

Guy Brett e a arte cinética: cruzando fronteiras geográficas e artísticas

Maria de Fátima Morethy Couto^I

Resumo: Entre os variados temas e movimentos que despertaram a atenção de Guy Brett no campo das artes, um deles certamente se destaca, mesmo que jamais de forma exclusiva: o cinetismo. Diferentemente de outros críticos e historiadores que também manifestaram seu apoio à arte cinética, mas apenas durante os anos 1960 e 1970, Brett sempre se mostrou disposto a suscitar novas reflexões sobre um movimento que considerava “ser uma das grandes incógnitas da arte do século XX” e que merecia ser integrado às narrativas e análises sobre a arte moderna. Este artigo busca dar destaque à sua relevante contribuição para este debate.

Palavras-chave: *Guy Brett. Arte cinética. Arte moderna.*

Guy Brett and Kinetic Art: crossing geographic and artistic borders

Abstract: Among the various themes and artistic movements that attracted Guy Brett's attention, one certainly stands out, although never exclusively: kinetic art. Unlike other critics and historians who also expressed their support for kinetic art, but only during the 1960s and 1970s, Brett was always disposed to encourage new investigations about a movement that “remained one of 20th century art's great unknowns” and deserved to be integrated into the narratives and analysis of modern art. This article aims to highlight his relevant contribution to this debate.

Keywords: *Guy Brett. Kinetic art. Modern art.*

^I Professora Livre-Docente do Instituto de Artes da UNICAMP - Rua Elis Regina, 50 Cidade Universitária - Zeferino Vaz, Campinas - SP - Brasil, 13083-854. Pesquisadora do CNPq. Co-autora de *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995), autora de *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (Unicamp, 2004). Co-autora/organizadora dos livros *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995), *Instituições da Arte* (Zouk, 2012), *Espaços da arte contemporânea* (Alameda, 2013), *História das artes em exposições: modos de ver e de exibir no Brasil* (Riobooks, 2016) *Histórias da arte em coleções* (Riobooks, 2016) e *Histórias da arte em museus* (Riobooks, 2020). E-mail: mfmcouto@unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0561-6616>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/7012290045005793>. São Paulo, Brasil.

Quero escrever sobre arte como um aspecto da experiência da vida, como algo inesperado que se encontra no caminho e a que reagimos, uma espécie de surpresa. (...) Não quero escrever como um especialista, e sim como uma pessoa receptiva, atônita ou intrigada com alguma coisa que examina e quer conhecer. Portanto, é sempre um entrar-em-contato, mais do que o já-concluído da voz autoritária; para mim, o foco está aí. (...) Eu não quero ajudar as pessoas, quero inspirá-las, não quero dizer a elas o que pensar.

Guy Brett, 2007

Cosmopolitismo como modo de ser

A íntima relação do crítico de arte britânico Guy Brett (1942-2021) com a arte brasileira moderna/contemporânea já foi objeto de diversos estudos e publicações, mas sua importância merece ser recorrentemente lembrada e salientada. Brett, de fato, atuou como interlocutor de primeira hora para vários artistas brasileiros em um circuito bastante competitivo como o londrino dos anos 1960. Reconheceu a originalidade de suas propostas e não hesitou em escrever sobre elas, em ressaltar sua potência, em um tempo em que a arte das margens, incluindo-se a arte “latino-americana”, ainda não conquistara a atenção do mercado internacional nem ganhara um nicho próprio. Nesse contexto, destacam-se sua passagem pela Signals Gallery, ativa entre 1964-66, sobre a qual comentaremos adiante, bem como sua ação decisiva em prol da realização da exposição de Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery, Londres, em 1969.

Cabe ressaltar que os artistas brasileiros que atraíram a atenção de Brett nos anos 1960 já tinham uma trajetória consolidada em nosso país, mas ainda eram em sua maioria desconhecidos da crítica e do público europeus. Como observa Michael Asbury em artigo dedicado à memória de Brett, “embora esses artistas tenham, em grande parte, definido o modo como a arte contemporânea é entendida em âmbito nacional, a contribuição de Guy ajudou a tecer suas produções dentro de uma narrativa da história da arte mais ampla, colaborando para os inscrever, ainda que parcialmente, nos cânones hegemônicos e institucionais” (ASBURY, 2021, p. 378).

O primeiro contato de Brett com a arte brasileira deu-se por intermédio do escultor Sergio Camargo, a quem ele visitou em Paris em 1964¹. Segundo

1 Camargo fora premiado na 3a Bienal de Jovens Paris, de 1963, e seu trabalho começara a atrair

seu relato, repetido em diferentes ocasiões, “Sergio falou muito sobre outros artistas brasileiros, (...) particularmente sobre Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel. Daí que, no ano seguinte, em 1965, eu pude ir à Bienal de São Paulo representando *The Times* [jornal para o qual trabalhava], para escrever sobre o evento. Foi então que conheci Oiticica, Lygia e Mira Schendel” (BRETT, 2007, p. 211). Na VIII Bienal de São Paulo, Brett encanta-se pelas obras de Oiticica, nas quais percebe uma complexidade espacial e uma concentração de energia em núcleos de cor (em especial nos *Bólides*) que ele não via nas obras “duras, industriais” dos artistas minimalistas estadunidenses, igualmente em exposição na mesma bienal.

Estabelece-se a partir de então um diálogo fecundo entre alguns artistas brasileiros e Guy Brett, diálogo este que também incluiu, nos anos 1960, outros integrantes da Signals Gallery, em especial Paul Keeler, diretor do espaço, e o artista filipino David Medalla, responsável por várias das atividades ali desenvolvidas². Para esses últimos, a contribuição de artistas estrangeiros, originários de diferentes partes do mundo, era não apenas bem vinda como essencial para a renovação da arte de vanguarda realizada nos centros hegemônicos. A agenda da Signals, durante seus dois anos de atividade, materializa este pensamento, com nove exposições individuais consagradas a artistas de diferentes nacionalidades (Marcello Salvadori, Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto, Alejandro Otero, Gerhard von Graevenitz, Sergio Camargo, Rossini Perez, Lygia Clark e Mira Schendel), sendo

a atenção da crítica especializada na Europa. Conforme discuti em outro texto, dos muitos artistas brasileiros residentes na Europa na década de 1960, talvez Camargo tenha sido aquele cujo trabalho encontrou maior e mais rápida receptividade de crítica e de público. Ver COUTO, M. F. M. “Entre galerias, salões e bienais: Sergio Camargo e a recepção de seus relevos abstratos na Europa (anos 1960)”. In: ZAGO, Renata (org.) *História(s) de exposições: perspectivas e trajetórias*, 2021 (no prelo). Ver também ASBURY, Michael. “E agora José? Sergio Camargo e os circuitos internacionais de arte nos anos 60”. In: *Encontros fundamentais: IAC 20 anos*. São Paulo: UBU editora, 2020.

2 Medalla nasceu em Manila em 1942 e ali faleceu em 2020. Residiu em Nova York de 1954 a 1957, período em que chegou a frequentar a Columbia University como aluno especial. Em 1960, viajou das Filipinas para a Europa. Passou alguns meses em Paris antes de seguir para Londres, onde fixou-se por vários anos. Sua vida errante e multifacetada e sua caracterização como uma criança prodígio, com interesse em arte, filosofia e literatura, são sempre ressaltados em textos biográficos a seu respeito. Paul Keeler também nasceu em 1942, em Londres, em uma família abastada. Envolveu-se com arte contemporânea nos anos 1960, interessando-se primeiramente pelas experiências cinéticas. Segundo John Tyson (2017), Medalla e Keeler dividiram um apartamento em Londres em 1962, antes de decidirem criar a Signals. Em 1963, Keeler organizou a primeira exposição de Medalla no Reino Unido. Nos anos 1970, Keeler volta sua atenção para a arte islâmica, a partir de um encontro casual com um músico indiano. Em 1976, organiza o Festival do Mundo do Islã e converte-se ao Islamismo, adotando o nome de Ahmed Paul Keeler. Desde então, escreve e reflete sobre a cultura e a arte islâmicas, além de atuar como pesquisador visitante no Centro de Estudos Islâmicos da Universidade de Cambridge.

sete delas de artistas sul-americanos. Destaque-se, além disso, a organização de importantes mostras coletivas, entre elas um Festival de Arte Moderna da América Latina, realizado de 30 de setembro a 27 de outubro de 1964, e que contou com cerca de 100 trabalhos, de artistas de 18 países da região, além de alguns convidados.

Assim, anos mais tarde, ao escrever uma resenha sobre a mostra *The Sixties art scene in London*, montada na Barbican Art Gallery em 1993, Brett reage ao que considera “um consenso geral [na exposição e no catálogo que a acompanhava] para esquecer ou ignorar o fato de que a cena artística londrina dos anos 1960 era cosmopolita e multirracial” e que foi exatamente isso que fez este período ser tão importante na história cultural britânica:

Não estou falando sobre a diversidade de formas definidas a partir da ideia de diferença cultural (no modelo das artes étnicas), mas de um processo criativo pelo qual o novo surge de um encontro, em condições particulares, do local com o global; do modo como Londres, neste caso, tornou-se o cadinho de novas possibilidades culturais (BRETT, 1993, p. 123).

O interesse de Brett pela arte brasileira será duradouro e não se restringirá aos artistas da geração construtiva, como comprovam seus textos e curadorias sobre Waltercio Caldas, Cildo Meirelles, Tunga, Ricardo Basbaum e outros³. Seu envolvimento crescente com nossa produção artística o levará a gradualmente compreender “as sutis diferenças que há entre brasileiros e venezuelanos, argentinos e assim por diante” e espantar-se tanto com nosso conhecimento sobre a arte estadunidense e europeia, quanto com nosso desconhecimento (ou desinteresse) sobre a arte dos países vizinhos (BRETT, 2007, p. 2019). Entenderá, ademais, a dificuldade de lidar de modo satisfatório com a questão “latino-americana”, como discute no catálogo da mostra *Transcontinental: nine Latin American Artists*, por ele organizada no Reino Unido em 1990⁴:

3 Ver, a este respeito, BRETT (2005), em especial “Uma cronologia de encontros, 1964-2005”.

4 Brett conta que concebeu esta exposição, que foi apresentada em duas galerias de arte nas cidades de Birmingham e Manchester, porque considerou que a grande retrospectiva sobre Arte Latino-americana organizada por Dawn Ades para a Hayward Gallery em 1989 (na qual ele foi responsável por uma seção dedicada à arte abstrata e cinética) não dava especial atenção à produção contemporânea da região. *Transcontinental* contou com a participação de seis artistas brasileiros, dois chilenos e um argentino, a saber: Cildo Meirelles, Jac Leirner, Roberto Evangelista, Regina Vater, Tunga e Waltercio Caldas (Brasil); Juan Davila e Eugenio Dittborn (Chile); Víctor Grippo (Argentina).

Os centros de poder sempre assumiram o direito de definir e explicar o resto do mundo. O Ocidente assume, consciente ou inconscientemente, que é a ‘medida de todas as coisas’. (...) Esses pressupostos levam a um dilema insolúvel quando se trata de apresentar a arte de latino-americanos nas metrópoles dos centros. Isso se torna um complexo jogo de positivo e negativo. Se as apresentações enfatizam similaridades culturais, elas são positivas no sentido em que reconhecem que a América Latina é parte do *mainstream* da cultura moderna, mas criam o perigo de assimilar o trabalho a uma branda “arte internacional”, o que anula o contexto do qual essa arte veio e, principalmente, a defasagem entre as condições de vida do primeiro e do terceiro mundos. Se, por outro lado, a apresentação acentua diferenças, ela reconhece que América Latina tem uma história, culturas e condições atuais diferentes daquela da Europa, mas corre o risco de definir as diferenças em termos telúricos, folclóricos e essencialistas. Ambas as alternativas levam inevitavelmente a categorias separadas e restritivas para os artistas (BRETT, 1990, p. 10-11)

Mas uma nova ressalva deve ser feita, antes de passarmos ao cerne de nosso texto. Brett jamais se apresentou como um “especialista” sobre arte brasileira ou latino-americana, sobre a produção artística deste ou daquele país ou região. A certeza de que “o novo surge de um encontro do local com o global, (...) de acordos e confrontos cosmopolitas” sustentou sua abertura para expressões artísticas das mais diferentes partes do mundo, sem delimitações geográficas ou hierarquias entre gêneros e produções. Na introdução da coletânea de artigos de sua autoria, *Carnival of Perception*, publicada em 2004, Brett afirma:

Vejo essas questões da arte contemporânea (e da arte do passado vista a partir de hoje) como ultrapassando as fronteiras e hierarquias nacionais, culturais, de gênero e temporais. Diante de tais enigmas e poderes, sempre tentei me posicionar como um observador de mente aberta, um pouco como os ingênuos aventureiros de romances picarescos que encontram situações ao longo do caminho e respondem a elas como podem ou querem. (...) A arte é uma forma de explicar o mundo, de pensar nos materiais, de modo dialético, entre presença e ausência. Eu gostaria de ser visto como um dos intérpretes desses discursos não verbais em palavras” (BRETT, 2004, p. 13 e 15).

Brett e a arte cinética: relações múltiplas entre energia, tempo, movimento e matéria

“Tenho a impressão de que a energia é um tema que venho buscando em toda a minha escrita, a natureza da vitalidade, onde, se e como ela pode ser encontrada em obras de arte. Acho que foi isso que mais tarde me levou a trabalhos de arte cinética”, declara Brett na entrevista que concede a Linda Sandino em 2007, citada acima. Seu interesse pelo cinetismo nas artes data dos anos 1960 e se faz público tanto em curadorias quanto em publicações diversas ao longo de sua vida.

Cabe lembrar que proposições de caráter cinético encontraram boa acolhida na Europa, em especial na França, desde o final dos anos 1950. Ao explorar as possibilidades perceptivas do movimento real ou virtual e romper com a ênfase no subjetivo e no expressivo que caracterizavam os movimentos de maior destaque no pós-guerra, como a abstração informal e o expressionismo abstrato, essas proposições apresentavam-se como instigantes e inovadoras. Uma das primeiras exposições marcantes ligadas ao cinetismo foi realizada em 1955 em Paris, na galeria Denise René, *Le mouvement*, na qual figuraram obras de Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely e Vasarely. No folder que acompanhou a exposição, hoje conhecido como *Manifeste jaune*, textos de Vasarely, Pontus Hulten e Roger Bordier refletem sobre “a integração da escultura e a conquista de dimensões superiores ao plano”, sobre “a obra transformável” e sobre “as quatro dimensões da arte cinética”.

Nos anos seguintes, diferentes grupos artísticos interessados em introduzir a dimensão do tempo na experiência visual ou ainda em estimular a participação do espectador são formados pela Europa, entre eles o Grupo de Recherche d’art visuel, GRAV (França, 1960-68), New Tendencias (antiga Iugoslávia, 1961-1973), Zero (Alemanha, 1957-1966), Gruppo N e Gruppo T (Itália, 1959-1964). Em comum, compartilhavam o desejo de abolir a visão do artista enquanto gênio criativo, criar obras coletivas ou passíveis de interação e formular uma arte “mais democrática”, aberta a intervenções múltiplas.

Os anos de 1965-67 talvez tenham sido os de maior repercussão do cinetismo no continente europeu, antes que os protestos de 1968 impulsionassem um novo debate sobre o papel da arte e do artista na sociedade contemporânea. Nesses anos, premiações significativas em grandes certames internacionais, como a Bienal de Jovens de Paris (GRAV, 1963), a Bienal de São Paulo (Victor Vasarely, Grande Prêmio, 1965) e a Bienal de Veneza (Julio Le Parc, Grande Prêmio, 1966; Bridget Riley, Pintura, e Nicolas Schöffer, Escultura, 1968) consagram artistas associados ao movimento, mas também estimulam a reflexão sobre o real alcance de suas propostas⁵.

5 No caso da Bienal de São Paulo, deve-se registrar a atribuição, também nos anos 1960, de outros prêmios para artistas envolvidos com a arte cinética: na 7ª Bienal de São Paulo, de 1963, Jesús Rafael Soto leva um prêmio-aquisição. Na edição seguinte, em 1965, Jean Tinguely recebe um prêmio especial, o de Pesquisa em Artes (prêmio que espelhava o da Bienal de Jovens de Paris). Na 9ª Bienal de São Paulo, realizada em 1967, Carlos Cruz-Diez é um dos dez artistas agraciados com o Prêmio Bienal de São Paulo, sendo que a Julio Le Parc é atribuído um dos prêmios-aquisição. Na 10ª edição da Bienal de São Paulo, que ficou conhecida como a Bienal do Boicote, Abraham Palatnik também ganha um prêmio-aquisição. Ver, a este respeito, COUTO (2018).

Simultaneamente, exposições e textos de época procuram construir um quadro histórico e teórico de referência para este vasto conjunto de abordagens artísticas. Datam desse período as primeiras publicações mais robustas sobre o tema, como o livro *Naissance de l'art cinétique* (1967, traduzido para o inglês no ano seguinte como *Origins and Development of Kinetic Art*), de autoria de Frank Popper e resultado de suas pesquisas de doutorado sobre o tema. Nele, Popper retraça a origem da arte cinética ao interesse da geração impressionista pela questão do movimento e discute o desenvolvimento e expansão das pesquisas nesse campo.

Nos anos 1960 a noção de cinetismo era ainda empregada de modo amplo, para designar obras/propostas que, de modos distintos, procuravam promover reorientações da experiência perceptiva a partir da criação de efeitos óticos, da articulação do espaço pela luz ou do estímulo à manipulação dos trabalhos. Entre os interessados pelo tema, havia aqueles que acreditavam que o rápido avanço da tecnologia em todas as áreas poderia representar um trampolim, também nas artes, para um futuro além da alienação e da opressão. Nessa visão, a arte, ao abraçar a máquina, poderia se integrar à vida cotidiana e assumir um papel central para o avanço social. Já outros artistas utilizavam processos mecânicos em suas obras visando borrar os códigos artísticos tradicionais e despertar uma consciência crítica (ou um espírito anárquico) no espectador, alertando-o dos riscos de uma postura subserviente não apenas frente à ciência e à tecnologia, mas também às regras de produção capitalista.

Brett, juntamente com seus companheiros da Signals, teve papel de destaque na promoção da arte cinética no Reino Unido nos anos 1960⁶. Mas suas atividades neste campo, como veremos, não se restringiram à Signals e nem seu interesse pelo cinetismo arrefeceu com o tempo. Diferentemente de outros críticos e historiadores que também manifestaram seu apoio ao cinetismo, mas apenas durante os anos 1960 e 1970, Brett sempre se mostrou

6 O interesse pela arte cinética no Reino Unido na década de 1960 não se limitou apenas às ações da Signals. Em setembro de 1966, a livraria-galeria Indica, recém-inaugurada, realiza a primeira mostra do grupo GRAV no país. Nesse mesmo ano é publicado o livro *Four essays on Kinetic art*, reunindo textos de Frank Popper, Philip Steadman, Reg Gadney e Stephen Bann. Em fevereiro de 1967, a revista *Studio International*, de grande circulação, publica um dossiê sobre a arte cinética, com depoimentos de artistas de destaque para o movimento, entre eles Cruz-Diez, Le Parc, Medalla, Soto e Takis, e artigos introdutórios sobre o tema, escritos por George Rickey ("Origins of kinetic art"), Frank Popper ("The luminous trend in kinetic art") e Stephen Bann ("Environmental art"). Destaque-se ainda que a capa da edição é de autoria de Soto e que o dossiê contém um artigo de Cyril Barrett sobre Lygia Clark e a participação do espectador, no qual ele tece vários elogios ao trabalho da brasileira.

disposto a provocar novas reflexões sobre um movimento que considerava “ser uma das grandes incógnitas da arte do século XX” (BRETT, 2000, p. 9). Em 1995, em livro sobre o amigo David Medalla, Brett afirma que a arte cinética precisava ser reavaliada já que até aquele momento havia sido “tratada como um interlúdio ou espetáculo secundário na arte contemporânea, tendo submergido sem nunca ter de fato entrado nas narrativas e discussões sobre a produção *mainstream*, como ocorrera com termos como *pop* ou *minimalismo*” (BRETT, 1995, p. 39). Em 2000, Brett realiza a curadoria de uma grande mostra sobre o cinetismo, *Force Fields*, que é apresentada em Barcelona (MACBA) e Londres (Hayward Gallery), e retoma o tema de modo abrangente, a partir da ideia de campos artísticos de forças constituídos por tensões e oposições. E em 2019, poucos meses antes de falecer, organiza uma retrospectiva na Tate Modern sobre o trabalho de Takis, artista grego celebrado por suas esculturas eletromagnéticas de caráter cinético e que foi um de seus muitos amigos estrangeiros⁷.

Não por acaso, Takis foi o artista escolhido para inaugurar, em novembro de 1964, as novas instalações da Signals Gallery, no nº 39 da Wigmore Street, em imóvel de propriedade de Charles Keeler (pai de Paul Keeler), fabricante de instrumentos óticos de precisão⁸. Cada exposição da galeria era promovida pelo *Signals Newsbulletin*, publicação em formato tabloide, editada por Medalla, que, além de divulgar as atividades ali realizadas e os artistas em foco, também discutia temas de relevância para o grupo e trazia notas sobre a atualidade em artes no Reino Unido e no mundo⁹.

O terceiro número do boletim foi inteiramente dedicado a Takis e continha a reprodução de poemas e obras de sua autoria, além de notas e comentários

7 Como observa Asbury, este foi o último projeto para ambos. Takis faleceu em agosto de 2019 e Brett em fevereiro de 2020.

8 A galeria iniciou suas atividades como um Centro para os Estudos Criativos Avançados (*Centre for Advanced Creative Study*), no apartamento de Paul Keeler, no Cornwall Gardens, próximo à Cromwell Road. Alguns meses mais tarde, ela passa a funcionar no imóvel citado. Em 1966, após dois anos de atividades, talvez em função do pouco retorno comercial do empreendimento ou devido às posições políticas de Medalla, expressas no *Signals Newsbulletin*, Charles Keeler retira seu apoio, o que resultou no fechamento da Signals. Segundo Brett, eram três andares de espaços para exposição e um showroom no térreo.

9 Entre as colaborações mais frequentes, destaque-se a coluna sobre Ciência (*On Science*), de John Newell, correspondente da BBC, que discutia as descobertas científicas recentes. Sobre o *Signals Newsbulletin*, ver TYSON (2017).

sobre seu trabalho de autores de diferentes nacionalidades. Nele, Keller relembra que foram as esculturas de Takis que inspiraram o nome da galeria. E afirma ainda que, mais do que um nome, Takis dera ao grupo da Signals uma direção - inspiração para suas atividades:

Takis, um artista totalmente autodidata, reúne as aspirações ocultas de nossa época: o sonho do homem moderno de se libertar da tirania da matéria. (...) Takis não é apenas um iniciador de novas tendências na arte; ele é o pioneiro de toda uma visão da vida, na qual as realizações do homem moderno são contrapostas às forças incontrolláveis da natureza - uma soma dinâmica de ritmo e crescimento (SIGNALS NEWSBULLETIN, n. 3 & 4, out./nov. 1964, p. 3).

O interesse do grupo da Signals por uma arte de caráter menos subjetivo, mais dinâmica e interativa, já se fizera evidente no texto de apresentação do primeiro número do *Signals Newsbulletin*:

Signals chamará a atenção do artista para novos desenvolvimentos em tecnologia e ciência que possam ser úteis na formação de sua disciplina, na escolha de seus materiais e no aprimoramento de sua técnica. Esperamos fornecer um fórum para todos aqueles que acreditam apaixonadamente na correlação e integração imaginativa das artes com a tecnologia, a ciência, a arquitetura e nosso ambiente como um todo (SIGNALS NEWSBULLETIN, n. 1, ago. 1964, p. 1).

Segundo Brett, “o ambiente de Signals era científico, orientado para a pesquisa e inspirado pela crença visionária de que poderia haver uma fusão criativa entre tecnologia, arte e natureza” (BRETT, 1995, p. 67). Eles consideravam que os artistas que ali expunham “representavam o que havia de mais moderno, de mais audacioso e contemporâneo”. Embora estivessem cientes da explosão da pop arte no cenário internacional, estavam muito mais interessados na arte cinética pois consideravam que ela ia além da pintura e da escultura e era mais vibrante que o minimalismo. A arte cinética, afirma, “tinha ao menos a capacidade de se fundir com o ambiente e talvez de transformá-lo, relacionando-se com a escultura e com tudo mais” (BRETT, 2007, p. 214-217).

Contudo, não se viam como fundadores ou integrantes de uma “liga” cinética, conforme declaram no boletim publicado em dezembro de 1964:

a arte cinética não é o produto de uma liga, é, ao contrário, a soma crescente de vários esforços criativos de artistas de todo o mundo, os quais estão interpretando os complexos fenômenos da vida moderna (fluida e imprevisível, em constante mudança e

dinâmica, rudimentar e mecanizada), à luz de novos conceitos estéticos e por meio de formas revolucionárias (SIGNALS NEWSBULLETIN, n. 5, dez. 1964/jan. 1965, p. 12)

Paul Keeler já demonstrara seu interesse pela arte cinética antes da fundação da galeria, ocorrida em agosto de 1964. Sob sua curadoria, duas mostras pioneiras sobre o tema ocorreram no Reino Unido no início desse mesmo ano de 1964: *Soundings One*, no Ashmolean Museum, em Oxford (entre janeiro e fevereiro), e *Structures Vivantes: Mobiles/Images*, na Redfern Gallery, Londres¹⁰. David Medalla, naquele momento, produzia obras em que os conceitos de transformação e acaso se faziam essenciais. Em suas esculturas da série *Cloud Canyons* (1963), por exemplo, explorava a relação entre ordem e caos, expansão e retração, permanência e efemeridade, construindo formas aleatórias de espuma de sabão por meio de impulsos mecânicos. Ainda na década de 1960, Medalla dará sequência a suas experiências sobre as possibilidades escultóricas de materiais maleáveis, adaptáveis e dinâmicos com suas *Mud machines* e *Sand Machines*.

Guy Brett, por sua vez, buscava alargar o sentido de arte cinética para além de uma produção fascinada pela tecnologia, definição que considerava dogmática e estreita. Embora não negasse que o espírito otimista predominante nos 1960 auxiliou a sedimentar, aos olhos de muitos, a relação entre arte e ciência, ele procurava destacar, em seus escritos e curadorias, outros aspectos das investigações cinéticas, como a dimensão participativa e o caráter processual e aberto da grande maioria dos trabalhos. Além disso, diferenciava os artistas que se contentavam em “motorizar estruturas formais já existentes” daqueles que estavam em busca de “novas estruturas de transformação material e de um novo espaço”.

A colaboração de Brett com a Signals deu-se de diferentes modos: contatos com artistas, participação nas curadorias e montagens das mostras e produção de textos para o *Signals Newsletter*. Ressalte-se, porém, que suas contribuições para o *Signals Newsletter* eram feitas por meio de notas anônimas ou assinadas sob pseudônimo, pois, como aponta Asbury (2021) quando a Signals abriu, ele tinha sido recentemente nomeado crítico de

10 Participaram das mostras importantes artistas ligados de alguma maneira ao cinetismo, como Agam, Pol Bury, Jesús Rafael Soto, Takis, Harry Kramer, Kenneth Martin, Jean Tinguely e David Medalla, entre outros.

arte do *The Times*, jornal de grande tiragem no Reino Unido¹¹. Em algumas ocasiões, o boletim reproduzia, com prévia autorização, matérias sobre arte publicadas no jornal londrino, sem mencionar especificamente a autoria.

Entre 1965 e 1968, Brett organizou duas exposições sobre o cinetismo fora da Signals, ambas com apoio do Arts Council, órgão de fomento do governo: *Art and Movement: An International Exhibition* (em Edimburgo e Glasgow), juntamente com William Buchanan, do Scottish Arts Council (SAC),¹² e *In Motion* (itinerante nas cidades de Oxford, Cambridge, Oldham, Leeds e Leicester)¹³. Além disso, escreveu um ensaio para a mostra de Soto na Marlborough Gallery, em 1969.

E ainda em 1968 lançou o livro *Kinetic art. The language of movement*, importante contribuição para o tema, embora de aspecto mais modesto do que o livro de Popper mencionado acima, *Origins and Development of Kinetic Art*, lançado, como vimos, em 1967 mas traduzido para o inglês em 1968¹⁴. Nele, Brett define a arte cinética como “uma instável e impermanente forma de arte (...) que rompeu com as antigas fronteiras que definiam as artes visuais bem como as ideias tradicionais sobre espaço” (BRETT, 1968, contracapa).

O texto inicia-se evocando as experiências de pioneiros da arte moderna que buscaram relacionar tempo, espaço e movimento em suas obras, como Rodchenko, Naum Gabo, Moholy-Nagy e Calder, para, em seguida, discorrer sobre o trabalho de 18 artistas, de origens diversas, entre eles oito sul-americanos¹⁵, agrupados por afinidades conceituais, a saber: 1. Os

11 Brett escreve para o *The Times* até 1974. Uma lista das matérias por ele assinadas para o jornal encontra-se no artigo citado de Michael Asbury.

12 Com obras de 25 artistas, entre eles pioneiros da arte cinética, como Naum Gabo e Alexander Calder, a exposição foi apresentada em Edimburgo (Royal Scottish Academy), de 6 a 28 fevereiro 1965 e em Glasgow (Kelvingrove Gallery, Glasgow Art Museum), de 8 a 28 março 1965. Um vídeo da exposição pode ser visto em: <https://movingimage.nls.uk/film/1809>. Acesso em 2 de setembro de 2021.

13 A exposição *In Motion* foi apresentada em cinco galerias públicas (The Bear Lane Gallery, Oxford; The Arts Council Gallery, Cambridge; The Art Gallery, Oldham; The City Art Gallery, Leeds; The University of Leicester), de outubro de 1966 a fevereiro de 1968.

14 A tradução para o inglês do livro de Popper foi publicada pela Studio Vista, a mesma editora do livro de Brett. Mas os dois produtos são bastante distintos. O livro de Popper, em sua tradução para o inglês, foi lançado em capa dura, grande formato; tem 272 páginas e 125 ilustrações, algumas das quais em cores. Já o livro de Brett tem capa mole (brochura), formato médio, imagens em preto e branco e 96 páginas. Integrava uma série de divulgação da editora, voltada para artes, arquitetura e design.

15 Neste cômputo de oito artistas sul-americanos incluo Mira Schendel, de nacionalidade suíça mas que residia no Brasil desde 1949.

elementos, forças reais: Takis, Jean Tinguely, David Medalla, Mira Schendel, Sergio Camargo, Liliane Lijn, Pol Bury, Gianni Colombo e Julio Le Parc; 2. O espectador: Lygia Clark e Hélio Oiticica; 3. A superfície: Jesús Rafael Soto, Gerhard Van Graevenitz, Narciso Debours, Carlos Cruz-Diez e Yaacov Agam. 4. Luz: Dan Flavin e François Morellet.

A inclusão de alguns desses artistas, como Flavin, Camargo, Schendel ou Oiticica no rol da arte cinética talvez cause hoje certa estranheza. Mas, como já comentamos, o cinetismo encontrava-se em plena expansão na Europa e a associação de artistas de países “periféricos” ao movimento poderia inclusive contribuir para sua inclusão nos circuitos hegemônicos. Segundo observa o próprio Guy Brett, o cinetismo foi “um poderoso atrativo para jovens artistas de países colonizados, ‘em desenvolvimento’ ou marginalizados, que aspiravam ser ‘absolutamente modernos’. Era o meio de alcançar e em seguida ultrapassar o modernismo europeu e de assumir o direito de falar em termos visionários, utópicos e até mesmo cósmicos” (BRETT, 1995, p. 40).

O livro de Brett é fartamente ilustrado, com fotografias em preto e branco de excelente qualidade de obras dos artistas selecionados. Faz-se importante ressaltar que as imagens que abrem a publicação, ocupando duas páginas, são de um *Bicho* de Lygia Clark, *Monumento a todas as situações*. Longe de tratar a arte cinética de modo homogêneo, Brett busca assinalar as singularidades de cada artista, com comentários pormenorizados sobre suas investigações plásticas. E adverte o leitor de suas intenções:

As fotos deste livro, a seleção das obras, o texto, foram inevitavelmente reunidos a partir de um argumento intelectual. Mas este argumento não amarra as obras nem se sobrepõe a elas. Outro autor poderia fazer uma seleção diferente de artistas sob o mesmo título. E isso talvez fosse bom, porque evitaria a formação de um estilo claramente definido e, assim, nos aproximaria da percepção de cada artista (BRETT, 1968, agradecimentos).

Guiando-se por estes propósitos, Brett aponta que alguns artistas destacavam-se, nesse conjunto, por construir estruturas cambiantes, mutantes, ou ambientes para desorientar o espectador, e demonstravam grande simpatia por novos materiais e técnicas; outros trabalhavam minuciosamente, mas de modo inusitado, com materiais tradicionais, aliando inteligência e sensibilidade na tentativa de elaborar diálogos entre massa e luz. Havia ainda aqueles que se serviam de objetos, em sua maioria banais, para provocar a participação do espectador. Trabalhavam, portanto, de modo distinto, com materiais bastante diversificados. Unia-os, porém, “um sentimento

compartilhado pelo espaço – um espaço que não pode ser separado do tempo no qual ele se revela”.

Interessa-nos registrar que, também aqui, Brett dá grande destaque à participação dos artistas sul-americanos, em especial os brasileiros¹⁶. Afirmar, por exemplo, considerar as obras de Clark e Oiticica “uma contribuição especificamente brasileira para a arte, uma espécie de cinetismo do corpo, que vai direto ao cerne da atividade do espectador em diálogo com a obra” (BRETT, 1968, p. 65). As *Droguinhas* de Schendel, por sua vez, embora não descrevam nenhum movimento particular, “são contribuições vitais para a linguagem do movimento porque sua fragilidade e energia indicam o espaço como uma coisa ativa, um campo de possibilidades” (BRETT, 1968, p. 47). E os relevos abstratos de Camargo revelam “equilíbrio entre inteligência e sensualidade (concentrada nas oposições entre os cilindros). Possuem o tremendo sentimento brasileiro pela vida orgânica e pela facilidade física do movimento; ao mesmo tempo, Camargo nunca se perde no particular e a clareza lógica de sua construção sempre pode ser percebida” (BRETT, 1968, p. 50).

Em relação aos outros artistas da América do Sul, Brett ressalta o pioneirismo de Soto e a precisão e honestidade com a qual ele buscou a mobilidade na pintura. A seu ver, trata-se de “uma das investigações mais inspiradoras da arte recente e está registrada em uma longa série de obras. (...) Foi porque ele encontrou a mobilidade entre os elementos que conseguiu libertar a superfície da pintura. (...) As pinturas de Soto são muito abertas. Elas estabelecem seus limites conceituais de forma aberta e honesta porque os transcendem por meio de relações internas entre os elementos” (BRETT, 1968, p. 72). Contudo, é mais crítico ao comentar o trabalho de Le Parc, artista argentino que, como apontamos, havia conquistado o Grande Prêmio da Bienal de Veneza de 1966, façanha inédita para um sul-americano. Em sua opinião, Le Parc talvez não se preocupe ou seja incapaz de transformar um ideal em expressão – formalmente, seu trabalho tem grandes limitações. (...) Ele simplesmente continua inventando jogos: jogos para desorientar o espectador, jogos para deformar a superfície, jogos para demonstrar velocidade, vibração, reflexão, etc” (BRETT, 1968, p. 56)¹⁷.

16 O livro de Popper menciona, de modo breve, os brasileiros Abraham Palatnik, Lygia Clark, Mary Vieira e Sergio Camargo. Discute mais pormenorizadamente os trabalhos de Soto e Le Parc, com ênfase, no caso deste último, em sua participação no Grupo GRAV.

17 Ressalte-se que Brett faz comentários muito breves a respeito do trabalho de Debourg e Cruz-Diez, os outros dois sul-americanos mencionados no livro.

Brett conclui seu livro afirmando que os trabalhos ali discutidos “parecem exigir um novo lugar no mundo”:

Eles ainda nos chegam pelos canais tradicionais: por meio de galerias de arte e museus, ou mesmo por meio de livros, mas pressupõem algo diferente. A simplicidade técnica e banalidade material de muitos deles renegam a atividade de compra e venda; outros devem ser manuseados, danificados, descartados. Esse desinteresse por símbolos materiais externos duradouros expressa grande convicção no ato de comunicação e no potencial criativo de todos (BRETT, 1968, p. 91).

A arte cinética no tempo

No ano 2000, como vimos, Brett realiza a curadoria de *Force Fields. Phases of the Kinetic*, grande exposição sobre o cinetismo nas artes, que foi apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona entre 19 de abril e 18 de junho e na Hayward Gallery entre 13 de julho e 17 de setembro. Em resenha escrita para a edição internacional da revista *Artforum*, Yve-Alain Bois afirma que aquela mostra foi de longe a melhor que ele viu naquele ano, ressaltando que ela “reabriu um capítulo na história da arte do pós-guerra que fora prontamente encerrado e esquecido. Fez isso com requinte e inteligência rara, e sem a banal pretensão do curador-artista-empresário. Brett ama visivelmente os objetos que exumou” (BOIS, 2000, p. 145).

A respeito do movimento de arte cinética, Bois considera que ele teve um sucesso efêmero, “atraindo multidões e saturando o mercado de arte por um breve momento em meados dos anos 1960 (pelo menos na Europa)”, para em seguida desaparecer rapidamente devido à sua associação, na mente de muitos, a truques óticos fáceis e ao fenômeno “discoteca” da *Op art*. A seu ver, Brett, a quem ele conhecia há anos, soubera evitar este tipo de equívoco e nunca deixara de acreditar na potência daquelas experiências, compreendendo-as de modo amplo:

Deve-se notar que o que está em jogo para Brett é menos “movimento” em si do que “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, nesta perspectiva, é apenas uma das várias possibilidades formais dessa busca (BOIS, 2000, p. 145).

De fato, Brett, em 2005, ao construir a cronologia de seus encontros com a arte produzida no Brasil e com os artistas brasileiros, afirma que “via o movimento cinético [dos anos 1960] mais como uma filosofia ou visão de

mundo, uma cosmologia talvez, do que como o processo de produção de um tipo específico de objeto”. A seu ver, tratava-se de “um desenvolvimento da abstração no sentido de um modelo de arte que manifestava movimento (não necessariamente de forma literal), mudança, energia, interseção entre tempo e espaço, e transformação material” (BRETT, 2005, p. 17).

A exposição *Force Fields. Phases of the Kinetic* parte desses princípios, recorrentemente discutidos por Brett em escritos anteriores, e busca “sensibilizar o espectador para a existência de uma linguagem do movimento”, tendo como conceito central “a noção de espaço e a energia por ele explorada”. E de modo bastante coerente com sua trajetória, Brett convida o visitante/leitor a considerar seu texto de introdução ao catálogo apenas como um dispositivo de sensibilização e o aconselha a preocupar-se sobretudo com a experiência fenomenológica em contato com as obras:

À medida que caminha pelas salas, você pode passar de trabalhos que alteram ou desestabilizam a experiência do espaço do corpo para aqueles que solicitam o olhar a examinar as minúcias dos registros visuais; você pode passar de fenômenos silenciosos para aqueles que combinam som com luz e movimento; você pode comparar o material e a escala de uma grande máquina eletromagnética a uma minúscula gravura, você pode ver obras que procedem da aplicação ultra-racional de um sistema e outras que parecem ser o produto de uma espontaneidade descontrolada, com vários estágios aparentemente entre elas. É claro que todas essas obras foram reunidas com um propósito, mas esse propósito deve emergir da experiência concreta de sua diversidade (BRETT, 2000, p. 9).

Uma vez que a própria proposta curatorial revelou-se abrangente e ousada, novos nomes foram introduzidos no panteão anterior de artistas cinéticos por ele admirados: Marcel Duchamp, László Moholy-Nagy e Georges Vantongerloo, por exemplo, recebem maior destaque por seu pioneirismo no campo. Já no rol dos artistas modernos/contemporâneos, algumas escolhas talvez possam uma vez mais surpreender, embora Brett já tivesse escrito sobre a maioria desses artistas em ocasiões diversas, mas a partir de outras perspectivas. Wols, Henri Michaux, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Smithson, Sol LeWitt e Hans Haacke, entre outros, integram a mostra com obras em diferentes formatos e suportes, em especial desenhos. Como fizera anteriormente no livro *Kinetic art. The language of movement*, Brett reúne os artistas por afinidades temáticas e redes de interesses, mas estabelece agora algumas oposições conceituais dentro dos agrupamentos, de modo a provocar comparações fora dos padrões correntes da história da arte que auxiliassem na compreensão dos trabalhos expostos. Assim, constrói sua argumentação a partir das seguintes categorias especulativas:

Espaço da abstração; O concreto e o Informal; Cálculo e Alucinação; Força da natureza e Escolha estética; Linear e Cíclico (ou Velocidade e Estabilidade); Elevado e Base; Signo e Traço; *Continuum*; Mecânica e Ótica; Olho e Corpo; Contenção e Expansão; Efemeridade e Monumentalidade; Contingência e Infinitude; Ironia e Admiração.

Ressalte-se novamente a forte presença de artistas sul-americanos, entre eles a venezuelana Gego. Também merece menção a cronologia bastante detalhada, que mapeia o cinetismo nas artes tomando como balizas temporais o ano de 1910, em razão do lançamento do *Manifesto dos pintores futuristas*, que pregava o dinamismo na pintura, e o ano de 1975, em função da realização da exposição celebrativa dos 20 anos de *Le mouvement*, na galeria Denise René de Nova York. O catálogo traz ainda uma antologia de textos e manifestos escritos por artistas e intelectuais sobre o tema.

Na opinião de Dan Cameron, curador da mostra *Kinesthesia. Latin American Kinetic Art. 1954-1969*, apresentada no Palm Springs Art Museum em 2017¹⁸, a exposição *Force Fields. Phases of the Kinetic*, concebida por Brett, provocou uma forte onda de interesse pela arte cinética no século XXI. E ele continua afirmando que a mostra de 2017 e seu catálogo repousavam em duas premissas fundamentais: “a primeira é que a arte cinética é um dos movimentos mais desconcertantemente subestimados da arte do século XX, e a segunda é que os artistas da América Latina foram pioneiros no desenvolvimento da arte cinética e estão entre seus expoentes mais significativos”. Cameron talvez exagere ao dizer que a mostra de 2000, com curadoria de Brett, provocou novo interesse pelo tema, já que outros estudos e projetos diversos vinham ocorrendo com propósitos similares, especialmente na Europa. Mas merece destaque sua menção às pesquisas de Brett, inclusive com a retomada de alguns de seus argumentos.

O engajamento de Brett por uma compreensão mais inclusiva (mas certamente não condescendente) da arte e da produção artística de todos os tempos e lugares se fez aqui visível. Sua defesa da arte cinética, como vimos, não se deu de modo exclusivo, mas foi decisiva não somente para

18 A mostra *Kinesthesia. Latin American Kinetic Art. 1954-1969* integrava o Projeto *Pacific Standard Time: LA/LA*, financiado pela Getty Foundation, que congregou mais de 70 instituições culturais do Sul da Califórnia para refletir sobre a arte latino-americana e latina em diálogo com a cena cultural de Los Angeles. Exposições de arte, exibições de filmes, simpósios e eventos diversos foram programados para ocorrer entre setembro de 2017 e janeiro de 2018.

a difusão de um movimento que já contava com outros protetores, como sobretudo para uma compreensão mais alargada do cinetismo nas artes, considerando sua densidade e seu internacionalismo e ultrapassando fronteiras e hierarquias nacionais.

Referências

ADES, DAWN. *Arte na América Latina – A Era Moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ASBURY, Michael. “Além do Brasil: lembrando Guy Brett *através de seus próprios olhos*”. *Arte & Ensaios*, vol. 47, nº 41, jan-jul. 2021.

AUPETITALLOT, Yves et alli. *GRAV. Stratégies de participation*. Grenoble, Centre d’art Contemporain, 1998.

BANN, Stephen et alli. *Four Essays on Kinetic Art*. Londres: Motion Books, 1966.

BISHOP, Claire. *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso, 2012.

BOIS, Yve-Alain. “Force Fields: Phases of the Kinetic”. *Artforum*, vol. 39, nº 3, November 2000, p. 145-146. Disponível em:

<https://www.artforum.com/print/reviews/200009/force-fields-phases-of-the-kinetic-32064>. Acesso: 9 setembro 2021.

BRETT, Guy. *Kinetic art. The language of movement*. Londres: StudioVista, 1968.

_____. “The Sixties art scene in London”. *Third Text*, v. 7, nº 23, p. 121-123, 1993.

_____. *Exploding galaxies: the art of David Medalla*. London: inIVA and Kala Press, 1995.

_____. *Force Fields. Phases of the kinetic*. Londres: Hayward Gallery, 2000.

_____. *Carnival of perception: selected writings on art*. London: inIVA 2004.

_____. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

_____. “Gostava da arte que produziam e gostava deles como pessoas. Assim, nos tornamos amigos. Entrevista de Guy Brett a Linda Sandino”. In: FERREIRA, Glória et al. *Correspondência Transnacional. Edição especial da Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Ano XIV, nº 14, 2007, p. 206-237.

_____. Preface. In: *Transcontinental: nine Latin American Artists*. London: Verso, 1990.

CAMERON, Dan et alli. *Kinesthesia. Latin American Kinetic Art, 1954-1969*. Palm Springs Art Museum, 2017. (Catálogo de Exposição)

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Quando o olhar se volta ao ‘outro’: as premiações da Bienal de Veneza aos artistas latino-americanos (anos 1950/60)”. In: *Anais XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da arte*, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

_____. “É proibido não participar. Artistas sul-americanos na Europa e a difusão do cinetismo (1950-1960)”. *Ars*. São Paulo, vol. 14, nº 27, 2016, p. 204-223.

_____. O material (des)encarnado: a recepção à arte cinética na Europa e na América do Sul dos anos 1960. In: *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2018.

GUIGON, Emmanuel et alli. *L’œil moteur: art optique et cinétique*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2005. (Catálogo de Exposição)

MEDOSCH, Armin. *New Tendencies. Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2016.

PÉREZ–BARREIRO, Gabriel (org.). *Radical Geometry. Modern Art of South America from the Patrícia Phelps de Cisneros Collection*. Londres: Royal Academy of Arts, 2014. (Catálogo de Exposição)

PIERRE, Arnaud. “L’immatériel de Soto et la peinture du continuum”. In : ABADIE, Daniel (org.). *Jesús Rafael Soto*. Paris : Galerie National du Jeu de Paume, 1997.

_____. “Éloge de l’œil-corps: Lygia Clark”. In: *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*. Paris, nº 69, automne 1999.

PIERRE, Arnauld et al. *Julio Le Parc*. Paris: SkiraFlammarion, 2013.

PLANTE, Isabel. *Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

POPPER, Frank. *Naissance de l'art cinétique*. Paris: Gauthier-Villars, 1967.

SIGNALS NEWSBULLETIN, nº 1-11, agosto 1964/março 1966. Edição Facsímile. Londres: inIVA, 1995.

STUDIO INTERNATIONAL, vol. 1973, nº 886. Londres, 1967, pp. 83-87.

TYSON, John A. "Signals Crossing Borders: Cybernetic Words and Images and 1960s Avant-Garde Art". *Interfaces*, nº 36, Fall, 2017.

Artigo recebido em 15 de outubro de 2021 e aceito em 22 de novembro de 2021.

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

