



Guy Brett in front of part of
Lea Lublin's Question on Art,
Serpentine Gallery,
London, 1975
Photograph: Teodoro Maler

Beyond Brazil: remembering Guy Brett through his own eyes

Michael Asbury

 0000-0002-2205-0063

The British art critic Guy Brett has become a standard reference in Brazil through his writing on and friendship with artists such as Sergio Camargo, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel during the 1960s and later with Cildo Meireles, Antonio Manuel, Lygia Pape, Jac Leirner, Waltercio Caldas and so many others. While these artists have come, to a large extent, to define how contemporary art is understood nationally, Guy's contribution helped weave their creative outputs within a larger art historical narrative, helping inscribe them, even if still only partially, within the hegemonic and institutional canons. Yet, it would be limiting to consider Guy's relevance through this single, albeit important, perspective. This article, not so much an essay but a series of annotated quotes, seeks to shed light on Guy's own intellectual trajectory, focusing on the particular way he came to articulate, through his writing and curation, the art that he was interested in. What actually interested him ranged from the singular subjective experience with the art object to its wider relation with the world. When referring to that which bridged such diverse approaches to art, Guy often invoked the idea of cosmic energies, field forces, sometimes in a literal sense such as in the case of electromagnetic force in the work of the Greek artist Takis, at other times more metaphorically. Such invocations whether referring to ancient cosmologies, millennial knowledges or scientific thought, never attempted to determine or impose his own perspective upon others or imply any sense of superiority of one type of art over another. In Guy's own understanding, the universal seemed antithetical to the way it is usually prescribed within the history of modernism. Indeed, Guy never had a problem with modernism itself but with the narrow constraints with which it has been considered. His criticism was directed primarily towards how modernism has been historicised and instrumentalised within the institutional structures of art.

Keywords

Guy Brett; Kinetic Art; Signals Gallery; Art Criticism; Decolonising.

Guy Brett's approach as an art critic turned curator was perhaps made most powerfully in his exhibition *Field Forces: phases of the kinetic*, which he described as "a device for sensitisation" in which the "phenomenon of the visual is immersed in the phenomenon of energy" (Brett, 2000, p. 9). Possibly his most art historical project, *Field Forces* exemplified with curatorial brilliance how limited standard accounts of modern art really are. For Guy such accounts remain suspicious both in terms of their narrow aesthetic/formal apprehensions of avant-garde practices and their Euro-American bias. As such, and in so many other ways, his writing remains not only relevant to contemporary debates but fundamental as a stepping-stone towards a greater depth and sensibility in considering the relation between art and the wider social-political sphere. In short, and as Guy himself claimed, his was a form of writing that both reacted and responded to the relationship between art and life, irrespective of national, cultural, ethnic, gender and sexuality boundaries.

The task at hand, of course, far exceeds the limitations afforded by these few pages and should not be seen as a replacement to the full texts themselves. Instead, I prefer to think of this as a preview, one that encourages the reader to seek further reading.¹ There is little here in terms of his writing about the artists themselves, which, shameful as that may be, would imply a selection, and thus a reduction, of Guy's scope as an art critic. An exception perhaps is Guy's writing on David Medalla, which acts here as a form of projection to Guy's own trajectory, given the close friendship and general outlook both held and to a large extent shared.

To my knowledge three anthologies of Guy's writing were compiled during his lifetime. The first, *Carnival of perception* was published in London by inIVA in 2004, the following year Katia Maciel edited a selection of Guy's writing on Brazilian artists entitled *Brasil experimental*, published in Rio de Janeiro by N-Imagem and Contracapa. Most recently, a further collection of essays entitled *The crossing of innumerable paths'* by Ridinghouse in London, came out in 2019. Even when combined these still represent only a fraction of his overall body of work.

¹ For a biographical overview of Guy's life, see: Brett (2007: 206-237).

With the benefit of hindsight, it is easy to trace projections, to establish a teleology. That is to say, to make the assumption that the particular path taken was inevitable. At the risk of doing just that, and against the suggestion in the title of his latest compilation of essays, I see in his early writing already the signs of the themes and concepts that would obsess him throughout his entire life. In *Eugene Delacroix*, a very early monograph published in 1963, the 21 year-old Guy Brett enthused the confidence afforded by his Eton education. Yet already here, one can sense a propensity towards certain themes and attitudes that would gain consistency and depth as his writing matured: “After his African journey, [Delacroix] returned to literary and imaginative subjects as starting points but they were now unmistakably marked by experience both of life and painting” (Brett, 1963, p. 6).

While a burgeoning attention to the relation between life and art was already perceptible in that early text, an incipient fascination with movement may also be observed: “This study has a spontaneous grasp of movement and animation which is lost in the final work. Delacroix trained himself throughout his life to capture movement with the minimum labour and time” (Brett, 1963, p. 7).

Six years later the question of movement in art had become central and specific, enough for Guy, in 1968 while introducing the subject of his book on Kinetic art, to want to differentiate the type of art that interested him, from the more ‘technical’ description that the term implied:

This book is about movement in art. But it is not movement in itself which is important. Movement in a literal sense is no guide to a work’s quality or even its modernity. It so happens, though, that the word “Kinetic” has got itself used to describe a large number of artists and their work. And the word “kinetic” has already gathered around it a lot of stylistic connotations, most of them purely technical: to do with the use of mechanical systems, electrical motors, light, vibratory patterns and so on. These technical properties have often been used as criteria with which to define the work, to group it with others, even to justify it. This approach can only have the effect of creating an Academy of Movement, a body which can define itself clearly only by isolating itself. The tendency has certainly been to treat kinetic art as a separate pocket of modern art with its own inventions and rules (Brett, 1968, p. 9).

Kinetic art, the book, was of course informed by what had possibly been Guy's most significant formative experience, his collaboration with Signals Gallery in London, which operated from 1964 until its abrupt closure in 1966.

A group of likeminded artists began to coalesce. [Paul] Keller and [David] Medalla moved to a spacious flat in Cornwall Gardens, South Kensington, and the Centre for Advanced Creative Study was founded there in 1964 by Keller, Medalla, artists Gustav Metzger and Marcelo Salvatori, Christopher Walker and myself. *Signals Newsbulletin* (its title inspired by a series of tensile sculptures by Takis) was started, edited and designed by Medalla, and Signals London became the name of the group, and of the 'showroom', when it was moved, in late 1964, to a large four-story building at the corner of Wigmore Street and Welbeck Street in central London. The building was made available by Keller's father, an optical instruments manufacturer.

By the time they joined Signals, Salvatori's and Metzger's interests were clearly defined. Salvatori, who was born in Florence and came to England in 1955, was looking for a close collaboration between artists and scientists based on the model of a research institute (the original name of the group was his). He thought of his own works using plastics and foam rubber as maquettes for a transformation of the environment. Metzger was the apostle of 'auto-destructive art'. He combined a pioneering interest in self-generated and random forms in art with a wide-ranging critique of contemporary society. These interests mainly took the form of written manifestos, since, in his view, the theory of 'auto-destruction' was ten years ahead of practice.

Medalla's approach was broader. As an artist he was completely committed to the ideas he had adopted, plumbing them to the depths so to speak. At the same time he always maintained a certain attitude of free-floating, uncommitted openness. As an organiser and publicist he pursued a non-dogmatic and non-exclusive policy. His statement defining the aims of Signals, in its newspaper-format periodical, said only that it was "dedicated to the adventures of the modern spirit", and encouraged experiment in art. *Signals Newsbulletin* printed poems, political discussions, a digest of scientific discoveries and personal news as well as extensive documentation of the artists exhibiting in the gallery (the quality of information on each artist was outstanding in a period before large catalogues). He always gave poems as much

prominence as critical essays in the interpretation of an artist's work. Both Keller and Medalla commissioned artists to produce a new large-scale environmental work for Signals shows. In a curious way, Medalla combined an eminently pragmatic sense, as an organiser, of what could actually be created out of a meeting of specific people, with the wildest flights of fantasy in his kinetic projects and 'propulsions', whose playfulness and poetic license showed up a sometimes pedestrian strain in the more earnest attempts by other artists to link art and science.

From 1964-66 Signals London was a major showroom of the international avant-garde. Its premises were bigger than the old Institute of Contemporary Arts in Dover Street and its *Newsbulletin* was far more lavish than the ICA's small publication. Artists like Takis, Camargo, Soto, Otero, Kenneth and Mary Martin, Li Yuan-chia, Gerhard von Graevenitz and Lygia Clark had opportunities to exhibit on a large scale, and to experiment, which they did not yet have in London or in Paris (Brett, 1995, p. 47-49).

While Metzger and Salvatori, together with Guy and photographer Clay Perry had collaborated with Keller and Medalla from the start, it is also striking how attached to the group many of the invited exhibiting artists became. Sergio Camargo for instance was responsible of guiding Guy's and Keller's attention to several other Brazilian artists such as Oiticica and Mira Schendel while Li Yuan-chia, after coming from Italy to exhibit at Signals, never returned, deciding to stay in London and later moving to Cumbria in the north of England.

Because what happened in the 1960s was that London did become a magnet for people from all over the world, and people arrived here with different sorts of notions of freedom – well, let's say different kinds of behaviour – which could be very liberating in one sense and very hidebound in another area... so I thought all these different degrees and types of freedom and types of conditioning are all mixing up together and complementing one another. You always have this conflict of opposites, and I tend to interpret people's work often in terms of this conflict of opposites.²

² British Library, Hester R. Westley interviewed Guy Brett for the National Life Stories Project Artists' Lives in 2007-2008. <https://blogs.bl.uk/sound-and-vision/2021/04/guy-brett-ideas-in-motion.html> (accessed on 22/04/2021)

The idea of opposites, as magnetic poles within an equilibrium, would return time and again. Takis himself remained a close friend throughout his life and it was his work that Guy gathered at Tate Modern in 2019 for an exhibition that sadly would be the last project for both artist and critic:

My reaction to Takis work was immediate and deep, and has remained so until today. His art represents for me the human, and humane, possibilities that exist within energy. As Carl Jung once expressed it: 'The psyche is made up of processes whose energy springs from the equilibrium of all kinds of opposites.' He might have added that this equilibrium includes a fusion between the fields of science and art. Both are driven by a sense of wonder (Brett, 2019, p. 17).

When *Signals* opened, Guy had recently been appointed art critic to *The Times* and so his frequent contributions to *Signals Newsletter* were often signed under pseudonyms. Sometimes this fact would reveal the bluffs of journalists and fellow art critics, such as the case in which Jaime Mauricio – an otherwise serious Brazilian art critic – reviewing the press reception of Camargo's *Signals* exhibition, described Gerald Turner (one of Guy's pseudonyms) as the 'renowned art critic' while adding that even the 'usually stern' *Times* newspaper had positive things to say about the show.³

It was through kineticism and *Signals*, that Guy became aware of the inherent bias within the institutional framing of art, particularly that constructed around the notion of the 'national':

In fact, *Signals* encapsulated the character of the London-based avant-garde for the period. Like the ICA [...] and venues of the early 1960s such as Victor Mulgrave's Gallery One and Denis Bowen's and Kenneth Courtts-Smith's New Vision Centre, the character of *Signals* was cosmopolitan, experimental and interdisciplinary. These qualities have never been recognised by British art history. In fact, the entire mainstream historical writing and exhibition-making has been concerned with constructing a national image of British art, wedded to a traditionalist, beaux-arts view of practice, ignoring or excluding the work of those

³ I mention the incident in an article on Sergio Camargo, see: Asbury, 2020.

foreigners which cannot be assimilated within the national canon. By cruel logic of chauvinism, official aspirations to make London an international centre have only resulted in obliterating London's cosmopolitan reality and the actual ferment of its cultural life (Brett, 1995, p. 50).

Signals had been fundamental as a sort of whirlpool of interests between avant-garde practice and a wider scientific, philosophical and political sensibilities, exemplified by the interests of collaborators such as Salvatori and Metzger. Metzger's radical political position, for example, must have had a strong impact upon the young aristocratic art critic, a fact that would become evident in Guy's writing over the following decades. Yet, Guy's live-long friendship with Medalla had even more profound and long-lasting consequences.

"It is a very particular pleasure when someone from the other side of the world talks warmly and insightfully about your own culture" (Brett, 1995, p. 13).

The above statement, written by Guy while recollecting his first encounter with Medalla, circa 1959, could have been enunciated by so many artists from around the world referring to Guy's own warmth and insightfulness towards their respective cultures. Guy described that first meeting with David at 'a dance at the village hall in Rotherfield Greys, near Henley-on Thames, Oxfordshire' as 'incongruous and prophetic' (Brett, 1995, p. 13). It would not be, I imagine, too much of a speculative leap to suggest that Guy's use of the term 'incongruous' referred to the location and social milieu of an event in celebration of the local rowing team, and 'prophetic' because it was one of those chance encounters that would mark the future trajectory of his life.

[W]hat I remember best about the evening was [David's] scintillating conversation about English poetry. I was attempting to produce poems at the time. His knowledge of all my favourites – Blake, Keats, Shelley, Crabbe, Hopkins, Eliot – astonished me. [...] Only later I discovered he knew as much about French culture and many others, as he did about English, and as much about art, music, dance and theatre as he did about literature (Brett, 1995, p. 13).

It is of course to Guy's credit that, already at a very young age he did not equate Medalla's knowledge of the Western literary canon with any sense of its inherent superiority. Over the course of his lifetime Guy would find in so many

artists' works from across the world a similar sense of wonder and sophistication. A sense of wonder and openness towards other cultures has been a constant characteristic of Guy's writing from early on.

Medalla's role, during the Signals years, in establishing connections across the avant-gardes in Europe and beyond cannot be underestimated. Medalla's own personality and the particular circumstances to which he was submitted to as a Filipino national, were crucial in this respect:

I soon realised [David] was dividing his time between England and France. As soon as the stay allowed on his English visa expired, he would go to France and when his French visa expired, return to England. Expiring and renewed visas have been a permanent feature of David's life. [...] The apparently incongruous circumstances of our meeting were a foretaste of the way Medalla has, throughout his life, made his own connections and artistic manifestations, often far from routine channels of the art world, and how, with all his intimate knowledge of English culture, he has fostered an internationalism in England which has gone far beyond the narrow, nationalist priorities of the official British art establishment (Brett, 1995, p.13).

Adding that:

I'm not talking about a diversity of set forms of cultural difference (on the model of 'ethnic arts'), but a creative process whereby the new appears out of a meeting, in particular conditions, of the local with the global, the way in which London, in this instance, became the crucible of a possible new culture (Brett, 1993, p. 123).

Guy's shy and reserved demeanour certainly contrasted with Medalla's extrovert character, but their friendship was one of mutual exchange. Medalla's sociability broadened the circle of collaborators with extraordinary rapidity, while Guy would slowly but concretely bring, through his writing and sensibility, those diverse creative outputs within an art critical and later art historical rationale. With the demise of Signals, it was also Guy who, to a large extent, was left to deal with the many bureaucratic consequences of the closure, safeguarding works of artists from incoming creditors while also arranging for planned exhibitions, such as Oiticica's, to be held at alternative venues. In a

sense, Guy continued to take care – the original meaning of the verb ‘curate’ – of the legacies of so many artists throughout his lifetime. Reflecting on this relationship between the artists and the critic, Guy stated in the introduction to *Carnival of perception*:

I have often wondered about the transaction involved in the relationship between artist and critic (or the more neutral ‘writer on art’). It seems there will always be a tension between the writer’s desire to unlock through words the unique qualities of the material phenomenon offered to the eyes, and the existence of a vision (of life, reality, love, value, the universe) – the writer’s particular vision – which announces itself at a certain point and remains throughout life. How often have we embarked on a project only to realize at the end that it says the same as we have always been saying (ironically, perhaps, since it is only the firm belief that we have something new to say that gives us the impetus to embark on a new project in the first place). I have no idea where this vision comes from but it has been important to many human groups through history. For example, among the Native Americans of the plains the individual’s dream or vision was cryptically inscribed on their shield. The design was normally hidden by a cloth and only uncovered for the owner to gaze at just before battle to gather the maximum of a uniquely personal power (Brett, 2004, p. 12).

The invocation of the shield, its mystical powers, is perhaps an unconscious allusion to Guy’s own ability to transcend the personal by invoking the other. The last time Guy saw Hélio Oiticica, was in New York during the 1970s, where he stayed “housed” in one of the artist’s Babilonests – “cabin structures” that integrated within his living space in New York.⁴ From that experience of spending that time with Guy, Oiticica devised a project for a penetrable in homage to the British art critic, entitled *Shelter Shield*.

⁴ Babilonests were bed-like constructions that Oiticica had first conceptualised in Rio de Janeiro with the Bed-Bólide and the concept of Barracão. Oiticica later elaborated these ideas during his residency at the University of Sussex in 1969, and exhibited them as an interactive installation as in his contribution to Kynaston McShine’s *Information* exhibition at MoMA in 1970.

Shelter Shield refers no doubt to “Give me shelter” by the Rolling Stones, a band Oiticica had been particularly obsessed with during the 1970s. It also made a clear allusion to Guy’s own character, his modesty, shyness, which sometimes has been more broadly, described as his English gentleman persona. Oiticica’s title suggests, to me at least, some more fluid, transitory state from shelter to shield, from the comfort of a sheltered life to that of a risk taker in need of a shield. In his 1989 catalogue essay for Dawn Ade’s Hayward Gallery exhibition survey *Art in Latin America*, Guy described Oiticica, Lygia Clark as having taken a radical leap, one that transcended the formalism of abstraction by throwing themselves into the world. We may say the same about Guy’s own idiosyncratic trajectory, particularly the more overt political turn that he took following the closure of Signals.

In Guy’s monograph on David Medalla, several possible reasons for the end of Signals are posited if not elaborated on:

In 1966 Signals’ backer (Paul Keller’s father, Charles Keller) withdrew his support and the gallery went into liquidation. Mr Keller charged financial incompetence; Medalla, that Paul Keller’s father, a businessman, had strongly disapproved of his, Medalla’s, publication in *Signals Newsbulletin* of Lewis Mumford’s 1965 address to the American Academy of Arts and Letters. Mumford had used this prestigious occasion to criticise publicly the American involvement in Vietnam, and *Signals* also published American poet Robert Lowell’s letter declining an invitation to the Whitehouse for the same reason. [...] Like that of later groups Medalla formed, the ending was a painful shock to all concerned. There were several exhibitions in preparation and Medalla had a mass of material for future issues of the magazine. But at this distance it is impossible not to be struck by the logic of the metamorphosis of Signals, 1964-66, into The Exploding Galaxy, 1967-69, Artists’ Liberation Front, 1970-74, and Artists for Democracy, 1974-77. Each group corresponded precisely to its period and to those great underlying cultural and historical changes which touched in some way almost everyone on the planet (Brett, 1995, p. 67).

The impression we get from accounts on Signals, is that everything suddenly stopped after its closure. This was not, in Guy’s case at least, exactly true. Guy remained art critic to *The Times* until 1974. His writing on Kinetic art continued, as exemplified by his book on the subject in 1968, his exhibition

catalogue essays such as that for Soto at the Marlborough Gallery in 1969, and that same year, his role in securing Oiticica's Whitechapel exhibition and his contribution to its catalogue.

Oiticica's Whitechapel exhibition received varied press coverage. One particular review invoked Shakespeare's *Richard the II*, transforming the passage "this other Eden, demi-paradise" which referred to England into "This Other and Unnecessary Eden". The headline thus manages in a single line to assert a classical nationalist trope and dismiss the "exotic other". This outstanding example of British snobbery within art criticism only highlights how detached Guy was from a journalistic theme that unfortunately survives to this day (Mullins, 4 March, 1969).

A sense of the broadening range of interests is revealed in Guy's themes in his articles for *The Times* over that transitory and turbulent period:

"Naum Gabo: Space is Not Outside Us", (15 March 1966); "The Gadfly of Modern Art – Marcel Duchamp", (14 June 1966); "Photomontages of John Heartfield", (16 Sept 1967); "Van Gogh in the Fields", (15 Oct 1967); "Cool State of the Word", (30 Dec 1967); "The Invisible Works of Modern Art", (2 April 1968); "Tuba on Fire", (15 Feb 1969); "Ways of Pointing a Camera", (22 April 1969); "When Attitudes Become Form", (30 Aug 1969); "Gentle Man of Iron" (Julio Gonzalez), (10 Nov 1970); "Waste of the World", (25 March 1971); "500 Years after Durer", (17 May 1971); "Moholy-Nagy and the Whole Man", (3 July 1971); "At the Feet of Gaudi", (17 Aug 1971); "Tantra: New Vistas of Meditation and Self-knowledge", (23 Oct 1971); "Francis Bacon in Paris", (27 Oct 1971); "Calderara's World of Stillness", (2 Nov 1971); "Hogarth's Progress", (2 Dec 1971); "Blake, Blake, Burning Bright", (8 Dec 1971); "Eugene Atget, Parisian and Photographer", (21 Dec 1971); "Centenary Exhibition of Mondrian", (22 June 1972); "Takis Sows the Magnetic Fields", (3 Oct 1972); "Islamic Carpets as Ideograms of Plenty", (25 Oct 1972); "The Needle's Eye", (23 Jan 1973); "Videotape as an Art Medium", (6 March 1973).

While the subjects on the list above show a continued interest in kineticism and its art historical sources – European constructivism, de Stijl, Marcel Duchamp, which much later would form the basis of exhibitions such as Force Fields – they

also demonstrate an increasing focus on the art of other parts of the world together with a burgeoning interest in popular forms of expression. After being somewhat disassociated from the hippy commune-like activities of Medalla and The Exploding Galaxy group, a new approximation took place between the two as the 1970s dawned, while the relation between art and science was slowly replaced or, perhaps more precisely, overlaid by one between art and politics:

The closed cell of Artists' Liberation Front expanded to become a broad organisation with the formation of Artists for Democracy. AFD was born during a conversation early in 1974 between Medalla, Dugger, the Chilean artist Cecilia Vicuña and myself in Medalla's and [John] Dugger's small room at Newport Place, Soho. The immediate pretext was the Chilean military coup of September 1973 against the socialist government of Salvador Allende, and the desire to mobilise artists in support of the resistance (Brett, 1995, p. 86).

Guy's father, Lionel Brett, had been a modernist town planner and architect. Having been involved in the post-war reconstruction of Britain, he later travelled lecturing around the world including a tour of Latin America. Following his visit to Chile, the Allende government had commissioned him to work on a planning project in Santiago – a project that of course never took place due to the military coup of 1973. It is not surprising therefore that upon assuming as rector of the Royal College of Art, he allowed the premises to be used for an AFD exhibition and auction of works donated by artists around the world in support of those suffering under the authoritarian regime.⁵ An AFD "cultural centre" was later opened in a squat at 143 Whitfield Street, and remained active until 1977. Parallels, in strategy at least, with the Museum of Solidarity, which Mario Pedrosa organised in Santiago, while being himself in exile from Brazil's military regime, might not be only coincidental. Pedrosa had been in London for Oiticica's Whitechapel show in 1969. Guy's personal archive also contains letters

⁵ Lord Esher, Lionel Brett, interview, oral histories, architects lives, British Library, tape n.8. <https://sounds.bl.uk/Oral-history/Architects-Lives/021M-C0467X0014XX-1000V0> (accessed 22/04/2021).

of correspondence concerning Pedrosa's campaign for that year's boycott of the São Paulo Biennial.⁶ Keeping these connections in mind, a broader post-68 political turn must also be taken into account:

In Europe, the Galaxy had been rather contemptuous of the young militants of 'May 68', finding them "unresolved" expressively. But Medalla returned from Asia [he had been in India during Oiticica's 1969 show] a political radical and began devouring Marxist texts as avidly as he had Buddhist scriptures (Brett, 1995, p. 83).

This new political impetus had been very much reflected in Medalla's and Dugger's "Maoist" pavilion at the 1972 Documenta 5, curated by Harald Szeemann. Recalling that period two decades later, Guy would state that:

The mid-1990s may not be the best moment to look again dispassionately at a movement in the 1970s in which many people were caught up (myself included). The photos of Medalla and Dugger in their Mao Jackets, and the rhetoric of Medalla's polemics, which imitated Marxist-Leninist state discourse down to the smallest mannerisms and turns of phrase (although his analysis was usually sane and intelligent), give a dated air to an incontestable conviction: that the legacy of colonialism in the Third World could only be effectively challenged by the national liberation movements (Brett, 1995, p. 85).

Guy's *mea culpa* probably referred, amongst other activities, to his research which would culminate in an Arts Council of Great Britain funded book published in 1976 entitled *Chinese peasant painting from the Hu County, Shensi Province, China* (Brett, 1976-1977). It may be, at first, hard to reconcile Guy's writing on kinetic and participatory art with the themes and content of a book that begins by quoting Mao Tse-tung and discusses paintings along the socialist realism style with titles such as *A barren hill is transformed into an orchard* (by Hang Chin-pu), *How bright and brave they look* (by Chang Chin-feng), or *Never*

⁶ His latest collection of essays *The Crossing of Innumerable Paths* begins with an epigraph by Pedrosa: "So life is greater than the rules".

forget the state after a good harvest (by Liu Jui-chao). The project had taken Guy to China for the original research, a rare feat for a Western art critic during the 1970s. Guy's overt "political phase" continued throughout the 1970s, when he published between 1975 and 1976, several articles for *China Now* along similar themes, such as "Spare-time Artworkers", "Lu Hsun and the Woodcut Movement", and "A Challenge to Artists", (on Mao Tse-tung's philosophy of art). According to his wife, Alejandra Altamirano (herself a Chilean political exile, and the daughter of Carlos Altamirano, a senator and general secretary of the Chilean Socialist Party during Allende's presidency) such radicalisation had cost Guy his job at *The Times* in 1974.⁷

Looking beyond the somewhat rose-tinted view of life in communist China, we may also see this as a period of consolidation of Guy's emerging views on art and its relation to world and local politics. Indeed, when he later revisited the theme for his collection of essays on popular arts, *Through our own eyes*, Guy's statement is more cautious: "We, as foreigners, only know about Huxian painting because the Chinese authorities decided to take it as a model, to publicise it. We can know little or nothing about the art of workers and peasants which has not been highlighted" (Brett, 1986, p. 63).

Free from the constraints of a conservative newspaper, and following the work on the Chinese peasant paintings, Guy would embark on several projects that broke away from the "refined" avant-garde milieu that had characterised his former *Signals* years. This included a curatorial project on painting from the Shaba region in Zaire (now The Democratic Republic of Congo), with some references to Nigerian and Ghanaian popular artists. A particularly powerful focus in the essay is the expression of trauma in paintings referring to Belgium's brutal colonial rule. Initially supported by the Arts Council the project was later aborted by the funder.⁸ If Guy's original perceptions on Chinese peasant painting seemed to himself, by the mid-1990s, dated and in need of recontextualising, his

⁷ Alejandra Altamirano Brett, telephone conversation with Michael Asbury, March 2021.

⁸ Alejandra Altamirano Brett, telephone conversation with Michael Asbury, March 2021.

insights drawn from the research on Shaba and popular painting, also published in *Through our own eyes*, retain a stronger contemporary relevance:

The term ‘African art’ is intimately connected with the history of Europe’s colonial relationship with Africa. [...] Therefore, an acute awareness of conditions and changes of social reality, and an African view of history, are necessary part of the whole process of decolonization (Brett, 1986, p. 83-84).

His involvement with the Artist for Democracy group had brought to his attention the work of the Arpilleras, groups of poor women in the outskirts of Santiago, claiming that: “In conditions of great insecurity and hardship, groups of Chilean women have sewn thousands of patchwork pictures showing the realities of life under the military dictatorship which seized power in the coup of 1973” (Brett, 1986, p. 29).

Trauma re-emerges as the subject in another essay in *Through our own eyes*, where Guy discusses the visual representations created by witnesses to the horrendous bombing of Hiroshima: “In a way, the crux of this whole experience is a very finely balance between remembering and forgetting. What the individual would rather forget [...] the species must remember” (Brett, 1986, p. 120).

The book’s final essay, on the “protest art” of the Greenham Common Women’s Peace Camp for nuclear disarmament, follows through the argument, concluding that: “After looking at the Hiroshima pictures it is hardly necessary to ask why the nuclear bomb should be the focus of fears reaching down to the depths of the psyche” (Brett, 1986, p. 131).

Other than the subject itself, what seems interesting here, in terms of this overview of Guy’s writing trajectory, is the associations he establishes between “popular” visual expressions of protest and avant-garde art. It is as if he is attempting to salvage the radicality of the latter as opposed to claiming the aesthetic value of the former. This seems crucial to me as a way in which to understand Guy’s own view of the human creative potential:

The scientific discoveries which led up to the splitting of the atom and the making of Bomb were the same ones which changed our whole view of matter and energy, discoveries echoed throughout modern culture. In the visual arts, for example, artists went through a parallel

process by breaking down the homogeneous surface of classical art into what might be called the ‘elementary particles’ of colour and form, and created what is broadly known as abstract art (Brett, 1986, p. 132).

A similar sense of wonder at the spontaneous expressiveness of people emerges elsewhere in Guy’s writing. Not always so overtly political, an underlying emphasis on non-hierarchical and participatory events seem again to draw his attention. In an amusing short text, written for an exhibition organised by his friend the former Pop artist Derek Boshier, Guy pondered on the advent of the “Fad” in Western societies:

The fad is by definition something invented anonymously, which involves only the young, which spreads like wildfire and which doesn’t last long. It usually, but not always, implies a close relationship between the person and a piece of equipment, which is the source of enormous and quick profits for entrepreneurs and manufacturers. By putting many of these fads together, in a certain sequence, I want to suggest this thing as a form of human creativity. A fad may seem quite pointless, but I believe many of them are spontaneous expressions of the desire for freedom, to know oneself, to express oneself, to know the air, the land, the sea, to do the impossible. A fad object has the same relation to the world of normal commodities as a nonsense word to normal words (fads are quite often named with nonsense words); it releases expressivity, exuberance, it creates a community out of nothing. In another society these expressions might be incorporated into an expanding body of popular art, but in our society, they are partly a ludicrous exhibition of the commercial cycle: an idea is taken up, exploited, over-produced, dropped and replaced with another. Others end in arrest. The fad dies, and the world returns to work (Brett, 1979).

There is something revealing here of Guy’s reluctance to participate in the art world’s own fads. Even during the Signals period, the overwhelming art world focus in Britain and Europe at the time had been on informal abstraction and the emergence of American Pop art. Never one to adhere to trends and groups based upon nationalisms or other such allegiances, Guy remained very much faithful to his vision of art (Guy Brett, March 30, 2021). Perhaps it was this general attitude

that eventually drove him away from the narrow constraints of the “orthodox left” ideological discourse, moving into a more critical “decolonial” stance towards British chauvinism in the arts. I see his contributions towards emerging feminist and post-colonial publications such as in “Patchwork Pictures from Chile”, *Spare Rib*, in September 1977, and “Cultural Colonialism: a Discussion”, in *Black Phoenix*, in the Spring of 1979, as evidence of this stance. The latter is particularly significant, as it suggests that he was already in touch with the journal’s editor, Rasheed Araeen.

Araeen had proposed that same year an exhibition to the Hayward Gallery on under-represented work by black and Asian artists living in Britain. Although the proposal was initially rejected (as “being not the right time for such a show”), the exhibition did take place ten years later when a wave of surveys of non-EuroAmerican art seemed to hit the scene all at once – *one is somehow reminded of Guy’s notes on fads*. From 1987 *Black Phoenix* became the journal *Third Text* and Guy a regular contributor from its first issue, writing on that occasion on the work of Lygia Clark (Brett, 1987).

The year 1989 has become understood historically as a turning point in world politics as well as in the arts. In the wider political sphere it marked by the collapse of the Soviet Block, its most powerful symbolic representation, being perhaps the televised images of the fall of the Berlin Wall. This event, endlessly repeated as an image of the changing times, encouraged some to speculate on the possibility that Western liberal democracies had achieved their rightful destiny, an idea epitomised by Francis Fukuyama’s 1992 notion of the end of history. With the benefit of hindsight, it seems clear to us, today, that rather than an end, 1989, brought a new, rather terrifying beginning, one that has very much defined the way in which the 21st century has progressed so far. The invention of the World Wide Web by Tim Berners-Lee in 1989, the release of Nelson Mandela only a few months later in February 1990, the collapse of the Soviet Union signalling the return of Russian troops from their ten year occupation of Afghanistan, these are just a few examples of events that still very much affect our present condition.

Within the field of contemporary art, 1989 has also become understood as being pivotal, and we find Guy engaged in some of its most significant events. With his contribution to Dawn Ades’ exhibition *Art in Latin America*, Guy had

remained somewhat frustrated with the fact that the art showcased from across that continent did not follow through into the contemporary.

People have begun to talk of a ‘boom’ in Latin American art such as has existed for some time for Latin American Literature, at least for certain writers. A number of ‘Latin American’ exhibitions have taken place in museums in Europe and the United States in the past two or three years, including a major survey at the Hayward Gallery, London in 1989. The role which international power politics, money and fashion play in these changes, and how durable they are, could be the subject of a thoughtful analysis (Latin Americans are familiar with booms *and* busts). Up to now, the interest has been mainly in historical art and important contemporary artists are still largely underrepresented in European and North American museums. To make these artists more visible and known must be good, but cultural booms and fashion do not change the fundamental divisions and inequalities in the world. These are expressed, among other things, in difference of cultural infrastructure and therefore in the possibility of producing art (Brett, 1990, p. 5).

To address this lack, Guy proposed a parallel exhibition entitled Transcontinental: Nine Latin American Artists (Waltercio Caldas, Juan Davila, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meireles, Tunga, Regina Vater), all of which were alive and working in different locations across the continent. The accompanying book begins with the words of Edward Said, an epigraph quoted fresh from an article in *The Guardian*, dated December 16-17, 1989. Looking back at that quote it seems to still haunt our current reality: “We are mixed with each other in ways that most national systems of education have not dreamed of. How to match knowledge in both the arts and science with these integrative realities is, I believe, the issue of the moment as the decade closes.” For Guy, Said’s words seem to encapsulate his own dissatisfaction with the separation of disciplines (art, science, politics), the categorisation of art along national divisions and the increasing “integrative realities” characteristic of the contemporary condition.

The previous year, writing in the exhibition catalogue for Rasheed Araeen’s *The Other Story*, Guy had expressed this dissatisfaction in relation to the way the 1950s activities of the Independent Group had come to be mythologised in

relation to the hegemonic history of Pop art. It is undeniable that he saw not only a parallel with how the activities of Signals were remembered but also the need to revendicate both aesthetic and theoretical concepts arising from its inherent internationalism:

While certain artists and architects are now well-known as individuals in the British Pantheon – Hamilton, Paolozzi, the Smithsons – what is completely forgotten is the intellectual and imaginary energy of their collaboration then, when the boundaries between art and architecture, and science, art and design, high and popular culture, art and non-art media, were all questioned. Even art historical notions of tracing the ‘origins of British Pop art’ disguise the fact that those artists were as interested in, say, scientific photography as they were in comic strips (Brett, 1989, p. 111).⁹

His target, one that stubbornly remained throughout his life as a writer, was the establishment, its nationalist bias, its lack of curiosity and its propensity to follow trends, in short, to submit itself to fads. Still in his essay in *The Other Story*, he makes this clear by stating that:

It seems to me mistaken to refer to avant-garde activity in the 60s and 70s in Britain as a ‘thing in itself’ – to construct a little history for it – because it must be understood in opposition to, and in contestation with, the establishment, the mainstream, the institutions. This is the same as saying that the mainstream itself, the widely accepted history of art in Britain in this period, was not constructed without denying, neutralising or rendering invisible the challenge of the avant-garde. Everything has been done to soften a conflict of values which is real and still continues (Brett, 1989, p. 111).

Such a position would re-emerge when in 1991 he was invited to contribute to a publication by the British Council celebrating 50th anniversary of the São Paulo Biennial and the Council’s own role within that international event. Guy

⁹ I never had the chance to ask Guy what he thought about having his essay in *The Other Story*, reprinted in the lavish catalogue published by Sotheby’s on the occasion of their exhibition remembering Signals.

begins his essay by bluntly stating that: “What strikes one about the connection Brazilian artists, and Brazilians working in art, have with Britain since the 1950s is its almost completely unofficial character” (Brett, 1991, p. 47).

Perhaps Guy’s most outspoken criticism over the course of 1989, came in the form of the questioning of the concepts behind Jean-Hubert Martin’s exhibition *Magiciens de la Terre*, in the form of an article entitled “Earth and Museum – Local and Global?” which I will quote here extensively:

The title of the proposed Paris exhibition, as one of the few pieces of information available in advance, inevitably made one ask oneself: who is speaking, and to whom?

Magiciens. To describe any Western artist today as a magician (Picasso, say) would probably be found only in advertising copy. In current art discourse it would be considered trite, paradoxically a dis-empowering word that would weaken the relationship between the aesthetic and the social dimensions in an artist’s practice. ‘Magician’ appears in the title as a way of cementing links which the exhibition apparently intends to make between metropolitan artists and those working in the religious contexts in certain African, Asian, and Latin American societies. But in doing so the term rebounds, and inexorably reveals its nature as a ‘primitivist projection’.

De la Terre. In its close association with Magician as a message/massage of evocative words, the word ‘land’ (terre) has obviously been used here with a double meaning: *terre* as the physical substance, signifying the elemental, the basic; and *terre* as the world, the planet. But as these two meanings begin to diverge, the one standing for the concrete, the particular, the local (or in art-language the ‘site specific’), the other for a general concept of totality, of overview – a gulf appears between two different kinds of experience. The first associates *terre* with a desperate struggle, a ‘land-rights’ struggle, either to regain appropriated land or simply for a place to live, a place from which to speak, and the second is detached: the *terre* of privilege, of power, which with every passing day seems to become more abstract, mobile, and in fact harder to ‘localise’.

The terms move quickly to a polarized antithesis. At one end of the scale is the experiences of peoples who traditionally have ‘a concept of self as an integral part of the social body whose history and knowledge

are inscribed across a particular body of land', as Jean Fisher has described for Native Americans. In this view 'territory is a living entity to be nurtured and respected as the literal body of the self'.¹⁰ The other end of the scale is at an extreme of technological overdevelopment, revealingly expressed by Jean Baudrillard in terms of the pilot's or driver's perception, radically alienated from the earth as also from the body.¹¹

These antagonisms, in their extreme form, seem to enter into the very definition of art. In the world today indigenous peoples – aboriginal groups in Australia, Maori in New Zealand, Native Americans in North and South America – are engaged in a continuous effort to maintain the association of their cultural legacy with their present predicament, especially their struggle for land rights. At the same time certain institutions – museums and more recently the giant corporations which sponsor museum exhibitions – are trying equally hard to disassociate these two realities. Canada has recently been the scene of some clear examples. At the 1986 World Fair, the authorities decided they could not allow the native peoples themselves to control a space in the projected 'Indians of Canada' pavilion because they would use it to draw attention to the present-day struggles, especially land struggles. And last year, an exhibition of historical Native American artefacts at the Glenbow Museum, Calgary, associated with the Winter Olympics, was boycotted by the Lubicon Cree Indians. Oil companies involved in sponsoring the show operate in the area of Northern Alberta where the Lubicon Cree live, and where they have been fighting a bitter land claim dispute with the federal and provincial government for 50 years.

The Calvary exhibition's title, *The Spirit Sings*, contrasted strangely with the words of Bernard Omniak, the Lubicon Cree Chief: 'what's happening now is that our people would be far better off if someone came up to them and got rid of them instantly. Anything so we wouldn't be dying a slow death.' And he himself pointed out that glaring contradiction:

¹⁰ Note from original text: Jean Fisher, *Jimmy Durham*, 'The ground has been covered', *Artforum*, Summer, (1988:102).

¹¹ Note from original text: Jean Baudrillard, 'The Ecstasy of Communication'. In: Hal Foster (ed.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985: 128-129.

‘Our culture is being glorified by the same people who are doing the damage to the Native people in our area.’¹² The oil companies are deeply implicated in the local, but their appeal is to the general, universal space of ‘culture’ which corresponds to their own abstract and global power. The Native Americans on the other hand have to move from the universal to the local: from our celebration of the artefacts as masterpieces of ‘world art’ to what is actually happening in their territory. Naturally the big corporations show their ‘dependency’ – on an artistic vitality and beauty they could not produce themselves and to which their logo is quite superfluous and marginal. But they have clearly realized that they can make use of the way our culture creates an aesthetic centred on the object and its contemplation, isolated from the rest of reality.¹³ Their real power lies in the narrow specialization they count on in their public: our refusal to take responsibility for the whole. We begin to read the verbal message of the Calgary’s exhibition’s title, not as uplifting, but as almost sinister: a sign that they are being duped.

In this process the colonized group, and the metropolitan exhibition goer, are in fact both duped by the same corporate power which, as it grows, integrates the production plant, the museum, the state and the media in a single hegemony (the underlying meaning of ‘corporate sponsorship of the arts’). The treat of this power at a local level, as well as its ever-widening circles, can be vividly felt in an illuminating short book by Eric Michaels about the efforts of an aboriginal group in central Australia – the Warlpiri – to set up a local TV station.¹⁴ The Warlpiri were implicated not only in a power struggle – to transmit autonomously their own programmes in the face of the official national media – but also a cultural struggle, to articulate ‘aboriginalities’ to the standardized

¹² Note from original text: Quoted in last issue Alberta, Autumn, 1987.

¹³ Note from original text: It is revealing to see that CANAL+, one of the sponsors of *Magiciens de la Terre*, despite the rhetoric of the ‘abolition of all frontiers’, can still, in its promotion material, remain webbed to a distinctly Western bourgeois concept of art: ‘A tous ses abonnés, CANAL+ a choisi de dédier ce plaisir unique qui s’attache à la possession des objets d’art et leur offrir cette jouissance extrême que naît de leur contemplation’.

¹⁴ Note from original text: Eric Michaels, *For a Cultural Future – Francis Jupurrurla Kelly makes TV at Yuendumu*, Art and Criticism Monograph Series, Vol. 3, Melbourne: Artspace, 1987.

and ethnicised images of themselves issuing from the same centralized sources. Michaels describes how, in assisting the Warlpiri videomaker Francis Jupurrurla Kelly to make tapes, he realised that aboriginal history is intimately related to land and space: 'Any story comes from a particular place, and travels from there to here, forging links which define the tracks over which people and ceremonies travel.'¹⁵

Contradictions immediately arise, and indeed Michaels reports that Francis Jupurrurla Kelly and the Warlpiri themselves see TV as a two edged sword, both a blessing and a curse. They wish to 'identify their art and describe it to the rest of the world', but at the same time to avoid losing control of it in the process of reproductions and circulation which video makes possible. Will it remain a cultural experience based in material culture or be swallowed up 'in a particular named future whose characteristics are implied by that remarkable word "lifestyle"? [...] This term now substitutes everywhere for the term culture to indicate the latter's demise in a period of ultra-merchandise [...] Warlpiri people, when projected into this lifestyle future, cease to be Warlpiri: they are subsumed as 'Aboriginies', in an effort to invent them as a sort of special ethnic group able to be inserted into the fragile fantasies of contemporary Australian multiculturalism.'¹⁶

It is not difficult to recognize in this 'lifestyle future', the same process, mediated perhaps by the same transnational corporations, at work in 'our own' culture. For have not the subversive and emancipatory projects of the 20th century avant-garde – from the surrealists at one pole, with their proposals to 'liberate desire', to the constructivists at the other, with their plans to transform the environment – been reduced, first by the art market and then by the wider market of lifestyle, to the same bland range of designer-commodities? And has this not necessitated new strategies by artists which resist, or at least reflect on, exactly this process in order to regain the social value and efficacy of art which the earlier generations had search for? The 'ethnic' package and the 'modernist' package are side by side on the shelf.

¹⁵ Note from original text: Ibid. p.49.

¹⁶ Note from original text: Ibid. p.71.

This fact, I think, has not been lost on a number of artists of the avant-garde in the last 20 years. Their explorations of the ‘relationship between cultures’ (one of the stated themes of the Paris exhibit) has been inseparable from an attack on the inherited bourgeois concept of art (which is so entwined with the modern forms of colonialism and oppressive power). Whether the Paris exhibit will bring such work to light, or will treat the whole subject as an ‘instant’ phenomenon, remains to be seen. It is important to grasp the historical moment and social context of its first appearance, and the problematics in which it intervened. Not that we are merely talking here about points in a debate, or about single issues. The characteristic of art is to search for complexity and depth of metaphor (Brett, 1989, p.89-91).

This search for ‘complexity and depth of metaphor’, guided Guy’s writing through the following decades. As can be noted in the excerpt above, his approach served to untangled terminology that, more often than not, would be employed as given, as an unquestionable fact. In the essay on Maria Theresa Alves installation *Nowhere*, a reference to the original Greek term ‘Utopia’, made famous by Thomas More’s 1516 book, Guy responds to the following statement made by the artist: ‘Utopias perhaps cannot serve as models since they are very specifically drawn up. They are not enough to allow for the possible potentialities that humans require in a model.’ Guy concludes that:

In this necessary dialogue, and complex questioning of our histories, if a Brazilian has to counter those aspects of Western utopian thinking which were inseparable from invasion, colonisation and enslavement; an English person, for example, has to see that our imperial attitude was not innate but also a construct, and that even some of our prominent symbols of national cultural identity opposed it, at root, in terms which still carry force today (Brett, 1993, p. 4).

From the 1990s Guy would consolidate his writing, within the British context, on artists such as Mona Hatoum, Susan Hiller, Rose Finn-Kelcey and Cornelia Parker, while collaborating with a number of institutions on curating large retrospective exhibitions of artists he had long been engaged with. Many of these larger projects took place in continental Europe rather than London, fuelling his critique of British institutional snobbery. These included curating work on major exhibitions such as: Hélio Oiticica, an itinerant retrospective that travelled from the

Witte de With, in Rotterdam, to the Jeu de Paume, in Paris, the Fundacion Antoni Tapies, in Barcelona, and the Calouste Gulbenkian Foundation, in Lisbon, between 1992 and 1993; and *Out of Actions: Between Performance and the Object*, where he advised curator: Paul Schimmel at MOCA, in Los Angeles, in 1998.

Concurrently several essays were commissioned for exhibition catalogues across Europe and the United States, including: “Propos sur Takis”, in *Takis*, at the Jeu de Paume, in Paris, 1993; *Sergio Camargo*, at the Calouste Gulbenkian Foundation, in Lisbon, 1994; “Equilibrium and Polarity”, *Victor Grippo*, at the Ikon Gallery Birmingham and Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1995; “The Amorphous Us”, *Derek Boshier*, at The Contemporary Arts Museum, in Houston, 1995; “The Proposal of Lygia Clark” *Inside the Visible, an elliptical traverse of 20th century art: in, of, and from the feminine*, for MIT Press and ICA, Boston, in 1996; “The Museum of Space-Time” (‘El Museo de Espacio-Tiempo’), *Remota – Eugenio Dittborn*, at the Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, and The New Museum, in New York, 1996; “Brevity and Toil” (‘Brevedad y Faena’), *Rainer Krause: Paisajes Marginales/ Las Listas*, at the Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1996; “David Medalla”, *Life/Live*, ARC – at Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1996; “Everything Simultaneously Present”, *Tunga: 1977-1997*, at Bard College, New York, 1997 and; “Lygia Clark: Six Cells”, *Lygia Clark*, at Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1997, amongst many others.

If the lists above demonstrate Guy’s significant international standing as an art critic, to a great extent, it was only from the year 2000, perhaps due to the opening of Tate Modern and its international emphasis on modern and contemporary art, that Guy, while still remaining independent, began to be more frequently invited to contribute and curate exhibitions at a major UK institution. His collaboration with inIVA, founded in 1994, under the chairmanship of Stuart Hall and direction of Gilane Tawadros is too extensive to be included here, but also constitutes another aspect of his support towards opening the British cultural establishment to a more diverse and international set of art practitioners, whether they were based in the UK or not.¹⁷ Today with the so-called decolonial

¹⁷ Amongst Guy’s work with inIVA are his books on Medalla, Li Yuan-chia and his own collection of essays in ‘Carnival of Perception’.

turn, Guy's life's work and his many struggles seem all the more pertinent. In compiling this, admittedly limited, outline of Guy's much wider and complex body of work, I wish to shed light on what has been a pioneering, poetic and insightful approach to what today is broadly described as "decoloniality" in the hope that the recent wave of interest in the subject may build upon it while proving itself to be more than just another art world fad.

London, April 2021

Dr Michael Asbury is reader in the History and Theory of Art and deputy director of the research centre for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN). An internationally recognised specialist in modern and contemporary art from Brazil, he has published extensively and has curated numerous exhibitions in the UK, Europe and Latin America.

References

- 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.
- BRETT, Guy. A magnet and a Scrap of metal. In: BRETT, Guy; WELLEN, Michael (eds.). Takis, exhibition catalogue, Tate Modern, London, 2019.
- BRETT, Guy. Interview with Linda Sandino. *Arte & Ensaios*, 14, special issue Transnational Correspondence, Rio de Janeiro, Sep. 2007, p. 206-237.
- BRETT, Guy. Introduction. In: *Carnival of perception: selected writings on art*. London: inIVA 2004.
- BRETT, Guy. The century of kinesthesia. In: BRETT, Guy (ed.). *Field Forces: phases of the kinetic*. Barcelona: MACBA; London: Hayward Gallery, 2000.
- BRETT, Guy. *Exploding galaxies: the art of David Medalla*. London: inIVA and Kala Press, 1995.
- BRETT, Guy. Nowhere. In: *Maria-Therese Alves*. London: The Central Space, 1993.
- BRETT, Guy. The Sixties art scene in London. *Third Text*, v. 7, n. 23, p. 121-123, 1993.
- BRETT, Guy. Brazilian artists in Britain. In: *Britain and the São Paulo Biennial: 1951-1991*. London: The British Council, 1991.

- BRETT, Guy. Preface. In: *Transcontinental: nine Latin American Artists*. London: Verso, 1990.
- BRETT, Guy. Internationalism among artists in the 60s and 70s. In: *The Other Story* exhibition catalogue. The Hayward Gallery, 1989.
- BRETT, Guy. Terre et musée – local et global. *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, 1989. (Reprinted in English as Earth and Museum – Local and Global. *Third Text*, n. 6, Spring 1989.)
- BRETT, Guy. Lygia Clark – the borderline of life and art. *Third Text*, n. 1, Autumn 1987.
- BRETT, Guy. *Through our own eyes*. London: GMP Publishers and New York: New Society publishers, 1986.
- BRETT, Guy. 'The Fad' in *Lives: an exhibition of artists whose work is based on other peoples' lives*, selected by Derek Boshier, exhibition catalogue of works selected for the Arts Council of Great Britain Collection, Serpentine Gallery, 1979. Unpaginated.
- BRETT, Guy. *Chinese peasant painting from the Hu County, Shensi Province, China*. London: Arts Council of Great Britain, 1976-1977.
- BRETT, Guy. *Kinetic Art: the language of movement*. London: Studio Vista, 1968.
- BRETT, Guy. *Delacroix. The Masters Series*, 15, Knowledge Publications, Fratelli Fabbri Editori, 1963
- GUY BRETT Obituary. *The Guardian*, 30 March, 2021. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/30/guy-brett-obituary>. Accessed April, 22, 2021.
- MAURICIO, Jaime. Sergio Camargo em Londres, *Correio da Manhã*, January 1965.
- MULLINS, Edwin. This Other – and unnecessary Eden. *Sunday Telegraph*, London, 4 March, 1969.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

Como citar:

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

Além do Brasil: lembrando Guy Brett *através de seus próprios olhos*

Michael Asbury

 0000-0002-2205-0063

O crítico de arte britânico Guy Brett se tornou referência única no Brasil por meio de sua escrita e amizade com artistas como Sergio Camargo, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Mira Schendel durante a década de 1960, e mais tarde com Cildo Meireles, Antonio Manuel, Lygia Pape, Jac Leirner, Waltercio Caldas, assim como tantos outros. 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 histórica da arte mais ampla, colaborando para os inscrever, ainda que parcialmente, nos cânones hegemônicos e institucionais. Seria, no entanto, limitado considerar a relevância de Guy mediante essa única, embora importante, perspectiva. Este artigo, não é tanto um ensaio, mas uma série de citações em busca de lançar luz sobre a trajetória intelectual de Guy, focalizando a maneira particular como ele veio a articular, por meio de sua escrita e práticas curatoriais, a produção de arte pela qual estava interessado. O que realmente o interessou variou desde a experiência subjetiva singular com o objeto de arte até sua relação mais ampla com o mundo. Ao se referir ao seu interesse por assuntos tão diversificados no campo da arte, Guy frequentemente invocava a ideia de energias cósmicas, forças de campo, às vezes em um sentido literal, como no caso da força eletromagnética existente na obra do artista grego Takis, outras vezes de forma mais metafórica. Tais invocações, sejam cosmologias arcaicas, conhecimentos milenares ou pensamentos científicos, nunca tentaram determinar ou impor suas próprias perspectivas sobre os outros ou implicaram qualquer senso de superioridade de um tipo de arte sobre outro. Na própria compreensão de Guy, o universal parecia antitético à maneira como é normalmente prescrito dentro da história do modernismo. Na verdade, Guy nunca teve problema com o modernismo, mas com a forma limitada pela qual tem sido considerado. Sua crítica era dirigida principalmente ao modo como o modernismo tem sido historicizado e instrumentalizado dentro das estruturas institucionais da arte.

Palavras-chave

Guy Brett; arte cinética; Signals Gallery; Magiciens de la Terre; decolonial.

A abordagem de um Guy Brett crítico de arte que se volta para a curadoria foi feita talvez de forma mais influente em sua exposição *Fields Forces: phases of the kinetic*,¹ que ele descreveu como “um dispositivo de sensibilização” em que o “fenômeno da visualidade está imerso no fenômeno da energia” (Brett, 2000, p. 9). Possivelmente seu projeto artístico mais alinhado com uma pesquisa histórica, *Field Forces* exemplificou com brilho curatorial o quão limitados são os relatos frequentemente produzidos acerca da arte moderna. Para Guy, tais relatos permanecem suspeitos tanto em termos de suas estreitas apreensões estéticas/formais de práticas de vanguarda quanto pelo seu viés euro-americano. Como tal, e de tantas outras formas, sua escrita permanece não só relevante, mas fundamental para os debates contemporâneos. Diria que é como uma plataforma de onde se pode saltar para uma maior profundidade e sensibilidade, sempre levando em consideração, da forma mais ampla possível, a relação entre arte e sua esfera sociopolítica. E, como o próprio Guy alegou, sua forma de escrita simultaneamente reagiu e respondeu à relação entre arte e vida, independentemente das fronteiras nacionais, culturais, étnicas, de gênero e sexualidade.

A tarefa em questão, é claro, excede em muito as limitações oferecidas por essas poucas páginas e não deve ser vista como uma substituição aos próprios textos completos. Em vez disso, prefiro pensar nisso como uma prévia, que incentiva o leitor a pesquisar mais sobre os escritos de Guy.² Há pouco espaço neste artigo para as linhas de Guy sobre aspectos mais detalhados de sua compreensão dos artistas, o que implicaria uma seleção, e, portanto, uma lastimável redução do escopo de Guy como crítico de arte. Uma exceção talvez seja sua escrita sobre David Medalla, que atua aqui como uma forma de projeção sobre a própria trajetória de Guy, dada a amizade próxima e os projetos realizados paralelamente ou entre eles compartilhados.

Pelo que sei, três antologias da escrita de Guy foram compiladas durante sua vida. O primeiro, *Carnival of perception* foi publicado em Londres pelo InIVA em 2004; no ano seguinte, Katia Maciel organizou uma seleção dos escritos

¹ Os títulos de exposições, ensaios, grupos, instituições e livros permaneceram no idioma original, a não ser em casos em que haviam sido traduzidos anteriormente ou para uma compreensão mais segura da retórica do autor, o título no idioma original é sucedido pela sua tradução. (N.T.)

² Para uma visão geral biográfica da vida de Guy, veja Brett (2007, p. 206-237).

sobre artistas brasileiros intitulada *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*, publicado no Rio de Janeiro pelas editoras N-Imagem e Contracapa. Mais recentemente, uma nova coleção de ensaios com o título *The crossing of innumerable paths* foi publicada em 2019 pela editora Ridinghouse. Mesmo quando reunidos esses livros ainda representam apenas uma fração do seu substancial corpo de trabalho.

Com o benefício da retrospectiva, é fácil traçar projeções e estabelecer uma teleologia. Ou seja, fazer com que um determinado caminho tomado pareça inevitável. Com o risco de fazer exatamente isso e, portanto, tomando o caminho inverso do que sugere o título de sua última compilação de ensaios, vejo em sua escrita inicial já os sinais dos temas e conceitos que o obcecariam durante toda a sua vida. Em *Eugene Delacroix*, um livro monográfico publicado em 1963, um Guy Brett de 21 anos de idade emana a confiança adquirida na sua formação no Eton College, uma das mais tradicionais escolas do Reino Unido. No entanto, já aqui, pode-se sentir uma propensão para certos temas e atitudes que ganhariam consistência e profundidade à medida que sua escrita amadurecia: “Após sua jornada africana, [Delacroix] retornou aos temas literários e imaginativos como pontos de partida, mas agora eram inequivocamente marcados pela experiência tanto da vida quanto da pintura” (Brett, 1963, p. 6).

Embora uma crescente atenção à relação entre a vida e a arte já fosse perceptível naquele texto do início da sua carreira, também pode ser observada uma fascinação incipiente pela ideia de movimento: “Este estudo em desenho possui uma compreensão espontânea de movimento e animação que se perdem no trabalho final. Delacroix treinou ao longo de sua vida para capturar o movimento com o mínimo de esforço e tempo” (Brett, 1963, p. 7).

Seis anos depois, a questão do movimento na arte tornou-se central e específica, o suficiente para Guy, em 1968, ao introduzir o tema de seu livro sobre arte cinética, querer diferenciar o tipo de arte que o interessava da descrição mais “técnica” que o termo implicava:

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 técnica, 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 e com suas próprias invenções e regras (Brett, 1968, p. 9).

Kinetic Art, o livro, foi produzido pelo que possivelmente tenha sido a experiência de formação cultural mais significativa que Guy teve: sua colaboração com a Signals Gallery, em Londres, entre 1964 até o seu fechamento abrupto em 1966.

Um grupo de artistas com ideias semelhantes e brilhantes começou a se reunir. [Paul] Keller 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 Newsbulletin* [os periódicos editados pela galeria] (com seu título inspirado em uma série de esculturas de tração 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.

No momento em que ingressaram no grupo, os interesses de Salvatori e Metzger estavam claramente definidos. Salvatori, que nasceu em Florença e veio para a Inglaterra em 1955, estava procurando uma estreita colaboração entre artistas e cientistas com base no modelo de um instituto de pesquisa (o nome original do grupo era seu). Ele articulava suas próprias obras, usando plásticos e espuma de borracha, como maquetes para uma possível transformação do ambiente. Metzger era o apóstolo da “arte autodestrutiva”. Ele combinou um interesse pioneiro no campo da arte baseado em formas autogeradas e randômicas com uma crítica densa sobre a sociedade contemporânea. Esses

interesses assumiram principalmente a forma de manifestos, uma vez que, em sua opinião, a teoria da “autodestruição” estava dez anos à frente da prática.

A abordagem de Medalla era mais ampla. Como artista, ele estava completamente comprometido com as ideias que tinha adotado, “levando-as para as profundezas”, por assim dizer. Ao mesmo tempo, ele sempre manteve certa atitude de livre transição, de uma abertura não comprometida. Como organizador e aquele que estava à frente agregando e produzindo, ele defendia uma política não dogmática e não exclusiva. Sua declaração definindo os objetivos da *Signals*, publicada no periódico em formato de jornal pensado por ele, dizia apenas que se tratava “das aventuras do espírito moderno”, e incentivava a experimentação na arte. *Signals Newsletter* reunia poemas, discussões políticas, uma seleção de descobertas científicas e notas biográficas, bem como uma extensa documentação dos artistas que expunham na galeria (a qualidade da informação sobre cada artista se destacou em um período anterior à existência dos catálogos com informações mais substanciais e bem compilados). Medalla sempre deu aos poemas tanto destaque quanto aos ensaios críticos sobre a obra de um artista. Tanto Keller quanto Medalla encomendavam aos artistas a produção de um novo trabalho de arte ambiental [*environmental work*] em larga escala para as exposições da *Signals*. De forma curiosa, Medalla combinou um sentido eminentemente pragmático como organizador dos projetos da galeria, e do que poderia realmente ser criado a partir de um encontro de pessoas muito específicas, com a sua prática artística libertária e fantasiosa, por meio de seus projetos cinéticos e “propulsões”, cuja brincadeira e licença poética mostravam uma tensão junto ao modo, às vezes simplista, que as tentativas mais sérias de outros artistas tinham em associar arte e ciência.

De 1964 a 1966, a *Signals London* foi uma grande vitrina da vanguarda internacional. Seu local expositivo era maior que a do antigo Institute of Contemporary Arts [ICA] na rua Dover e seu *Newsletter* era muito mais pródigo que a pequena publicação do ICA. Artistas como Takis, [Sergio] Camargo, Soto, Otero, Kenneth e Mary Martin, Li Yuan-chia, Gerhard von Graevenitz e Lygia Clark tiveram oportunidades de experimentar e expor em uma escala maior, o que eles ainda não tinham feito fosse em Paris ou Londres, cidades em que moravam (Brett, 1995, p. 47-49).

Se por um lado Metzger e Salvatori, juntamente com Guy e o fotógrafo Clay Perry, colaboraram com Keller e Medalla desde o início, também é impressionante o fato de quão apegados ao grupo, muitos dos artistas convidados que lá expuseram se tornaram. Sergio Camargo, por exemplo, foi responsável por direcionar o olhar de Guy e Keller para vários artistas brasileiros, como Oiticica e Mira Schendel. Por outro lado, Li Yuan-chia, depois de vir da Itália para expor na Signals, nunca retornou, decidindo ficar em Londres e depois se mudar para Cumbria, no norte da Inglaterra.

Por conta do que aconteceu na década de 1960, Londres se tornou um ímã para pessoas de todo o mundo, e elas chegaram aqui com diferentes ideias sobre a noção de liberdade — bem, digamos, que eram diferentes atitudes — o que poderia ser muito libertador em um sentido e muito limitado em outro... Então eu pensei que todos esses diferentes graus e tipos de liberdade além de novos tipos de condicionamento estavam se misturando e complementando uns aos outros. Você sempre teve esse conflito de opostos, e eu costumo interpretar o trabalho das pessoas muitas vezes exatamente em termos desse conflito.³

A ideia de opostos, como polos magnéticos encontrando um sentido de equilíbrio, retornaria várias vezes. O próprio Takis permaneceu um amigo próximo ao longo de sua vida. E, em 2019, seu trabalho foi exposto de forma retrospectiva na Tate Modern, com curadoria de Guy. Infelizmente, seria o último projeto tanto para o artista quanto para o crítico:

Minha reação ao trabalho de Takis foi imediata e profunda, e permaneceu assim até hoje. Sua arte representa para mim as possibilidades e compaixão humanas que existem dentro da energia. Como Carl Jung disse uma vez: “A psique é composta de processos cuja energia nasce do equilíbrio de todos os tipos de opostos”. Ele poderia ter acrescentado que esse equilíbrio inclui uma fusão entre os campos da ciência e da arte. Ambos são guiados por um senso de admiração (Brett, 2019, p. 17).

³ British Library, Hester R. Westley interviewed Guy Brett for the National Life Stories Project Artists' Lives in 2007-2008. Disponível em: <https://blogs.bl.uk/sound-and-vision/2021/04/guy-brett-ideas-in-motion.html>. Acesso em 22 abr. 2021.

Quando a *Signals* abriu, Guy tinha sido recentemente nomeado crítico de arte do *The Times* e por isso suas frequentes contribuições para o *Signals Newsbulletin* foram assinadas sob a forma de pseudônimos. Às vezes, esse fato revelaria os blefes que jornalistas e colegas críticos de arte sofreram, como o caso em que Jaime Mauricio – um respeitado crítico de arte brasileiro – pesquisando a recepção pela imprensa da exposição de Sergio Camargo na *Signals*, descreveu Gerald Turner (um dos pseudônimos de Guy) como um “renomado crítico de arte” ao mesmo tempo em que acrescentava que até mesmo o jornal *Times* “geralmente conservador em relação às artes” tinha coisas positivas a dizer sobre a exposição.⁴

Foi por meio do cinetismo e da *Signals* que Guy se deu conta do preconceito inerente no enquadramento institucional da arte, particularmente aquele construído em torno da noção de “nacional”:

Na verdade, a *Signals* sintetizava o caráter da vanguarda londrina no período. Assim com o ICA [...] e outros espaços do início dos anos 1960, tais como a Gallery One, de Victor Mulgrave, e o New Vision Centre, de Denis Bowen e Kenneth Coutts-Smith, a *Signals* tinha um caráter cosmopolita, experimental e interdisciplinar. Essas qualidades nunca foram reconhecidas pela história da arte britânica. Na verdade, a totalidade dos textos históricos e da produção de exposições em voga sempre se preocupou em construir uma imagem nacional da arte britânica, vinculada a uma visão tradicionalista, com uma perspectiva das “belas artes”, da prática, ignorando ou excluindo as obras daqueles estrangeiros que não podiam ser assimilados pelo cânone nacional. Por meio da lógica cruel do chauvinismo, as aspirações oficiais de fazer de Londres um centro internacional apenas resultaram na obliteração da realidade cosmopolita da cidade, e o verdadeiro fermento de sua vida cultural (Brett, 1995, p. 50).

A *Signals* foi fundamental como uma espécie de turbilhão de interesses entre a prática de vanguarda e uma sensibilidade científica, filosófica e política

⁴ Jaime Mauricio, *Correio da Manhã*, jan. 1965. Menciona o incidente em um artigo sobre Sergio Camargo: Asbury, 2020.

mais ampla, exemplificada pelos interesses de colaboradores como Salvatori e Metzger. A posição política radical de Metzger, por exemplo, deve ter tido um forte impacto sobre o jovem crítico de arte aristocrático, um fato que se tornaria evidente na escrita de Guy nas décadas seguintes. No entanto, a amizade ao longo da vida de Guy com Medalla teve consequências ainda mais profundas e duradouras.

“É um prazer muito particular quando alguém do outro lado do mundo fala de forma entusiasmada e perspicaz sobre sua própria cultura” (Brett, 1995: 13). Essa declaração, escrita por Guy enquanto se lembrava de seu primeiro encontro com Medalla, por volta de 1959, poderia ser dita por tantos artistas ao redor do mundo referindo-se ao próprio entusiasmo e perspicácia de Guy em relação às suas respectivas culturas. Guy descreveu o primeiro encontro com David “em um baile no salão do vilarejo de Rotherfield Greys, perto de Henley-on Thames, Oxfordshire” como “incongruente e profético” (Brett, 1995, p. 13). Não seria, imagino, um grande salto especulativo sugerir que o uso do termo “incongruente” de Guy se referia à localização e ao público que frequentava aquele tipo de evento em comemoração à equipe local de remo, e “profético” porque era um daqueles encontros motivados pelo acaso que marcaria a trajetória de sua vida.

[O que] Eu me lembro melhor sobre aquela noite foi a conversa fulgurante [de David] sobre poesia inglesa. Eu estava tentando escrever poemas na época. Seu conhecimento de todos os meus [poetas] favoritos – Blake, Keats, Shelley, Crabbe, Hopkins, Eliot – me surpreendeu. [...] Só mais tarde descobri que ele sabia tanto sobre cultura francesa e muitas outras, como ele sabia sobre a inglesa. E tanto sobre arte, música, dança e teatro quanto sobre literatura (Brett, 1995, p. 13).

É preciso dar crédito aqui ao fato de que Guy, ainda muito jovem, não equacionou o conhecimento de Medalla da cultura ocidental com a suposta superioridade de tal cânone literário. Ao longo do curso de sua vida, Guy encontraria em várias obras de artistas de todo o mundo um sentido semelhante de admiração e sofisticação. Diria que um sentido de admiração e abertura para outras culturas foi uma característica constante da escrita de Guy desde o início.

O papel de Medalla, durante os anos da Signals, no estabelecimento de conexões entre as vanguardas europeias e de outros países não pode ser

subestimado. A personalidade de Medalla e as circunstâncias particulares a que ele foi submetido como cidadão filipino foram cruciais nesse sentido:

Logo percebi que [David] estava dividindo seu tempo entre Inglaterra e França. Assim que o período do seu visto britânico expirava, ele seguia para a França e, quando seu visto francês expirava, ele retornava à Inglaterra. A expiração e os vistos renovados têm sido características permanentes na vida de David. [...] As circunstâncias aparentemente incongruentes dos nossos encontros foram um prenúncio da forma como Medalla, ao longo de sua vida, fez suas próprias conexões e manifestações artísticas, muitas vezes longe dos mecanismos e locais rotineiros do mundo da arte, e como, com todo o seu conhecimento íntimo da cultura inglesa, ele promoveu um sentido de internacionalismo na Inglaterra que foi muito além das estreitas e nacionalistas prioridades da consagração oficial da arte britânica (Brett, 1995, p. 13).

Somando ao fato de que

Não estou falando sobre uma diversidade de formas definidas sob a ideia de diferença cultural (sobre o modelo de “artes étnicas”), mas de um processo criativo pelo qual o novo aparece de um encontro, em particular, do local com o global; a forma como Londres, nesse caso, se tornou a prova de uma possível nova cultura (Brett, 1993, p. 123).

O comportamento tímido e reservado de Guy certamente contrastava com o caráter extrovertido de Medalla, mas a amizade deles era de troca mútua. A sociabilidade de Medalla ampliou o círculo de colaboradores da Signals com extraordinária rapidez, enquanto Guy traria lentamente, mas de maneira concreta, por meio de sua escrita e sensibilidade, essas diversas produções criativas com as quais travou contato, desenvolvendo uma lógica crítica ou mesmo ampliando o sentido histórico da arte. Com o fim da Signals, foi também Guy que, em grande parte, ficou incumbido de lidar com as várias questões burocráticas que logo surgiram. Ele salvaguardava obras de arte pertencentes aos artistas das mãos dos credores da galeria, ao mesmo tempo em que procurava espaços alternativos para exposições já planejadas, como a de Hélio Oiticica. De certa forma, Guy continuou a cuidar – o significado original do verbo “curar” – do legado de vários

artistas, ação que faria ao longo de sua vida. Refletindo sobre essa relação entre os artistas e o crítico, Guy afirmou na introdução de *Carnival of perception*:

Sempre me perguntei sobre a transação envolvida na relação entre artista e crítico (ou na denominação mais neutra, o “escritor sobre arte” [*writer on art*]). Parece que sempre haverá uma tensão entre o desejo do escritor de desvendar pelas palavras as qualidades únicas de um fenômeno material oferecido aos seus olhos, e a existência de uma visão (da vida, da realidade, do amor, do valor, do universo) – a visão particular do escritor – que se anuncia em um determinado ponto e permanece ao longo da vida. Quantas vezes embarcamos em um projeto apenas para perceber que, ao final, o que ele diz é o mesmo que sempre dissemos (ironicamente, talvez, isso aconteça já que é apenas a firme crença de que temos algo novo a dizer que nos dá o impulso de iniciar um novo projeto). Não faço ideia de onde vem essa visão, mas tem sido importante para muitos indivíduos ao longo da história. Por exemplo, entre os povos originários da América da Norte que habitam as planícies, o sonho ou a visão de um indivíduo era criptografada em seu escudo. Esse símbolo era normalmente escondido por um pano e só descoberto pouco antes da batalha para que aquele que possuísse o escudo, pudesse olhar e reunir ao máximo um poder que era exclusivamente pessoal (Brett, 2004, p. 12).

A referência ao escudo e seus poderes místicos é, talvez, alusão inconsciente à própria habilidade de Guy de transcender o pessoal invocando o outro. A última vez que Guy viu Hélio Oiticica foi em Nova York durante a década de 1970, onde ficou “alojado” em um dos *Babilonests* do artista – “estruturas de cabine” que se integravam dentro de seu *loft*. A partir dessa experiência, de passar esse tempo com Guy, Oiticica criou um projeto para um *Penetrável*, em homenagem ao crítico de arte britânico, intitulado *Shelter Shield*.⁵

⁵ *Babilonests* eram construções semelhantes a camas que Oiticica havia conceituado pela primeira vez no Rio de Janeiro com a *Cama-Bólide* e o conceito de *Barracão*. Oiticica mais tarde elaborou essas ideias durante sua residência na Universidade de Sussex em 1969, e exibiu-os como uma instalação interativa em sua participação na exposição *Information*, organizada por Kynaston McShine, no MoMA em 1970.

Shelter Shield se refere, sem dúvida, à canção “Give me Shelter” dos Rolling Stones, uma banda pela qual Oiticica tinha sido particularmente obcecado durante a década de 1970. Também faz uma clara alusão a própria personalidade de Guy refletida em sua modéstia, timidez e que às vezes é descrita como característica de um verdadeiro *gentleman*. O título de Oiticica sugere, pelo menos para mim, algum estado mais fluido e transitório indo da ideia de abrigo para a de escudo, do conforto de uma vida protegida à de uma pessoa que gosta de se arriscar e necessita de um escudo. Em seu ensaio de 1989 para o catálogo da exposição Arte na América Latina, organizada por Dawn Ades na Hayward Gallery, Guy descreveu Oiticica e Lygia Clark como aqueles que teriam dado um salto radical, algo como um movimento que transcendeu o aspecto formalista da abstração e os jogou no mundo. Nós podemos dizer que o mesmo ocorreu com a própria trajetória idiossincrática de Guy, particularmente com a virada mais abertamente política que ele tomou após o encerramento da Signals.

Na monografia de Guy sobre David Medalla, várias razões possíveis para o fim da Signals são postuladas, senão elaboradas:

Em 1966, o patrocinador da Signals (Charles Keller, o pai de Paul Keller) retirou seu apoio e a galeria entrou em processo de fechamento. Segundo o Sr. Keller o fechamento foi devido à incompetência financeira. Segundo Medalla, o Sr. Keller, um empresário, havia desaprovado fortemente a publicação no *Signals Newsbulletin* da transcrição da carta de Lewis Mumford escrita em 1965 para a Academia Americana de Artes e Letras. Mumford havia utilizado a prestigiosa ocasião para criticar publicamente o envolvimento americano no Vietnã. *Signals* também publicou a carta do poeta americano Robert Lowell recusando um convite para ir à Casa Branca pela mesma razão. [...] Assim como em grupos posteriores que Medalla criou, o fim dessas parcerias foi um choque doloroso para todos os envolvidos. Naquele momento, várias exposições estavam em preparação e Medalla possuía uma imensa quantidade de material para futuras edições da revista. Mas a essa distância é impossível não perceber a lógica da metamorfose de Signals em 1964-1966; The Exploding Galaxy, em 1967-1969; Artists’ Liberation Front, 1970-1974; e, Artists for Democracy, 1974-1977. Cada grupo correspondia precisamente ao seu período e às grandes mudanças culturais e históricas subjacentes que tocavam de alguma forma quase todas as pessoas no mundo (Brett, 1995, p. 67).

A impressão que temos a respeito da Signals é que tudo de repente parou após o seu encerramento. Isso não era, pelo menos no caso de Guy, exatamente verdade. Ele permaneceu como crítico de arte do *The Times* até 1974. Sua escrita sobre arte cinética continuou, como exemplificados por seu livro sobre esse tema em 1968, seus ensaios para catálogos de exposição, como o de Soto na Marlborough Gallery em 1969, e, nesse mesmo ano, seu papel na garantia da exposição de Oiticica transferida, após o fechamento da Signals, para a Whitechapel Gallery, além de sua contribuição para o catálogo dessa mostra.

A exposição de Oiticica na Whitechapel recebeu grande cobertura da imprensa. Uma crítica sobre a mostra, em particular, citou *Ricardo II*, de Shakespeare, transformando a passagem “este outro Éden, semiparaíso” que se referia à Inglaterra em “este outro e desnecessário Éden”. Tal referência, portanto, conseguiu em uma única linha afirmar uma clássica alegoria nacionalista e descartar o “outro exótico”. Esse excelente exemplo de esnobismo britânico dentro da crítica de arte só destaca o quão desapegado Guy foi de uma abordagem jornalística que infelizmente sobrevive até hoje (Mullins, 4 mar. 1969).

A ampla gama de interesses de Guy é revelada nos temas de seus artigos para o *The Times* durante esse período transitório e turbulento:

“Naum Gabo: Space is not Outside Us” (15 de março de 1966); “The Gadfly of Modern Art – Marcel Duchamp” (14 de junho de 1966); “Photomontages of John Heartfield” (16 de setembro de 1967); “Van Gogh in the Fields” (15 de outubro de 1967); “Cool State of the Word” (30 de dezembro de 1967); “The Invisible Works of Modern Art” (2 de abril de 1968); “Tuba on Fire” (15 de fevereiro de 1969); “Ways of Pointing a Camera” (22 de abril de 1969); “When Attitudes Become Form” [“Quando as atitudes tomam formam”] (30 de agosto de 1969); “Gentle Man of Iron (Julio González)” (10 de novembro de 1970); “Waste of the World” (25 de março de 1971); “500 Years after Dürer” (17 de maio de 1971); “Moholy-Nagy and the Whole Man” (3 de julho de 1971); “At the Feet of Gaudi” (17 de agosto de 1971); “Tantra: New Vistas of Meditation and Self-knowledge” (23 de outubro de 1971); “Francis Bacon in Paris” (27 de outubro de 1971); “Calderara’s World of Stillness” (2 de novembro de 1971); “Hogarth’s Progress” (2 de dezembro de 1971); “Blake, Blake, Burning Bright” (8 de dezembro de 1971); “Eugene Atget, Parisian and Photographer” (21 de dezembro

de 1971); “Centenary Exhibition of Mondrian” (22 de junho de 1972); “Takis Sows the Magnetic Fields” (3 de outubro de 1972); “Islamic Carpets as Ideograms of Plenty” (25 de outubro de 1972); “The Needle’s Eye” (23 de janeiro de 1973); “Videotape as an Art Medium” (6 de março de 1973).

Embora os assuntos dessa lista mostrem um interesse contínuo no cine-tismo e em suas fontes no percurso da história da arte – construtivismo europeu, de Stijl e Marcel Duchamp, que muito mais tarde formariam a base de exposições tais como Force Fields – eles também demonstram um foco crescente na arte de outras partes do mundo, juntamente com um interesse cada vez maior por formas populares de expressão. Depois de se mostrar um pouco dissociado das propostas hippie-comunitárias de Medalla e do grupo The Exploding Galaxy, uma nova aproximação ocorreu entre os dois no início da década de 1970. Enquanto isso a relação entre arte e ciência foi lentamente substituída ou, talvez mais precisamente, sobreposta por uma conexão entre arte e política:

O formato mais fechado ou circunscrito da Artists’ Liberation Front expandiu-se para se tornar uma organização mais ampla, o que aconteceu com a formação do Artists for Democracy. A AFD nasceu durante uma conversa no início de 1974 entre Medalla, [John] Dugger, a artista chilena Cecilia Vicuña e eu na pequena sala de Medalla e Dugger em Newport Place, no Soho. O pretexto imediato foi o golpe militar chileno de setembro de 1973 contra o governo socialista de Salvador Allende, e o desejo de mobilizar artistas em apoio a resistência (Brett, 1995, p. 86).

O pai de Guy, Lionel Brett, tinha sido um arquiteto e urbanista modernista. Tendo se envolvido na reconstrução do pós-guerra da Grã-Bretanha, ele mais tarde percorreu o mundo dando palestras, incluindo uma viagem pela América Latina. Após sua visita ao Chile, o governo Allende o convidou para trabalhar em um programa comissionado de planejamento em Santiago – um projeto que, naturalmente, nunca ocorreu devido ao golpe militar de 1973. Não é de surpreender, portanto, que, ao assumir como reitor do Royal College of Art, Lionel Brett tenha permitido o uso de suas instalações para uma exposição da AFD associada a um leilão de obras, doadas por artistas de todo o mundo em apoio àqueles que

sofriam sob as agruras do regime autoritário chileno.⁶ Um “centro cultural” da AFD foi mais tarde inaugurado em uma ocupação na rua Whitfield, número 143, e permaneceu ativo até 1977. Paralelos, pelo menos em estratégia, com o Museu da Solidariedade, que Mário Pedrosa ajudou a fundar em Santiago, enquanto estava exilado do regime militar brasileiro, podem não ser apenas coincidência. Pedrosa esteve em Londres para a exposição de Oiticica na Whitechapel, em 1969. O arquivo pessoal de Guy também contém cartas sobre a campanha de Pedrosa para o boicote daquele ano à Bienal de São Paulo.⁷ Tendo essas conexões em mente, uma virada política pós-68 mais ampla também deve ser levada em conta:

Na Europa, a Exploding Galaxy tinha sido bastante desdenhosa com relação aos jovens militantes de “Maio de 68”, achando-os expressivamente “irresolvidos”. Mas Medalla retornou da Ásia [ele esteve na Índia durante a exposição de Oiticica em 1969] mais politicamente radical e começou a devorar textos marxistas tão avidamente quanto ele fazia com as escrituras budistas (Brett, 1995, p. 83).

Esse novo ímpeto político repercutiu no pavilhão “maoísta” de Medalla e Dugger na Documenta 5, em 1972, com curadoria de Harald Szeemann. Lembrando desse período duas décadas depois, Guy afirmaria que:

Meados da década de 1990 pode não ser o melhor momento para olhar novamente de forma desapaixonada para um movimento na década de 1970 no qual muitas pessoas estiveram envolvidas (eu incluído). As fotos de Medalla e Dugger vestindo suas jaquetas maoístas, e a retórica polêmica de Medalla, que imitava o discurso marxista-leninista do Estado incluindo até os menores maneirismos e linguajares (embora sua análise fosse geralmente sã e inteligente), dão um ar datado a uma convicção incontestável: que o legado do colonialismo no Terceiro Mundo só poderia ser efetivamente desafiado pelos movimentos de libertação nacional (Brett, 1995, p. 85).

⁶ Lord Esher, Lionel Brett, entrevista, história oral, Architects’ Lives Collection, British Library, fita n.8. Disponível em: <https://sounds.bl.uk/Oral-history/Architects-Lives/021M-C0467X0014XX-1000V0>. Acesso em 22 abr. 2021.

⁷ Sua última coleção de ensaios *The Crossing of innumerable paths* começa com a seguinte epígrafe de Pedrosa: “Então a vida é maior que as regras”.

O *mea culpa* de Guy provavelmente se referia, entre outras atividades, a sua pesquisa que culminaria no livro *Chinese peasant painting from the Hu county, Shensi province, China* [“Pintura dos camponeses chineses do condado de Hu, província de Shensi, China”] (Brett, 1976-1977) financiado pelo Arts Council of Great Britain [Conselho de Artes da Grã-Bretanha] e publicado em 1976. Pode ser, no início, difícil conciliar a escrita de Guy sobre arte cinética e participativa com os temas e o conteúdo de um livro que começa citando Mao Tse-tung e discute pinturas ao estilo realismo socialista com títulos como *A barren hill is transformed into an orchard (by Hang Chin-pu)* [“Uma colina sem vegetação é transformada em um pomar (por Hang Chin-pu)”], *How bright and brave they look (by Chang Chin-feng)* [“Como eles parecem brilhantes e corajosos (por Chang Chin-feng)”], ou *Never forget the state after a good harvest (by Liu Jui-chao)* [“Nunca esqueça o Estado depois de uma boa colheita (por Liu Jui-chao)”]. O projeto levou Guy à China para a realização da pesquisa, um feito raro para um crítico de arte ocidental durante a década de 1970. A “fase política” de Guy continuou ao longo dessa década, quando publicou entre 1975 e 1976, vários artigos para *China Now* com temas semelhantes, tais como “Spare-time artworkers” [“Artistas em tempo livre”], “Lu Hsun and the woodcut movement” [“Lu Hsun e o movimento da xilogravura”], e “A challenge to artists (on Mao Tse-tung’s philosophy of art)” [“Um desafio aos artistas” (sobre a filosofia da arte de Mao Tse-tung)]. De acordo com sua esposa, Alejandra Altamirano (exilada política chilena e filha de Carlos Altamirano, senador e secretário-geral do Partido Socialista Chileno durante a presidência de Allende), tal radicalização custou a Guy seu emprego no *The Times* em 1974.⁸

Olhando além da visão um pouco rosada da vida na China comunista, também podemos ver isso como um período de consolidação das visões emergentes de Guy sobre arte e sua relação com a política mundial e local. De fato, quando mais tarde ele revisitou o tema em sua coleção de ensaios sobre artes populares, *Through our own eyes* [“Através de nossos próprios olhos”], o discurso de Guy era mais cauteloso: “Nós, como estrangeiros, só sabemos sobre a pintura huxiana porque as autoridades chinesas decidiram tomá-la como modelo, para

⁸ Alejandra Altamirano Brett, conversa telefônica com Michael Asbury, mar. 2021.

divulgá-la. Sabemos pouco ou nada sobre a arte dos trabalhadores e camponeses que não foi trazida à tona” (Brett, 1986, p. 63).

Livre das restrições de um jornal conservador, e seguindo o trabalho sobre as pinturas camponesas chinesas, Guy embarcaria em diversos projetos que se mantinham distantes do meio de vanguarda “refinado” que havia caracterizado seu período na Signals. Isso incluiu um projeto curatorial sobre pintura da região de Shaba no Zaire (agora República Democrática do Congo), com algumas referências a artistas populares nigerianos e ganeses. Um foco particularmente poderoso no ensaio, que mais tarde seria incluído no livro *Through our own eyes*, é seu modo de lidar com a expressão do trauma em pinturas que se referem ao brutal domínio colonial belga. Inicialmente apoiado pelo Arts Council, o projeto de uma exposição foi posteriormente abortado pelo patrocinador.⁹ Se as percepções originais de Guy sobre a pintura camponesa chinesa lhe pareciam, em meados da década de 1990, datadas e precisando de recontextualização, suas percepções extraídas da pesquisa sobre Shaba e pintura popular em *Through our own eyes*, mantêm uma relevância contemporânea mais forte:

A expressão “arte africana” está intimamente ligada à história da relação colonial da Europa com a África. [...] Portanto, uma aguda consciência das condições e mudanças da realidade social, e uma visão africana da história são partes necessárias de todo o processo decolonial (Brett, 1986, p. 83-84).

Seu envolvimento com o grupo Artist for Democracy já havia levado sua atenção para o trabalho das Arpilleras, grupos de mulheres pobres que viviam nos arredores de Santiago, alegando que: “Em condições de grande insegurança e dificuldades, grupos de mulheres chilenas costuraram milhares de bordados com retalhos [*patchwork*] mostrando a realidade durante a ditadura militar que tomou o poder com o golpe de 1973” (Brett, 1986, p. 29).

A ideia de trauma ressurgiu como tema em outro capítulo de *Through our own eyes*, quando Guy discute as representações visuais criadas por testemunhas do terrível bombardeio de Hiroshima: “De certa forma, o cerne de toda essa

⁹ Alejandra Altamirano Brett, conversa telefônica com Michael Asbury, mar. 2021.

experiência é um equilíbrio muito frágil entre lembrar e esquecer. O que o indivíduo prefere esquecer [...] a sociedade deve se lembrar” (Brett, 1986, p. 120).

O ensaio final do livro, sobre a “arte de protesto” do Greenham Common Women’s Peace Camp pelo desarmamento nuclear, segue argumento semelhante, concluindo que “depois de olhar para as imagens de Hiroshima, dificilmente é necessário perguntar por que a bomba nuclear provoca um medo que alcança as profundezas da psique” (Brett, 1986: 131).

Além do assunto em si, o que parece interessante aqui, em termos dessa visão geral da trajetória dos escritos de Guy, são as associações que ele estabelece entre expressões visuais “populares” de protesto e arte de vanguarda. É como se ele estivesse tentando salvar a radicalidade desta última em vez de reivindicar o valor estético da primeira. Isso parece crucial para mim como maneira de entender a própria visão de Guy sobre o potencial da criatividade humana:

As descobertas científicas que levaram à divisão do átomo e à fabricação da bomba [nuclear] foram as mesmas que mudaram toda a nossa visão de matéria e energia, descobertas que ecoaram por toda a cultura moderna. Nas artes visuais, por exemplo, os artistas passaram por um processo paralelo ao quebrar a aparência [*surface*] homogênea da arte tradicional no que poderia ser chamado de “partículas elementares” de cor e forma, e criaram o que é amplamente conhecido como arte abstrata (Brett, 1986, p. 132).

Um sentimento semelhante de admiração pela expressividade espontânea do povo surge em outros lugares na escrita de Guy. Nem sempre tão excessivamente político, há uma ênfase subjacente em eventos não hierárquicos e participativos que parecem novamente chamar sua atenção. Em um texto curto e divertido, escrito para uma exposição organizada por seu amigo, o artista Derek Boshier, Guy ponderou sobre o advento dos “modismos” nas sociedades ocidentais:

O que está na moda é, por definição, algo inventado anonimamente, que envolve apenas os jovens, que se espalha como fogo e que não dura muito tempo. Geralmente, mas nem sempre, implica uma relação estreita entre a pessoa e um produto, que é por sua vez a fonte de lucros enormes e rápidos para empreendedores e fabricantes. Ao juntar um

grande número dessas novidades, em um intervalo de tempo, quero sugerir que isso pode ser considerado uma forma de criatividade humana. O que está na moda pode parecer bastante inútil, mas acredito que muitos desses modismos são expressões espontâneas do desejo de liberdade, de conhecer a si mesmo, de se expressar, de conhecer o ar, a terra, o mar, de fazer o impossível. Um objeto da moda tem a mesma relação com o mundo das *commodities* como uma palavra sem sentido tem para com as palavras comuns (modismos são muitas vezes nomeados com palavras sem sentido); libera expressividade, exuberância e cria uma comunidade do nada. Em outra sociedade, essas expressões podem ser incorporadas a um corpo em expansão da arte popular, mas em nossa sociedade, são em parte uma exposição ridícula do ciclo comercial: uma ideia é retomada, explorada, superproduzida, abandonada e substituída por outra. Outras modas [como a de invadir jogos desportivos nu] terminam em prisão. A moda morre, e o mundo volta ao trabalho (Brett, 1979).

Há aqui algo revelador da relutância de Guy em participar dos próprios modismos do mundo da arte. Mesmo durante o período da *Signals*, o foco indiscutível do mundo da arte na Grã-Bretanha e na Europa tinha sido a abstração informal e o surgimento da arte pop norte-americana. Nunca aderindo às tendências e grupos baseados em nacionalismos ou outras alianças, Guy permaneceu muito fiel à sua visão da arte.¹⁰ Talvez tenha sido essa atitude que eventualmente o afastou das restrições do discurso ideológico da “esquerda ortodoxa”, deslocando-se para uma postura “decolonial” mais crítica em relação ao chauvinismo britânico nas artes. Vejo suas contribuições para publicações feministas emergentes e pós-coloniais, tais como “Patchwork Pictures from Chile”, no periódico *Spare Rib*, em setembro de 1977, e “Cultural colonialism: a discussion”, em *Black Phoenix*, na primavera de 1979, como provas dessa postura. Este último artigo é particularmente significativo, pois sugere que ele já estava em contato com o editor da revista, Rasheed Araeen.

¹⁰ Veja: Guy Brett Obituary, *The Guardian*, 30 mar. 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/30/guy-brett-obituary>. Acesso em 22 abr. 2021.

No mesmo ano, Araeen propôs à Galeria Hayward uma exposição sobre obras sub-representadas produzidas por artistas negros e asiáticos que viviam na Grã-Bretanha. Embora a proposta tenha sido inicialmente rejeitada (como “não sendo o momento certo para tal exposição”), a mostra ocorreu dez anos depois, quando uma onda de pesquisas de arte não euro-americana parecia chegar à cena de uma só vez – de certa forma um fenômeno que lembra as notas de Guy sobre os modismos. A partir de 1987, *Black Phoenix* se tornou o periódico *Third Text*, e Guy um colaborador regular desde sua primeira edição, escrevendo naquela ocasião sobre o trabalho de Lygia Clark (Brett, 1987).

O ano de 1989 tornou-se historicamente entendido como um novo paradigma na política mundial, bem como nas artes. Na esfera política mais ampla, foi marcado pelo colapso do bloco soviético, com sua representação simbólica mais poderosa sendo, talvez, as imagens televisionadas da queda do Muro de Berlim. Esse evento, repetido sem parar como uma imagem dos tempos de mudança, encorajou alguns a especular sobre a possibilidade de que as democracias liberais ocidentais tivessem alcançado seu destino legítimo, uma ideia proposta por Francis Fukuyama em 1992, em sua tese sobre o fim da história. Com o benefício de se olhar retrospectivamente, parece-nos claro, hoje, que, em vez de um fim, 1989 trouxe um começo tão assustador, que definiu a forma como o século 21 progrediu até agora. A invenção da internet por Tim Berners-Lee em 1989; a libertação de Nelson Mandela apenas alguns meses depois, em fevereiro de 1990; o colapso da União Soviética sinalizando o retorno das tropas russas depois de uma ocupação durante dez anos no Afeganistão são apenas alguns exemplos de eventos que ainda afetam severamente nosso cotidiano.

No campo da arte contemporânea, 1989 também é compreendido como um ponto de mudança fundamental, e encontramos Guy naquele momento envolvido em alguns de seus episódios mais significativos. Com sua contribuição para a exposição *Art in Latin America* [“Arte na América Latina”], organizada por Dawn Ades, Guy percebe-se um pouco frustrado com o fato de que a mostra não exibia a produção latina até o contemporâneo.

As pessoas começaram a falar de um *boom* da arte latino-americana tal como existe há algum tempo com a literatura latino-americana, pelo menos para alguns escritores. Várias exposições “latino-americanas” ocorreram em museus da Europa e dos Estados Unidos nos últimos

dois ou três anos, incluindo uma grande mostra na Hayward Gallery, em Londres, em 1989. O papel que a política internacional, o dinheiro e a moda desempenham nessas mudanças e o quão duráveis elas são poderiam ser objeto de uma análise crítica (os latino-americanos estão familiarizados com momentos de pico e colapso). Até agora, o interesse tem sido principalmente pela arte histórica, e importantes artistas contemporâneos ainda estão em grande parte sub-representados em museus europeus e norte-americanos. Tornar esses artistas mais visíveis e conhecidos é algo que precisa ser feito, mas os picos culturais e a moda não mudam as divisões e desigualdades fundamentais no mundo. Elas se expressam, entre outras coisas, na diferença da infraestrutura cultural e, portanto, na possibilidade de produzir arte (Brett, 1990, p. 5).

Como resposta a esse vazio ou falta de conhecimento, Guy propôs uma exposição paralela intitulada *Transcontinental: nine Latin American artists* (Waltercio Caldas, Juan Davila, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meireles, Tunga, Regina Vater) [*Transcontinental: nove artistas latino-americanos*]. Eram todos artistas vivos e trabalhando em diferentes locais do continente. O livro que acompanha a exposição começa com as palavras de Edward Said, na verdade, uma epígrafe que tinha sido recentemente publicada em um artigo no *The Guardian*, em 16-17 de dezembro de 1989. Olhando para trás, a citação parece ainda assombrar nossa realidade atual:

Estamos misturados uns aos outros de tal forma que a maioria dos sistemas nacionais de educação nunca poderia prever. Como combinar o conhecimento tanto nas artes quanto na ciência com essas realidades integradoras é, acredito, a questão do momento à medida que a década [de 1990] se aproxima.

Para Guy, as palavras de Said vão ao encontro de sua própria insatisfação com a separação de disciplinas (arte, ciência, política), a categorização da arte em torno de nacionalismos e as crescentes “realidades integradoras”, características da condição contemporânea.

No ano anterior, escrevendo para o catálogo da exposição *The Other Story*, organizada por Rasheed Araeen, Guy expressava essa insatisfação em relação à forma como as atividades nos anos 1950 do Independent Group passaram a

ser mitificadas em relação à história hegemônica da arte pop. É inegável que ele viu não apenas um paralelo à maneira como as atividades da Signals foram lembradas, mas também à necessidade de reivindicar conceitos estéticos e teóricos decorrentes de seu inerente internacionalismo:

Enquanto certos artistas e arquitetos são agora celebrados no Panteão Britânico – Hamilton, Paolozzi, os Smithsons – o que é completamente esquecido é a energia intelectual e imaginária de suas colaborações; quanto às fronteiras entre arte e arquitetura; ciência, arte e design; cultura erudita e cultura popular; arte e mídia não artística [*non-art media*], foram todas questionadas. Mesmo as práticas mais tradicionais da história da arte ao traçar as “origens da arte pop britânica” encobrem o fato de que esses artistas estavam tão interessados em, digamos, fotografia científica quanto em histórias em quadrinhos¹¹ (Brett, 1989, p. 111).

Seu alvo, que teimosamente permaneceu ao longo de sua vida como crítico, era aquilo que foi tachado como convencional, seu viés nacionalista, sua falta de curiosidade e sua propensão a seguir tendências, em suma, de se submeter a modismos. Ainda em seu ensaio no catálogo *The other story*, ele deixa isso claro afirmando que:

Parece-me equivocado se referir à atividade de vanguarda nos anos 1960 e 1970 na Grã-Bretanha como uma “coisa em si” – como forma de construir uma pequena história para ela – porque ela deve ser entendida em oposição e contestação à tradição, ao convencional, às instituições. Isto é o mesmo que dizer que é consensual em si, isto é, a história da arte amplamente aceita na Grã-Bretanha nesse período não foi construída sem negar, neutralizar ou tornar invisível o desafio da vanguarda. Tudo foi feito para amenizar um conflito de valores que é real e ainda permanece (Brett, 1989, p. 111).

¹¹ Eu nunca tive a chance de perguntar a Guy sobre o que ele pensava a respeito de ter seu ensaio publicado em *The other story*, reeditado no luxuoso catálogo publicado pela Sotheby's por ocasião da exposição, organizada por essa casa de leilão, tendo a Signals Gallery como tema.

Tal posição ressurgiria quando em 1991 ele foi convidado a contribuir para uma publicação do British Council celebrando os 40 anos da Bienal de São Paulo assim como o próprio papel do Council nessa mostra internacional. Guy começa seu ensaio afirmando sem rodeios que “um fato que me impressiona na relação que artistas brasileiros e brasileiros que trabalham com arte vêm mantendo com a Grã-Bretanha desde a década de 1950 é sua natureza quase que totalmente extraoficial” (Brett, 1991, p. 47).

Talvez a crítica mais franca de Guy ao longo de 1989, veio na forma do questionamento dos conceitos por trás da exposição *Magiciens de la Terre*, de Jean-Hubert Martin, na forma de um artigo intitulado “Earth and museum – local and global?” que vou citar aqui de forma mais extensa:

O título da exposição proposta em Paris, uma das poucas informações antecipadas, inevitavelmente nos faz perguntar: quem está falando? E para quem?

Magiciens. Descrever qualquer artista ocidental hoje como um mágico (Picasso, digamos) provavelmente seria algo encontrado apenas em anúncios publicitários. No discurso artístico atual isso seria considerado banal. Paradoxalmente é uma palavra que descapacita, que enfraquece a relação entre a estética e as dimensões sociais na prática de um artista. “Mágico” aparece no título como forma de fixar posições que a mostra aparentemente pretende fazer entre artistas institucionalizados e legitimados e aqueles que trabalham envolvidos com contextos religiosos em certas sociedades africanas, asiáticas e latino-americanas. Mas ao fazer essas associações, o termo inexoravelmente revela sua natureza como “projeção primitivista”.

De la Terre. Em sua estreita associação com Mágico como uma mensagem/massagem de palavras evocativas, a palavra “terra” (*terre*) tem sido obviamente usada aqui com um duplo significado: *terre* como a substância física, significando o elemental, o básico; e *terre* como o mundo, o planeta. Mas à medida que esses dois significados começam a divergir, um passa a representar o concreto, o particular, o local (ou na linguagem da arte, o *site specific*), e o outro caminha em direção a um conceito geral de totalidade, de visão geral – um abismo aparece entre dois tipos diferentes de experiência. O primeiro grupo associado à *terre* tem um conflito desesperador, uma luta pelos “direitos da terra”, seja para recuperar terras apropriadas ou simplesmente para ter um lugar

para viver, um espaço a partir do qual possa falar. Já o segundo grupo não possui perdas: é a *terre* de privilégios, do poder, que a cada dia que passa parece se tornar mais abstrata, movediça e, de fato, mais difícil de precisar sua “localização”.

Os termos se movem rapidamente para uma antítese polarizada. Em um extremo da escala estão as experiências de povos que tradicionalmente têm “um conceito de si como parte integrante do corpo social cuja história e conhecimento estão inscritos em um determinado território”, como Jean Fisher descreveu os povos originários da América do Norte. Na sua visão, “o território é uma entidade viva para ser nutrido e respeitado como se fosse literalmente o seu próprio corpo”.¹² Na outra ponta da escala está localizado o extremo de um superdesenvolvimento tecnológico, expresso por Jean Baudrillard em termos da percepção do piloto ou do motorista, que quando dirige está radicalmente alienado da Terra assim como também do próprio corpo.¹³

Esses antagonismos, em suas formas extremas, parecem aderidos à própria definição de arte. No mundo de hoje, os povos indígenas – grupos aborígenes na Austrália, os Maori na Nova Zelândia, os povos originários das Américas do Norte e do Sul – estão engajados em um esforço contínuo para manter o diálogo de seus legados culturais com as questões do presente, especialmente a luta pelos direitos da terra. Ao mesmo tempo, certas instituições – museus e, mais recentemente, as megacorporações que patrocinam exposições em museus – estão se esforçando igualmente para desassociar essas duas realidades. O Canadá tem sido recentemente palco de alguns desses exemplos. Na Feira Mundial de 1986, as autoridades decidiram que não podiam permitir que os próprios povos nativos controlassem um espaço no pavilhão intitulado “Índios do Canadá”, porque o usariam para chamar a atenção para as suas preocupações atuais, especialmente as lutas pela terra. E no ano passado, uma exposição de artefatos de povos originários da América do Norte no Museu Glenbow, em Calgary, que

¹² Nota do texto original: Jean Fisher, *Jimmy Durham*, “The ground has been covered”, *Artforum*, verão, 1988, p. 102.

¹³ Nota do texto original: Jean Baudrillard, “The Ecstasy of Communication”. In: Hal Foster (ed.). *Postmodern Culture*. London: Pluto Press, 1985, p. 128-129.

estava associada aos Jogos Olímpicos de Inverno, foi boicotada pelos índios Lubicon Cree. As companhias petrolíferas envolvidas no patrocínio da exposição operavam na área de Alberta do Norte [North Alberta], onde vivem os Lubicon Cree que, por sua vez, há 50 anos, disputam com os governos federal e daquela província uma reivindicação de terras.

O título da exposição de Calgary, *The Spirit Sings* [O espírito canta], contrastou estranhamente com as palavras de Bernard Omniak, o chefe dos Lubicon Cree: “o que está acontecendo agora é que nosso povo estaria muito melhor se alguém viesse até o nosso encontro e se livrasse de nós da forma mais rápida possível. Qualquer coisa para não ter uma morte lenta”. E ele mesmo apontou essa contradição gritante: “Nossa cultura está sendo glorificada pelas mesmas pessoas que estão causando danos aos povos nativos da nossa área”.¹⁴ As companhias petrolíferas baseadas naquela região são agentes desses danos, mas seu apelo é em direção ao espaço geral e universal da “cultura” que corresponde ao seu próprio poder abstrato e global. Os povos originários da América do Norte, por outro lado, têm que passar do universal para o local: da celebração dos artefatos como obras-primas da “arte mundial” que nós fazemos para o que realmente está acontecendo no território dos Lubicon Cree. Naturalmente, as megacorporações mostram sua “dependência” – uma vitalidade artística e beleza que não poderiam produzir por si mesmas e para as quais seus logotipos são completamente supérfluos e marginais. Mas elas perceberam claramente que podem fazer uso do mecanismo pelo qual nossa cultura cria uma estética centrada no objeto e sua contemplação, isolando essa experiência do resto da realidade.¹⁵ Seu verdadeiro poder reside na estreita comunicação que estabelecem com o seu público, isto é, nossa recusa em assumir a responsabilidade pelo todo. Passamos a ler a mensagem que existe por detrás do título da exposição de Calgary, já não de maneira tão edificante, mas diria de forma sinistra: um sinal de que estão sendo enganados.

¹⁴ Nota do texto original: Citado em *Last Issue*, Alberta, outono, 1987.

¹⁵ Nota do texto original: É revelador ver que o CANAL+, um dos patrocinadores de *Magiciens de la Terre*, apesar da retórica da “abolição de todas as fronteiras”, ainda pode, em seu material de promoção, permanecer conectado a um claro conceito de arte burguês e ocidental: “A todos os assinantes, CANAL+ optou por se dedicar a esse prazer único que é estar conectado à posse de obras de arte e oferecer esse deleite extremo que surge de sua contemplação”.

Nesse processo, o grupo colonizado e o frequentador da exposição, são, de fato, enganados pelo mesmo poder corporativo que, à medida que cresce, acaba absorvendo e integrando a fábrica, o museu, o Estado e a mídia em uma única hegemonia (o significado subjacente do “patrocínio corporativo das artes”). A ação desse poder em circunstâncias locais, bem como sua ação em círculos cada vez maiores, pode ser intensamente percebida em um curto mas esclarecedor livro de Eric Michaels sobre os esforços de um grupo aborígene localizado no centro da Austrália – os Warlpiri – para criar uma estação de TV local.¹⁶ Os Warlpiri foram envolvidos não apenas em uma luta pelo poder – para transmitir de forma autônoma seus próprios programas no lugar da mídia oficial – mas também numa disputa cultural, para articular a “identidade aborígene” em meio às imagens padronizadas e etnicizantes desse grupo transmitidas pelos canais de televisão. Michaels descreve como, ao ajudar o *videomaker* warlpiri Francis Jupurrurla Kelly a realizar seus próprios filmes, ele percebeu que a história aborígene está intimamente relacionada à terra e ao espaço: “Qualquer história vem de um lugar específico, e viaja de lá para cá, forjando associações que definem os caminhos pelos quais pessoas e cerimônias são interpretadas”.¹⁷

Contradições imediatamente surgem, e de fato Michaels relata que Francis Jupurrurla Kelly e os próprios Warlpiri assistem à televisão como se fosse uma espada de dois gumes: ela é tanto uma bênção quanto uma maldição. Eles desejam “descobrir mais sobre sua arte e divulgá-la para o resto do mundo”, mas ao mesmo tempo querem evitar perder o controle sobre ela nesse processo de reprodução e circulação que a própria natureza do vídeo torna possível. Permanecerá uma experiência cultural baseada na cultura material ou será engolida “em um futuro cujas características estão implícitas nessa singular expressão chamada de ‘estilo de vida’ [*lifestyle*]? [...] Essa expressão agora substitui, em todos os lugares, a definição de cultura para indicar

¹⁶ Nota do texto original: Eric Michaels, *For a Cultural Future – Francis Jupurrurla Kelly makes TV at Yuendumu*, Art and Criticism Monograph Series, vol. 3, Melbourne: Artspace, 1987.

¹⁷ Nota do texto original: Ibid. p. 49.

a morte desta última em um período de avanço acelerado do capitalismo [...] O povo warlpiri, quando projetado nesse futuro ‘estilo de vida’ [*lifestyle*], deixa de ser warlpiri: eles são subsumidos como ‘aborígenes’, em um esforço para inventá-los como uma espécie de grupo étnico especial capaz de ser inserido nas frágeis fantasias do multiculturalismo australiano contemporâneo”.¹⁸

Não é difícil reconhecer nesse “futuro estilo de vida” [*lifestyle future*], o mesmo processo, mediado talvez pelas mesmas corporações transnacionais, que trabalham pela “nossa própria” cultura. Pergunto se os projetos subversivos e emancipatórios da vanguarda do século XX – desde os surrealistas em uma ponta, com suas propostas de “libertar o desejo”, até os construtivistas na ponta oposta, com seus planos de transformar o meio ambiente – foram reduzidos, primeiro pelo mercado de arte e depois pelo mercado mais amplo de estilo de vida [*lifestyle*], à mesma gama insípida de produtos de grife? E isso não exigiu novas estratégias dos artistas que resistem, ou ao menos refletem a respeito, nesse processo de recuperar o valor social e a eficácia da arte que as gerações anteriores buscaram? O pacote “étnico” e o pacote “modernista” estão lado a lado na prateleira.

Esse fato, creio, não passou despercebido por vários artistas ligados à vanguarda nos últimos 20 anos. Suas explorações da “relação entre culturas” (um dos temas declarados da exposição parisiense) têm sido inseparáveis de um ataque ao conceito burguês tradicional de arte (que está tão entrelaçado com as formas modernas de colonialismo e opressão). Resta saber se a exposição de Paris trará tal reflexão à luz ou tratará todo o assunto como um fenômeno “instantâneo”. É importante compreender o momento histórico e o contexto social de sua primeira aparição, e os problemas em que interveio. Não que estejamos apenas falando aqui sobre pontos para um debate, ou sobre questões isoladas. A característica da arte é a busca pela complexidade e profundidade de uma metáfora (Brett, 1989, p. 89-91).

¹⁸ Nota do texto original: Ibid. p. 71.

Essa busca pela “complexidade e profundidade da metáfora” guiou a escrita de Guy ao longo das décadas seguintes. Como pode ser observado no trecho acima, sua abordagem serviu para desembaraçar uma terminologia que, na maioria das vezes, seria empregada como um fato inquestionável. No ensaio sobre a instalação de Maria Theresa Alves, *Nowhere* [Em lugar nenhum], a partir de uma referência ao termo original grego “utopia”, tornado famoso pelo livro de Thomas More publicado em 1516, Guy responde à seguinte declaração feita pela artista: “Utopias talvez não possam servir como modelos, uma vez que são elaboradas de forma muito específica. Elas não são suficientes para permitir as possíveis potencialidades que o ser humano requer de um modelo”. Guy conclui que:

Nesse diálogo necessário, e no complexo questionamento de nossas histórias, se uma brasileira tem que se opor aos aspectos do pensamento utópico ocidental que eram inseparáveis das ideias de invasão, colonização e escravidão; um cidadão inglês, por exemplo, tem que elaborar que nossa atitude imperial não era inata, mas reflexo de uma construção, e que até mesmo alguns de nossos símbolos proeminentes de uma identidade cultural nacional se opuseram a ela, na sua essência, em termos que hoje ainda persistem (Brett, 1993, p. 4).

A partir dos anos 1990, Guy consolidaria sua escrita, dentro do contexto britânico, se voltando para a produção de artistas como Mona Hatoum, Susan Hiller, Rose Finn-Kelcey e Cornelia Parker. Também colaborava com várias instituições na organização de curadorias de grandes exposições retrospectivas de artistas dos quais por muito tempo esteve próximo. Muitos desses projetos maiores ocorreram na Europa e menos em Londres, solidificando sua crítica ao esnobismo institucional britânico. Essas curadorias foram de grandes exposições como: Hélio Oiticica, uma retrospectiva itinerante que começou no Witte de With, em Roterdã, e depois seguiu, entre 1992 e 1993, para Jeu de Paume, em Paris; Fundação Antoni Tapies, em Barcelona; e, Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa; e, *Out of Actions: Between Performance and the Object*, realizada no Moca de Los Angeles em 1998, quando assessorou o curador Paul Schimmel.

Simultaneamente, vários ensaios foram comissionados para catálogos de exposições na Europa e nos Estados Unidos, incluindo: “Propos sur Takis”, em Takis, no Jeu de Paume, em Paris, 1993; “Sergio Camargo: esculturas”, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, 1994; “Equilibrium and polarity”, em

Victor Grippo, na Ikon Gallery, Birmingham, e Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, 1995; “The amorphous us”, em Derek Boshier, no The Contemporary Arts Museum, em Houston, 1995; “The proposal of Lygia Clark”, em *Inside the visible, an elliptical traverse of 20th century art: in, of, and from the feminine*, para o MIT Press e ICA, Boston, em 1996; “The Museum of Space-Time” (‘El Museo de Espacio-Tiempo’), Remota — Eugenio Dittborn, no Museu de Bellas Artes, Santiago do Chile, e The New Museum, em Nova York, 1996; “Brevity and toil” (‘Brevedad y faena’), Rainer Krause: paisajes marginales/Las Listas, no Museu de Bellas Artes, Santiago do Chile, 1996; “David Medalla”, Life/Live, ARC — no Museu d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1996; “Everything simultaneously present”, Tunga: 1977-1997, no Bard College, Nova York, 1997; e, “Lygia Clark: seis células”, Lygia Clark, na Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, entre muitos outros.

Se essas listas demonstram a significativa posição internacional de Guy como crítico de arte, em grande parte, foi apenas a partir de 2000, talvez devido à abertura da Tate Modern e sua ênfase na arte moderna e contemporânea internacional, que Guy, embora ainda permanecendo independente, começou a ser mais frequentemente solicitado a contribuir com ensaios e a realizar curadoria de exposições em uma grande instituição do Reino Unido. Sua colaboração com o InIVA, fundado em 1994, sob a presidência de Stuart Hall e direção de Gilane Tawadros, é muito extensa para ser incluída aqui, mas também constitui outro aspecto de seu apoio à abertura do pensamento cultural britânico a um conjunto mais diverso e internacional de pensadores da arte, quer eles estivessem vivendo no Reino Unido ou não.¹⁹ Hoje, com a chamada virada decolonial, o trabalho de Guy e suas muitas lutas parecem ainda mais pertinentes. Ao compilar este, reconhecidamente limitado, esboço do corpo de trabalho de Guy que é muito mais amplo e complexo do que foi aqui apresentado, desejo lançar luz sobre o que tem sido uma abordagem pioneira, poética e perspicaz para o que hoje é amplamente descrito como “decolonialidade” na esperança de que a recente onda de interesse por esse assunto possa construir algo maior também a partir dele, e que a própria decolonialidade prove que não é apenas outra moda passageira do mundo da arte.

Londres, abril de 2021

¹⁹ Entre os trabalhos publicados de Guy pelo InIVA estão seus livros sobre Medalla, Li Yuan-chia e a sua própria coleção de ensaios *Carnival of perception*.

Michael Asbury é professor associado de história e teoria da arte e diretor adjunto do Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) na University of the Arts London. Reconhecido internacionalmente como especialista em arte moderna e contemporânea do Brasil, publicou extensivamente e foi curador de inúmeras exposições no Reino Unido, Europa e América Latina.

Tradução de Felipe Scovino

Revisão técnica de Michael Asbury

Referências

- 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.
- BRETT, Guy. A magnet and a scrap of metal. In: BRETT, Guy; WELLEN, Michael (eds.). *Takis*. London: Tate Modern, 2019. (Catálogo de exposição).
- BRETT, Guy. Interview with Linda Sandino. *Arte & Ensaios*, 14, edição especial Transnational Correspondence, Rio de Janeiro, UAL/UFRJ, set. 2007, p. 206-237.
- BRETT, Guy. Introduction. In: *Carnival of perception: selected writings on art*. London: inIVA 2004.
- BRETT, Guy. The century of kinesthesia. In: BRETT, Guy (ed.). *Field Forces: phases of the kinetic*. Barcelona: MACBA; London: Hayward Gallery, 2000.
- BRETT, Guy. *Exploding galaxies: the art of David Medalla*. London: inIVA and Kala Press, 1995.
- BRETT, Guy. Nowhere. In: *Maria-Thereza Alves*. London: The Central Space, 1993.
- BRETT, Guy. The Sixties art scene in London. *Third Text*, v. 7, n. 23, p. 121-123, 1993.
- BRETT, Guy. Brazilian artists in Britain. In: *Britain and the São Paulo Biennial: 1951-1991*. London: The British Council, 1991.
- BRETT, Guy. Preface. In: *Transcontinental: nine Latin American Artists*. London: Verso, 1990.
- BRETT, Guy. Internationalism among artists in the 60s and 70s. In: *The Other Story*. London: The Hayward Gallery, 1989. (Catálogo de exposição).
- BRETT, Guy. Terre et musée – local et global. *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, 1989. (Reeditado em inglês como “Earth and Museum – Local and Global”, *Third Text*, London, n. 6, primavera 1989.)

BRETT, Guy. Lygia Clark – the borderline of life and art. *Third Text*, n. 1, outono 1987.

BRETT, Guy. *Through our own eyes*. London: GMP Publishers and New York: New Society publishers, 1986.

BRETT, Guy. The Fad. In: *Lives: an exhibition of artists whose work is based on other peoples' lives*. London: Serpentine Gallery, 1979. s/p. Organizado por Derek Boshier, catálogo de exposição das obras selecionadas pelo Arts Council of Great Britain Collection.

BRETT, Guy. *Chinese peasant painting from the Hu County, Shensi Province, China*. London: Arts Council of Great Britain, 1976-1977.

BRETT, Guy. *Kinetic Art: the language of movement*. London: Studio Vista, 1968.

BRETT, Guy. *Delacroix. The Masters Series*, 15, Knowledge Publications, Fratelli Fabbri Editori, 1963

GUY BRETT Obituary. *The Guardian*, 30 March, 2021. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/30/guy-brett-obituary>. Acessado em 22 abr. 2021.

MAURICIO, Jaime. Sergio Camargo em Londres, *Correio da Manhã*, 20 jan. 1965.

MULLINS, Edwin. This Other – and unnecessary Eden. *Sunday Telegraph*, London, 4 mar. 1969.

Como citar:

ASBURY, Michael. Além do Brasil: lembrando Guy Brett *através de seus próprios olhos*. Trad. Felipe Scovino. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 378-407, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>