

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Mestrado em Estudos Artísticos
Estudos Museológicos e Curadoriais

**Lygia Clark: relevância das suas práticas artísticas
junto do espectador.**

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre,
sob orientação do Professor Doutor Hélder Gomes.

Maria Magali Candeias

Porto, 23 Dezembro de 2010

Agradecimentos

Aos meus pais, por tudo o que me deram.

Ao meu orientador, pelas recomendações,
conselhos, paciência e compreensão.

Resumo

“Não somos nunca no minuto seguinte, aquilo que fomos no minuto anterior. O ser humano tem tendência a (re)construir-se através de um acumular sucessivo de experiências e de uma modelação de cargas de subjectividade crescentes, consoante essa procura de experienciação for activada no sujeito. Só assim nos tornamos seres capazes de interpretar, modificar, criar. De outro modo seremos apenas meros contempladores de realidades aparentes”.

Magali Candeias.

Esta dissertação aborda duas questões centrais na obra de Lygia Clark (1920-1988):

Numa primeira parte, é lançada a problemática da sua obra, que implica a redefinição do conceito de espectador ao longo do tempo e, especificamente, relativamente ao trabalho da artista, com as mudanças graduais implicadas através do tempo. Numa segunda parte, é feita uma abordagem ao trabalho da artista incidindo na relação processual da sua obra com o espectador, até esta se tornar mais experimental, no desdobramento gradual do plano em articulações tridimensionais que vai insinuando a participação do espectador para existir. Esta última questão será abordada a partir de dois estudos de caso referentes a obras que tiveram a participação do público, o que implica uma abordagem a questões de autoria em que se apresenta o espectador como criador. Serão também abordados aspectos de preservação relativamente aos estudos de caso, reflectindo o modo como os Museus lidaram e lidam com a apresentação da obra da artista; uma obra em que o espectador se tornou participante, colocando questões específicas, nomeadamente de preservação. Também serão alvo de estudo aspectos referentes à envolvência corporal do espectador diante de uma autora cuja produção artística visa accionar o corpo do participante.

Transversal a estas questões está a análise e problematização de temas centrais da relação entre a experiência artística contemporânea e a instituição Museu. A saber: práticas experimentais nos museus, subjectivação, autoria e conservação da obra de arte. Estas questões decorrem de forma directa da questão central desta tese: a relação do espectador com a obra de Lygia Clark e a relevância das suas práticas experimentais nos museus e em outros espaços expositivos.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência/ percepção/ públicos/museu/ experimentalismo/ subjectivação.

Summary

“We are never in the minute after, that which we were in the minute before. Human beings have the tendency to (re)construct themselves through a successive accumulation of experience and modelling of loads of increasing subjectivity, as this quest for experience is activated in the subject. Only thus do we become beings capable of interpreting, modifying, creating. Otherwise, we will only merely contemplate apparent realities”.

This dissertation addresses two central issues in the work of Lygia Clark (1920-1988):

In the first part, the main issues of her work are examined, which requires redefining the concept of the spectator over time, and, specifically, in relation to the work of the artist, with the gradual changes that happen over time. In the second part, the work of the artist is approached focusing on the procedural relationship of her work with the spectator, until this becomes more experimental, in the gradual unfolding of the plan in three-dimensional links that intimate the participation of the spectator in order to exist. This latter question will be addressed using two case studies relating to work in which the audience participates, which implies an approach to questions of authorship in which the spectator is presented as the creator. Aspects of preservation relating to the case studies will also be approached, reflecting the way in which the Museums have dealt, and deal, with the presentation of the artist’s work; work in which the spectator has become a participant, asking specific questions, in particular relating to preservation. The study will also focus on aspects relating to the bodily involvement of the spectator, in light of an author whose artistic output seeks to activate the participant’s body.

Transverse to these questions is the analysis and questioning of central themes of the relationship between contemporary artistic experience and the Museum institution. Namely: experimental practices in museums, subjectification and authorship and preservation of the work of art. These questions arise directly from the central issue of the thesis: the spectator’s relationship to Lygia Clark’s work and the relevance of her experimental practices in museums and in other exhibition spaces.

KEYWORDS: Experience / perception / audiences / museum / experimentalism / subjectification.

INDÍCE

Introdução	pág.1
1. Contextualização	
1.1 Redefinição do conceito de espectador na obra de Lygia Clark.....	pág.4
1.2 Espectador/ paciente.....	pág.7
1.3 Mudanças no conceito de espectador.....	pág.10
1.4 Paralelismos entre a obra de Marcel Duchamp e Lygia Clark.....	pág.14
1.5 Artistas na linha da fenomenologia de Lygia Clark.....	pág.17
2.Espectador Obra/ Espectador Autor	
2.1 Espectador – obra.....	pág.21
2.2 Espectador – autor.....	pág.24
3.Estudos de caso	
3.1 Bichos.....	pág.33
- A componente lúdica na obra Bichos. Espectador-jogador.....	pág.45
- Aspectos de preservação.....	pág.48
3.2 O Eu e o Tu: Série roupa – corpo – roupa. 1967.....	pág.50
3.3 Expressões do corpo/ Corporeidade nas obras de Lygia Clark.....	pág.57
Conclusão.....	pág.60
Bibliografia.....	pág.65
Anexos.....	pág.68

Introdução

Como questão central da experiência artística na contemporaneidade, encontramos o envolvimento do público com as obras e a percepção destas no espaço museológico, bem como a redefinição dos papéis do artista e do espectador. Diante desta constatação, este trabalho incidirá no estudo e na análise reflexiva da relação da obra de Lygia Clark¹ com o público, a partir de estudos de casos onde a experiência com a obra acontece de forma mais questionante. Foi escolhida esta artista como objecto de estudo pelo facto de ter direccionado a sua pesquisa no sentido de incluir o espectador como agente modificador e até mesmo criador da obra de arte, e pela imensa admiração por uma obra que induz o ser humano a usar as suas capacidades criativas e a desenvolver aspectos ligados à sua percepção, à sua autonomia e à sua lucidez. Desde logo identificamos um problema que é pensar a redefinição de conceito de espectador que a obra de Lygia implica. A partir deste ponto são apontadas estratégias de resolução que passam pela análise de dois estudos de caso que tiveram o envolvimento específico do público: “*Bichos*” de 1960, e a proposição “*O Eu e o Tu, da série roupa-corpo-roupa*” de 1967. Coloca-se também a partir destes estudos de caso a problemática da autoria nas quais emerge o espectador como autor das obras, convertidas em propostas.

Para entender o processo artístico de Lygia Clark, sente-se a necessidade de elaborar paralelismos com outros artistas que trabalharam na mesma linha experimental, bem como a necessidade de incorporar autores ligados a estudos de percepção e subjectividade, cujas contribuições reflectem sobre o modo de pensar, agir, sentir: são estes autores os psicanalistas Suely Rolnik, e o filósofo José Gil, os quais através de compreensão dos processos de subjectivação procuram pensar estratégias de intervenção, seus sentidos e objectivos de forma mais ampla e contextualizada. Encontrei nestes autores sem dúvida um olhar e um complemento teórico na compreensão e ligação à obra desta artista. Também fundamental para a investigação foi a abordagem ao filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, e os seus estudos acerca da consciência e fenomenologia perceptiva que nos permitirá iluminar as práticas experimentais de Lygia Clark. Procurei estudar autores relacionados com a dimensão

¹ **Lygia Clark** (Belo Horizonte, 23 de Outubro de 1920 - Rio de Janeiro, 25 de Abril de 1988). Artista Brasileira pertencente ao Neoconcretismo: (movimento artístico surgido no Rio de Janeiro em fins da década de 1950, que incorporava a sensibilidade a expressividade e subjectividade, em oposição ao geometrismo puro praticado pelos concretistas.

sensorial e a subjectividade, pois integram-se nas propostas de Lygia, que mobilizam a dupla capacidade de apreensão do mundo de que é portador cada órgão sensorial: *percepção e sensação*.

Por tradição, existe uma distinção entre produção e recepção artísticas. Mas estes não são dois campos irreconciliáveis, tendo em conta a forma como uma produção é recebida pelo espectador, interpretada e sujeita a modificações por parte deste. Na obra de Lygia Clark, o espectador perde o papel passivo e contemplativo que a arte lhe designava para se tornar num elemento activo e participativo, onde tem a possibilidade de construir algo. A interacção resulta do facto de que a obra está concebida como um processo em que o receptor se converte num co-produtor que redefine o papel e a função do artista e que proporciona à obra a sua particular acção. Mais do que contemplação, este passa também por um processo de criação em que se realçam a multiplicidade de experiências subjectivas detonadas por uma obra que requer a sua participação para se realizar plenamente. Os estudos de caso serão abordados e aprofundados e retratarão obras que resultaram na experiência do espectador, da sua subjectividade, da não separação do sujeito com o objecto.

O modelo tradicional da relação estética constituiu em considerar o artista como o emissor de uma mensagem e as obras de arte como a exemplificação das suas intenções, desligando-se do modo como são apreendidas e interpretadas pelo público. A contemporaneidade exige a subversão desta relação: a obra de arte passa a colocar-se no centro de um triângulo equilátero entre o artista, os especialistas em arte e público, e não se privilegia exactamente a visão de uns sobre outros mas analisam-se os diferentes pontos de vista, interpretações e modificações por parte do receptor. Mais do que contemplação, a recepção implica um processo de criação, em que poderia questionar-se a autoria da própria obra, havendo assim uma desmistificação da arte, do artista e do espectador. Este compartilha a criação da obra, ampliando as possibilidades de percepção sensorial na medida que integra o corpo da arte. De forma individual ou colectiva, o espectador toma o lugar do artista e percebe o sentido da sua própria acção. As obras desenvolvidas por Lygia Clark a partir da década de 50 começam a repensar e a implicar uma redefinição do conceito de espectador e a propor uma reflexão no modo de apresentação no espaço do Museu. A sua poética caminha no sentido da não representação e da superação do suporte. Em 1960, Lygia Clark cria os Bichos, estruturas móveis de placas de metal que convidam à manipulação. A partir de meados

da década de 60, prefere a poética do corpo, apresentando proposições sensoriais e enfatizando a efemeridade do acto como única realidade existencial.

Outra questão relevante que daqui decorre é a da autoria da obra, que neste âmbito é legada ao espectador o qual deixa de se comportar como tal e se converte ele mesmo no sujeito da sua própria experiência. As obras perdem assim o carácter objectual e convertem-se em propostas. Ao renunciar à condição de autora da obra, Lygia não abre mão da condição de artista, mas afirma que a sua função mudou, não lhe cabe a função de fazer a obra ou concebê-la como um projecto a ser executado, cabe apenas propor situações em que o outro vivencie experiências não tanto estéticas (numa acepção estrita e puramente intelectual), mas sensoriais e psicológicas. Este foi o caminho por ela seguido nos diferentes objectos relacionais que inventa, como por exemplo: luvas sensoriais, diálogo de mãos, máscara sensorial, rede elástica, etc.

Os objectos só têm valor na medida em que são participados pelo espectador/sujeito, permitindo, no espaço museológico, estabelecer relações entre o indivíduo e o outro ou consigo mesmo. O visitante que contempla uma obra no Museu passa a ser o participante que modifica o objecto situado frente a ele. A experiência do visitante torna-se paradoxalmente a entidade mais tangível para a compreensão do produto do museu. Este ponto de vista implica que o produto primário do museu não é a preservação e exposição dos artefactos, mas a informação que é derivada pelo público no museu. A sabedoria desenvolvida por essa informação, e pode ser do tipo sensorial, intelectual, espiritual, emocional e estética, será usada em posteriores decisões do dia-a-dia. Serão abordados estudos de caso como os: “*Bichos*” e o “*Eu e o Tu*” como obras que exigem a presença do espectador para se completar. A questão central da tese à qual se tentará responder, será a de pensar o modo como a obra de Lygia Clark redefine o conceito de espectador e qual a relevância das suas práticas experimentais junto do público.

1.Contextualização

1.1 Redefinição do conceito de espectador na obra de Lygia Clark

Qual o conceito de espectador na obra de Lygia Clark? Qual o lugar e papel do espectador e como é que a sua obra o redefine? A resposta a estas questões passa também por uma análise retrospectiva da posição do espectador ao longo da história. A resposta passará inevitavelmente pelo questionamento da noção de obra: A artista apresenta na sua obra a condição do objecto de arte através da construção de um processo criativo resultante da interacção entre artista e o seu público.

O facto da obra de Lygia Clark fornecer condições para que o estatuto de espectador se converta num estatuto de autor, leva desde logo a uma reformulação do papel do espectador. A artista reinventa o seu público na inclusão de um sentido forte de subjectividades portadoras de experiência estética, facto que havia desaparecido do universo da arte e que fora substituído por uma massa indiferenciada de consumidores, destituídos do exercício vibrátil de sua sensibilidade. Ao incluir estes factores Lygia constrói um novo público através da relação e interacção com cada um dos seus receptores, tendo como objecto a política de subjectivação. A participação do espectador na obra despertaria nele a consciência de poder ser agente de mudança, essa consciência teria sua origem filosófica mais remota em Nietzsche que escreveu sobre aqueles que desprezavam o corpo:

«Tudo é corpo e nada mais; a alma é simplesmente o nome de qualquer coisa do corpo.»²

Ou seja, tal como na formulação de Nietzsche, o corpo será em Lygia Clark o agente activo fundamental para o diálogo e as actividades propostas a partir da experiência com a obra, pois toda a sua arte é de experimentação requerendo envolvimento activo do público e uma acção individual ou conjunta em diversos espaços como no parque, na escola, na rua, ou proposta a partir da manipulação de objectos em si sem importância, isto porque o sentido da obra reside no acto de fazê-la, “experimentá-la”. A intimidade da acção faz desaparecer a separação entre sujeito/objecto que passam a formar uma realidade única e vivencial. As propostas dos anos 70 já activavam sequências de contactos, gestos e estímulos compartilhados por todos numa libertação do particular para o geral. Essa interacção era designada corpo-colectivo e era a troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em

² Friedrich Nietzsche. **Assim falava zaratustra**. Tradução de Alfredo Margarido. 11ª Edição. Lisboa Guimarães Editores.1997. p. 38

grupo das proposições comuns. A obra deixa de ser materialidade do objecto que se completa em si mesmo, permanecendo estático na sua duração, para se tornar a acção que incorpora o objecto num momento único e efémero. A *percepção* da importância do fazer, leva à consciência do acto como realidade única do existir, e se assim é, o ser afirma sua existência na acção.

O espectador de Lygia Clark passa a realizar a obra a partir do momento que se identifica com o objecto no acto. Quando a obra era dada pronta, o espectador só podia tentar decifrá-la mas a partir do momento que participa na obra através da acção, percebe simultaneamente o sentido desta mesma acção através de uma comunicação directa. A obra antiga, o objecto fechado em si mesmo, reflectia uma experiência já passada, já vivida pelo artista, enquanto que agora, o importante está no acto de fazer, no presente. O antigo espectador toma assim o lugar do artista, enquanto este se dissolve no mundo, se funde no colectivo, perde a sua singularidade e poder expressivo e propõe aos outros que sejam eles mesmos a atingirem o singular estado de arte. O rompimento com o ritual da pintura, leva a artista à acção sobre o suporte, a superfície, e a sua transformação num não objecto, ou seja, em pura obra de arte, que não possui suporte, a especificidade desse objecto é estar aberto à participação do espectador, rompendo-se assim a relação contemplativa entre eles. A participação do espectador é o rumo que Lygia Clark escolhe para ampliar a sua ruptura com as linguagens do passado, daí que se transfira para o espectador a função de fazer a obra, em vez de apenas participar de sua explicitação, e não há outro modo de fazer essa transferência senão induzindo-o à prática de certos actos por ela mesmo provocados. Em cada estágio do seu processo criativo a artista redefine e reconstitui o seu público. O visitante contemplador passa a ser o participante que modifica o objecto situado frente a ele, assim como um criança que manuseia um brinquedo no sentido da descoberta, e destas inter relações entre obra, artista e espectador, surge uma noção da crise que afecta as nossas relações connosco mesmos, com os outros ou o mundo. As mudanças que ela propunha na relação sujeito-objecto na comunicação artística são propostas onde casos de opostos chegaram a ser vistos como antagonistas: interior exterior, real, imaginário, feminino masculino, arte e vida.

O presente, agora como cintilação, assinala o tempo desvinculado do passado e do futuro, suspenso entre dois mundos. As proposições de Lygia dirigidas ao Homem

moderno, a quem a perda de individualidade é de certo modo imposta, oferecem a possibilidade de este se “encontrar”, ser ele próprio, por meio de estímulos a uma produção nunca desvinculada da acção. Isto vem de encontro ao que podemos designar como um dos contributos da sua obra e que responde um pouco à questão inicial da investigação: a capacidade de levar o ser humano ao acto de fazer, numa fuga contra o mecânico, o automático, possibilitando ao homem contemporâneo redescobrir nesse fazer, uma nova significação do seu pensamento, uma nova expressividade.

«O pensamento e a poesia do mundo abrem-se a cada indivíduo – quando este não se fecha. Cabe-nos a nós, fragmento falante do mundo, a caminho para a assunção não triunfal do homem, manter, assumir, suprimir e ultrapassar o que é simplesmente humano. Sem visar um tipo de super-homem, seja ele qual for»³

Este pensamento de Kostas Axelos ilustra o objectivo da obra de Lygia, que passa por arrancar o homem da alienação de si mesmo e reactivar a sua sensibilidade. Estas eram também as causas retomadas pelos hippies nos anos 60, para estes e outros grupos de contra-cultura rebeldes, o traço comum residia na crença de que o valor primordial de um acto de rebelião residia na libertação psíquica que proporcionava. É nessa linha que se inserem as proposições de Lygia que acredita ser através da actuação sem constrangimentos que o participante se transforma. A vivência de processos singulares do indivíduo e do grupo produzem eventuais mutações na subjectividade, o que supõe o resgate do corpo como fonte de prazer e conhecimento, abandonando a ideia de que somente a consciência objectiva pode ter acesso à realidade. Ao induzir os participantes através da *percepção sensorial*, a um contacto profundo com suas vivências psíquicas, Lygia Clark faz com que cada um desencadeie a criatividade sem que haja nenhum limite psicológico ou social, apenas uma criação colectiva sem previsão de duração nem lugar, que acontece no momento, irrepetível, vivida na integração corpo-mente. Gestos que constroem a obra na dimensão espaço-temporal, para existir na rua ou em qualquer local através de corpos que se tocam.

³ Kostas Axelos – **Cartas a um jovem pensador**. Estratégias criativas, Vila Nova de Gaia. 1997, p.46.

1.2 Espectador/paciente

O Espectador paciente de Lygia Clark é aquele que reconstrói a sua própria realidade física e psíquica, em que o artista deve ser apenas um indutor de experiências, adquiridas através de manipulações artísticas.

Os objectos deixam de ter valor em si mesmos, só têm valor quando participados pelo sujeito, o espectador é convidado a usá-los através de instruções escritas ou em experiências de grupo induzidas pela artista. As propostas dos anos setenta incrementam a estimulação recíproca e a invenção do espectador, através de uma espécie de intercâmbio experimental, sendo que esse mesmo espectador se transforma agora em espectador/paciente, embora a sua obra fosse aberta a qualquer pessoa capaz de se aventurar e experimentar uma forma de conhecimento interior com recurso a processos de manipulação.

«Experienciar é aprender. Significa agir sobre aquilo que é dado, e criar para além do que é dado. O dado não pode ser conhecido só por si. O que pode ser conhecido é uma realidade que é uma construção da experiência. Uma criação de sensações e pensamentos. Experienciar no verdadeiro sentido requer que alguém se aventure ao desconhecido, ao incerto.»⁴

Nesta citação Yi-fu Tuan diz-nos aquilo que vemos traduzido nos objectivos e na prática artística de Lygia: o sujeito deve ter capacidade de a partir do que é dado, reconstruir e descobrir uma arte construída a partir de uma noção de espectador/paciente. Na mesma sequência, o autor refere ainda que:

«Experiência é um termo para os vários modos através dos quais a pessoa conhece e constrói a realidade. Esses modos estão ordenados desde os mais directos e passivos sentidos do cheiro, gosto e toque a uma percepção visual activa. Experiência está ligada ao mundo exterior traduz percepção, sensação, concepção.»⁵

A experiência pode assim ser directa e sugerida, ou indirecta e conceptual mediada por símbolos, pode ser também de âmbito sensorial, motora, visual, táctil e relacionada com os ambientes, o mundo exterior. Se assim é, temos de ter em conta o modo como as

⁴ Yi-fu Tuan - **Space and Place. The perspective of Experience**. Minneapolis:University of Minnessota, 1981, p.9.

⁵ Idem, p.8.

peessoas se sentem e se relacionam com o espaço, pois isso vai influenciar a maneira como percebemos e que pode gerar sentimentos e sensações ambivalentes e complexas.

«Temos de entender por sensação, em primeiro lugar, o modo como sou afectado, e o modo como experiencio um determinado estado meu»⁶

O termo experienciar está directamente ligado com a sensação e com o termo experimentar e relaciona-se com o mundo exterior. O som, em si mesmo, pode evocar sensações espaciais. " Espaço" é um termo abstracto para um complexo conjunto de ideias, as pessoas de diferentes culturas diferem na maneira como apreendem o mundo. Se olharmos para os princípios fundamentais da organização espacial encontramos dois factos diferentes: a postura e a estrutura do corpo humano e as relações entre os seres humanos. As pessoas fora da sua experiência íntima com o corpo e com os outros, organizam o espaço de acordo com as suas necessidades sociais.

Lygia Clark tentou sempre não separar o sujeito do objecto no espaço. Rejeitou a definição de artista como alguém separado do público, por isso entregou a autoria da obra ao espectador para que este deixasse de se comportar como tal e se convertesse no sujeito da sua própria experiência. Suas obras tornaram-se propostas e os seus objectos só tinham sentido na medida em que eram participados pelo sujeito, como objectos transitórios que permitem estabelecer relações entre o indivíduo e os outros, ou do indivíduo consigo mesmo. O visitante que contempla uma obra numa galeria ou museu passa a ser o participante que modifica o objecto, situado frente a ele. O espectador é convidado a usar esse objecto, a partir de instruções escritas, ou através da própria artista que o inicia em experiências de grupo, no recinto do museu, ou em espaços públicos.

A partir de 1968, Lygia Clark passou a reflectir sobre as questões do corpo, integrando o público com a obra de modo sensório, em trabalhos como *A Casa é o Corpo* (1968), *o Corpo Colectivo* (1974) e *Roupa-corpo-roupa* (1967). Dessas experiências extraiu conceitos terapêuticos que criavam uma interface inédita entre arte e ciência. Em 1978, começou a fazer experiências de utilização das obras com fins terapêuticos individuais, como é o caso dos Objectos relacionais, criando situações experimentais em grupo. O

⁶ Maurice-Merleau Ponty – **Phenomenology of Perception**. London: Routledge & Kegan Paul, 1962, p.3.

que está em causa é a relação entre corpo humano e arte. O processo terapêutico irradia-se nas duas direcções: na cura do sujeito/paciente que participa do processo da obra, e na emancipação da obra de arte do seu status de objecto/produto. O que se verifica em Lygia é que, quando o objecto perde sua especificidade como mercadoria/produto/obra e adquire significado na sua relação com a estrutura psicológica do sujeito, então a arte acontece e a possibilidade de cura aparece.

O sujeito recebe o objecto de arte das mãos da artista que o vai colocando sobre diferentes partes do seu corpo, ora acariciando, ora esfregando, sendo assim convocado a perceber, por isso a artista só se relacionava com um sujeito de cada vez, por um longo período, em sessões regulares. O espectador capta as sensações provocadas pela estranha experiência com os objectos. Quando esse objecto encontra o seu espaço ou é cercado por outros objectos, é possível sentir as forças interagindo entre os mesmos. A obra levaria então à experiência de fusão com o colectivo em vida, daí a sua ideia de que o início e o fim (vida e morte), o vazio e o pleno, se podem fundir, por um momento, através da experiência estética.

O mundo recompõe-se na subjectividade de cada um. O trabalho de Lygia Clark será uma obstinada investigação com o intuito de convocar na subjectividade do espectador a potência de ser contaminado pelo objecto de arte, através da descoberta da vida que anima o objecto internamente e na sua relação com o espaço, e da vida que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjectividade ao colocar-se em contacto com a obra de arte. A participação do espectador na obra, não se limita à recepção, mas atinge a própria realização. É o acto de criar que se torna obra.

Para Lygia Clark a oscilação do gesto criativo é móvel no sentido em que o espectador incorpora a obra. A noção de haver uma realidade autónoma do olhar é um dos seus contributos fundamentais na arte do Ocidente. Em Lygia é possível dar a ver ao mesmo tempo a representação do objecto/obra e a representação do olhar subjectivo que se pode ter sobre a obra, enquanto portadora de uma nova modalidade de discurso estético que desconstrói o plano/moldura do quadro para se centrar sobre a deslocação do olhar quer da artista, quer do espectador (sujeito diante da representação).

1.3 Mudanças no conceito de espectador.

A noção prevalecente do artista na cultura Ocidental moderna é de um criador, um ser unicamente expressivo para as necessidades dos espectadores, que deveriam manter uma atitude de passividade e contemplação projectando os seus anseios para o artista.

Para entender a redefinição deste conceito será crucial enfatizar momentos ao longo da história da arte que permitiram essa mesma mudança. O artista moderno desloca-se da tradição de arte como representação. Muito antes de Lygia Clark, existiram artistas no passado que já propunham uma nova modalidade de apresentação e representação do espectador: Desde Cézanne a Manet, Velásquez, Duchamp. A sacralização da arte no interior da cultura ocidental, pós-renascentista, levou a um distanciamento crescente entre a obra e o público reprimindo o espectador.

Estabelecia-se entre ambos uma relação vertical e autoritária, dentro do espaço do museu que impedia (e impede) o contacto físico com a obra. É evidente que essa proibição vai muito além desse contacto físico, do pegar e do apalpar, é alguma coisa de mais profundo, que revela toda uma concepção da função da arte na sociedade. A obra tem a capacidade de libertar no espectador o seu instinto criador, e ele, por sua vez, com sua própria experiência e sensibilidade, pode acrescentar-lhe novos significados; porém, nem sempre isso aconteceu, quando distanciada do seu autor no tempo e no espaço, tornava-se objecto de veneração, reprimindo no espectador a verdadeira e profunda satisfação. No trabalho de Lygia Clark, vemos uma relação autêntica entre obra e espectador faz deste último um criador da obra. A partir dos anos 50, essa questão da co-autoria passou a ter outro nome: participação do espectador. O artista era o autor, apenas, de uma estrutura inicial, cujo viver ou desabrochar estavam fundamentalmente vinculados à vontade de participação lúdica do espectador na obra.

Naquilo que entendemos como comunicação artística, entidades como *artista*, *objecto mediador* e *espectador* são individualmente transformados. Elas evoluíram num processo em que experiência vivida e pensamento eram interdependentes e inseparáveis.

Se retrocedermos na história da arte, vemos em Velásquez o exemplo de um autor que já propunha uma nova modalidade de representação e apresentação de espectador. Ao modificar o lugar do espectador, descentrando-o, o artista põe em questão o seu lugar enquanto sujeito, ou seja, a própria identidade do seu lugar. Sujeito

e objecto, espectador e modelo, invertem os seus papéis permanentemente, como se vê num dos seus quadros: “*As meninas*”, uma obra ilustrativa em como o espectador adquire um novo lugar em relação ao objecto artístico, adquirindo um estatuto que não conhecera antes na história da arte. O espectador das meninas, sabe que está fora do quadro e que aquilo que vê é uma representação e vê também o modo como essa representação se constrói e se dá a ver, é como se sentíssemos uma deslocação da nossa posição de espectador face à obra, sabemos que estamos fora do quadro, mas ao mesmo tempo parece que estamos dentro dele. Em Manet vemos também um novo princípio de espectador, e uma multiplicação do seu lugar na obra, facto que surge por exemplo na obra: “*O Bar das Folies de Bergères*” em que a personagem principal podia aparecer no lugar relativo ao espectador, como um reflexo, dando uma noção de espectador – público. O espectador é convidado a pertencer a uma própria exterioridade do quadro (espacial e temporal), em que a obra inscreve uma nova modalidade do olhar, tornando-se uma espécie de espelho dos assuntos ou objectos da época. O quadro-objecto vem por fim ao lugar do espectador num sujeito individual designado da contemplação e da fruição estética, transformando-o em público, entidade colectiva, dissolvendo-o enquanto sujeito universal, e instaurando uma nova ordem de apresentação que modifica o estatuto desse mesmo espectador no lugar que ocupa diante da representação e até mesmo enquanto sujeito. Para Manet, o estatuto e lugar do artista modifica-se e já não é aquele que tudo pode ver, o espectador é conduzido ao seu lugar de sujeito de uma representação, de uma encenação que antes foi designada e calculada pela própria escolha do artista. A subjectividade do artista convida à subjectividade do espectador, convida-o a fixar-se num lugar determinado que lhe designa um novo espaço e um novo tempo para o olhar, enquanto simultaneamente coloca o espectador face à objectividade do assunto que é apresentado. Esta deslocação implica uma profunda mudança na relação entre objecto e sujeito, conferindo por um lado um novo lugar ao estatuto da representação, e, por outro, um lugar diverso ao próprio objecto da representação, na medida em que esse objecto provém sempre da subjectividade de um olhar, o do artista. Posteriormente, olhando para as obras de Cézanne vemos que estas impeliram o espectador a ter uma percepção subjectiva, a compreender globalmente o próprio acontecimento da pintura e a infinita variedade de pontos de vista possíveis sobre a obra. Se com Manet o quadro se havia tornado pura superfície, com Cézanne ganhou um estatuto de objecto anunciando um espaço além representação que redefine o lugar do espectador face à obra.

Os artistas aqui apontados ilustram as primeiras etapas de deslocação do espectador e alteração do seu papel, ainda não se trata de envolver o espectador fisicamente com a obra (através do toque), mas sim fazê-lo participar, pensando a sua posição de espectador sob diferentes pontos de vista relativamente às obras. Com a arte moderna atingiu-se a capacidade de reduzir o plano do quadro à sua bidimensionalidade, essa conquista ofereceu uma nova redistribuição do lugar oferecido ao espectador que a partir daí pode passar a ter um olhar mais preciso sobre o objecto da sua contemplação, distanciando-se do plano projecional renascentista. Nasce assim o espectador moderno, o espectador cúmplice, esta transformação do lugar do espectador é propiciada pelo próprio quadro, que confere um novo lugar no teatro da contemplação. A pintura moderna na sua vertente abstracta pensa com objectividade o plano, a superfície sobre a qual se realiza em oposição à perspectiva incutida desde o Renascimento. A intencional desrepresentação perseguida pelo suprematismo e pelo construtivismo encontra também soluções radicais onde a forma plástica se articula livre de referente. É importante dizer que antes de Lygia Clark, artistas como Malevich e Tatlin abandonam o espaço pictórico bidimensional para criar objectos tridimensionais derivados da pintura: arquitecturas suprematistas e contra-relevos, assim, vemos uma tendência da pintura abstracta em seus desdobramentos conduzir à desmaterialização da obra, o que acontece a partir do momento que se esgotam as possibilidades representativas do plano, em que a arte é levada a retrair-se para um espaço mental, levando à arte conceptual. Paralelamente ao desenvolvimento da abstracção geométrica aprofunda-se a abstracção expressionista onde a presença e obra de Pollock, que supera o plano bidimensional como suporte, marca a passagem, a transição. É sobre uma espécie de palco-tela que Pollock actua, abolindo o distanciamento cartesiano do artista em relação ao suporte, na tela regista as pulsações rítmicas de seu corpo. A actuação de Pollock desestabiliza a pintura enquanto categoria artística dela deriva um envolvimento plurisensorial no *fazer*, e vinculando o resultado pictórico à expressão corporal.

Já se pensarmos em Marcel Duchamp estabelecemos desde logo pontos ligação com a obra de Lygia Clark: também para Duchamp houve uma consciência radical da transformação do lugar do espectador, enquanto aquele que emite um juízo, passando a incorporá-lo no espaço da sua existência. Duchamp confere-lhe um novo estatuto e lugar despertando-o para uma mais activa intervenção, e é neste ponto que se aproxima da obra da artista, em que encontramos paralelismos e influências fundamentais. A mais

notável descoberta de Duchamp consiste no facto de que são os espectadores, entendidos enquanto posteridade e entendida a obra como relação comunicante, que fazem o quadro. Desta ideia resulta a descoberta de que uma obra incorpora tudo aquilo que sobre ela se diz, na medida em que, para além da sua resolução plástica, ela é, antes de mais, criação de cultura. A obra e o espectador, reflectindo-se mutuamente, suscitam o ultrapassar do plano da obra, a superfície do quadro enquanto lugar físico limite, deixando a forma suspensa num espaço transparente que, ao integrar o seu exterior, passa a fazer do espectador uma personagem do próprio quadro. Esta noção do lugar de espectador em relação com a obra é decisiva em toda a investigação e produção de Marcel Duchamp. Em Lygia Clark o plano da pintura é fragmentado e articulado no tridimensional sendo que, alcançada a tridimensionalidade, é negado o escultórico, onde a contemplação do objecto vai dar lugar ao relacionamento activo espectador/obra.

O espectador de Lygia Clark passou a estar mais implicado nas obras e imerso nas próprias instalações/proposições. Está cada vez mais implicado em instalações interactivas, onde a nova geração aceita o jogo das interacções artísticas. Está não só implicado na obra através de um processo de percepção, como se torna ele próprio uma dimensão da obra, como pretendia Duchamp.

«O mundo percebido é a sempre pressuposta fundação de toda a racionalidade, de todo o valor e de toda a existência. Assim, ‘há todo um mundo cultural que constitui um segundo nível na experiência perceptiva; percepção é mais do que nunca a base fundamental que não pode ser ignorada.»⁷

Passamos então a ver o espectador como alguém que experiência e recria, segundo a sua percepção, o que pressupõe uma relação entre o exterior, o mundo em geral e o interior, o organismo do sujeito e uma capacidade de representar essa mesma relação. A consciência é pois essa capacidade, o Eu, com a sua memória, sentimentos, percepções.

Um dos aspectos do que muda e radicaliza no contemporâneo é que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo, a arte torna-se uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos. O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas e representação, oferecendo variações, a arte é, portanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo. As estratégias das práticas estéticas contemporâneas variam, cada artista escolhe o meio em

⁷Maurice Merleau-Ponty – **Conversas-1948**. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2004, p.57.

que a obra se fará. Tudo no cenário tradicional da arte se desterritorializa: espaço, objectos, personagens (artista, obra, espectador, crítico), bem como o modo de apresentação, divulgação e recepção das obras, que passa por um sistema de experimentação. Estabelece-se uma intimidade entre artista, objecto, espectador, que não é apenas de ordem psicológica, pois além da percepção os signos emergem e tudo está em obra. É esse o âmbito em que a obra se fará. O artista torna-se *propositor*, como sugere a própria Lygia Clark. A chave da sua pesquisa foi, desde cedo, a participação do público, a destruição da barreira que separa o espectador da obra e do seu criador, passando dos seus contra-relevos aos bichos, objectos-esculturas manipuláveis. Ao implicar directamente o espectador no movimento, na modificação possível das obras, Lygia lutou contra o problema da moldura, do plano e dos limites do quadro. Podemos inferir que a sua obra resulta num conjunto de experiências baseadas numa manipulação dos sentidos e numa interpretação de emoções. O papel do artista não é o de mediador de uma experiência social, mas sim um indutor e catalizador de experiências.

1.4 Paralelismos entre a obra de Marcel Duchamp e Lygia Clark

A interacção resulta do facto de que a obra está concebida como um processo em que o receptor se converte num co-produtor que redefine o papel e a função do artista e que proporciona à obra a sua particular acção sobre esta. Para falar nestas questões e relacioná-las com a obra de Lygia Clark, temos de estabelecer um paralelismo com Marcel Duchamp. É através do olhar do observador que a Arte se faz plenamente, a proposta de ambos passa por mostrar que a arte não é somente o que pode ser contemplado pela sua beleza, mas o que também provoca reflexão, através da qual o espectador pode ter um papel activo. Antes de Lygia Clark o fazer, Duchamp proporcionou uma certa aproximação do público com as obras de arte no espaço do museu, já que elas exigem interpretação e uma acção intelectual do espectador para com a obra, para que houvesse sentido.

Na obra de Duchamp, o visitante tem um papel activo, é-lhe dada a possibilidade de construir algo. Mais do que contemplação, o visitante passa também por um processo de criação, em que poderia questionar-se se produzia significantes sem significados, ou significantes para além dos significados. Com Duchamp, nasceu a ideia de que uma obra só está completa quando a esta se junta a interpretação do outro — ou seja, *do espectador*. Daí que este sempre tentasse estimular uma verdadeira relação de troca intelectual entre o observador e as suas obras.

O artista pode ter o papel de produtor como também de observador ou conservador. Duchamp define o espectador também como *produtor* e como observador fazendo parte do sistema que observa. Um exemplo claro desta interacção observador/objecto verifica-se na obra: o “Grande Vidro” que reflecte a imagem do observador. O artista como produtor é aquele que escolhe os produtos que serão utilizados em sua obra. Na obra de Duchamp, como em Lygia, o espectador adquire espaço para experienciar, recriar e interpretar.

Entre a proposição estética e as suas relações com o espectador, o trabalho de arte é uma interface que só se realiza se o espectador a legitima e a transforma com o olhar. Sem esta passagem, o trabalho não se torna obra de arte, mesmo que mantenha o suporte visual e se possa apreendê-lo com os sentidos. Ele não se efectiva apenas na impressão retiniana ou corporal. É entre o olhar e a imagem, o texto, que a obra de arte se realiza e produz reacção e interacção.

Em Duchamp, já encontramos o questionamento do artista quanto à exposição e exibição das obras: desde o modo como os objectos ocupam o espaço, ao modo como eles transformam e são transformados pelo seu contexto, e também como mudam ou condicionam o desejo e a percepção restabelecendo no espectador a autonomia do olhar, da fruição e do raciocínio diante da obra.

As suas obras, assim como as suas exposições estão pautadas por um conceito – o de estranhamento. O artista tentar criar um estranhamento com o mundo, enquanto o espectador se depara com esse estranhamento. Para o espectador já não basta contemplar uma obra de arte, é preciso interpretá-la. Esse estranhamento é percebido não só nas obras de Duchamp, mas também na elaboração do espaço expositivo. Ele provocava situações incómodas para os visitantes, pois acreditava que o modo de expor as coisas influenciava o seu entendimento acerca destas. Além do estranhamento em que o espectador-visitante é inserido, o sujeito é activado através das obras de arte, deixando de ser um mero observador. A pessoa é obrigada a reflectir sobre as obras e convidada a interagir e fazer parte dela, e, com isso, repensa-se também o espaço do Museu enquanto activador de reflexões e enquanto meio de providenciar os visitantes com extraordinárias experiências. Por exemplo, se fizermos uma analogia entre um restaurante e um museu, vemos que o restaurante, é um meio fomentador de experiências. Vamos a um restaurante para consumir as obras (produtos) produzidas pelos artistas (cozinheiros). A diferença reside na estaticidade dos museus contrariamente à dinâmica que os restaurantes apresentam. A experiência do público é

mais activa e flexível no espaço do restaurante, enquanto que no museu é mais retraída. Nos restaurantes, as obras (alimentos) são assimilados pelo público, enquanto nos museus as assimilamos com o olhar, ficando apenas um desejo mal contido de as consumirmos. O público do restaurante tem um contacto directo que lhe permite perceber quando prova os alimentos (obras). Já nos museus há por vezes um retrair que só por si, não fomenta na totalidade a nossa experiência com a obra, porque a condiciona e porque não a podemos tocar. Sentimo-nos assim pouco à vontade para experienciar a obra na sua totalidade, sendo que só a experienciamos através da observação. Artistas como a Lygia Clark fogem à regra na medida em que ela dá ao público a provar as suas receitas, a interpreta-las e a modifica-las, logo, a obra de Lygia Clark permite que se repense o Museu como um lugar de experiências através da participação activa da pessoa. Sendo assim, a instituição artística é posta à prova: Lygia Clark tal como Duchamp já o fizera, vem opor-se à estaticidade e passividade dentro do espaço do Museu, devolvendo ao indivíduo a capacidade de imaginar de questionar e tocar nos objectos;

O pensamento e as ideias da autora por trás de seu trabalho tornavam-se mais importantes, como em Duchamp, o qual, por exemplo, ao instalar uma roda de bicicleta sobre um banco exige do espectador que deixe de vê-la como parte da bicicleta e passe a experienciá-la enquanto forma e conceito, questionando ao mesmo tempo o ponto de partida e o ponto de chegada. A escolha do objecto que sofria esse deslocamento partia do artista, e isso conferia valor a esse objecto, e atribuição de estatuto a obra de arte.

Em face da recusa da obra em se constituir como um garante absoluto de autenticidade, o papel do espectador resulta simultaneamente redimensionado e questionado. Ao mesmo tempo que o interpela, por deslocamento do lugar que lhe era atribuído, revaloriza-o ao conferir-lhe um papel de constituinte activo da própria obra, exactamente como acontece em Lygia Clark. Mas permanece, sem dúvida, neste processo uma relação artista / obra / espectador. Ao conceder ao espectador uma dimensão constituinte da obra, muito para além da dimensão da recepção, que lhe estaria tradicionalmente atribuída, o autor abdicaria dos critérios de significação da obra, em favor do olhar do espectador. A obra não possuiria em si a sua realidade e significação, mas seria apenas pretexto para a percepção constituída *à posteriori* pelo espectador. Numa vertente, o espectador vê o seu estatuto revalorizado, afirmando-se como agente estético por excelência, pois pode acrescentar à obra valores de gosto e significados que não foram atribuídos pelo artista. Noutra vertente, é possível verificar

que nessa ausência de valores ou significações intrínsecos à obra, o espectador pode ser conduzido a aceitar ou rejeitar tudo aquilo que lhe é oferecido como obra de arte. Aquilo que emerge do trabalho de Duchamp é que a capacidade de decidir o estatuto e a validade da obra está tão pouco do lado do espectador quanto do autor. Um e outro definem a obra, tendo em conta as intenções desta, bem como as expectativas do produtor, do receptor, e as variáveis contextuais que um e outro dominam, sendo necessário ter em conta a percepção de um e de outro, na medida em que todos somos diferentes. A realidade, sentido, e valor da obra de arte em Duchamp são função de uma relação tripartida entre o autor, a obra e o espectador. Em cada um destes elementos podemos identificar de modo implícito ou explícito factores em função dos quais estes elementos interagem: a tradição histórica, o contexto cultural e de época de produção e recepção das obras, a transformação histórica, o desfaseamento entre o contexto da obra e o do espectador.

1.5. Artistas na linha da fenomenologia de Lygia Clark

Desintegrar o objecto de arte foi o desejo de artistas que na passagem dos anos 50 aos 60 acreditaram na possibilidade de reescrever a arte segundo as novas condições culturais de produção. Inúmeras foram as iniciativas inscritas ou não em tendências que se dedicaram à renovação do espaço pictórico através do corte com a moldura, o plano, o suporte, aliando a participação corporal. A actividade artística desloca as obras para a produção de acontecimentos, acções e experiências que se articulam com o gestualismo e rituais do corpo. O desprendimento de Duchamp em relação à arte é um acto de liberdade. A partir do momento que Lygia Clark se auto-nomeia não artista e elimina a obra enquanto objecto acabado e de mercado configura-se uma situação semelhante. A rota que levava a vanguarda europeia a pensar o desaparecimento da arte é percorrida pela artista de forma original. Caminhar para as fronteiras da arte e mesmo transpô-las são atitudes que a artista compartilha com figuras como Piet Mondrian e Duchamp que evidenciam, cada um a seu modo, a falência da concepção de arte estabelecida desde o Renascimento. A negação da obra e da autoria, a substituição do artista pelo proponente e o auto-denominar-se não artista, dão a medida da clara determinação com que Lygia vive o processo de desestruturação da tradição artística e o investimento na exploração de novos caminhos.

Lygia Clark e Hélio Oiticica têm em comum o facto de terem rompido com o quadro para construir directamente no espaço. A trajectória de Hélio Oiticica pode ser entendida como uma linha evolutiva que vai da experiência puramente visual a uma experiência fenomenológica, no sentido do envolvimento total do sujeito na fruição da obra quer a nível visual como mental e sensorial, numa busca de aproximação entre obra e espectador. Uma de suas obras: “*Bólido Olfáctico*” consiste num saco de couro com um cano de aspirador que deve ser cheirado para que a obra se complete, onde a intenção é despertar o olfacto. Lygia Pape, por exemplo, também procurou o envolvimento do espectador na acção de uma fruição através de uma aproximação com a obra, de modo a viver os instantes de sua produção, como tal, usou o corpo humano numa série de trabalhos de 1959, de modo a explorar os sentidos do tacto, do olfacto e do paladar. Para a artista, tal como em Lygia Clark, a arte interpela o mundo, a vida e também o corpo. Em 1958 realizou o *Ballet Neoconcreto* no Teatro do Copacabana Palace que consiste precisamente na inclusão do corpo na obra, para dar *vida a sólidos geométricos*, uma performance em que o espaço teatral foi esvaziado da figura humana e os bailarinos substituídos por sólidos geométricos de cor. Estes, por sua vez, eram invisivelmente movidos por dançarinos ocultos no seu interior, criando uma coreografia lenta e rectilínea de avançar-recuar, entrecruzar, separar e fundir. Noutras palavras, as convenções da "arte viva" foram usadas para dramatizar a dicotomia entre a geometria e o orgânico. Lygia Pape também problematizou o espaço, construindo formas que interagem com o espaço circundante: em “*Tecelares*”, as formas geométricas que se repetem alternadamente efectuam ritmo, que, contínuo, lança o olhar do espectador da gravura para o espaço. Esta obra ultrapassa os limites do próprio espaço construtivo efectivam uma mobilização do espaço e do tempo experimentados pelo sujeito observador, era como se o tempo da produção fosse suspenso de modo a permitir a intervenção do espectador cuja função seria completar, recriar os trabalhos, e lê-los a cada vez de maneira diversa. Outros trabalhos como “*Roda dos prazeres*” e “*Ovo*”, ambos de 1968, são exemplos de obras que se assemelham à prática artística de Lygia Clark pois solicitam a participação sensorial do público, e só adquirem sentido após um processo de experimentação. Lothar Charoux esteve, durante todo o desenrolar da sua produção abstracta, preocupado em estimular a percepção sensorial do espectador com os seus jogos de ambivalências visuais. Mary Vieira, uma das pioneiras da arte cinética internacional e ainda do movimento concreto no Brasil, já em 1948 produzia o primeiro multi-volume, quando apresenta um objecto inédito, onde o espectador é também

sujeito da construção do espaço. Os seus polivolumes multi-dimensionais inauguram uma visualidade dinâmica, com estreita relação espaço-tempo, apelando à participação do espectador, assim como os *Bichos* de Lygia Clark. Mais recentemente, também a obra de Eliane Prolik permite experiências sensoriais com as suas esculturas comestíveis, através da criação de uma máquina que oferece esculturas comestíveis, que são, na verdade, balas que se moldam ao céu-da-boca. Numa de suas obras: “*No Mundo Não há mais Lugar*” ela colou no interior de uma máquina, esculturas comestíveis para despertar o paladar. A obra consiste numa máquina mecânica que produz cápsulas com balas azuis contendo o formato da boca. Para se dar a experiência, o espectador deveria por uma moeda e girar uma alavanca colocada para o efeito. A ideia nasceu em 2001 quando Eliane foi convidada para participar da Bienal de São Paulo. As balas são produzidas através do método tradicional de escultura de molde vazio/cheio e têm o formato do interior da boca da artista. Prolik propõe com suas esculturas comestíveis a individualização das sensações causadas pela obra de arte, causando uma experiência interna, do género da proposição o *Eu e o Tu*, na medida em que a intenção é levar o espectador a sentir diferenças de outro corpo (o da artista) dentro do seu. Os trabalhos de todos estes artistas foram criados para serem experimentados pelo espectador. Não acontecem nem existem sem a presença do outro. E essa é a ligação entre as poéticas destes artistas com as propostas de Lygia Clark, seja pela experiência sensorial vivenciada ou pelo estranhamento causado pelos objectos criados são despertadas e estimuladas sensações que se não fossem pela via de arte não seriam experimentadas. O artista cria para si, mas seus sentimentos compartilham e evocam questões universais, que dizem respeito a todos. A pesquisa e o próprio trabalho de Joseph Beuys e Marcel Duchamp conduziram para um deslocamento da posição do espectador de arte que, ao deixar de ser apenas um apreciador da obra, ou, mesmo nessa apreciação, já se encontra a realizar a obra, tomando uma posição activa de formulador ou propositor de questões. É justamente nesta linha que se encontra a produção de Lygia Clark, quando passa a assumir o papel de propositora de uma experiência a ser vivida activamente pelo espectador.

«Não estou interessado em ficar com a ideia da arte visual, mas em apontar para a necessidade em determinar uma ideia de arte relevante para todos. Em usar os sentidos existentes nos seres humanos e em desenvolver novos sentidos.»⁸

Este pensamento de Joseph Beuys indica que a arte deve estar relacionada com a criatividade de todos. Este, assim como Lygia Clark, defende que o Homem é criativo, e essa criatividade está intimamente ligada à natureza humana e por isso todo o homem é artista no contexto específico em que actua. A criatividade não é limitada às pessoas que praticam arte, mesmo no caso dos artistas, a criatividade não é confinada ao exercício da arte que praticam. A arte opera no homem a nível sensorial, por isso este deve procurar desenvolver os órgãos sensoriais na confrontação com a arte. Tornar as pessoas livres é o objectivo da arte. Arte para o artista significa a ciência da liberdade.

Já Bachelard, de 1937 em diante, revelou interesse pela imaginação criadora, interessando-se pelo imaginário poético e pelo estudo da imaginação como forma de recriação da realidade, tendo em conta a obra de arte, artista e espectador.

A obra de arte é feita com algum grau de intencionalidade já que ela pressupõe um espectador e a ele se dirige. O artista configura a obra, nela imprime força e mistério que atingem seu espectador. Desse modo, acontece uma corrente de comunicação entre o receptor da obra e seu criador ou entre a alma do espectador e a imagem materializada na obra.

⁸ Edited by Patrícia Bickers. Andrew wilson - **Talking art. Interviews with artists since 1976**; Art Monthly Ridginghouse, 2007, p.274.

2. Espectador Obra/ Espectador Autor

2.1 Espectador-obra

«A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à acção. Mas o que a sua acção produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-se e incorpora-se à sua significação».⁹

Podemos confirmar este pensamento de Ferreira Gullar e comprová-lo na obra de Lygia Clark, no sentido em que obra e espectador se fundem gerando essa significação que só pela mera contemplação não seria possível, mas sim através do contacto. De modo a potenciar as sensibilidades, a obra realiza-se e actualiza-se na sua relação com o homem, pois é da dialéctica entre sujeito e obra que nascem os significados, e é no corpo e através da percepção que essa relação é revelada, em que vemos assim aplicados os princípios da arte neo-concreta, uma arte indissociável do corpo em que o seu sentido transparece nas experiências individuais. A relação museu (instituição) / visitante por vezes é complexa, no sentido em que públicos são distintos e torna-se mais complexa à medida que os organizadores da exposição configuram a sua mensagem, pois não se pode pressupor que o público de um modo geral consiga interpretar o “verdadeiro sentido da exposição – é, aliás, a possibilidade deste “verdadeiro sentido” de uma obra e de uma exposição que estão em causa. Como afirma Arnold Hauser:

«A obra de arte não é apenas uma fonte de experiência pessoal e complexa. É o resultado de pelo menos três tipos diferentes de condições: psicológicas, sociológicas e estilísticas. Como ser psicológico, o indivíduo retém não só a liberdade de escolher entre as várias possibilidades permitidas pela causação social; está também a criar para si próprio novas possibilidades, de modo algum prescritas pela sua sociedade, ainda que podendo ser limitadas pelas condições sociais em que vive.»¹⁰

Se pensarmos que os Museus e os públicos estabelecem sempre uma relação que abrange diversas dimensões: intelectual, cultural, educacional, estética e social,

⁹ Ferreira Gullar – **Teoria do não objecto: Projecto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962**. São Paulo/Rio Janeiro, 1977, p.94.

¹⁰ Arnold Hauser – **Teorias da Arte**. Editorial Presença, Lisboa. 1988, p.20

podemos deduzir que diferentes tipos de experiência, produzirão diferentes tipos de juízos e conhecimentos, sendo que, todos experienciam de maneira diferente, segundo os padrões cognitivos, intelectuais e afectivos de cada um, por isso mesmo, quanto maior a experiência de cada sujeito, maior será a capacidade de apreensão do sentido da obra e conseqüentemente, maior será o sentido crítico. Assim sendo, podem claramente ocorrer discordâncias entre o que o museu pretende comunicar pelo meio da informação e o que o público apreende pela sua experiência, dado que o que os receptores entendem de uma experiência, é inevitavelmente afectado pela sua experiência anterior do mundo. A experiência e percepção das pessoas vai-se desenvolvendo e alterando através do tempo, por exemplo quando vamos ver uma exposição que não conhecemos emitimos no início uma opinião acerca desta que nunca irá corresponder aquilo que pensamos quando acabamos de visitar/experienciar a exposição.

«A obra de arte resume-se a um dispositivo que transforma a escala das micro-percepções. Daí a sua força e o seu impacto sobre o espectador, convidado no mesmo acto, a entrar num mundo de uma outra dimensão.»¹¹

Como refere José Gil, através da percepção da obra o espectador é de imediato remetido para uma esfera em que é convidado a participar através da acção, na sequência deste pensamento vemos que a obra acabada que revelava uma experiência vivida por uma individualidade artística é substituída pela acção que nunca se perfaz, sempre provisória e efémera de participantes anónimos aumentando a liberdade de participação do espectador autor: quando a obra era dada pronta, o espectador só podia tentar decifrá-la e para isso às vezes eram preciso inúmeras gerações, tornando-se um problema de elite.

Em Nietzsche, a arte surge a partir da afirmação da vontade de poder como modelo de constituição do sujeito, como intensificação da experiência na qual o homem está vivencialmente interessado. A relação do sujeito com o real não é neutra, nem tão pouco o é a relação do sujeito com a obra de arte: ela é, ao contrário, empenhada, e será tanto mais válida quanto mais intensos forem a entrega e o empenhamento do sujeito à experiência estética. Ao nível da arte estamos diante de uma experiência capaz de fornecer ao sujeito não uma apreensão neutra do mundo assente em valores de verdade

¹¹ José Gil – **A Imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia**. Relógio D'Água Editores, 1966, p.309.

ou falsidade, mas diante de uma apreensão de mundo que é constitutivamente da ordem dos valores, e que decorre através da experimentação. “Experimentar”, para José Gil: «engloba um “experenciar” e uma “experimentação” para além da “consciência.”»¹²

Vemos claramente aplicada esta definição na obra de Lygia Clark pois a experimentação e a sensibilização que a artista propõe são estímulos ao envolvimento corporal e à acção do público através de uma envolveria que pode ser consciente ou inconsciente, dependendo de cada sujeito receptor, dado que:

«O impulso exercido por uma obra de arte pode também ser desconhecido e não apenas expresso de maneira consciente, mas também actuar inconscientemente, influenciando nomeadamente as ideias, sentimentos e atitudes de receptor, sem que ele se de conta disso.»¹³

Esta ideia ganha ênfase na obra “*Bichos*” (fig.1), em que existem virtualidades não previstas pelo criador, fazendo com que estes ganhem vida através da conjugação dos gestos de quem os manipula numa espécie de corpo-a-corpo com o espectador que tenta compreendê-los e fruí-los, e nessa tentativa de compreensão, o sujeito receptor molda-se e reflecte na obra muito daquilo que são as suas ideias e sentimentos.

Esta obra e outras proposições de Lygia Clark visam restituir ao participante a sua naturalidade: aquele gesto natural próprio da expressividade do corpo que por vezes as convenções sociais nos inibem a expressar. Contra a disciplina que rege as experiências do corpo natural, Lygia mostrou que não há movimento supérfluo, inadequado ou sem função e que qualquer movimento corporal pode ser vivido como um momento de liberdade. Em Merleau-Ponty encontramos um referencial teórico para a análise do gesto livre que Lygia Clark buscava, isto porque o autor recusava os esquemas lógicos circunscritos dos fenómenos vitais: o estudo do comportamento humano não poderia ficar limitado à descrição do funcionamento nervoso e de seus reflexos motores e sensoriais, uma vez que os estímulos exteriores não são realidades físicas independentes do modo de organização do campo sensorial. A percepção, no sentido fenomenológico, não é o produto do mundo exterior, ou o reflexo da vida interior, mas uma actividade psíquica que faz parte do real. O homem é um corpo fenomenal que elimina a dualidade entre sujeito e objecto.

¹² Idem, p.17.

¹³ Arnold Hauser – **Arte e Sociedade**. Editorial Presença, Lisboa. 1973, p.93

Lygia amplia as possibilidades de percepção sensorial em seus trabalhos na medida em que integra o corpo na arte, de forma individual ou colectiva. A sua obra é de uma modernidade drástica, pois simboliza a morte do objecto artístico e privilegia a interacção do espectador com o objecto tridimensional. Mesmo com a morte simbólica do objecto, a arte acontece com a experimentação, pelo dualismo, pela negação da forma: a linguagem da obra perde o exílio e ganha a participação activa do espectador que passa a ser também autor da obra artística.

2.2 Espectador-autor

A proibição do contacto físico com a obra, revelava toda uma concepção de função da arte na sociedade: a obra, distanciada de seu autor no tempo e no espaço, tornada objecto de veneração reprimia o espectador sendo que por trás de cada obra de arte intuíamos a presença do indivíduo autor. Essa projecção fazia-nos ver cada obra como individualidade singular e irreproduzível. A singularidade da obra de arte constituiu pelo menos em certos períodos uma premissa importante da sua apreciação positiva.

Em Lygia Clark, o privilégio de criar deixa de ser exclusivo da artista e passa a tornar-se acessível a qualquer pessoa. Despertar essa potencialidade, estimulando a livre actuação é induzir os participantes a um conhecimento mais profundo de si e da sua realidade existencial.

Vemos, assim, uma mudança de conceitos que surge da negação da obra e da autoria, e cujo termo artista passa a ser substituído pelo de “propositor”. É como se agora o artista passasse a transferir a significação do objecto criado para a acção do outro (espectador). Como consequência desta ideia, podemos então tirar a ilação de que a função do artista se alterou, pois já não lhe cabe apenas a função de conceber a obra como projecto a ser executado, cabe-lhe antes de mais, propor situações em que o outro vivencie experiências não estéticas mas psicológicas e sensoriais. Assim, ao invés de interpretar o mundo, muda-se esse mesmo mundo através de uma acção directa. Através desta acção o Homem transforma-se e aprofunda-se: o artista ajuda o participante a criar a sua própria imagem e a atingir, através dessa imagem, um novo conceito de mundo.

«Uma obra de arte é um desafio; não a explicamos; ajustamo-nos a ela. Ao interpretá-la, fazemos uso dos nossos próprios objectivos e esforço, dotamo-la de um significado que tem a sua origem nos nossos próprios modos de viver e de pensar.»¹⁴

Ou seja, se o sentido da experiência está no acto de realizá-la, a obra revela-se em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor, que ao interpretar a obra a partir da experiência estética proporcionada, se sensibiliza para a realidade externa, recriando-se continuamente. O homem comum torna-se assim um artista porque é produtor de signos, ao mesmo tempo em que se redesenha pela experiência, pois transforma-se a partir dela. A obra de Lygia Clark completa-se com a produção de sentido, a partir da experiência vivida pelo espectador, os novos significados que cada sujeito é capaz de conferir tornam possível apreender, interpretar e representar o mundo de novas maneiras.

Assim, a produção de signos emancipa o indivíduo, ajudando-o no constante refazer da sua identidade, seja como participante de uma obra de arte, seja como participante da vida real. Lygia Clark defende esta posição quando refere numa carta de 22 de Maio de 1969 ao crítico de arte e filósofo Mário Pedrosa:

«“ (...) Tomei consciência de que, na medida em que quase todos os artistas hoje se vomitam a si mesmos num processo de grande extroversão, eu, solitária, engulo cada vez mais num processo de introversão, para depois fazer a ovulação que é miseravelmente dramática, um ovo de cada vez.”»¹⁵

Vemos neste excerto a ideia de que as suas imagens de engolir e ovular poderão iluminar não só a evolução formal da sua obra, desde o esquema geométrico a algo mais orgânico e corpóreo, mas também o processo pelo qual o “outro” que tinha sido anteriormente espectador redescobriria a sua própria poética de expressividade, criatividade em si, e se transforma no tema da sua própria experiência. Esta é a essência do convite de Lygia Clark ao espectador para que participasse, para que fosse ele próprio. Na sua obra, o espaço plano e liso abriu-se para além da moldura, o objecto estático transformou-se em objecto móvel. (*Bichos*). O metal tornou-se borracha

¹⁴ Arnold Hauser – **Teorias da Arte**. Editorial Presença, Lisboa. 1988, p.11.

¹⁵ **Lygia Clark** – Exposição co-produzida pela Fundació Antoni Tàpies , Mac-Galleries Contemporaines des Musées de Marseille , Fundação de Serralves e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, bruxelles. 1997, p.249.

flexível, dando início a um diálogo com o espectador, podendo ser manipulado através dos sentidos e só ganhando significado através do acto.

A partir da experiência neo-concreta dos anos 1960, Lygia Clark modifica o papel do artista e a concepção da obra de arte: o artista seria um propositor de experiências a serem vividas pelo espectador, e a obra seria completada no acto. A fruição seria uma experiência expandida, do olhar ao corpo, aos vectores da percepção: o participante é convocado a conhecer o que lhe é proposto através das sensações até que se torne o próprio criador de sentido. Com a ideia do espectador participante, obtemos uma resposta mais íntima de cada indivíduo, a quem são dadas condições de criar uma poética própria. Ao dar significado às suas experiências, o participante revela-se um ser criativo num mundo que lhe é dado como pronto. Com a criação dos *Bichos*, (fig.2) vemos materializadas as reflexões de Lygia Clark uma vez que estes surgem apelando à criatividade e aos sentidos do espectador, que os manipula livremente num espaço e tempo determinados, o espectador torna-se assim parte integrante e autor da obra. A sua existência como verdadeiro organismo só é possível na duração da troca com o participante, manifestando a inter-subjectividade que nos afecta. A aproximação entre arte e vida vai além da desmistificação do objecto artístico, agora manipulado e alterado pelo espectador – participante. A sua obra procura despertar a capacidade criativa do manipulador e para isso acontecer, o artista perde a sua singularidade, a sua expressão dá lugar a uma fusão colectiva para que os outros sejam eles mesmos e expressem os seus sentimentos, isto reflecte-se por exemplo, na proposição “*caminhando*” de 1963, que consiste numa tira de papel, de comprimento suficiente para envolver um livro que, depois de torcida, tem suas extremidades coladas, fazendo uma fita de Moebius, uma forma que trabalha conceitos de matemática como orientação/continuidade. A partir da ideia de fita de Moebius a artista deu continuidade à problematização de dicotomias como dentro/fora, avesso/direito, antes/depois; O participante da proposição deve pegar numa tesoura e cortar a superfície do papel, continuamente no sentido do comprimento. Esta proposição surge como um convite ao Outro (espectador) para que realize a sua obra de arte, solidificando a ideia de que a autoria passa a ser concedida ao espectador. Como refere Lygia Clark:

«Cada caminhando é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador – autor.»¹⁶

Assim, podemos dizer que é no instante que pratica o acto que o espectador percebe o sentido da sua acção. O espectador toma o lugar do artista, sendo que espectador e obra farão aqui uma realidade única, total e existencial, em que cada um tenta dar sentido ao seu gesto, à sua liberdade de acção, neste sentido, podemos fazer uma metáfora com o rosto humano, ou seja, é como se o rosto do artista ficasse vazio, neutro, para ser preenchido pelas mais variadas e múltiplas expressões dos espectadores que contactam com a obra. O participante passa a criar a sua própria imagem e atingir através dessa imagem, um novo conceito de mundo. Para a artista, o “caminhando” podia possibilitar o encontro com o vazio que todos devemos enfrentar, ausência de significado quando não se tem valores universais. O encontro com esse vazio dá-se quando o homem comum tem diante de si a possibilidade de completar uma obra. Nesse momento dá-se conta da sua individualidade, pois completará a obra no seu contexto de forma única. Abre-se então um mundo de possibilidades para o participante, que deve ser consciente e responsável daquilo que fará a seguir. Neste trabalho, valoriza-se o acto em detrimento do objecto artístico, uma vez que este é inseparável do seu processo. Mesmo quando repetido por um mesmo individuo, o acto adquire significado particular pois não contem nenhum traço da percepção passada.

«Tudo acontece como se o homem actualmente pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade se alojasse no acto de participação.»¹⁷

A naturalidade do gesto do participante permite conhecer pela experimentação, bem como introduzir o lúdico e o prazer do acto no presente. Esta proposição, e outros trabalhos como os *Bichos* (fig.3), reflectem assim a problemática da autoria em que se apresenta o público como criador e autor das obras, agora convertidas em propostas. Deste modo, o papel do artista é dar ao participante o objecto que em si mesmo não tem importância e que só virá a ter na medida em que este agir e tiver a consciência do seu acto. Não vemos mais o artista como autor da obra, mas sim um suscitador do acto criativo do outro.

¹⁶ **Lygia Clark** – Exposição co-produzida pela Fundació Antoni Tàpies , Mac-Galleries Contemporaines des Musées de Marseille , Fundação de Serralves e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, bruxelles. 1997, p.151.

¹⁷ Idem, 187

Para as mudanças ocorrerem na arte contemporânea, é necessário algo mais do que a manipulação e a participação do espectador. É necessário que a obra não conte por ela mesma e que seja um trampolim para a liberdade espectador-autor. Este toma consciência através da proposição oferecida pelo artista. Trata-se de que o participante dê um significado ao seu gesto, e de que o seu acto seja alimentado por um pensamento e potenciado pela sua liberdade de acção. No momento em que o artista abdica da sua individualidade, ajuda o outro a criar à sua própria imagem o sentido do mundo que esta imagem lhe confere. A percepção deste encontro com a sua individualidade é-lhe oferecida pelo artista, fazendo com que este se dissolva no mundo, conferindo a autoria ao espectador para que ele deixe de se comportar como tal e redescubra a sua própria poética ao converter-se no sujeito da sua própria experiência.

A produção de uma obra, tal como o seu consumo, não se dá num vazio social, mas sempre e apenas no interior de conjuntos, mais ou menos estruturados, de convenções sociais. Estas últimas podem ser mais ou menos rígidas, mais ou menos codificadas. Do ponto de vista da produção social de arte, seguir ou transgredir uma convenção estética é mais ou menos equivalente. Transgredir torna-se modalidade indirecta para reconhecer, um modo diferido para reproduzir socialmente. Acentuar o papel das instituições artísticas e das convenções estéticas não significa descurar a dimensão do sujeito, ao qual a análise sociológica atribui o papel central, na dupla função de artista e de consumidor cultural. De facto, é o sujeito que representa o lugar e o espaço através dos quais as instituições hegemónicas, as culturas dominantes e as culturas subversivas falam, se encontram e se reproduzem.

«Sento-me à secretária com as costas voltadas para à janela e eis que sinto atrás de mim um olho que aspira o fluxo das frases, conduz a narrativa para direcções que me escapam. Os leitores são os meus vampiros. Sinto uma multidão de leitores que estendem o olhar sobre as minhas costas e se apropriam das palavras à medida que elas se depositam na folha.»¹⁸

Este pensamento de Anna Lisa Tota reflecte a controversa relação entre fruição e produção, entre quem produz e quem absorve, um espaço vazio preenche-se a partir daquilo que o artista inscreve na obra, e aquilo que nela inscrevem o consumidor, o espectador. Deste modo, podemos pensar na arte como uma colecção de actos de

¹⁸ Anna Lisa Tota – **A Sociologia da Arte**. Lisboa: Editorial estampa: 2000, p.23.

consumo e não mais como uma constituição de colecções de objectos mais ou menos extensas, e de facto esta ideia encontra paralelismo na postura de Lygia Clark relativamente à obra de arte, uma obra que serve para ser “consumida” pelo espectador, e não estática. Para a sociologia, a arte aparece, em primeiro lugar, como território finito de significado, jogo linguístico em que os actores decidem participar, aceitando seguir conjuntos, mais ou menos definidos, de convenções estéticas. Quando falamos de arte isso tem sempre a ver com obras, produtos, mas a perspectiva sociológica substitui os objectos pelo processo da sua objectivação. A possibilidade da experiência é a possibilidade dos objectos da experiência, pois experimentar significa que a nossa consciência transforma as percepções dos sentidos em objectos.

«(...) O objecto que assim se constitui (...), é para nós um valor.»¹⁹

Uma característica deste processo é a sua objectivação: o sujeito apercebe-se que a representação dos objectos existe, independentemente do facto de alguém os representar, considera que as coisas têm valor independentemente do facto de alguém lho atribuir. A perspectiva da construção social tende a ser substituída pela da descoberta: aquilo que se descobre já existia antes e, sobretudo, existirá também depois. O objecto parece dotado de valor, precisamente porque sobrevive ao sujeito.

«O conteúdo do sentimento penetra, por assim dizer, totalmente no objecto e aparece no sujeito como algo dotado de relevância autónoma e de normas próprias, como algo intrínseco ao objecto.»²⁰

A identidade artística de uma obra constrói-se através da adesão a um conjunto específico de convenções que regulam a acção comunicativa estética. É uma questão processual.

«Um texto é feito de muitos textos, extraídos de numerosas culturas e que estabelecem relações específicas de diálogo, paródia e contestação. Todavia, há um lugar em que essa multiplicidade se recompõe e esse lugar é o leitor (...) o leitor é o espaço em que todas as citações de que um texto é constituído se inscrevem sem que nenhuma delas se perca; a unidade de um texto não se

¹⁹ Idem, p.24.

²⁰ Idem, p.25

compõe na sua origem, mas no seu destino, (...) o nascimento do leitor deve dar-se à custa da morte do autor.»²¹

Neste sentido e, de encontro ao que Anna Lisa Tota contextualiza, Lygia Clark defende que:

«O leitor deve ter uma participação activa dentro da história. O romancista pode fazer o papel de catalizador de ideias, que deverão ser completadas por cada um que lê. [...] A história é qualquer história, o herói não existe pois deve ter uma abertura para que todos possam vir a ser esse herói [...] Aí o leitor se apercebe da sua individualidade, pois ele se projecta dentro do contexto que é abstracto e se encontrando aí toma consciência de que ele é uma gota mínima de participante, entre milhares de individualidades [...]. O romancista estende a mão como uma ponte, mas até ao começo da travessia. O resto do trajecto deve ser percorrido pelo anónimo que adquire a consciência do “ser eu” e passa a ser o singular.»²²

Quando falamos na relação entre leitor – romancista, estamos a metaforizar a relação espectador – criador, pois remetido ao contexto artístico, a obra só se realiza de forma completa através das actividades de recepção dos espectadores, isso ocorre através da actividade que propõe, embora sendo parcialmente guiada pela própria obra, é sempre efectuada no entanto por um espectador real, que se torna autor da obra quando a completa.

«A obra de arte é concebida como acto produzido na intersecção entre o vector de significados, inscrito na própria obra do autor, e a experiência efectiva de fruição efectiva de um actor social que determina os significados possíveis de actualizar. Sobretudo na abordagem fenomenológica, sublinha-se o carácter não concluído de uma obra: ela só é completada na presença do receptor, que neste sentido se torna, pelo menos a nível interpretativo, co-produtor da obra.»²³

Nas palavras de Anna Lisa Tota, a obra não surge nunca finalizada, na medida que requer a acção do sujeito receptor para se completar e ganhar sentido, porém, a obra artística não pode ser identificada com o estado de espírito do seu autor nem com nenhum dos estados de espírito nas pessoas que a percebem. É patente que cada estado subjectivo da consciência tem algo individual e de momentâneo que o faz indescritível e incomunicável no seu todo, enquanto que a obra artística se destina a

²¹ Idem, p.29.

²² **Lygia Clark** – Exposição co-produzida pela Fundació Antoni Tàpies, Mac-Galleries Contemporaines des Musées de Marseille, Fundação de Serralves e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, bruxelles. 1997, p.157, 158.

²³ Anna Lisa Tota – **A Sociologia da Arte**. Lisboa: Editorial estampa: 2000, p.33.

servir de intermediário entre o autor e a colectividade. Arnold Hauser reforça esta ideia quando afirma:

«A sociedade não é apenas a única forma em que algo como a consciência individual é possível, como também o indivíduo é simultaneamente o único agente da sociedade, o seu único membro activo, a única expressão explícita dos seus esforços, pois por mais eliminatório que o elemento social seja em relação a tudo o que o homem faz e manda fazer, é sempre o indivíduo que pensa, sente e age, reconhece a verdade e produz obras de arte, mesmo quando o faz enquanto parte de um todo colectivo. O indivíduo e a colectividade interpenetram-se de tantas maneiras na produção artística que as suas relações são impossíveis de exprimir sob a forma de um dualismo simples.»²⁴

Em qualquer acto de percepção de uma obra artística existem elementos psíquicos subjectivos de percepção estética. Esses elementos podem ser objectivados mas apenas na medida em que a sua qualidade geral ou a sua quantidade são determinadas pelo núcleo central pertencente à consciência colectiva. Por exemplo, o estado subjectivo que uma pessoa tem ao perceber uma pintura impressionista é totalmente diferente do estado provocado por uma pintura cubista. Desta maneira, as componentes subjectivas do estado psíquico do sujeito receptor adquirem, por meio do núcleo pertencente à consciência colectiva, um carácter objectivamente semiológico parecido com o das significações das palavras. Cada componente da obra de arte possui o seu valor comunicativo, ou seja, uma obra comunica porque expressa uma mensagem que o sujeito receptor deve captar.

A ser verdade que a arte está vinculada à esfera dos signos comunicativos, então a obra artística pode ser vista como signo que permite uma relação indirecta (figurada) com os factos importantes da vida do receptor e, mediante eles, com o conjunto de valores que constituem todo o universo desse receptor. E assim, esta adquire a capacidade de aludir a realidades diferentes daquelas que representa, a sistemas de valores que não são aqueles de que surge, nem a base sobre a qual foi construída, mas sim assente na base da experiência adquirida do espectador. Se a verdadeira comunicação é aquela que se refere a uma realidade concreta, conhecida daquele que emite o signo e daquele que o recebe então podemos ponderar que a realidade comunicada directamente pela obra de arte não é portadora de relação autêntica, é um intermediário, logo, a verdadeira relação

²⁴ Arnold Hauser – **Arte e sociedade**. Editorial Presença. Lisboa, 1973, p.45.

com a realidade alude a factos conhecidos do espectador, factos que todavia não são enunciados pela obra porque fazem parte da experiência íntima do receptor. Os factos com os quais se pode a obra de arte confrontar na consciência e subconsciência do receptor estão integrados numa atitude intelectual, emocional, que este adopta perante a realidade. As experiências que vibram no receptor graças ao impacto da obra de arte transmitem os seus movimentos à imagem global da realidade existente na mente do receptor, o impacto da obra depende da sua atitude perante o mundo e a realidade, por exemplo: um sujeito A pode ter uma experiência de vida e níveis de conhecimento diferentes de um sujeito B, e isso vai influenciar o modo como o sujeito A e B captam a obra. A atitude que o indivíduo adopta perante a realidade não é uma propriedade pessoal e exclusiva, pode ser predeterminada pelas suas relações sociais. As relações em que entra a obra artística enquanto signo põem em funcionamento a atitude do receptor perante a realidade e este é um ser social, membro de uma colectividade. A relação autêntica com a obra de Lygia Clark intervém não apenas em coisas particulares, mas no conjunto da realidade e afecta a postura global do receptor perante ela.

«O indivíduo é portador de diversas influências exteriores, sociais ideológicas, que representam os impactos perturbadores da estrutura da arte. As influências exteriores podem ser entendidas como uma antinomia entre a linha ininterrupta da evolução imanente e a linha de indivíduos criadores que se vão sucedendo no tempo e dos quais, cada um, com o seu impacto faz pressão sobre a linha da evolução autónoma sem a conseguir romper.»²⁵

Como afirma Theodor Adorno, podemos denotar que cada indivíduo acarreta em si influências causadas pela sociedade onde se encontra inserido gerando diversidade de opiniões mas que por si só não quebram a linha evolutiva da arte. Considerando a obra como um contínuo diálogo, e considerando que a palavra é o elo que serve para comunicar, então podemos afirmar que toda a obra se assemelha a um diálogo que existe através da participação do emissor (criador) e do receptor (espectador), em que cada um gera uma ideia que vai culminar num discurso linguístico, construído na medida que um e outro vão falando e acrescentando algo a esse discurso, exactamente

²⁵ Theodor. W. Adorno – **Experiência e criação artística**. Lisboa: Arte e comunicação.1970, p.56.

como na obra artística, o sujeito criador inicia a obra (o diálogo), mas o sujeito receptor (espectador) terá que lhe dar continuidade para existir. Como ela refere em 1960:

«“[...]Eu também expresso pela primeira vez uma comunicação através do gesto, da falta do avesso do plano, e dou ao espectador a possibilidade dele criar uma obra de arte, se sentir dono dela, etc, etc.[...]”»²⁶

A obra de Lygia Clark reflecte esta ideia pois assemelha-se a um diálogo com o espectador à medida que este participa no processo de construção da obra permitindo uma reciprocidade entre o indivíduo criador e o indivíduo receptor. Assim, temos por um lado participantes que se tornam receptores da obra e, por outro, tornam-se criadores através da sua participação.

3.Estudos de Caso

3.1 Bichos

«“O Bicho tem um circuito próprio de movimentos que reage aos estímulos do sujeito. Ele não se compõe de formas independentes e estáticas que possam ser manipuladas à vontade como num jogo [...] a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do Bicho cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do Bicho.”»²⁷

Em 1960 Lygia Clark cria a série *Bichos* (fig.4): esculturas em alumínio que, através de dobradiças, permitem a articulação das diferentes partes que compõem o seu “corpo”. Através destas propostas de exploração sensorial, o espectador, agora transformado em participante, é convidado a descobrir as inúmeras formas que esta estrutura aberta oferece. Estas estruturas solicitam o gesto porque não é na permanência que se realizam mas na mutação. A contemplação, a imobilidade do recorte na parede e o espaço achatado da bidimensionalidade não satisfazem a artista mas sim o contacto.

²⁶ **Lygia Clark** – Exposição co-produzida pela Fundació Antoni Tàpies, Mac-Galleries Contemporaines des Musées de Marseille , Fundação de Serralves e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, bruxelles. 1997, p.142

²⁷ Idem, p.121.

Através da desconstrução do plano fixo e sua reconstrução no espaço, o espectador pode constatar pela sua acção que cada um dos planos articulados de “*bichos*” é um processo reversível. São peças livres no espaço, em pé de igualdade com os seus espectadores, tornando-se a relação entre ambos (obra e espectador), uma relação de confronto, um frente a frente corporal entre duas entidades vivas. É o contacto que faz passar as peças do plano à sua destruição, e vice-versa, e a relação entre o Homem e o Bicho antes metafórica, torna-se agora efectiva. A bidimensionalidade óptica e distante que era contingente à projecção, a metamorfose principal causada pela passagem dos bichos foi trazer a obra do seu cosmos ao “outro”, colocando esta igualdade entre espectador/obra. A escolha do nome Bicho conota mesmo este “outro”, com o qual o espectador se deve confrontar, um corpo a corpo, como um reencontro de si com a sua própria animalidade. Há já nestas obras uma solicitação do espectador/participante de reacções profundas e corporais comuns às dos animais. O Bicho permite um acesso ao todo, com este “brinquedo” o espectador brinca com a vida, identifica-se nela, na sua totalidade como alguém que participa de um momento único, total, que dá conta da sua existência. Por um gesto, que é o contacto, o homem dá-se imediatamente conta da sua experiência interior. Este jogo de articulação de planos, de abrir e fechar de charneiras, permite ao espectador ter um tempo de expressão de espectador/autor, um espectador que vive e constrói a obra num determinado espaço. Yi-fu Tuan enfatiza a ideia afirmando:

«A pessoa que segura um objecto sente não só a sua textura, mas também as suas propriedades geométricas de tamanho e forma. Aparte da manipulação será que a sensibilidade da pele por si só contribui para a experiência de espaço? Sim com limitação. A pele regista sensações. Contudo a pele não é um sensor distante. A este respeito, a percepção tátil esta no oposto da percepção visual. A pele tem capacidade de converter certas ideias de espaço, e consegue fazê-lo sem o auxílio de outros sentidos, e dependendo apenas da estrutura do corpo e da sua mobilidade.»²⁸

Há um paralelismo deste pensamento com os Bichos, cuja construção é complexa e difícil de apreender de um só ponto de vista, pelo que incita ao convite à manipulação. Partindo de um ou de vários planos, que podem repousar na horizontal, o bicho, animado pela impulsão do espectador, mostra como a forma-base se complica, se modifica, se inverte, consoante as direcções dadas, apelando aos sentidos do espectador, que regista as sensações através do toque. Os bichos assumem formas diferentes

²⁸ Yi-fu Tuan – **Space and Place. The perspective of Experience**. Minneapolis:University of Minnesota, 1981, p.14

segundo a manipulação para a qual os espectadores são convidados através do contacto com materiais que convidam a uma nova percepção transformação e multiplicidade das formas no espaço.

O espectador acaba por ter um diálogo com os Bichos porque, embora seja um objecto inanimado, possui uma estrutura orgânica, uma vida própria, não podendo ser manipulado ao acaso, esse diálogo acontece no acto do espectador.

O facto do público poder modificar, recriar, quebra com os conceitos de aura, sacralidade e autoria única, solidificados desde o Renascimento. Em épocas anteriores, a experiência do público com a obra de arte era única e condicionada pelo que Walter Benjamin chama de *aura*, no seu texto “*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*”²⁹ isto é, pela distância e reverência que cada obra de arte, na medida em que é única, impõe ao observador. Encontramos assim uma postura idêntica à de Maria Alice Milliet relativamente aos *Bichos* quando afirma:

«Os bichos constituem protótipos de uma nova espécie. Protótipo sim, porque a intenção era produzi-los em série. Vendê-los em todo canto, permitir que muitos os comprassem, enfim, romper a aura da obra única. Intenção voltada para o social como protesto contra o elitismo, contra o monopólio da arte, para existir na rua, no apartamento de qualquer um e não restritos a galerias e museus.»³⁰

O aparecimento e desenvolvimento de outras formas de arte como a fotografia traduz o fim dessa “aura”, e Lygia quebra com esta noção, e até mesmo de institucionalização da obra no espaço do Museu, pois em relação aos seus Bichos, o objectivo era fazer múltiplos, cópias, reproduzi-los em série e vendê-los nas ruas.

Problemáticas de classificação.

Com o advento do modernismo, a escultura nega-se a si mesma enquanto repudia o monumento, a massa vertical, o marco comemorativo. Pretende autonomia desvinculando-se do sítio predeterminado e passa a funcionar como intervenção no espaço em que se instala. Negando a representação de carácter histórico ou alegórico, torna-se auto-referente, recusando materiais tradicionais como a pedra, o bronze e adopta o ferro, o aço, o vidro, o plástico em construções abstractas. Nos *Bichos* (fig.5), a problemática coloca-se tanto a nível classificatório como a nível de legitimação pois rompem a tradição escultórica em vigor até ao século XIX e, livres de pedestal,

²⁹ Walter Benjamin – “*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*”. Edição Relógio D’Água Editores, 1992.

³⁰ Maria Alice Milliet – **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo. 1992, p.79.

abandonam a monumentalidade e a fixação a um local, não constituem massas mas sim estruturas construídas com material industrializado, entrando assim na órbita do modernismo porque foi nesse período que a relação da escultura com o espaço deixa de ser simbólica. O espaço é reivindicado como a verdadeira substância da escultura, daí a ausência de volumes fechados e a ênfase na estrutura que permite a revelação do espaço interior e a penetração do espaço circundante, para além disso não são estáticos, são móveis e mutáveis, operando na dimensão espaço temporal.

A obra de arte abre-se para a acção do sujeito, abandona a estaticidade inerente à escultura tradicional e é enriquecida pela participação do espectador estimulada pela criação do próprio objecto que pela actuação do sujeito liberta as suas potencialidades. A inclusão da acção nesse trabalho tridimensional dinamizou a relação espaço-temporal existente na escultura tradicional. Mesmo que, desde 1920, já viessem a ser trabalhadas mudanças nessa relação por artistas como Gabo, as obras continuavam a manter o espectador em sua posição contemplativa. A obra de Lygia Clark refaz-se e actualiza-se, a partir da acção de cada indivíduo, adquirindo significados distintos a cada experiência particular. Nessa diluição entre homem/objecto que busca a actualização mútua pelo contacto observa-se uma preocupação ética com a mobilização de novas subjectividades. Ao longo da sua trajectória, procurou convocar o impulso criativo daqueles que participavam de suas proposições, ao ponto de desenvolver um trabalho individualizado próximo do terapêutico. O artista propositor, ajuda o participante a criar a sua própria imagem, e através dessa imagem, um novo conceito de mundo.

Como todos os verdadeiros artistas modernos, Lygia Clark é uma visionária do espaço. Já no *Manifesto Construtivista*, da segunda década do século XX, Gabo e Pevsner afirmavam a convicção inabalável de que somente as construções espaciais tocariam o coração das massas humanas futuras. Refutando uma visão puramente óptica, Lygia almejava a que o espectador fosse lançado para o interior da obra para sentir, deixando actuar sobre ele todas as possibilidades espaciais sugeridas pela obra.

«O que procuro», dizia ela, numa profunda intuição da realização futura, é compor um espaço. Ela punha, assim, já então, um problema de escultor. O conceito de espaço, como o de realidade, sofreu em nossa época profunda alteração. Já não são conceitos estáticos ou passivos,

nem no sentido literal ou mesmo cinético, nem no sentido subjectivo. Não se trata mais de um espaço contemplativo mas de um espaço circundante.»³¹

A contextualização da obra é indispensável para o conhecimento da sua significação profunda, porque é na relação com o meio que se verifica ou não a sua qualidade inovadora. Lygia realiza com este trabalho o espaço neo-concreto como campo de experiência e alteridade uma vez que a obra espera a presença do Outro. O bicho tem um circuito próprio de movimentos que reage aos estímulos do sujeito. Este não se compõe de formas estáticas e independentes que possam ser manipuladas à vontade e indefinidamente, como num jogo, ao contrário, as suas partes relacionam-se funcionalmente, como as de um verdadeiro organismo, e o movimento dessas partes é interdependente. Na relação entre a pessoa e os bichos há dois tipos de movimento, o primeiro, feito pelo sujeito, é exterior, o segundo, o do bicho é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento feito pelo sujeito (agente transformador) nada tem a ver com o bicho, pois não lhe pertence, o segundo, é um movimento interior, é uma resposta ao estímulo exterior, resulta da conjugação da acção externa com a resposta imediata do bicho, cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer.

Ao ser movimentada, a obra assume múltiplas configurações, os planos giram no espaço à procura de novos equilíbrios, tendendo ao infinito de combinações. Nos *Bichos*, não há frente nem verso, nem avesso nem direito. Tomando o aspecto lúdico, participacional, como indício de menor contribuição criativa do artista, alguns vêem nesses objectos apenas um jogo do acaso em que o espectador passaria a ter uma relação sujeito – objecto não como dominação de um sobre outro, mas enquanto dialéctica. O sujeito identifica-se com a obra na medida em que um e outro são mutáveis.

A proposta neo-concreta opunha-se precisamente à ideia de tempo associado ao movimento mecânico existente nas tendências construtivas como nas esculturas de Naum Gabo, percebido passivamente pelo espectador através de sua formalização/concretização em obra. Já a arte neo-concreta, com a sua abordagem fenomenológica, alinhava-se à noção de tempo como duração e virtualidade.

³¹ Mário Pedrosa – **Significação de Lygia Clark**. In: **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p.14-17

Para o filósofo Henri Bergson:

«Somente na duração é possível estabelecer diferenças entre a natureza das coisas e, somente nela, a natureza de cada coisa se pode refazer. É na duração que se dá a multiplicidade qualitativa (subjectiva) como a de um sentimento, por exemplo.»³²

Ou seja, o tempo deveria ser percebido pelo espectador como deveriam ser percebidos o espaço, a forma e a cor, elementos constitutivos da obra que se expandem para além do objecto. O projecto neo-concreto relaciona-se com o modo de pensar de Bergson na sua ideia de tempo como duração, pois estava associado à proposta de activar o relacionamento do sujeito com o trabalho e permitir múltiplas possibilidades de leitura abertas no tempo. O tempo da obra estaria suspenso como se esperasse a intervenção do espectador para se completar, a sua suspensão dar-se-ia a cada nova abertura à participação, e a recriação do trabalho permaneceria latente. O trabalho de Lygia, a partir dos *Bichos*, participa da problemática em torno do inter-cruzamento das categorias artísticas, já não sendo possível considerar a sua obra exclusivamente no campo da escultura. A divisão da autoria com o espectador participante ficava sujeita às respostas mais íntimas de cada indivíduo, a quem eram fornecidas condições de criar uma poética própria. Ao dar significado às suas experiências, o participante vai-se revelando um ser criativo num mundo que lhe é dado como pronto. Os bichos materializam as reflexões de Lygia ao propor um exercício de liberdade em relação ao espaço e ao tempo determinados. Assim como seres da natureza, os seus bichos têm movimentos limitados pelas leis de sua estrutura, que oferece resistência à tentativa de livre manipulação. A sua existência como um verdadeiro organismo só é possível na *duração* da troca com o participante.

Na definição de Maria Alice Milliet:

«O Bicho é uma estrutura que solicita o gesto porque não é na permanência que se realiza, mas na mutação. Desejo de vir a ser, fundado no que é.»³³

A aproximação entre arte e vida vai além da desmistificação do objecto artístico, agora manipulado e alterado pelo espectador participante como um objecto de uso diário; a imprevisibilidade da acção que sujeita o bicho e o homem estabelece uma conexão ainda mais profunda com a vida real que acontece fora do espaço privilegiado do

³² Henri Bergson – **Duração e simultaneidade**. Editora Martins Fontes. 2006, p.130.

³³ Maria Alice Milliet – **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo. 1992, p.65.

museu. A inclusão da acção nesse trabalho tridimensional dinamizou a relação espaço-temporal existente na escultura tradicional. Se sujeito e objecto se identificam essencialmente no acto, então existe uma dissolução entre homem e objecto, que busca a actualização mútua pelo contacto. O sujeito, tal como o bicho, não tem fisionomia estática que o defina, descobre-se no efémero por oposição a toda a espécie de cristalização. Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela acção.

Os Bichos filiam-se no projecto construtivo e na tradição moderna da escultura, contestadora dos valores tradicionais como o uso de materiais “naturais”, ou o volume sólido e imutável. Mas as soluções encontradas por Lygia são únicas: o uso do metal polido com corte seco, produzido em série, por remeter directamente ao meio tecnológico industrial, produz o estranho efeito de revelar a vida pulsando no meio mais artificial, o qual ganha uma existência poética. As placas de metal polido unidas por dobradiças produzem, quando movimentadas, volumes no espaço, que buscam um equilíbrio sempre provisório. O movimento não é mecânico mas implica o gesto do espectador, causando a estranha sensação de que estão vivos. Ao envolver o gesto, a separação que existia entre sujeito/objecto começa a dissolver-se.

O cinetismo de Lygia

Os Bichos revolucionaram o velho conceito da escultura pois adicionam um elemento novo às anteriores realizações do domínio das construções e criações de movimento cinético. Cyrill Barrett dividiu o conceito de arte cinética segundo três modelos: obras que se movimentam, obras que envolvem o movimento por parte do espectador, e que envolvem a luz e a participação do espectador.

Sabemos que a Arte cinética é uma arte do movimento, do que se move, foram várias as contribuições para a afirmação do cinetismo como movimento artístico: desde o movimento Dada e os ready-made de Marcel Duchamp ao construtivismo russo, com as obras cinéticas de Rodtchenko. A arte cinética inclui o movimento como uma das dimensões essenciais da obra de arte. É a partir dos desenvolvimentos artísticos da arte cinética que se visualiza uma das maiores modificações estéticas da escultura, pois ela perde o seu carácter estático através de obras que envolvem o movimento por parte do espectador, temos o exemplo da obra “*rotative plaques verre*” de Marcel Duchamp, um discos pintados com círculos concêntricos que girados rapidamente adquirem a aparência de um objecto sólido, o mesmo efeito pode ser obtido se o espectador se movimentar à volta da obra.

Em Lygia o movimento do espectador é o principal agente do movimento da obra de arte.

A especificidade do cinetismo em Lygia Clark está em que a movimentação se dá pela interferência do sujeito como participante, no desdobramento de configurações latentes no objecto enquanto estático. O espectador deixa de sê-lo, é estimulado a abandonar a posição distanciada e passiva em relação à obra de arte, tornando-se parceiro activo do artista, sendo que este propõe e aquele dispõe. A obra abre-se para a acção do sujeito, abandona a estaticidade da escultura tradicional e adquire vitalidade ao incorporar a mutação. Os *Bichos* constituem criação original, são obras ambíguas e como esculturas pertencem à tradição modernista, já em si contestadora dos valores tradicionais desta categoria; como não esculturas pertencem ao lúdico, ao mecanizado, questionando o estatuto social da arte e do artista. Lygia Clark constrói estruturas móveis formadas por placas interligadas por charneiras que movimentadas descrevem volumes no espaço. Da mobilidade das formas, aliada à necessária busca de equilíbrio, decorrem conjugações sempre novas, apoiadas sobre o plano. As estruturas complexas articuladas são algumas delas, redutíveis à bidimensionalidade como nas propostas de Rodtchenko, negando o princípio da escultura tradicional que supõe volume sólido, permanente e imutável. O cinetismo dos “bichos” difere porém, do proposto por Gabo, Rodtchenko e Calder. A Construção cinética de Gabo em 1920, foi sem dúvida uma das primeiras a permitir, pelo movimento, a formação de uma figura no espaço. Nessa obra, um simples fio de ferro movido por um motor gera um volume cónico sempre virtual, pois nunca se encontrava presente. Rodtchenko, na mesma época realiza uma série de construções estereométricas suspensas, nas quais o volume é delineado por elipses. Essas peças expostas como objectos no espaço tridimensional podem ser a seguir reduzidas a superfícies planas em duas dimensões.

Bem antes de Lygia alguns artistas romperam a barreira do movimento virtual na direcção do movimento real. O próprio Calder, no início do seu trabalho com os móveis, usou o movimento mecânico mas logo percebeu as limitações de tal recurso e optou pelas construções aéreas e leves que se movem pelo sopro eventual da brisa ou um toque qualquer vindo de fora. De estruturas simples os seus móveis exigem estudos de peso e movimento em que cada estrutura que compõe um todo (o móvel) tem autonomia em relação às outras ao mesmo tempo que há uma interdependência entre elas. Como evolução dos processos utilizados na criação dos móveis, os artistas do cinetismo passam a integrar a mecanização interna nas obras de arte com o intuito de

produzirem movimentos variados. Porém, enquanto o movimento na arte cinética tende a ser mecânico, determinado, gerado pela electricidade, nos Bichos, esse movimento requer a cumplicidade do homem. Lygia Clark trabalha na escultura a relação sujeito-objecto, não como dominação de um sobre outro, mas enquanto dialéctica de acção, transformação, vivência. A ser verdade, o sujeito identifica-se com a obra na medida que um e outro são mutáveis. Nos anos 50 do século XX Nicolas Schoffer criou esculturas dinâmicas accionadas à electricidade combinando movimento e luz, estas experiências mantêm o espectador em atitude contemplativa. Já Allan Kaprow e Cildo Meireles extravasam constantemente as práticas artísticas tradicionais ou o espaço de uma concepção circunscrita da arte. Nos *Bichos* de Lygia Clark o movimento intervém directamente, as suas propostas são desviantes pois há um deslocamento constante, evitando posições fixas e o isolamento de outras actividades e conhecimentos. Evitam posições identificáveis de uma forma unívoca, ao recair sobre situações não consideradas como artísticas numa sociedade marcada pela divisão do trabalho. São também propositoras no sentido em que não há um objecto artístico pronto para ser apreciado, mas antes um processo. Em outras palavras, existe alguém que produz um objecto e alguém que produz um certo olhar sobre esse objecto apresentado. Nas propostas e nas acções das quais nos fala Kaprow ou Cildo Meireles não há um público, não há ninguém assistindo, não há testemunhas oculares. Dessa forma, ocorre aqui algo que poderíamos chamar de auto-apresentação. Aquele que toma parte nesse processo inclui-se como alguém que produz uma experiência de fazer e abre uma experiência de sentir e pensar, ou pensar, sentir, fazer: os termos encontram-se inter-relacionados e não necessariamente numa ordem estabelecida.

Essas produções ou proposições possuem também em comum uma ênfase nas relações e investem sobre o mundo, inscrevendo nelas possibilidades de crítica ou auto-conhecimento, subjectividades e questionamentos. São meios e não fins, formas de pensar, de viver e de agir de todos nós.

A busca pela quebra do estático, do imutável, surge como uma tentativa de representação mais fiel à vida e ao género humano. Obras que envolvem a participação do espectador trazem uma aproximação a perspectivas já antes abordadas em outras artes como o cinema. No livro “esculpir o tempo” ³⁴ do cineasta Andrei Tarkovski, ele desenvolve a ideia de que na arte nada é concluído e o artista que acredita que produz

³⁴ Andrei Tarkovski – **Esculpir o Tempo**. Editor Martins Fontes. 1998.

algo que encerra ali, está equivocado, pois a arte só se concretiza quando atinge o receptor, sendo que ela passa a existir neste como uma coisa completamente nova e fora do controlo do artista. Num dos seus filmes “O Espelho”, Tarkovski cria mesmo um ambiente que o observador tem de completar, a obra acaba por se tornar uma espécie de espelho, reflectindo o interior de quem a recebe.

«A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à acção. Mas o que a sua acção produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-se e incorpora-se na sua significação.»³⁵

A obra realiza suas possibilidades imanentes, actualiza-se e refaz-se na relação com o Homem. A alternância entre o estado de repouso e o de movimento sugere um constante renascer, sintetizado por Gullar: «O não objecto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta.»³⁶

Este pensamento remete-nos para o conceito de obra aberta de Umberto Eco desenvolvido nos anos de 60, que consiste na relação de interpretação que o sujeito estabelece com o acto criativo do artista e que defende que toda obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação.

Obras abertas são determinadas quanto à forma, mas indeterminadas quanto ao conteúdo. Nesse caso, poder-se-ia dizer que a abertura é efeito da combinatória de signos que formam a estrutura da obra, que, evocando os mais diversos sentidos, permitem ao intérprete fazer, durante a fruição, as mais diversas conjecturas interpretativas. Dito de outro modo, a forma, acabada em si, é dotada de uma estrutura que desafia constantemente o intérprete a construir sentido, mediante inferências a respeito de como a obra foi criada e como ela pode ser interpretada dentro de um determinado contexto. De certo modo, portanto, a reflexão da relação entre a indeterminação de sentidos e a participação activa na construção dos mesmos por parte do intérprete é ponto crucial da teoria semiótica de Umberto Eco. Os *Bichos* (fig.6) contêm a intencionalidade e pressupostos da obra aberta: além de possibilitarem várias interpretações, apresentam-se de várias formas e cada uma delas se submete ao julgamento e ao manuseamento, deixando ao executante a escolha de sequências possíveis, a própria execução da obra torna-se um acto de recriação e é neste sentido

³⁵ Ferreira Gullar – **teoria do não-objecto**. Em projecto construtivo brasileiro na Arte: 1950-1962, São Paulo/R.J., 1977, p.94

³⁶ Idem

que a autoria e co-autoria acabam por se confundir de tal maneira que já não se pode falar de uma obra de arte, mas de várias obras. Apesar do carácter indeterminado dos *Bichos*, que podem culminar num sem-número de configurações formais, segundo a visão de Eco, pode-se falar de obra única e individual, na medida em que as várias possibilidades combinatórias estão de antemão previstas pela estrutura mesma da obra que se propõe aberta.

Tanto nos *Bichos* de Lygia como nos móveis de Calder há um movimento real de puras formas abstractas que se projectam no espaço. O movimento dos móveis não resulta necessariamente de uma manipulação directa do homem, de um gesto que o impulse, podendo ser produzido por motores ou mesmo pelo vento (energia eólica), os bichos por sua vez requerem a intervenção do espectador, a sua determinação corporal, as forças mecânicas ou naturais não constituem neste caso, a causa da produção do movimento. A participação do espectador frente a um móvel limita-se a um breve contacto, a um toque superficial que activa toda a sua estrutura, enquanto que para se movimentar um bicho articulável é preciso um maior envolvimento corporal: o seu gesto é antes um comportamento, uma acção resoluta que se integra às respostas da obra. A diferença não reside apenas na intensidade da força mecânica necessária para que as duas obras se movimentem, mas no tipo de participação do corpo – e de reacção da forma – envolvidos neste processo de manipulação. O gesto que engloba o móvel é quase simbólico, é o simples registo aéreo da intenção do espectador em fazer vibrar a forma, enquanto o *bicho* requer uma efectiva manobra corporal, muscular e nervosa, mecânica e orgânica, que coloque em interacção o sujeito e o objecto.

Enquanto processo de experimentação, o trabalho de arte implica um permanente trabalho de imaginação criadora por parte do sujeito – artista ou espectador – receptor de uma mensagem a decodificar. A experimentação comporta em si o questionamento da identidade e um movimento de construção/desconstrução dos seus procedimentos formais, daí a problemática da autoria da obra, pois é da conjugação dos gestos de quem a manipula que ganha vida. A obra é objecto de um contínuo processo de desconstrução pela actividade experimental da criação artística, em Lygia, surge como um meio de experimentação, porque se produz enquanto proposta de questionamento dos seus pressupostos.

Os *Bichos* têm concordância com o pensamento de Lyotard, no sentido em que surgem através de um processo de experimentação; esse trabalho de experimentação inerente à produção artística contemporânea expande-se para o âmbito do espectador: isto é, ao espectador é concedida a possibilidade de, partindo do carácter intrinsecamente desconstruído da obra, construir ou desconstruir experimentalmente aquilo que lhe é proposto.

A obra não se apresenta como um dado em si mesmo, ou seja, como uma obra de arte, nem como um signo passível de interpretação, mas como algo exposto à capacidade de experimentação e transformação do espectador, ficando ele mesmo envolvido – senão mesmo objecto- nesse processo enquanto se expõe ao questionamento lançado pela obra. Nesta medida, cada obra é um *work in progress*, e nenhuma visão poderá ser entendida como uma boa visão, como a correcta percepção da obra uma vez que esta só se constitui – e simultaneamente se desconstrói – pela multiplicidade e pela multiplicação de visões e, no caso dos *Bichos*, de gestos. Aqui, as conotações tácteis somam-se à solicitação motora e se atendermos a essa solicitação, se movermos a estrutura e a transformarmos, uma segunda contemplação surgirá mais rica de conotações. A nossa própria experiência motora aderiu à estrutura e é como se nos tivéssemos convertido nela: contemplamo-la agora não como uma coisa exterior a nós, mas como um produto também do nosso esforço, da nossa acção, a obra torna-se nossa, (do espectador). A noção de acção do espectador enquanto re-configurador da obra aproxima-se da ideia de desconstrução proposta por Jacques Derrida:

«Um texto não é um texto a não ser que esconda ao primeiro olhar, ao recém-chegado, a lei da sua composição e a regra do seu jogo. Um texto permanece, de resto, sempre imperceptível. A lei e a regra não se escondem na inacessibilidade de um segredo elas simplesmente nunca se revelam, no presente, a alguma coisa que de um modo rigoroso possamos designar por percepção.»³⁷

O conceito de desconstrução surge associado a Derrida como um movimento processual de questionamento das estruturas do pensamento ocidental. Um procedimento que tende a des-fazer, de-compor, des-sedimentar, o movimento de desconstrução mantém a dimensão positiva inerente à noção de construção. Trata-se de assumir a relação de interpretação como constitutivamente construtiva e de assumir a

³⁷ Jacques Derrida - **La Pharmacie de Platon**. La Dissémination, Paris, Ed.Seuil, 1972.

dimensão de construção como constitutivamente desconstrutiva. É este mesmo movimento que podemos identificar numa obra como os *Bichos*.

A componente lúdica na obra “Bichos”. Espectador-Jogador

Em certa medida, o Bicho é como uma entidade mítica que atemoriza e atrai, está presente em nosso universo fantasmagórico, assumindo dentro da imaginação de cada pessoa, uma cara, um corpo, é como um sonho em que cada símbolo reflecte as nossas vivências, medos, e tudo o que perdura no nosso inconsciente. O bicho com o seu duplo carácter escultórico e lúdico, ora se apresenta como objecto de contemplação, ora de manipulação em que Significantes e significados são gerados por pessoas envolvidas numa actividade comum, numa experiência comunitária momentânea. A revitalização do potencial criativo dá-se na acção, simultaneamente individual e conjunta. O material serve à fantasia do homem que redescobre a possibilidade de criar novas formas e novas significações. Vemos isso por exemplo nas crianças quando usam objectos descartados, sobras, caixotes, embalagens, tecidos, para os transformar em cavernas, em automóveis, naves espaciais e tudo o que a imaginação lhes possa sugerir, transitando sem barreiras o imaginado e o vivido. se entendermos o brinquedo fabricado, acabado e excessivamente detalhado, como aquele que deixa pouca margem à imaginação criativa, então também a obra de arte, quando é dada pronta, limita o envolvimento do público à fruição contemplativa, daí a introdução do componente lúdico nas proposições de Lygia Clark, com tudo o que há de imprevisível e fantasioso numa brincadeira. O jogo, tal como Huizinga o define:

«É uma actividade que se desenvolve dentro de certos limites de tempo e espaço, numa ordem visível, de acordo com regras livremente aceites, e que se situa fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. A disposição para o jogo é de entusiasmo e arrebatamento, sendo sagrada ou festiva de acordo com a ocasião. A acção é acompanhada por um sentimento de exaltação e de tensão, a que se seguem o regozijo e o relaxamento.»³⁸

Logo, o jogo é muito mais do que um mero fenómeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Vai além dos limites das actividades puramente físicas e biológicas. Tem uma função significativa, ou seja tem um sentido. Todo o jogo tem um significado, e enquanto forma significativa, adquire função social: “manuseia-se qualquer coisa com o intuito de brincar”, mas ao mesmo tempo, estamos a criar algo.

³⁸ Johan Huizinga – **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura** – Ed. Perspectiva, SP, 2000, p.8.

O jogo começa e, num dado momento, “acaba”. O entendimento de espectador jogador encontra na definição de Huizinga a sua melhor justificação quando falamos nos *Bichos* de Lygia Clark, no sentido em que o espectador os altera e os manuseia, joga-se a si mesmo até ao fim. Enquanto se desenrola, tudo é movimento, troca, alternância, sucessão, associação, separação. Uma vez jogado, permanece como uma nova criação da mente, um tesouro guardado pela memória. Ainda mais espantosa do que a delimitação do tempo é a delimitação do espaço. Todos os jogos se realizam dentro de um território previamente marcado; no caso de Lygia Clark, encontramos uma certa indeterminação espacial: joga-se na rua, no parque, no Museu.

Tal como não existe uma diferenciação formal entre o jogo e o ritual, também não é possível distinguir formalmente o local consagrado do recreio. A arena, a mesa do jogo, o templo, o palco, tem a forma e a função de um terreno de jogo, que tal como um Museu, inclui pontos interditos, isolados, vedados, sacralizados, sujeitos a regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo normal, dedicados ao empenho de uma acção à parte. O jogo cria a ordem, introduz uma perfeição limitada e temporária na imperfeição do mundo e na confusão da vida. O mais ligeiro desvio pode estragar “o jogo”, despojá-lo do seu carácter e mérito. A diferença e o secretismo do jogo e da representação teatral estão claramente manifestadas no acto de se disfarçar, aqui a natureza extraordinária do jogo atinge a perfeição. O indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha outro papel, “faz” de outra pessoa, como no caso do segundo estudo de caso, a obra “o eu e o tu - série roupa corpo roupa”. Os terrores da infância, a alegria genuína, a fantasia mística e o terror sagrado, todos se encontram indissociavelmente entrelaçados nesta mimese estranha das máscaras e dos disfarces. Assim, embora o jogo seja uma actividade livre, conscientemente exterior à vida normal, um aspecto “não sério” da vida, ao mesmo tempo, absorve completamente o jogador dentro de limites de tempo e de espaço definidos, promove a formação de agrupamentos sociais. No caso dos *Bichos*, trata-se do público que os manuseia, a função do jogo na obra da artista é a de representação de qualquer coisa, o que implica mostrar, passar algo para o exterior, o que por sua vez implica um acto transformador da obra.

A arte de Lygia Clark surge muitas vezes associada a um ritual. Na cultura arcaica, o lugar e a função da obra de arte inseriam-se sobretudo no ritual, como objecto portador de significado sagrado. Os edifícios, as estátuas, os trajes, e as armas ricamente ornamentadas podiam pertencer ao universo religioso. Estes objectos tinham poderes mágicos e estavam carregados de valor simbólico, representando muito frequentemente

uma identidade mística. Ora o ritual e o jogo estão tão intimamente ligados que seria estranho se não encontrássemos as características lúdicas do ritual reflectidas algures na feitura e na apreciação das obras de arte. Para as representações do sagrado na cultura arcaica, a componente mental do jogo existia, vemos isso por exemplo na arte sacra em que a representação sagrada é mais do que uma actualização pela aparência, é mais do que uma realidade simulada e uma actualização simbólica, é uma actualização mística. Neste caso há algo de invisível e irreal que assume beleza, forma sagrada. Os participantes no rito estão convencidos de que a acção actualiza e efectua uma beatificação divina, que traz consigo uma ordem das coisas mais elevada do que aquela em que habitualmente vivem. Em relação a Lygia Clark, os participantes (espectadores), entendem a obra como um processo de cura. De qualquer forma esta actualização pela representação continua a reter as características formais do jogo. sendo que para este fim é definido um espaço sagrado.

Representar como uma pessoa o que é incorpóreo e desprovido de movimento é a alma da construção de todos os mitos e de quase toda a poesia. Não se trata de conceber alguma coisa desprovida de vida e de corpo e depois expressá-la como se tivesse corpo, atributos, paixões. A ideia é desde logo concebida como tendo vida e movimento e esta é a sua expressão primária. Na obra *Bichos*, a personificação ocorre logo que se sente a necessidade de comunicar aos outros a nossa percepção. As concepções nascem pois como produto da imaginação. Uma vez acabado, mudo e imóvel, o trabalho produz o seu efeito enquanto houver olhos para o contemplarem, a ausência de uma acção pública durante a qual o trabalho artístico ganha vida e é fruído não parece deixar espaço para o elemento jogo que parece estar ausente da execução da obra de arte plástica. A ideia de que o processo das artes plásticas se desenrola completamente à margem da esfera do jogo não é válida pois, como se pode ver através da obra de Lygia Clark e, especificamente nos *Bichos*, é possível encontrar vestígios do elemento jogo, assim sendo podemos ponderar até que ponto o espírito do jogo predomina nas vidas dos que experienciam a obra *Bichos*, como um processo de criação e produção de obra que não está isento de componente lúdica. Na arte a função do jogo é particularmente operativa quando o espírito e a mão se podem mover livremente. Neste sentido, podemos falar na existência de um espectador – jogador que interage e recria a obra de Lygia Clark.

Um processo gradual, que se arrastou por muitos séculos, conseguiu retirar à arte a sua funcionalidade e transformá-la cada vez mais numa ocupação independente para

indivíduos, designados por artistas. Um dos marcos desta emancipação foi a vitória das telas emolduradas sobre os painéis e os murais, e do mesmo modo da gravura sobre as miniaturas e as iluminuras. Uma mudança semelhante do social para o individual ocorreu quando, no Renascimento, a principal tarefa do arquitecto deixou de ser a edificação de igrejas e palácios e passou a ser a construção de moradias. A arte tornou-se mais íntima mas também mais isolada, tornou-se uma questão do indivíduo. Também a artista radicaliza trocando os limites da moldura pelo objecto tridimensional, e finalmente passando a proposições participacionais que prescindem da materialidade da obra, inseridos já no campo da anti-arte, onde vemos a dissolução da individualidade do artista no fazer colectivo, e a recuperação do sensório através da estimulação do corpo, da participação e do fazer lúdico.

Aspectos de preservação

Quando pensamos a obra de Lygia Clark pensamos numa obra que não deve viver encerrada em museus e colecções ou documentada em fotografias, mas sim encontrar o lugar no contexto da contemporaneidade, para assim adquirir significação. O que se impõe no conjunto de seu trabalho é, por um lado, a persistente exploração crítica das operações artísticas da modernidade, dentro dos parâmetros da cultura ocidental e, por outro, a singularidade e os avanços que alcança numa cultura em formação. Com a morte da artista, ficam as obras como resíduos, cicatrizes. a autora jamais esteve interessada em permanecer, mas em mover-se. A assimilação e recuperação de Lygia por museus e galerias revelam a ideologia conservadora das instituições e dos mercados interessados na arte como objecto decorativo ou signo de distinção social. A apreciação superficial/global da sua obra se reduz para uns à contemplação, para outros esbarra em questões de gosto e de valor comercial. Intrinsecamente alheia aos desígnios do meio cultural, o lugar de Lygia nesse contexto será sempre tangente e, sob certos aspectos, marginal.

Os *Bichos* foram previstos para serem produzidos em série com o intuito de levarem à sua propagação pelo mundo mas poucos foram reproduzidos. Em 1960, Lygia encontra ressonância no projecto de fundir arte e vida, através do experimentalismo. Hoje maioritariamente os originais são propriedade de coleccionadores cedidas às exposições com a condição de não serem manuseadas pelo público, são expostos sobre um pedestal como qualquer outra escultura. Para que hoje o espectador se torne efectivamente um participante através dessas esculturas, é necessário que sejam confeccionadas réplicas, o

que nem sempre é viável para os Museus. No fim do período de exposição, as cópias são destruídas para que não ganhem valor de mercado, nem desvalorizem os *bichos* originais. Este aspecto contraria os princípios de Lygia Clark que eram exactamente valorizar e integrar a acção do participante mais do que o objecto, pelo que jamais aceitaria ver os seus bichos estáticos. Assim, a tentativa de seriação dos Bichos, acalentada pelos ideais construtivistas, não produziu resultados positivos: a sua própria geometria, por vezes complexa, ligada por dobradiças, não se adaptava à necessária racionalidade dos protótipos formais destinados à estandardização pelo que foi considerado um projecto fora da realidade, sendo necessário ajustar a invenção artística à conveniência estética: para Lygia Clark os *Bichos* não devem ser uma escultura, uma obra de arte para ser colocada de determinada forma nos museus ou galerias. No entanto, estes ficam à espera do espectador, apresentam-se como objectos inertes entregues a uma contemplação passiva, expostos em museus, galerias ou casas de coleccionadores, sem a sombra da memória de que algum dia tenham sido vivos e recriados nas mãos do espectador apenas perdurando na imaginação das pessoas, por meio de fotos, vídeos, textos e todo o tipo de documentação que suporta o historial da obra.

Os Bichos originais pertencem a colecionadores particulares. Pelo seu valor e importância, é natural que estes não deixem que a obra seja manipulada em exposições. Por isso, algumas instituições, sempre que solicitado, produzem réplicas idênticas para serem manuseadas durante as exposições. Cabe a cada curadoria a decisão da importância de ter em suas exposições a obra de arte no seu sentido real – da participação sendo apresentada.

3.2 O Eu e o Tu: Série Roupa – Corpo – Roupa (1967)

“A experiência se vive no instante. Tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse no acto de participação”
A. Artaud.

O *Eu e o Tu* (fig.7) consiste numa proposição da série roupa – corpo – roupa. Um casal surge vestindo roupas confeccionadas pela artista, cujo forro comporta materiais diversos, usando dois macacões e capuzes de plástico. Aparentemente andróginas, as roupas possuem em seu interior características de um sexo determinado. A mulher veste o macacão “homem”, e este veste o macacão “mulher”, para que se estabeleça um jogo de opostos em que um toca o outro, na busca de expressão gestual de conteúdos reprimidos e a libertação da imaginação criativa. Os participantes, conectados por um tubo de borracha costurado nas roupas, como um cordão umbilical, tocam-se através de aberturas existentes no macacão. Os dois sexos vivem a experiência de sentir-se como o outro género e de se descobrirem a si mesmos no corpo do outro. Nesta proposição não há objectos manipuláveis, mas sim vestimentas como macacões e capuzes que actuam como superfícies do corpo que estimulam a nossa percepção.

«Os protagonistas da proposição através de seus capuchos podem aparentemente escapar por momentos ao público, esquecê-lo e concentrar-se apenas numa experimentação de carácter tátil. O contacto recíproco convida visivelmente cada um deles a focalizarem-se na descoberta.»³⁹

Esta ideia confirma-se, pois dentro de cada fato adaptado à proposição há um forro com materiais como uma bolsa de plástico contendo água, espuma, borracha, dispostos de determinada maneira. As Aberturas na roupa proporcionam, pela exploração tátil, uma sensação feminina ao homem e à mulher uma sensação masculina, oferecendo assim

³⁹ Sylvie Coellier – **Lygia Clark (L’enveloppe)**. *La fin de la modernité et le désir du contact*. L’Harmattan :2003, p.129.

uma vivência sensorial e simbólica. Sensibilizar o outro é a intenção da artista, na elaboração das roupas, a estimulação é direccionada proporcionando uma experimentação variada. Antes de Lygia usar este tipo de macacões, diversos artistas da modernidade o fizeram, voltados à estetização real, criaram modelos de vestuário. Das vanguardas internacionais podemos lembrar as roupas futuristas de Balla, as dadaístas de Ball. No Brasil, Flávio de Carvalho chega mesmo a projectar, no final dos anos 30, um modelo apropriado aos trabalhos de sua “expedição de gafanhotos”, uma vestimenta que protegia a cabeça do expedicionário, e em sua “experiência nº 3” de 1956 lançou nas ruas do centro de São Paulo, um traje masculino de Verão com camisa e saiote, estes protótipos da vanguarda moderna não visavam simplesmente inovar, mas revolucionar com a sua democratização, a percepção sensorial de seus usuários. Com a abertura da roupa cada participante redefine o seu lugar no espaço: o aqui ocupado pelo eu só é localizável em função de um ali demarcado pelo tu. Entre o *Eu e o Tu*, assim como entre a moldura e a tela, há uma falha que só é preenchida pelo reencontro da metade perdida. Como José Gil constata: «O meu espaço interior não se constitui como tal a não ser graças ao reflexo que vem do corpo do outro.»⁴⁰

Isto acontece porque o essencial do desejo reside na estrutura que combina a presença e a ausência. Assim sendo o autor considera:

«O corpo de outrem é percebido segundo as variações infinitesimais do afecto e do corpo-a-corpo. Podemos assim definir a percepção do corpo de outrem como um corpo-imagem: são sempre imagens do corpo que vemos quando percebemos o corpo do outro.»⁴¹

Podemos então dizer que o participante é a imagem e o suporte em movimento revivendo as suas faculdades perceptivas, em que o espaço interior reflecte em si mesmo o outro. Sem reduzir o corpo à obra de arte, Lygia Clark procurou fazê-lo viver a arte. A originalidade deste trabalho reside no ser intimista, denso em produção psicossensorial. A presença activa das pessoas e os seus gestos e o material fornecido pela artista constroem uma arquitectura viva. O corpo é o suporte, o meio estruturante. Havendo aquilo que Guy Brett designa como “cinetismo do corpo”⁴² (pouco interesse no

⁴⁰ José Gil – **A Imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia**. Relógio D’Água Editores, 1966, p.235

⁴¹ Idem, p.296

⁴² Guy Brett - **Kynetic Art**. The language of Movement. London, 1968, p.65.

movimento mecânico ou na transformação da matéria, mas que encoraja o espectador a usar a sua própria energia).

O corpo perceptivo do participante espectador movimenta-se livremente, vive a obra. O gesto espontâneo transforma o espaço real e vivencial, sendo que o espaço vivencial é o espaço real penetrado pelo corpo. Na proposição o *Eu e o Tu*, de 1967, temos a união entre o feminino e o masculino, (o eu e o tu) as máscaras foram substituídas por fantasias: são trajes que sem qualquer função cénica, cobrem todo o corpo dos participantes (fig.8) são panejamentos que provocam no usuário uma desorientação espacial e que permitem uma nova posição no mundo. Os participantes, de sexos contrários, como num jogo da cabra-cega, procuram-se, com os olhos vendados, encapuzados, sentem-se a si mesmo como carência um do outro, movidos por uma sensação de fusão, tentando localizar no interior do outro a essência de si mesmos.

«Vemos em outrem, o envólucro do seu corpo e depois, no interior, nada vemos. Todavia, é a esse nada que há “dentro”, que nos dirigimos, é a ele que falamos, é ele que escutamos e que desejamos. Onde se situa? Não no “interior” da pele, como o conteúdo de um continente, um volume, o ar, uma respiração, Não: de certo modo, o invólucro contém um vazio, mas um vazio particular, uma vez que não é somente ausência de matéria (corpo), mas plenitude. Uma vez que é aí que “o outro” se abriga, é daí que nos fala.»⁴³

Podemos confirmar na proposição de Lygia Clark aspectos relativamente ao que José Gil referiu, os espectadores examinam-se reciprocamente pelo tacto de modo a permitir uma espécie de reencontro onde cada um se vai redefinindo relativamente ao outro. Consequentemente, verificam que o eu não existe apenas para o tu, mas o tu existe para o eu, é a exterioridade do outro que permite conhecer a sua própria interioridade, pelo tacto o eu estende-se até o tu através de um horizonte de experiências sensoriais. Isto implica uma clara reabilitação da dimensão do corpo, numa linha próxima da proposta, em termos reflexivos, por Maurice Merleau-Ponty:

«Os outros homens nunca são puro espírito para mim: só os conheço através de seus olhares, de seus gestos, de suas palavras, em suma através de seus corpos. Certamente para mim, um outro está bem longe de reduzir-se a seu corpo. Um outro é esse corpo animado, de todo o tipo de intenções, sujeito de acções ou afirmações das quais me lembro e que contribuem para o esboço de sua figura moral para mim. Por fim eu não conseguiria dissociar alguém de sua

⁴³ José Gil – **A Imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia**. Relógio D'Água Editores, 1966, p.222.

silhueta, de seu estilo, de seu jeito de falar. Observando-o por um minuto, apreendo-o de imediato, bem melhor do enumerando tudo o que sei sobre ele por experiência e por ouvir dizer. Assim, ao considerar o homem de fora, isto é, no outro, é provável que eu seja levado a reexaminar certas distinções que, no entanto, parecem impor-se, como a distinção entre espírito e corpo.»⁴⁴

No trabalho de Lygia Clark, os participantes reencontram-se numa vivência comum que elimina as distâncias individuais. A relação roupa-corpo-roupa entre o Eu e o Tu, que simultaneamente esconde o corpo e o expõe ao tacto que o descobre com carícias, produz reacções de encanto e fascinação. Os participantes sentem a dor provocada por uma falta que só cessa com o contacto dos sexos opostos. Lygia instiga assim os participantes a abrir-se a novas maneiras de estar no mundo e abandonar, por alguns instantes, a imagem fixa que têm de si para se confrontarem com o seu interior.

«Os outros são para nós espíritos que habitam um corpo, e a aparência total desse corpo parece-nos conter todo um conjunto de possibilidades das quais o corpo é a presença propriamente dita.»⁴⁵

Porém, segundo Merleau-Ponty, só se encontra esse espírito puro e só é possível tocá-lo, em si mesmo. A corporeidade é a via imediata de toda a comunicação com o outro. É o eu que transmite um sentido aos gestos corporais: as posturas, os gestos, a mímica, não se compreendem com base em deduções por analogia com a nossa vida psíquica, mas apreendem-se no seu significado.

«(...) psicólogos de hoje insistem no facto de que não vivemos a princípio na consciência de nós mesmos – nem mesmo, aliás, na consciência das coisas – mas na experiência do outro. Só sentimos que existimos depois de já termos entrado em contacto com os outros, e nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos que, aliás, deve muito à nossa frequência do outro.»⁴⁶

É possível o reconhecimento recíproco dos gestos, há reciprocidade no encontro de um eu com um outro eu. É então possível a comunicação, não entendida como uma

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty – **Conversas-1948**. Editora Martins Fontes. São Paulo, 2004, p.43,44.

⁴⁵ Idem, p.43.

⁴⁶ Idem, p.48

troca de mensagens mas sim como um diálogo superior a qualquer palavra pronunciada: trata-se da linguagem corporal, que pode ser uma linguagem espontânea, ou seja uma linguagem em que o corpo fala, ou uma linguagem intencional, em que a pessoa fala através do corpo. Na obra *O Eu e o Tu*, a linguagem corpórea dos participantes é espontânea, os participantes redescobrem-se cada qual no outro através da exploração sensorial.

«Certamente para mim, *um outro* está bem longe de reduzir-se a seu corpo. Um outro é esse corpo animado de todos os tipos de intenções, sujeito de acções ou afirmações das quais me lembro e que contribuem para o esboço da sua figura moral para mim.» ⁴⁷

Pode-se afirmar que a modernidade se caracterizou pela descoberta do corpo. Do ponto de vista filosófico, de facto, a tematização do corpo verificou-se fundamentalmente a partir da segunda metade do século XIX, com a reflexão de filósofos como Schopenhauer e Feuerbach. Isso contribuiu para o desenvolvimento mais vivo para questões intimamente ligadas à corporeidade, como a fenomenologia da percepção, as emoções, a relação entre cérebro e pensamento.

«A expressividade do corpo revela de uma semântica peculiar que não se rege pelos esquemas tradicionais de tripartição dos conceitos de significante/sentido/significado. Tendo em conta que o corpo não é mero signo, não se esgota na sua função simbólica: na corporeidade funde-se a função do signo com a do significado, dando lugar a novos regimes de símbolos que desencadeiam espontaneamente forças de comunicação e de relações inter-subjectivas. O corpo é um símbolo, sem dúvida, pois está dentro de uma forma de expressão peculiar, que não se rege pelas estritas regras semânticas e linguísticas, visto que não se dá uma perfeita adequação entre significante e significado. Isto quer dizer que não é possível identificar corpo e signo, na sua materialidade física e instrumental: o corpo humano não se apresenta como um objecto natural ou convencional que remete para uma outra realidade, mas revela-se ele próprio uma realidade originária plenamente expressiva, luminosa, reveladora de uma subjectividade que não se explica cabalmente na sua dimensão corpórea. O corpo é a melhor “imagem” da pessoa, do sujeito, precisamente porque não tem um carácter instrumental, mas inscreve-se de pleno direito na interioridade e intimidade pessoal.» ⁴⁸

⁴⁷ Idem, p.43

⁴⁸ Maria Luísa Couto Soares – **Expressões do Corpo**. Fundação Engenheiro António de Almeida, Julho de 2006, p.17.

A revitalização do potencial criativo dá-se na acção, simultaneamente individual e conjunta. O espaço de Lygia Clark não é o do espectáculo como encenação para ser vista, mas sim uma acção vivenciada. É um espaço-tempo compartilhado activado e percebido pelos participantes, são forças que interagem, assumindo formas expressivas constantemente renovadas. A experiência é restrita aos intervenientes que interagem e mergulham num processo de relacionamento cuja significação lhes pertence.

«Conhecendo *através do corpo*, ou melhor, *nele*, chegamos ao centro pessoal do outro.»⁴⁹

Se a vida é abertura ao mundo e se cada pessoa humana não pode ser definida só como relação, então podemos deduzir que não há eu sem tu, uma pessoa sozinha não existe como pessoa porque não se reconheceria a si mesma como tal, a consciência de si mesmo só se alcança mediante a inter-subjectividade, graças à cooperação dos outros. A pessoa não é um mundo cerrado em si próprio: o seu ser apoia-se na abertura a todo o ser e à abertura recíproca entre as pessoas. Através do corpo comunicamos muitas mensagens: inquietação, desassossego, rejeição ou atracção. Já não há sujeito e objecto. As pessoas tornam-se o suporte da obra, que é feita dos gestos dos participantes em suas interacções.

Na obra de Lygia Clark, percebe-se uma necessidade da presença do corpo humano, quer para expressá-lo, quer para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira, o que faz com que se entenda a aproximação das propostas da artista com observações de Maurice Merleau-Ponty. O filósofo francês procurou redefinir o conceito de percepção, discutindo a dualidade sensível-inteligível. A possibilidade de contacto humano, que funda a intersubjectividade, não poderia ser baseada na razão nem no empirismo mas pela experiência sensível da carne:

«Esse corpo que se não reflectisse, que se não sentisse, esse corpo quase adamantino que, totalmente não fosse carne, também não seria um corpo de homem, e não haveria humanidade. Porem a humanidade não é produzida como um efeito por nossas articulações, pela implantação dos nossos olhos (...) um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tacteante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de cruzamento.»⁵⁰

⁴⁹ Idem p.135.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty – **O olho e o espírito**. Editor Vega. Colecção Passagens.2000, p.279.

A partir da reflexividade sensível o homem constitui-se como tal, envolve-se com corpos, numa abertura para o mundo. Para o filósofo, a arte, sobretudo a pintura seria o emblema de tais trocas. O conceito de inter-subjectividade de Merleau-Ponty forneceu bases para as poéticas neo-concretas, sintonizadas com a ideia de que o homem não está diante do mundo, como no cogito cartesiano, mas dentro dele, numa reflexão constante entre si e as coisas, gerando uma espécie de eco no seu corpo. Com o amadurecimento da visão seria possível fundir o olhar e o mover-se, tocar o mais longínquo objecto. A visão ensina-nos que seres diferentes, exteriores, estranhos um ao outro, estão todavia absolutamente juntos, meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que no fundo do retiro subjectivo decretasse alguma mudança de lugar miraculosamente executada na extensão. Ele é a sequência natural e o amadurecimento da visão. O corpo move-se e o movimento desdobra-se, como se pode verificar nos Bichos. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, “*irradia de um si*”⁵¹. A constituição do homem como tal, a partir de uma experiência no mundo, está presente nas poéticas de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, uma vez que enveredaram para uma arte experimental, recusando a ideia de que o artista pretenda emitir através de seu objecto uma comunicação integral da sua mensagem sem a participação do espectador. O movimento concreto que promove o conhecimento fenomenológico da obra teorizado por Merleau-Ponty não trata de reduzir o saber humano ao sentir, mas de assistir ao nascimento desse saber, de torna-lo tão sensível quanto o sensível.

⁵¹ Idem, p.278

Em relação à proposição abordada também neste trabalho: "O Eu e O Tu" podemos dizer que esta obra possui carácter efémero, no sentido em que acontece no momento em que o espectador age. A obra foi realizada pela primeira vez no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro. Posteriormente, foi realizada outras vezes pela artista em vida. Actualmente, a Associação Cultural da artista produz as réplicas para que essas obras continuem a ser experimentadas pelo público, conforme desejo da artista.

3.2 Expressões do corpo/ Corporeidade na obra de Lygia Clark

Quando um artista rompe com a linguagem convencionada da arte, adopta uma outra linguagem, nunca uma não linguagem. A prática de experiências fora dos modos institucionalizados, o carácter efémero, lúdico e imaterial dessas operações e a desobstrução momentânea do espaço instituído abrem campo para investimentos libidinais, logo, para a inclusão do corpo como referente na linguagem artística. Nas palavras de José Gil:

«O corpo é referente não só porque constitui o sistema de coordenadas que dá a sua orientação ao espaço, mas porque é o agente da relação real das coisas entre si: ver uma coisa, depois outra, situar uma em relação à outra, é percorrer com o corpo a distância que as separa; e todas as distâncias possíveis das coisas sobre as quais incide a minha vista ao meu corpo.»⁵²

O diálogo e as actividades propostas a partir da experiência com a obra de Lygia Clark investigando sensações e experimentando o corpo, são meios de gerar questionamentos e construir conhecimentos acerca da identidade. Um aspecto da obra da artista que a torna singular tem a ver com o impulsionar da tactilidade, do contacto. A partir das obras que ela designa como proposições sensoriais, o contacto acontece, a partir de materiais envolventes e metafóricos da pele, como uma parte do corpo onde se difunde o sentido do toque. Contacto e envolvimento designam o limite entre o Ser (interior) e o Mundo (exterior). O contacto físico com a obra torna-se para Lygia Clark uma manifestação da sua ética artística, uma maneira de provar que as relações entre os corpos são fundamentais para o Homem e para o seu imaginário, para o tratar e salvar.

⁵² José Gil – **A Imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia**. Relógio D'Água Editores, 1966, p.51

«Toda a forma corporal tende a tornar-se forma do sentido, encarnando a significação; e ao mesmo tempo, remete para um inexprimido irreduzível, como se o sentido nunca pudesse inteiramente entregar-se na expressão. Assim, quando olhamos um corpo para buscar nele o seu interior, descobrimo-lo à superfície; esta é expressiva em toda a parte, na velocidade do gesto, na cor dos cabelos, na forma das mãos. O interior exprime-se por toda a parte, o corpo indica o lugar ubíquo do espírito; e todavia, esta mesma ubiquidade, esta cobertura total do espaço pelo espírito representam um apelo para um outro lugar que não está no espaço.»⁵³

É sobretudo através do olhar e do ouvido que acedemos à informação. Mas é igualmente no imaginário de cada um que os sentidos e os significados da imagem acontecem. Isto significa que não pode haver nestes dois actos uma contraposição, mas uma continuidade. Concebendo o corpo como o meio que nos situa no mundo, a fenomenologia já havia neutralizado oposições como corpo/alma, físico/psíquico, sensível/inteligível. Concordando com estas teses, a proposta de encarar a pele como o limiar entre o que está fora e o que está dentro, mas também como o lugar que permite o contacto a partir do qual a comunicação se torna possível, são traços pertinentes para pensar a obra de Lygia Clark. No ser humano dão-se todos os traços da vida espiritual: abertura, liberdade, subjectividade, e ao mesmo tempo, somos também corpóreos, com dimensão, espaço e tempo. São muitos os discursos possíveis sobre corporeidade como condição da existência humana.

«A cada instante, o cérebro tem ao seu dispor qualquer coisa de muito especial e útil: a representação dinâmica de uma entidade com uma amplitude limitada de estados possíveis a que se chama corpo.»⁵⁴

A presença do Homem no mundo e na sociedade é configurada pela sua condição corpórea, que não tem apenas o carácter de função ou meio de interacção com o outro, mas constitui o próprio modo de viver e existir, de pensar, e comunicar. A antropologia do corpo abarca uma pluralidade de dimensões, desde a física e biológica à fenomenológica, ética e metafísica. Como ser vivo o homem tem sido pensado como

⁵³ José Gil – **A Imagem-nua e as pequenas percepções**. Estética e Metafenomenologia. Relógio D'Água Editores, 1966, p.223.

⁵⁴ António Damásio, **O Sentimento de Si**. Mem Martins, Europa – América. 2000, p.171.

sujeito que não faz referência a um ser estático, mas em contínua relação consigo mesmo e com os outros.

No caso dos *Bichos*, cada toque faz brotar novas disposições assimétricas e complexas. Este nunca é o mesmo e renova-se através da manipulação. Da relação entre a acção de deslocamento das placas e a reacção mecânica de suas dobradiças nasce uma integração total, existencial, estabelecida entre o bicho e os manipuladores. Cada resposta não encerra esta circulação de movimentos, ao contrário, realimenta-a com novos estímulos que exigem do participante reacções sempre renovadas. O espectador e o bicho interagem existencialmente através de movimentos corporais recíprocos: dá-se um movimento exterior, causado pelo espectador e o movimento do bicho, produzido pela dinâmica da sua própria expressividade. O primeiro movimento (do espectador) nada tem a ver com o bicho pois não lhe pertence, porém a conjugação de gestos do sujeito associados à resposta imediata do bicho cria uma nova relação. Da dialéctica dos movimentos, do corpo-a-corpo entre duas entidades vivas, conduzida por um logos não verbal resulta uma nova percepção espaço-temporal, o espectador reorganiza uma nova experiência sensorial através dos movimentos possíveis.

Conclusão.

«Os homens, sentindo-se mal na pele de homens, e mais do que isso, no mundo, desejam ser tranquilizados, curados, edificados.»⁵⁵

A obra tem a capacidade de libertar no espectador o seu instinto criador, e este, por sua vez, com sua própria experiência e sensibilidade, acrescenta à obra novos significados. Naquilo que entendemos como comunicação artística, entidades como *artista*, *objecto mediador* e *espectador* são individualmente transformados.

Ao longo da investigação foi visto que a partir do momento em que um autor repensa a sua relação com o espectador na obra, repensa-se também sempre a própria obra.

Na contemporaneidade, a arte reivindica novas formas de significação e sensibilidade, caracterizando-se por apresentar uma ampla disposição à experimentação. Arte e comunicação fundem-se como campo privilegiado para a emergência de um “corpo sensível” às vibrações e aos ritmos de outros corpos. Desta forma, a criação artística é vista como exercício que orienta a criação de novos modos de vida, logo, a arte deve ser entendida em sua dimensão poética como processo relacional. A obra de Lygia Clark fala exactamente deste “corpo sensível” que se comunica à medida que é vivenciado.

Perceber o papel do espectador em relação à obra de Lygia Clark e o modo como a artista redefiniu este conceito, foi a questão da investigação: a resposta passa pelo entendimento de que desde logo a artista produz no espectador uma nova maneira de perceber e sentir a obra ao convidá-lo a fazer parte do seu processo de construção, o que por sua vez remete a que a autoria seja deixada em aberto ao espectador para que ele deixe de se comportar como tal e redescubra a sua própria criatividade, convertendo-se no sujeito da sua experiência. A partir do momento em que a autoria passa para o espectador, verificamos desde logo uma redefinição no modo como Lygia Clark entendeu o papel desse espectador que agora passa a ser criador, implicado no processo da obra. Podemos assim dizer que o seu trabalho permitiu um alargamento do domínio do espectador: temos por um lado o espectador paciente que re(constrói) a sua própria realidade física e psíquica, em que o artista deve ser apenas um indutor de experiências, adquiridas através de manipulações artísticas e, por outro lado podemos falar num

⁵⁵ Kostas Axelos – **Cartas a um jovem pensador**. Estratégias criativas, Vila Nova de Gaia. 1997, p.33.

“espectador jogador”, devido a uma componente lúdica como foi visto na obra *“Bichos”* que permite a manipulação transgressiva do objecto. Da negação da obra e do envolvimento activo do público surge a nova poética do corpo na qual opera Lygia Clark. Vimos que os objectos deixam de ter valor em si mesmos pois a participação do sujeito passa a ser o mais importante.

A trajectória de Lygia Clark englobou uma nova forma de pensar e fazer arte, deixando para trás o estatuto do artista como criador absoluto, ela passa a compartilhar com os outros, a criação. Caminhando do espaço institucional da arte para o espaço social, leva o público da contemplação passiva à participação activa: trabalhar, transformar e conformar a matéria deixam de ser o seu objectivo. A matéria passa agora a propor, a sugerir e invocar numa dialéctica crescente entre artista e propositor, uma relação entre os objectos e o público. O objecto em si perde importância, o sentido agora é a acção colectiva, que faz da redescoberta do gesto uma abertura para a liberdade do espectador-autor. Procura-se também despertar a percepção da vitalidade criadora em diferentes regiões da experiência humana, primeiro no plano, no relevo e no espaço, depois no acto, no encontro dos corpos para culminar na criação de condições que possibilitam a possibilidade de percepção na subjectividade do espectador. O objectivo crucial é despertar uma nova consciência no homem contemporâneo em que o corpo passa a ser instrumento, o meio e o suporte para transformar e desenvolver no ser humanas capacidades ligadas ao campo sensorial, para isso era necessário tirar o espectador da sua inércia, levando-o a participar activamente na recepção ou na própria realização da obra. Assim, a sua obra procura não só reflectir uma obstinada investigação com o intuito de despoletar na subjectividade do espectador a percepção do objecto de arte, mas também convocar experiências no sentido de convocar novos problemas, novas preocupações, novas relações dentro do nosso vocabulário visual, que são também obras, expressão realizada. Podemos ver muitas destas intenções da artista nos postulados fenomenológicos de Merleau-Ponty, que recupera o homem como ser no mundo. Ao incrementar a participação do espectador no próprio processo de criação da obra encontrava-se uma saída humanista em oposição ao racionalismo funcional e mecânico dos artistas concretos. A reinvenção da arte que Lygia propõe torna-se assim condição para que ocorra uma transformação radical do homem e do mundo. Ao aproximar arte e vida enquanto estratégia de interferência efectiva na cultura, a artista desperta uma poética sensorio-corporal em que as suas propostas fazem brotar experiências estéticas e comunicativas singulares e produtoras de atitudes diferentes de

vida, experiências estas que mobilizam a dupla capacidade de apreensão do mundo de que é portador cada órgão de sentido: percepção e sensação.

De modo a desenvolver estes sentidos, Lygia Clark caminhou do espaço para o corpo e foi no corpo que desenvolveu uma arte inovadora que falava com o espectador por meio de instrumentos tais como roupas e pela utilização de objectos do quotidiano, que auxiliavam o participante da proposição a soltar-se, a compreender-se proporcionando com o seu trabalho, espaço para diálogo, em que homens e mulheres se superam como espectadores, propondo-lhes serem actores participantes da vida social com liberdade própria de possibilidades de expressar, criar em suas vidas, pois a artista acreditava a artista na força libertária do individual sob ponto de vista colectivo social.

A sua obra baseia-se na relação de troca entre as pessoas, numa condição subjectiva que se estabelece por meio da vivência de suas propostas e experiências artísticas interactivas e sensoriais. Após explorar as possibilidades de incitar a comunicação poética pela acção do público, Lygia Clark percebe a importância do toque para atingir essa estratégia e investe na busca de sensações pelo contacto de objectos com partes do corpo do espectador. Para ir ao encontro à questão inicialmente colocada analisaram-se obras onde a experiência com a obra decorreu: no caso dos *Bichos*, estes remetem sem dúvida ao corpo humano: as dobradiças são como uma espinha dorsal que permitem toda a movimentação dos planos a elas ligados e o diálogo do espectador com os *Bichos* é, ainda que subjectivo, dependente da acção que dá forma à obra. Essa relação é enriquecida com a possibilidade do toque e a partir daqui, o espectador tem sua posição deslocada. Ele deixa de se posicionar em frente à obra (no caso de um quadro pendurado em uma parede) ou em volta dela (no caso de uma escultura) para se fundir com a obra através do contacto. A fim de acordar o corpo do espectador, Lygia Clark propõe, também, vestimentas que condicionam os movimentos do corpo do participante, máscaras que introduzem sensações ao olhar cego do espectador e ambientes-instalações onde a obra se faz num percurso de estímulos sensoriais, como foi o caso da proposição o *Eu e o Tu*. Ao contrário da body-art como a performance, que exigem a presença física do artista ao mesmo tempo sujeito e objecto da sua obra, nas proposições de Lygia o artista não é nem faz o espectáculo, são situações apenas sugeridas, realizações autónomas do público em que o artista sugere mas não age.

A actividade criadora da artista compreende assim a obra e pensamento por uma vivência profunda do “ser no mundo” em que o seu processo artístico é marcado por uma constante busca, num encadeamento de etapas sucessivas, surpreendendo assim pela inventividade das soluções. O carácter não preconceituoso do fazer artístico, a coragem em abandonar territórios já conquistados, o lançar-se em novas propostas num permanente questionamento da função da arte e do artista são qualidades definitivamente associadas ao seu trabalho em que exerce a experimentação como disciplina do não conformismo, realizando não apenas o já aceite, o reconhecível, para atingir um singular estado de arte sem arte.

A tentativa de Lygia Clark em forçar os limites da instituição da arte tanto pela destruição material da obra como pela abertura da possibilidade para a sua realização fora do espaço institucional estava alinhada com outras poéticas da época, do Brasil e do exterior (por exemplo as action paintings de Pollock abriram campo para artes performativas como os happenings que também trabalhavam questões como a fusão arte-vida, expansão do conceito de apresentação, tanto pela escolha dos locais como pela relação com a plateia) a consciência crítica diante do circuito brasileiro, postura compartilhada com outros artistas que iniciaram o movimento neo-concreto. Como tal, Lygia desloca-se para fora do sistema do qual a arte é parte integrante, porque sua atitude desorganizada desconstrói a ordem estabelecida, seus procedimentos visam sempre a desarticulação dos códigos dominantes, seja da linguagem plástica ou outros. A efemeridade intrínseca à acção e o carácter imprevisível das suas proposições impedem a sua absorção institucional e mantêm a tensão entre artista/propositor, e sistema. Arrancar o homem da sua alienação, reactivar a sua sensibilidade são seus objectivos. Lygia induz os participantes através da percepção sensorial a um contacto profundo com suas vivências psíquicas de modo a expressá-las. Trata-se de desencadear uma criatividade geral, algo que Joseph Beuys também defendia, sem nenhum limite psicológico ou social, uma criação colectiva sem previsão de duração nem lugar, uma acção vinculada ao momento, livre do tempo histórico, que não é programada nem possível de se repetir, vivida na incorporação corpo-mente, predisposta a descobertas, improvisações e ao encadeamento dos gestos que constroem na dimensão espaço-temporal para existir nos corpos que se tocam. Não é mais o problema de sentir a poética através de uma forma. A estrutura aí só existe como um suporte para o gesto expressivo, e depois de concluído não tem nada a ver com a obra de arte tradicional em

que o importante é o fazer que nada tem a ver com o artista, e tudo a ver com o espectador. O acto traz ao homem contemporâneo a consciência de que a poética não está fora dele, mas sim no seu interior e que ele sempre a projectou através do objecto chamado arte. Trata-se no fundo, de uma mobilização de todos os recursos para sobreviver, estar atento não só ao que acontece fora, mas também ao que se passa dentro do nosso interior tendo em conta que o corpo e a mente são indissociáveis permitindo captar, comunicar, ligar, soltar, experimentar, recriar, articulando o dentro e o fora, o homem e o mundo. O que a artista nos lega é arte como transgressão, como exercício contínuo de liberdade. Através dos contributos da sua obra é possível dissecar questões fundamentais que inquietaram a arte do século XX, e até a arte actual, tais como a crítica da linguagem, a problemática da relação espaço-tempo, a negação da obra, a mobilização da acção, a fusão entre arte/vida, a disfunção do artista e do Homem, enquanto ser corpóreo.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W; **Experiência e Criação Artística**. Arte e comunicação. Lisboa. 1970.

AXELOS, Kostas; **Cartas a um jovem pensador**. Estratégias criativas, Vila Nova de Gaia. 1997.

BARTUCCI, Giovana; **Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjectivação**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

BASU, Paul; MACDONALD Sharon; **Exhibition Experiments**. Blackwell publishing. 2007.

BATAILLE, Georges ; **L'expérience intérieure**. Paris: Gallimard, 1943.

BERGSON, Henry; **Duração e simultaneidade**. Editora Martins Fontes. 2006.

BICKERS, Patrícia; WILSON, Andrew; **Talking Art. Interviews with artists since 1976**. Art Monthly Ridginghouse, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas ; **Relational aesthetics**. Paris: Les Presses Du Réel, 2002.

BRETT, Guy; **Kynetic Art**. The language of Movement. London, 1968

DEWEY, John; **Art as experience**. New York: Perigee Books, 1980.

DUFRENNE, Mikel ; **Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique**. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.

HAUSER, Arnold; **Teorias da Arte**. Editorial Presença. Lisboa. 1988

HAUSER, Arnold; **A Arte e Sociedade**. Editorial Presença. Lisboa. 1973.

HUIZINGA Johan; **Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura**. Editora Perspectiva, SP, 2000.

LYOTARD Jean-François; **A Fenomenologia**. Edições 70. Lisboa. 1954

NIETZSCHE, Friedrich; **Assim falava zaratustra**. Tradução de Alfredo Margarido. 11ª Edição. Lisboa Guimarães Editores.1997.

PONTY, Maurice-Merleau; **O Olho e o Espírito**. Editor Vega. Coleção Passagens. 2000.

PONTY, Maurice-Merleau; **Conversas-1948**. São Paulo: Martins Fontes Editora. 2004.

SOARES; Maria Luísa Couto; **Expressões do Corpo**. Fundação Engenheiro António de Almeida. Vila Nova de Gaia. Julho, 2006.

TOTA, Anna Lisa; **A Sociologia da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa. 2000.

TUAN, Yi-Fu; **Space and Place: the perspective of experience**. Minneapolis: University of Minnesota. 1981.

Bibliografia Específica

BRETT, Guy; **Lygia Clark : in search of the body**. Springfield, Massachusetts . Art in America, Julho, 1994.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projecto construtivo Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1999

CLARK, Lygia; **Meu doce Rio**. RJ. Galeria Paulo Klabin, 1984.

COELLIER, Sylvie; **Lygia Clark (L'enveloppe) La fin de la modernité et le désir du contact**. L'Harmattan, 2003.

FABBRINI, Ricardo Nascimento; **O Espaço de Lygia Clark**. Editora Atlas, SP. 1994.

FALK, John; DIERKING, Lynn; **Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning**. AltaMira Press, 2000.

FRIED; Michael ; **La Place du Spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne, I**. Editions gallimard. 1990.

GIL, José; **A Imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia**. Relógio D' Água Editores, 1966.

GULLAR, Ferreira; **Teoria do não objecto: Projecto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962**. São Paulo/Rio Janeiro, 1977.

HOOPER-GREENHILL, EILEAN; **Museums and their Visitors**. Routledge. 1994.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano (Org). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Prefácio de Silviano Santiago. Rio Janeiro:UFRJ, 1996.

Lygia Clark, Fundacio Antoni Tapies, Barcelona; Mac, galleries contemporaines des Musées de Marseille. Fundação de Serralves e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles. 1997.

MILLIET, Maria Alice; **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo. 1992.

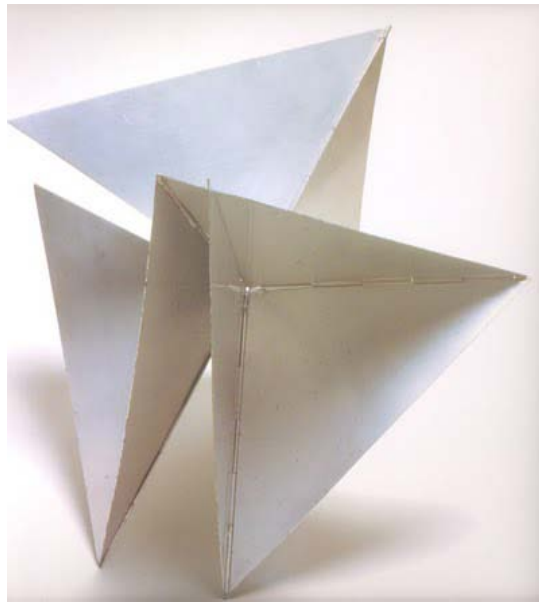
PONTY, Maurice-Merleau; **Phenomenology of Perception**. London: Routledge & Kegan Paul, 1962

Escritos de Artistas: Anos 60/70. Seleccção e comentários de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio Janeiro. Jorge Zahar Editores. 2006.

[http:// transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt](http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt)
31/07/2009
<http://literaturalifestyle.blogspot.com/2008/10/lygia-clark.html>
11/11/2009
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Neoconcretismo>
11/11/2009
<http://www.sbimunologia.com.br/sbinarede/SBInarede63/Arteeciencia.html>
11/11/2010
<http://transform.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>
26/05/2010

ANEXOS

Figura 1



Bichos. Técnica: Escultura em alumínio. 1960



Bichos. Caranguejo.1960. técnica: Escultura em alumínio.
Dimensões variáveis.

Figura 2

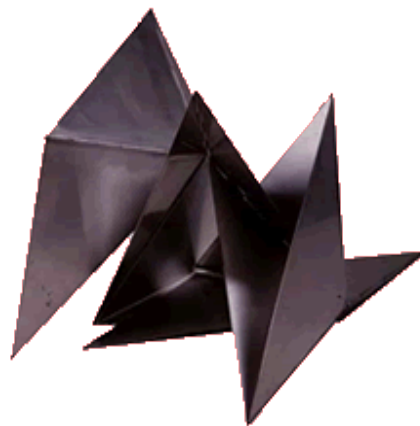
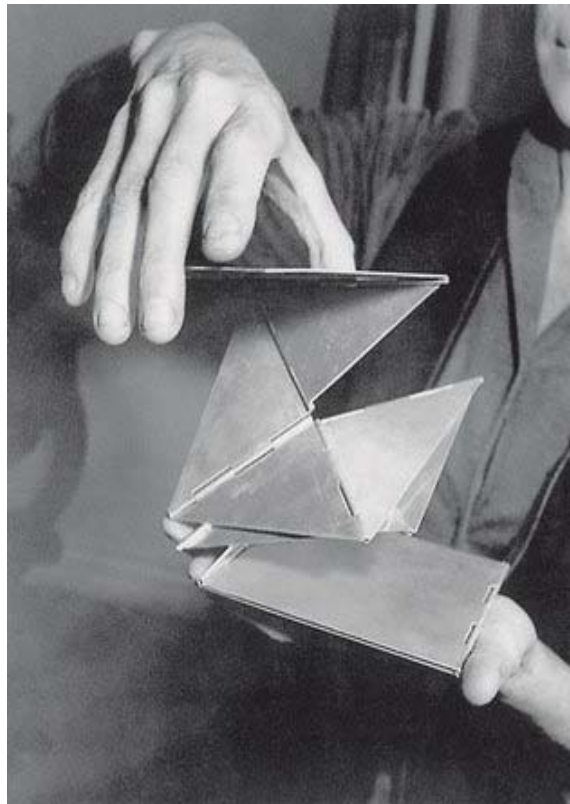
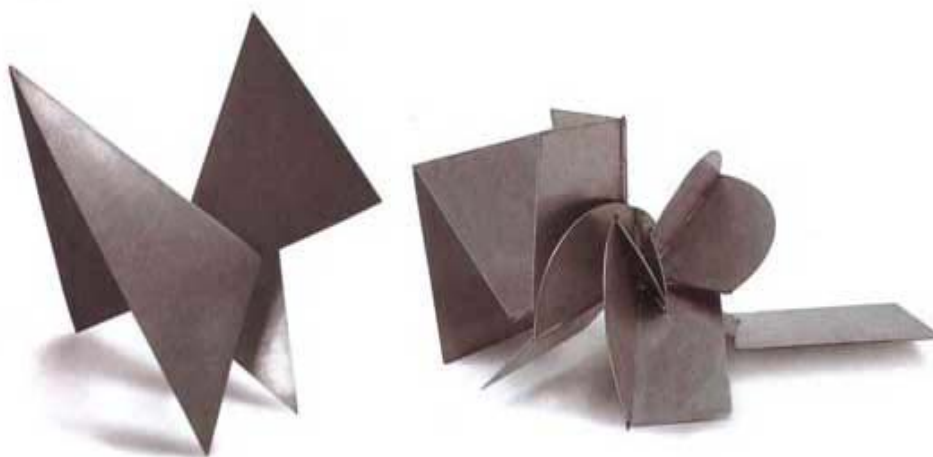


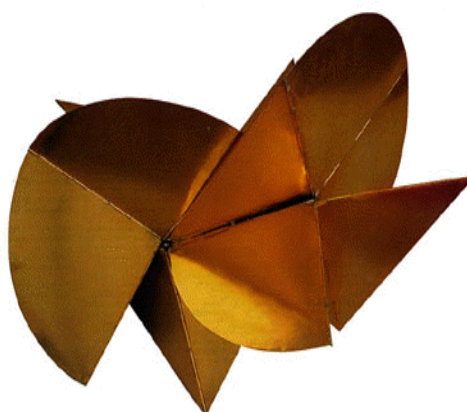
Figura 3



1. Bicho de Ponta. 1960. Técnica: Escultura em alumínio. Dimensões: 45 × 45 cm.

2. Bicho de Bolso. 1966. Técnica: Escultura em alumínio. Dimensões: 10,5 × 35cm.

Figura 4



Bichos. Escultura em alumínio. 1962. Dimensões: 22 × 26

Figura 5



Bichos. Caranguejo.1960. técnica: Escultura em alumínio. Dimensões: 15 x 15 x 20. Collection Walker Art Center T. B. Walker Acquisition Fund, 2007. Courtesy “*The World of Lygia Clark*” Cultural Association, Rio de Janeiro.

Figura 6



Bichos. Dimensões variáveis. Objecto articulado. Escultura em metal polido.1960

Figura 7



“O Eu e o Tu” da série Roupas-Corpo-Roupa. 1967. Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

Figura 8



Foto exposta na documenta X. “o Eu e o Tu”. Série roupa-corpo-roupa (1967).