



Patricia Miguez Lattavo

Lygia Clark: teoria e prática nas obras
voltadas para a participação do espectador

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História Social da Cultura.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Junho de 2016



Patricia Miguez Lattavo

Lygia Clark: teoria e prática nas obras voltadas para a participação do espectador

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Profª Martha Telles Machado da Silva

Faculdade SENAI-CETIQT

Profª Patricia Leal Azevedo Corrêa

Artes Visuais - EBA- UFRJ

Profª Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 23 de junho de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Patricia Miguez Lattavo

Trabalho de pesquisa e desenvolvimento em arte e cultura. Graduada em Letras – Português/Inglês (licenciatura) pela Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro. Mestre em História Social da Cultura, linha de pesquisa História da Arte, pela PUC – Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) com ênfase em arte moderna e contemporânea. Pesquisadora de arte com foco na produção artística dos séculos XX e XXI.

Ficha Catalográfica

Lattavo, Patricia Miguez

Lygia Clark : teoria e prática nas obras voltadas para a participação do espectador / Patricia Miguez Lattavo ; orientador: João Masao Kamita. – 2016.
88 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2016.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura. 3. Neoconcretismo. 4. Lygia Clark. 5. Participação do espectador. 6. Bichos. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor João Masao Kamita pela enorme paciência e compreensão para a realização deste trabalho.

Ao meu marido, Rodrigo, e filhos, Leonardo e Pedro, pelo carinho e apoio nos momentos mais difíceis.

Aos meus pais, Mario e Lali, pela atenção e palavras de motivação de todas as horas.

Aos meus colegas da PUC-Rio, em especial Keyna Van de Beuque e Juliana Coqueiro, por terem iniciado comigo essa jornada.

Aos professores que participaram da Comissão Examinadora.

A todos os professores e funcionários da PUC e em especial a Edna, pela eficiência e disponibilidade.

Resumo

Lattavo, Patricia Miguez; Kamita, João Masao. **Lygia Clark: teoria e prática nas obras voltadas para a participação do espectador**. Rio de Janeiro, 2016. 88p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O neoconcretismo inaugurou, no Brasil, a participação do espectador na arte e teve em Lygia Clark uma das artistas mais radicais entre seus integrantes, sendo ela a responsável em grande parte pelo legado deixado pelo movimento, tanto para a história da arte brasileira como para muitos dos artistas que surgiram no país depois da década de 1960. Neste trabalho, tentaremos mostrar a teoria por trás das obras de Lygia Clark, sua participação no movimento neoconcreto a o início de sua proposta de participação do espectador na obra através da série “Bichos”.

Palavras-chave

Neoconcretismo; Lygia Clark; participação do espectador; “Bichos”.

Abstract

Lattavo, Patricia Miguez; Kamita, João Masao. (Advisor). **Lygia Clark: theory and practice in works that demand spectator's participation.** Rio de Janeiro, 2016. 88p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Neoconcretism started spectator participation in art and had in Lygia Clark one of its most important and radical promoters. Lygia was, in great part, responsible for the legacy of neoconcretism for Brazilian art history and for the artists that came up after 1960. In this paper, we will try to show the theory behind Lygia's works, her participation in the movement and the beginning of her proposal for the spectator's participation with the series "Bichos".

Keywords

Neoconcretism; Lygia Clark; spectator's participation; "Bichos" (Critters).

Sumário

1. Introdução	10
2. Concretismo e neoconcretismo	19
3. Visões externas	39
4. Lygia Clark – Percurso	47
5. “Bichos” e Participação do Espectador	64
5.1. “Bichos” e “Objetos Ativos” de Willys de Castro	68
6. Jacques Rancière: Participação e emancipação do espectador	77
7. Considerações finais	82
8. Referências bibliográficas	86

Lista de figuras

Figura 1: Judith Lauand, Grupo Ruptura (única mulher a integrar o grupo)	20
Figura 2: Samson Flexor, Ateliê Abstração	21
Figura 3: Movimento, 1951 – Waldemar Cordeiro	28
Figura 4: Contradição Espacial, 1958 – Waldemar Cordeiro	29
Figura 5: Luiz Sacilotto - Concreção 5730, 1957	30
Figura 6: Lygia Clark, Bicho invertebrado, 1960	31
Figura 7: Robert Morris, Untitled (L Beams), 1965	34
Figura 8: Exposição Lygia Clark: The Abandonment of Art, no MOMA	39
Figura 9: Lygia Clark, Descoberta da Linha Orgânica, 1954	45
Figura 10: Lygia Clark, Descoberta da linha orgânica, 1954	46
Figura 11: Lygia Clark, Plano em superfície modelada no. 2, 1957	52
Figura 12: Josphef Albers, Structural Constellation, c. 1950	52
Figura 13: Lygia Clark, Contra relevo no 1 – 1958	53
Figura 14: Lygia Clark, “Casulo”, 1959	54
Figura 15: Lygia Clark, “Caminhando”, 1963	56
Figura 16: Lygia Clark, “O dentro é o fora” versão no. 1, 1963	58
Figura 17: Lygia Clark, Planos em superfície modulada no. 1, versão 01, 1957.	59
Figura 18: Lygia Clark, Composição, 1953	59
Figura 19: Lygia Clark, Bicho, 1960	64
Figura 20: Lygia Clark, Bicho (Caranguejo), 1960	65
Figura 21: Lygia Clark, Bicho, 1961	66
Figura 22: Willys de Castro, Objeto Ativo, 1962	69
Figura 23: Willys de Castro, Objeto Ativo, 1961	71

Figura 24: Ernesto Neto, Dengo, 2010 84

Figura 25: Ernesto Neto, Célula Nave, 2004 84

1. Introdução

O neoconcretismo pôs em evidência, no Brasil, a participação do espectador na obra de arte e teve em Lygia Clark um dos principais expoentes dessa prática. Lygia foi a responsável, em grande parte, pelo legado deixado pelo movimento, tanto para a história da arte brasileira como para muitos dos artistas que vêm surgindo no país desde a década de 1960. A participação em todas as atividades onde uma interação com o público seja possível, nunca esteve tão em voga, é uma marca dos tempos atuais. Neste trabalho, tentaremos mostrar os princípios que sustentam o experimentalismo nas obras de Lygia Clark e sua participação no movimento neoconcreto.

Apesar de haver uma concordância de que a participação na obra de arte foi inaugurada no Brasil¹ por Lygia Clark e seus “Bichos” no final da década de 50, essa já era uma prática observada (embora com uma dinâmica diferente) desde a primeira metade do século XX em artistas como Marcel Duchamp, Antoine Pevsner, Moholy Nagy e Alexander Calder.

O texto *Ato Criador* de Marcel Duchamp, trazia como base a discussão sobre a relação autor-espectador no qual a criação artística é dividida em dois polos distintos e complementares: de um lado o artista do outro o público. Ele afirma:

*[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.*²

Segundo esta colocação, a obra de arte não está completa até que haja uma participação do público que concretize o trabalho iniciado pelo artista. O

¹ Felipe Scovino comenta em uma das notas de seu texto “A vontade poética no diálogo com os “Bichos”” que “há uma única referência a Estevão Silva que, na segunda metade do século 19, poderia antecipar a questão da participação na arte brasileira: “Em uma de suas exposições com quadros de frutas fez permanecerem frutas verdadeiras escondidas atrás dos traineis, o que surpreendia os visitantes que até percebiam em suas telas o cheiro forte de frutas”. In: Campofiorito, Quirino: História da pintura brasileira no século XIX, Rio de Janeiro, Pinakothke, 1983: 129.

² DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador In: BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo. Perspectiva: 2004

público também é aquele que, após a proposição do artista, estabelece através de sua complementação um diálogo com o que lhe é apresentado.

Ao mesmo tempo em que o público participa do *Ato Criador* completando o que foi proposto pelo artista, também atribui valor através de seu julgamento sobre tal produção. O público passa a ter extrema importância, e responsabilidade, já que seu “papel” não é o mais de contemplador das virtudes e habilidades do artista. Em contrapartida, ao dividir a responsabilidade do fazer artístico com os espectadores (através da percepção destes), a relação do artista com o próprio fazer é alterada. Assim, há uma substituição da antiga crença do artista como “médium”, (conforme denominado por Duchamp), pelo artista como “propositor”.

O artista *médium* é o que acredita estabelecer um canal, que só é possível através dele, entre um mundo transcendental (divino) e o mundo material sensível. Ao darmos ao artista os atributos de um médium, segundo Duchamp, suas “*decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesma pensada.*”³

Quando o artista é *propositor* e não *médium*, ele deixa de ser apenas passagem para as intuições “metafísicas”, o que faz com que possamos a partir daí considerar suas decisões como escolhas – conscientes ou mesmo inconscientes – sobre os rumos de seu trabalho. Mesmo porque se o artista abre mão de tais decisões, estaria se eximindo de qualquer responsabilidade sobre o que apresenta e como apresenta.

Para Duchamp a relação entre objetividade e subjetividade pode ser demonstrada através do que ele chama de *coeficiente artístico*. Em suas palavras: “o ‘*coeficiente artístico*’ pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente.” É do conflito entre o ato intencionado e a realização, entre o que intuímos e o que realizamos, que percebemos o quanto são conscientes e inconscientes, ao mesmo tempo, nossas ações. De qualquer

³ Idem.

modo, nossos atos inconscientes – nossa subjetividade – são contaminados por nosso conhecimento e contexto de vida, o que contradiz a suposição de que exista uma subjetividade “livre” que escape, por completo, às determinações culturais e sociais nas quais estamos inseridos.

Portanto, o *coeficiente artístico* é uma relação que vale tanto para o artista quanto para o público, já que os dois fazem parte do ato criador. Mas há uma diferença entre um e outro com relação à posição que cada um ocupa nessa autoria conjunta, sendo esta diferença a possibilidade de realização da arte.

A diferença, basicamente, é daquele que propõe (artista) para aquele que participa (público). Quando reconhecemos a diferença entre um e outro estamos valorizando a existência dessa parceria para concretizarmos a obra de arte.

Quando estamos como artistas ou quando estamos como “público” temos funções diferentes, não sendo funções naturais e nem automáticas”; o que significa que, para estarmos, precisamos nos colocar nesse processo como artista ou como público. Isto é, como não há um artista naturalmente artista, também não há público naturalmente público; o que nos leva a crer que tanto um como o outro pode mudar de posição nessa relação.

Pevsner, Moholy Nagy e Calder começaram a trabalhar a arte cinética apenas com o movimento. Mais tarde, deram início a experiências com luzes e espelhos, misturando a forma humana nas criações. Isso provocava um tipo de sensação ainda não explorada nas artes plásticas. As obras passavam a convidar o espectador a adentrá-las, envolver-se com elas e completa-las como coparticipantes. Nesse espaço labiríntico e com o reflexo das luzes, o espectador perdia a noção de corpo, tempo e espaço e estabelecia uma nova relação com a obra, eliminando a distância e superando a mera contemplação do olhar.

A “participação neoconcreta” tinha um caráter mais existencial, ela estava relacionada a um processo de transformação do homem num novo

mundo, um mundo de uma nova física, uma nova matemática, uma nova arte com potência cognitiva suficiente para promover a liberdade do homem moderno. A arte torna-se assim um processo de autotransformação do sujeito, substituindo a relação sujeito-objeto por uma intersubjetividade que violava as condições protocolares de ver a arte. “O mundo se rompe para estar num mundo fenomenológico.” (R. Brito). O destino dos trabalhos produzidos passa a ser a manipulação. São trabalhos voltados para o lugar da experiência, sem história, que trazem um caráter mais íntimo, privado, mas com a “proposta de ativar o relacionamento do sujeito com o trabalho e permitir múltiplas possibilidades de leitura, ‘abertas’ no tempo.”⁴. São trabalhos cuja identidade é impossível de determinar pois rompiam por completo com toda tradição estatal dos trabalhos modernistas⁵ que os antecederam. Como os concretos, os neoconcretos buscaram fazer uma tábula rasa de toda a herança cultural e retornar aos valores essenciais da arte, mas sem abrir mão da intuição e da experimentação na prática artística.

O tipo de participação proposta pelo neoconcretismo encontrava fundamento na fenomenologia de Husserl, Susanne Langer e Merleau-Ponty. Ferreira Gullar percebeu que a fenomenologia de Merleau-Ponty, principalmente, serviria de base norteadora para a teorização do fazer neoconcreto. Até mesmo artistas mais apegados à tradição construtiva, como Willys de Castro, perceberam as possibilidades dos fundamentos fenomenológicos para uma compreensão da relação subjetiva da obra neoconcreta com o espectador.

As ideias de Merleau-Ponty chegaram a Gullar, ironicamente, através de Mario Pedrosa, para quem a Gestalt dava conta da maioria das indagações teóricas acerca das obras de arte. Mesmo ao se aproximar da fenomenologia, Pedrosa não abandonou completamente os pressupostos da Gestalt. Dessa forma, foi Gullar o grande divulgador do pensamento de Merleau-Ponty no

⁴ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo – vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro. Cosa Naify. São Paulo, 1999, pag. 78.

⁵ A arte moderna no Brasil, ainda presa a um sistema de representação, era submetida a injunções políticas imediatas e ligadas diretamente ao processo desenvolvimentista do país. Artistas como Portinari e Di Cavalcanti, por exemplo, respondiam a necessidades ideológicas em busca de uma identidade nacional e tornavam-se instrumento dos setores políticos no plano da luta ideológica.

cenário artístico da época. Ele e seus companheiros de neoconcretismo perceberam que os escritos do filósofo correspondiam em grande parte aos seus interesses e esse referencial teórico passou a ser utilizado para embasar as pesquisas que já vinham sendo desenvolvidas. É curioso notar que, embora a fenomenologia seja muito citada nos textos de Gullar, não há, nesses textos, um desenvolvimento profundo sobre sua relação com as obras neoconcretas especificamente. Em artistas como Lygia Clark, toda essa teoria chega de forma bem diluída pois, Clark não trabalhava a partir de construções teóricas de outros autores, considerava-se uma pessoa “muito anarquista”, que devia sua formação cultural a Pedrosa, Gullar e Mário Schemberg: “eu não lia nada, eles liam e conversavam comigo. Mas é coisa de orelha, viu?”.⁶ No entanto, tinha uma produção teórica intensa sobre sua própria obra.

Apesar dessa aparente desconexão, as obras de Lygia possuem um modo fenomenológico de apreensão do mundo. As transformações propostas por Lygia, como a quebra da moldura, a inserção da linha orgânica e a libertação da obra da parede, podem ser entendidas como estratégias fenomenológicas para o envolvimento do espectador com a arte. Surgia uma nova proposta de percepção que levava em conta todas as sensações e sentimentos despertados diante da obra do objeto, dando a ele um significado, fazendo dele um exemplo da condição do ser-no-mundo.

Foi Edmund Husserl quem traçou as linhas mestras da fenomenologia como uma filosofia universal. Seu princípio metodológico fundamental era o que se chamou de “redução fenomenológica” ou “epochê”, que consiste em, de certa forma, a “colocação entre parênteses” dos pressupostos que traçamos sobre o mundo a fim de que se consiga uma percepção livre de ideias pré-concebidas, ou seja, cumprindo a tese básica da fenomenologia que é a de ir às coisas mesmas. A fenomenologia se preocupa com a experiência essencial, não interpretada ou categorizada de acordo com princípios pré-estabelecidos.

⁶ CLARK, Lygia. “A coragem e a magia de ser contemporâneo”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1971. Apud Milliet, Maria Alice. *Clark obra-trajeto*. São Paulo, Edusp, 1992, p.21.

Husserl, tinha teses sobre a geometria que apresentaram alguns desafios para a proposta fenomenológica que dialogavam com os paradoxos do neoconcretismo. O filósofo alemão via um sentido na geometria e classificou-a como uma disciplina “mista”, com elementos de álgebra pura (estritamente formal) e com certa capacidade de descrever a experiência (por fornecer evidências indubitáveis). A partir dessa ideia a geometria seria ao mesmo tempo formal e descritiva.

Na concepção de Husserl, a atividade matemática elementar pressupõe objetos extra-matemáticos dados antes da atividade, na esfera passiva da experiência. Para o filósofo a questão não era encontrar objetos abstratos que existem de alguma forma indefinida, mas sim de perceber as propriedades abstratas dos objetos através de um tipo de percepção análoga à percepção sensorial denominada de essência (Wesensschau). Nessa intuição a intencionalidade não está direcionada aos objetos enquanto corpos materiais, mas às suas possibilidades (mudança, uso, movimento, combinação com outros objetos, etc.).

Essa intuição é um dos conceitos mais importantes para a fenomenologia de Husserl, pois compõe uma das duas suposições fundamentais dessa filosofia. A primeira é de que todo o conhecimento simbólico-formal ou prático tem origem na experiência consciente. A segunda é de que o filósofo pode e deve descrever a construção desse conhecimento como um arqueólogo conceitual, empreendendo uma espécie de escavação que encontre a origem do sentido intersubjetivamente construído dia após dia, dessa forma, descrições de vários conceitos acabariam se encontrando e com o tempo os “fenomenólogos poderiam formar uma espécie de árvore genealógica do conhecimento humano, onde mesmo os conceitos mais especializados seriam traçados a algum ramo com origem definível em uma intuição nítida” (Husserl, 2006, p. 69). Para Husserl, a fenomenologia, uma ciência eidética descritiva das essências do vivido, não era uma ciência exata mas deveria ser, sim, uma ciência rigorosa.

A fenomenologia seria, dessa forma, uma possível solução para a crise dos fundamentos que, para Husserl, não estava restrita à matemática, mas

afetava todas as ciências formais. A crise foi especialmente severa na geometria, disciplina que viu seus axiomas seculares questionados com o surgimento das geometrias não euclidianas. Por quase toda sua carreira, Husserl considerou isso inadmissível. Para ele, a geometria euclidiana é "uma ciência de 'puras idealidades' [...] constantemente aplicadas praticamente ao mundo da experiência sensível" e, como tal, a geometria euclidiana seria a única capaz de descrever a estrutura espacial da experiência.

A possibilidade de aplicação da geometria existiria precisamente por causa "de sua origem na experiência do sensível, pois ela é composta por conceitos que exprimem essências tiradas da simples intuição". Essa conexão com a experiência é o que daria valor cognitivo à geometria euclidiana. Em "A origem da Geometria", Husserl enfatiza que "a *idealização* é o ato fundamental de passagem da espacialidade sensível para a geometria". Essa idealização é um processo pelo qual a apreensão do modo como certo corpo ocupa um espaço determinado passa a ser intencionalmente concebida como uma figura espacial. Para Husserl, a figura espacial é propriedade intrínseca dos objetos que aparecem, assim como as qualidades sensíveis (cores, qualidades táteis, etc.). "Se a intencionalidade estiver direcionada para a espacialidade do objeto, então a variação eidética (da essência) pode separar o essencial do não essencial, resultando em uma forma ideal, como uma constante que se mantém invariante após a abstração de todos seus predicados possíveis."

Merleau-Ponty, o autor que nos interessa neste trabalho, foi um seguidor do pensamento de Husserl e sua pesquisa foi centrada na análise da existência concreta e na explicitação da experiência humana em sua totalidade. Esta análise foi feita através do exame da questão da percepção. Em "Fenomenologia da Percepção" Merleau-Ponty buscou analisar e aprofundar a experiência da percepção pois esse era, para ele, o caminho por onde se é levado até "a espessura da coisa e do mundo". A percepção se apresentaria, então, como o reencontro entre subjetividade e as coisas; o percebido se apresentando como aquilo que é e que permanece em seu ser. Merleau-Ponty criticou todas as formas de empirismo, de mecanicismo e de

idealismo por conceberem o homem de modo dualista, separando sujeito e objeto; insistiu na superação da dicotomia alma e corpo, consciência e mundo, pois o fenômeno humano se mostra em sua vida vivida no cotidiano, na unidade, nos paradoxos e ambiguidades que apresenta na descrição e percepção do próprio corpo. O filósofo não partiu de uma narrativa behaviorista para analisar o comportamento humano pois para ele esse comportamento emergia como uma Gestalt, “um Todo Estruturado Estruturante, onde a dimensão externa e interna do fenômeno estão entrelaçadas de modo indissociável.”

O mundo, para Merleau-Ponty, nunca esteve distante do sujeito que o percebe e as ideias só existem através, a partir e para o mundo. A fim de explicitar essa unidade, ser-no-mundo ou sujeito/objeto, o filósofo entende a arte como uma das provas dessa união e alerta: ao tentarmos desfazer essa união, corremos o risco de perder, não apenas o todo mas também as partes.

O texto mais relevante de Merleau-Ponty voltado diretamente à arte é “A Dúvida de Cézanne”.

“O que chamamos de sua obra, para ele era apenas a tentativa e a abordagem de sua pintura. (...) O objeto não fica mais encoberto de reflexos, perdido em seu intercâmbio com o ar e com outros objetos, é como que iluminado surdamente do interior, emana a luz e disso resulta sua impressão de solidez a materialidade. (...) Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea.”⁷

Na visão de Merleau-Ponty, Cézanne não acolhe a separação entre “sensação e pensamento”, ou entre corpo e mente, não enxerga a representação de suas ideias pois a representação é uma forma de distanciamento do mundo. Para Merleau-Ponty, a arte não aparece com um fim alegórico ou de exemplificação, ela é, sim, uma das maneiras pelas quais percebemos a nossa existência. Em seus textos, os artistas aparecem como elementos para a construção de uma argumentação que explicita o significado fenomenológico de ser-no-mundo.

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito, Cosac Naify, São Paulo, 2013, p. 131.

*“Os artistas já têm presente um certo sentimento do mundo: buscaram alguma coisa que viesse completar seu sistema de expressão do espaço, é o conjunto das tensões interiores a seu sentimento que os orienta.”*⁸

Logo, para Merleau-Ponty, o artista é aquele capaz de catalisar o ser-no-mundo em suas obras; é aquele que expõe a união do “interior” com o “exterior”, agregando a isso seus sentimentos.

Essa breve introdução sobre a fenomenologia tem o intuito apenas de esclarecer de que forma esta possuía estreita relação com a proposta dos artistas neoconcretos e apresentar, ainda que resumidamente, os conceitos a partir dos quais Gullar norteou a produção teórica que chancelou o movimento neoconcreto.

A opção pelos “Bichos” para ilustrar as questões propostas neste trabalho, deve-se ao fato de que, primeiro, eles foram obras emblemáticas tanto para o período neoconcreto (Flávio Moura, em tese defendida na USP, em 2011, chama os “Bichos” de “troféu” do neoconcretismo) como para a artista que os desenvolveu e, segundo, foram um marco, no Brasil, para o início de uma nova relação entre obra, artista e público.

Na parte final do trabalho, no intuito de trazer uma visão diferente de participação, vamos incluir Jacques Rancière na discussão e suas teorias sobre participação do espectador e emancipação no contexto atual.

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. Merleau-Ponty na Sorbonne. Resumo de cursos (1949- 1952) – psicossociologia e filosofia. Papirus, Campinas, 1990, p. 293.

2. Concretismo e Neoconcretismo

Não há como falar em neoconcretismo sem passar pela raiz do movimento, o concretismo. Para Lorenzo Mammí⁹, o concretismo foi a maior das “viradas” na arte brasileira, bem mais sólida e marcante que a Semana de 22, apesar do valor inaugural do evento. Para ele, as artes plásticas do 1º. Modernismo representaram um salto mas não apresentaram soluções de continuidade. O segundo grande salto da arte brasileira, o concretismo, surgiu junto a mudanças de costume mais abrangentes e foi o primeiro movimento a colocar sistematicamente no Brasil a questão da arte na era industrial.

O novo pensamento da época influenciou todos os aspectos da produção visual brasileira. O grupo Ruptura, por exemplo, tinha como característica o fato de constituir-se como movimento de transformação visual que atingia todos os aspectos da vida moderna. Mas, para Mammí, a avaliação mais comum do movimento, tem sempre um viés que “sacrifica e subestima” o concretismo tanto na relação com o “modernismo clássico” como com o neoconcretismo. Na visão do crítico, o neoconcretismo, de certa forma, recuou um pouco esteticamente, integrando conceitos de um espaço individual, existencial, enquanto os concretistas eram ligados à ideia de intervenção dentro de uma produção industrial e do conjunto da sociedade, noção trazida da escola de Ulm. Era uma produção artística que tendia a diluir-se numa produção estética mais ligada a objetos cotidianos, à urbanística, à sinalização pública. A tão atacada rigidez dogmática surgiu, ainda segundo Mammí, pela necessidade do grupo de se opor às coisas estabelecidas e a grande injustiça, para ele, em relação ao movimento, é nossa leitura de evolução da arte brasileira a partir da década de 50, muito ligada à valorização do neoconcretismo “como ponto nodal da arte brasileira”. Para Mammí, a valorização é correta mas o concretismo passou a ser usado como pano de fundo para mostrar como Lygia Clark e Hélio Oiticica, por exemplo, se destacavam.

⁹ Entrevista Lorenzo Mammí à Revista Trópica, disponível em: www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1354,1.shl

“O neoconcretismo é um movimento único no panorama mundial justamente porque há uma linha de continuidade vinda do concretismo, enquanto nos outros países há, no meio, uma ruptura expressionista. No Brasil, com exceção de Iberê Camargo, o expressionismo abstrato e o formalismo não tiveram o peso de estabelecer uma ruptura. No exterior, a reação às expressões abstratas se deu através do minimalismo. Isso faz com que nossa arte seja diferente, encontrando semelhanças apenas na arte Venezuelana, com a continuidade estabelecida entre Jesus Soto, Cruz-Díez e os movimentos anteriores.” (L. Mammí).

Do ponto de vista estético há, para Mammí, um salto maior entre o Ateliê Abstração e o grupo Ruptura do que entre o concretismo e o neoconcretismo pois o Ateliê ainda trabalhava figura e fundo.



Figura 1: Judith Lauand, Grupo Ruptura (única mulher a integrar o grupo).



Figura 2: Samson Flexor, Ateliê Abstração.

A década de 1960 traz uma alternativa existencial, é o fim da crença no convívio entre pensamento de vanguarda e produção industrial. Isso se dá a partir do momento em se compreende que a realidade política e econômica do país não corresponde ao desejo de desenvolvimento que movimentou uma geração de artistas e intelectuais e percebe-se a necessidade de uma reformulação dos parâmetros artísticos. Quando a ideologia desenvolvimentista começa a ser questionada, a vanguarda concreta e suas crenças perdem prestígio. O neoconcretismo surge como o último suspiro das vanguardas construtivas no Brasil. Se o concretismo buscava intervir diretamente no centro da produção industrial para transformar o ambiente social e estabelecer uma dinâmica progressista, os neoconcretos (que não viam o homem como “uma máquina entre máquinas”¹⁰) não se guiaram por nenhum projeto de transformação social e tinham como proposta a recolocação do homem como ser no mundo. O trabalho agora era meio de expressão e não mais de produção.

¹⁰ GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea, “Manifesto Neoconcreto”, Nobel, São Paulo, p. 284.

O fato é que o neoconcretismo tem para os críticos e pesquisadores em geral, salvo raras exceções, um caráter de ruptura e o papel de inserir a arte brasileira como uma linha de continuidade das vanguardas construtivas europeias. Apesar da brevidade do movimento, ele é tomado como marco fundador da arte contemporânea brasileira. Inaugurando no país o discurso de aproximação entre arte e vida, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram, sem dúvida, os maiores expoentes do movimento. Mas, é a partir dos anos 1990 que exposições realizadas no exterior consolidam a imagem desses artistas, aumentam o valor de suas obras e ratificam o movimento como momento de transição da arte brasileira. Nos anos, 1980, Guy Brett chega a afirmar que Clark e Oiticica anteciparam procedimentos que só mais tarde entrariam nas vanguardas da arte contemporânea europeia e americana.

Os estudos que vêm sendo realizados ao longo dos anos sobre o movimento neoconcreto, - (e que reforçam o que Mammí chamou no parágrafo anterior de “viés que sacrifica e subestima o movimento concreto)- e seus integrantes, aderem a um ponto de vista originado dentro do próprio movimento. Muitos desses textos produzidos derivam diretamente do manifesto neoconcreto. A ideia de que o movimento libertou seus artistas do dogmatismo paulista, está sempre presente na bibliografia sobre o assunto. As questões discutidas pelos críticos e teóricos do grupo tornam-se o principal eixo interpretativo do tema. Clark e Oiticica deixaram uma vasta produção de textos sobre suas obras e processos de trabalho que guiam hoje, ao lado da produção de Ferreira Gullar, as pesquisas e estudos sobre o neoconcretismo. Essa questão da influência dos textos neoconcretos na imagem consolidada do movimento, é tema de estudo de Flávio Moura, em sua tese de doutorado, “Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil”, defendida na USP, em 2011, que teve como orientador o professor Sergio Miceli. Sem minimizar a importância do neoconcretismo, Moura traz questões interessantes quanto à forma como foi criada a “propaganda” (termo meu) neoconcreta e de que forma o movimento encontrou eco entre a crítica especializada.

Moura afirma que “os pressupostos formulados no seio do próprio grupo e como programa de atuação, voltam a ele, por vezes em chave mais contundente, sob a roupagem de análise das obras e de comprovação da inflexão histórica representada pelo neoconcretismo.” Moura cita Raymond William e seu comentário sobre o grupo de Bloomsbury¹¹ e seus congêneres, para ilustrar algo que seria semelhante ao que aconteceu com o neoconcretismo no Brasil:

“Os conceitos empregados para se referir a esses grupos pertencem, essencialmente, às definições e perspectivas dos próprios grupos, de modo que qualquer análise subsequente tende a ser interna e circular.”¹²

O problema para Raymond Williams, ainda segundo Moura, é que é impossível compreender o papel desempenhado por um grupo cultural caso se atente apenas às ideias propostas pelo grupo com seus pares e não com a sociedade em sentido mais amplo. Sem esse distanciamento, não se tem um desenho claro da anatomia do movimento em questão e nem da profundidade de sua influência.

Mário Pedrosa foi o formulador dos princípios teóricos que guiaram os atores do construtivismo no Brasil. Foi ele o grande articulador dos movimentos. Usando seu prestígio e rede de conhecimentos, ocupou cargos de direção em museus, viabilizou exposições e foi o grande embaixador do grupo no exterior. Sobre Pedrosa, Ronaldo Brito escreveu:

“Não é exagero dizer que Mário Pedrosa fez mais do que influenciar os agentes da arte brasileira – ele impregnou o circuito com suas ideias e suas posições diante do trabalho de arte.”¹³

Mário Pedrosa deu a chave teórica para o manifesto neoconcreto ao indicar Merleau-Ponty como base para a formulação da proposta do movimento, mas, antes disso, em 1949, em sua tese “Da Natureza da Forma na Obra de Arte”, defendida na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, afirmava ser possível encontrar uma explicação científica para a

¹¹ Grupo de artistas e intelectuais britânicos que atuou entre 1905 e o final da II Guerra e contava com escritores e intelectuais de porte como Virgia Woolf e Roger Fry. Outros como T.S. Eliot e Ludwig Wittgenstein, apesar de não fazerem parte formalmente, eram muito próximos ao grupo.

¹² Dissertação Flávio Moura

¹³ BRITO, Ronaldo.

percepção estética e com isso superar o conflito entre subjetividade e objetividade. Esse trabalho representa uma articulação pioneira entre psicologia da Gestalt e arte. Pedrosa já demonstrava na época uma necessidade de legitimar teoricamente a objetividade da crítica que, naqueles tempos ainda era muito impregnada de uma atitude impressionista. Com a presença cada vez mais marcante do abstracionismo na arte brasileira, havia uma dificuldade da crítica para falar sobre aquelas obras.

*“O que falar, para além da descrição formal, de uma obra que não dava chance à mera alegação temática, não fornecia qualquer pretexto literário, nenhum ponto de apoio para a impressão ou a livre associação”.*¹⁴

Pedrosa adere, nessa tese, a um formalismo onde a relação arte-vida defendida pelos neoconcretos anos mais tarde ainda não existe. As ideias que indicariam o caminho para o neoconcretismo não estavam presentes nessa época (lembrando apenas que Pedrosa fez retificações ao longo dos anos). Apesar de o crítico não ter sido um declarado defensor do concretismo, esse texto é fundamental pois formula com clareza o papel da Gestalt e deixa explícito tudo aquilo com o qual o neoconcretismo queria romper. Pedrosa deixa claro neste trabalho que “o problema que nos interessa agora consiste em apreender a existência de propriedades ao objeto fenomênico, organizada estruturalmente em todos. A obra de arte é o nosso objeto fenomênico presente. Trata-se de conhecer as qualidades do seu todo, as qualidades formais que o compõem.”¹⁵

Após as investigações pela Gestalt e notando sua insuficiência teórica¹⁶ para dar conta das novas acepções estéticas do neoconcretismo, Pedrosa buscou o aporte na fenomenologia, pois encontrou nesta uma amplitude conceitual para poder avançar na compreensão da subjetividade que, (percebe ele com as obras neoconcretas), é inerente à experiência estética. Antes, porém, de se encantar pelas questões fenomenológicas,

¹⁴ ARANTES, Otília. Mário Pedrosa: Itinerário Crítico, Cosac Naify, São Paulo, 2004, p. 19.

¹⁵ PEDROSA, Mário, 1949, in ARANTES, Otília (org). Forma e Percepção Estética: textos escolhidos de Mário Pedrosa 2, Edusp, São Paulo, 1995, p. 53.

¹⁶ O neoconcretismo vinha impregnado de uma subjetividade que a teoria da Gestalt não reconhece uma vez que, para esta, a experiência estética se vincula a um esquema motor cerebral designado por processos fisiológicos que tornam possível o desenvolvimento de análises cognitivas e estéticas dentro de parâmetros previsíveis.

encontrou apoio metodológico nos conceitos da psicologia da forma, que se apresentaram, por um tempo, como um terreno seguro e suficiente para a exploração e compreensão dos parâmetros da percepção humana, enquadrando-os nas demandas da estética abstrata. A Gestalt serviu assim a Pedrosa num momento em que se fazia necessária uma organização, a sistematização de um novo modo de olhar a produção artística no Brasil.

Ferreira Gullar, seguidor de Pedrosa, também foi um crítico da teoria da Gestalt e atribuía o racionalismo excessivo dos artistas concretos a uma apreensão mecânica de seus princípios.

“A Gestaltheorie não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, sujeita às leis do campo em que ela se situa, e a forma como significação que o homem apreende”.¹⁷

Paulo Herkenhoff destaca, em entrevista à revista Cult, que a relação escritor-artista, muito rica em vários períodos da história da cultura brasileira, teve seu momento-chave com o envolvimento de Mario Pedrosa e Ferreira Gullar em um projeto.

“Enquanto Pedrosa trabalha nas grandes recorrências do neoconcretismo e distribui tijolos soltos, que permanecerão soltos, mas flutuantes, a ponto de estabelecer certas coesões e uma unidade, Gullar é aquele que realiza uma leitura muito próxima da recomendação de Husserl, de retornar ao objeto, e, a partir dele, pensar, e não lançar o pensamento sobre o objeto, encobrindo-o por pensamento.”¹⁸

Herkenhoff comenta ainda que Pedrosa escreveu texto sobre paulistas e cariocas logo após a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no qual ele dizia que em São Paulo havia uma “sabença” e no Rio de Janeiro mais “intuição”. Para o crítico, os cariocas começaram a escrever mais porque contavam com Pedrosa e Gullar, que ajudaram o grupo a formular toda a teoria que acompanhava os trabalhos neoconcretos e que dava a eles um sentido. Os paulistas não contavam com autores “com esse cabedal de relação entre teoria e prática de arte”. Mas as diferenças entre a arte produzida nas duas cidades não só foi produtiva como passou a ser uma das grandes questões em torno do movimento construtivo na arte brasileira. Herkenhoff

¹⁷ GULLAR, Ferreira, pag. 238

¹⁸ Revista Cult, no. 207, página 29. Entrevista: Paulo Herkenhoff – arte como invenção.

vê o concretismo como um retorno à ordem depois da transgressão antropofágica, mas para ele, os paulistas sempre tiveram dificuldade em fazer uma auto-crítica, insistiram na ideia de progresso na arte, de metrópole e industrialização como o lugar da vanguarda, colocaram-se como movimento à frente do resto do país quando, na realidade, quem criou as relações mais radicais entre arte e indústria foram os neoconcretos, no Rio de Janeiro. Este conseguem alcançar uma autonomia do artista.

“No pós-guerra, todos eram herdeiros de Malevich. O Rio de Janeiro compreende melhor a ponta da pesquisa construtiva. As referências para os cariocas são Malevich, Mondrian e Albers, não Max Bill, um artista secundário.”¹⁹

Apesar de terem as mesmas influências, a maneira como o neoconcretismo levou adiante as pesquisas iniciadas por esses artistas é o que os diferencia fundamentalmente dos concretos de São Paulo. Segundo Herkenhoff, “o Mondrian que interessa aos neoconcretos não é o que o próprio Mondrian pôde fazer e sim o que eles poderiam fazer a partir de onde Mondrian encontrou seu impasse”.

Em 1948, Pedrosa ajudou a criar o primeiro núcleo de arte abstrata-geométrica do Rio de Janeiro, formado por Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier. Os três artistas frequentavam os encontros que aconteciam na casa de Pedrosa, em Ipanema. Mavignier comenta no documentário “Concrete Memories”²⁰: *“Nós éramos as cobaias de Pedrosa. Íamos aos domingos a sua casa, ele lia para nós trechos da tese que escrevia sobre a Gestalt, a gente ia fazendo o que ele falava. Esse conhecimento me permitiu abandonar uma pintura naturalista e iniciar uma pintura de pesquisas concretas de formas livres de associações”*. Pedrosa apreciava a abertura dos jovens artistas para o novo e acreditava que o que unia aquela geração era a liberdade de criação.

Pedrosa não atuou diretamente como integrante do grupo neoconcreto pois estava fora do país na época de sua formação, mas manteve-se sempre como uma espécie de mestre para Gullar e para aquela geração que,

¹⁹ Idem.

²⁰ Documentário Almir Mavignier: concrete memories. Glaucia Villas Boas, 2006.

ironicamente, romperia definitivamente com tudo aquilo que seu grande mentor havia defendido dez anos antes.

Ferreira Gullar conheceu Mario Pedrosa em 1951, num dos encontros na casa do crítico. Talvez, o maior trunfo da produção de Gullar tenha sido o neoconcretismo. O papel que o crítico desempenhou como formulador do grupo constitui até hoje o ápice de sua trajetória como teórico das artes plásticas.

Gullar insistiu no caráter revolucionário do movimento e sempre trabalhou para consolidar o grupo como máximo da radicalidade alcançada pela arte brasileira. Tanto em anos recentes, com a publicação do livro “Experiência Neoconcreta” (2007), como nos artigos publicados no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, entre 1959 e 1961, o objetivo sempre foi reforçar a tendência crítica a transformar o neoconcretismo num emblema e consolidá-lo como marco fundador da arte contemporânea no país. Ao dizer que o neoconcretismo deu o passo adiante que a vanguarda construtiva europeia evitara dar e que este fato define sua radicalidade e significação na história da arte contemporânea, Gullar estaria dizendo que só os cariocas do fim dos anos 1950, foram capazes de concluir o caminho iniciado pelo cubismo, por Malevich e Mondrian. Dessa forma, estaria Gullar reivindicando para seu grupo o mesmo estatuto na história da arte que se confere ao cubismo e ao construtivismo russo? Acreditamos que não havia essa pretensão. Apesar de querer destacar a importância do neoconcretismo, Gullar tinha plena consciência do papel revolucionário e original daqueles movimentos. Uma outra controvérsia que se dá em relação a Gullar é a afirmação de que os “Bichos” são inspirados por seu livro-poema “Fruta”, em seu entender o pioneiro na instituição ativa entre obra e público. Gullar alega que, pelo fato de os livros nunca terem sido editados e por ter se afastado do grupo em 1961, a ideia foi atribuída a outras artistas neoconcretas.

O fato é que, ainda que revele uma preocupação com auto-promoção e reforço de autoria, Gullar foi, sim, o principal teórico do movimento e ganhou notoriedade ao investir energia para encontrar justificativas para as diferenças

entre os grupos de Rio e de São Paulo. O Jornal do Brasil deu a ele a chance de repercussão num grande veículo e total liberdade de expressão.

O antípoda de Gullar em São Paulo, no campo das artes, era Waldemar Cordeiro. Suas publicações, tanto o manifesto como os artigos, tinham menos coesão que as publicações de Gullar. Waldemar Cordeiro foi o primeiro a explicitar as fronteiras entre os grupos.

“Nós escolhemos o caminho inverso ao do Gullar: não tentaremos levar o real para a cultura, mas a cultura para o real. Há uma identidade substancial entre as ideias de Gullar e as obras dos neoconcretistas do Rio. A problemática surrada do neoplasticismo, reduzida a um esquema primário e ortodoxo de fundo-e-figura, sem rigor estrutural e- principalmente – sem rigor cromático, serve de apoio e cabide ao lirismo expressivo, que se dilui, sem meta precisa, nos meandros do labirinto da arte abstrata.”²¹

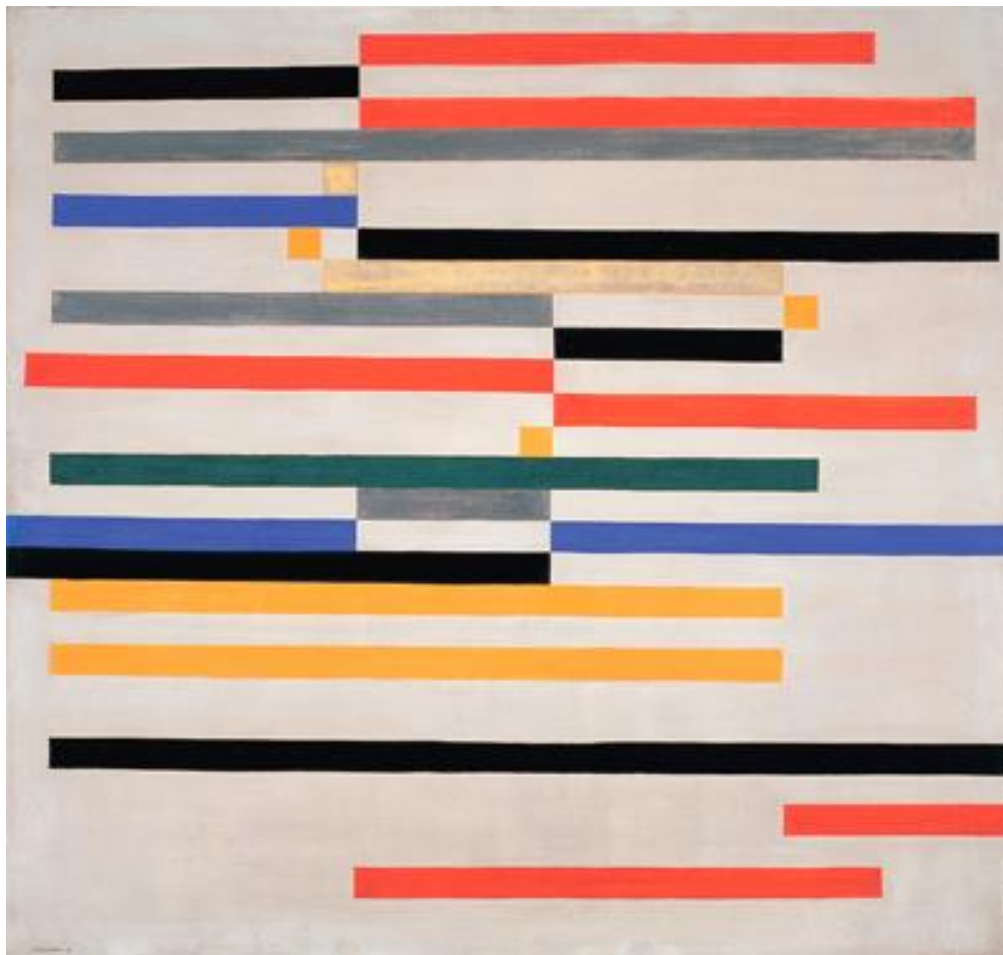


Figura 3: Movimento, 1951 – Waldemar Cordeiro.

²¹ CORDEIRO, Waldemar, abril de 1957, revista Arquitetura e Decoração, texto reproduzido em Fernando Cocchiarale e Ana Bella Geiger (orgs). Abstracionismo geométrico e informal. São Paulo, Funarte, 1987, p. 225.



Figura 4: Contradição Espacial, 1958 – Waldemar Cordeiro.

Flávio Moura, da USP, vê nessa mensagem uma carga doutrinária quase caricatural que pode ser relacionada aos métodos do Partido Comunista, dada a proximidade de Cordeiro com o PC. Cordeiro defendia Pedrosa mas atacava Gullar. Pedrosa era a referência para os dois grupos e, em vários momentos a disputa entre eles parece ser pelo legado dos ensinamentos do crítico de maior prestígio e influência no Brasil naquele período.

Mas, deixando de lado questões sociológicas e voltando-nos para as obras, é comum encontrarmos estudos que minimizam as diferenças entre as obras concretas e neoconcreta e que apontam entre os artistas de São Paulo, aqueles cujos trabalhos não se reduzem a meras reproduções de formas seriais mecânicas. Luiz Sacilotto é um dos artistas normalmente citados para demonstrar as semelhanças entre os grupos (apesar de Ronaldo Brito considerá-lo esquemático). Como os neoconcretos, Sacilotto também fez a passagem do plano para o espaço. A obra “Concreção 5730”, de 1957, é um exemplo disso. Nessa obra aparecem algumas características que Gullar atribuiu exclusivamente aos neoconcretos e a discussão empreendida em torno dela é bem semelhante à empreendida em torno dos “Bichos” que Lygia Clark fez três anos mais tarde. Mas, há um porém: ainda que obras visualmente semelhantes possam aparecer nos dois grupos, o que deve ser levado em conta

é o processo de produção do trabalho. Segundo Ronaldo Brito, a relação “objetivista” dos concretos tratava sobretudo de organizar os dados e objetivá-los num produto²². O didatismo nas obras concretas, com a preocupação em seguir um plano apriorístico, revelava, além de uma submissão a tendências construtivas consagradas, uma ingenuidade na crença de que o subdesenvolvimento poderia ser superado por essa via.

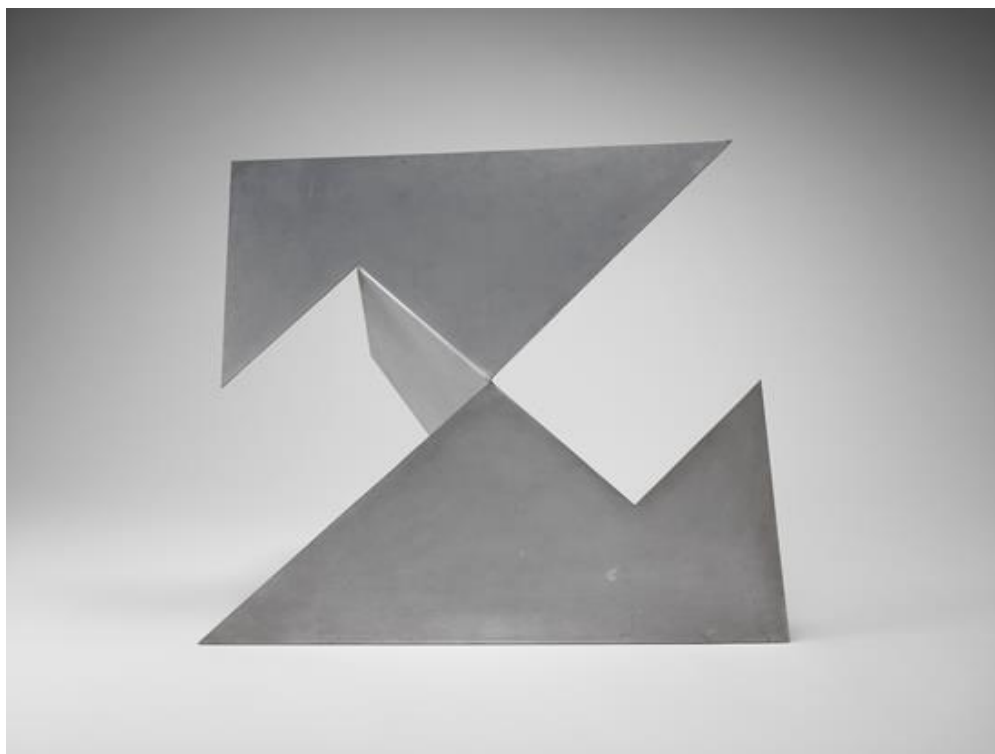


Figura 5: Luiz Sacilotto - Concreção 5730, 1957.

²²BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Cosac Naify, São Paulo, 1999, p. 49.



Figura 6: Lygia Clark, Bicho invertebrado, 1960.

Tanto Sacilotto como Clark optaram pelo alumínio, suas obras têm um diálogo direto com o espaço e dependem da participação do espectador para sua total apreensão. Em “Concreção” isso só é possível se o espectador percorrer o entorno da obra. Nos “Bichos” entrava uma participação mais física, tátil, mas, a partir do momento em que estes começaram a ser exibidos em museus dentro de vitrines, o processo para apreensão do todo passa a ser o mesmo. O trabalho de Sacilotto poderia se encaixar na definição de “não-objeto” de Gullar. É lógico que as dobradiças elevam os “Bichos” a um outro patamar (não alcançado por Sacilotto), dando a eles inúmeras possibilidades. Mas o que está em questão é: se Sacilotto foi pioneiro na Brasil na passagem do plano para o espaço, por que esse mérito não lhe é concedido? Provavelmente pela forma mais coesa e organizada com que o neoconcretismo organizou sua produção teórica e a disseminou por toda a bibliografia posterior. Sobre as semelhanças entre as obras concretas e neoconcretas Ana Maria Belluzzo escreveu no texto “Ruptura e Arte Concreta”:

“As formas plurais que caracterizam a produção concretista revelam uma estrutura orgânica, funcional, quando se dobram e desdobram a si mesmas. Não se reduzem a formas seriais mecânicas, como irá definir a crítica neoconcreta (...) O que importa sempre é a unidade estrutural das dimensões da obra.”²³

As questões que envolvem a formação do grupo neoconcreto ganham complexidade ao observarmos a adesão de artistas como Willys de Castro e Amílcar de Castro, ambos designers. Sobre esses artistas, Lorenzo Mammí comentou em entrevista:

“Por todas as suas contradições e paradoxos, sem abandonar a raiz geométrica, o neoconcretismo reuniu artistas de diferentes vertentes. Se de um lado tínhamos Lygia Clark e Hélio Oiticica, do outro tínhamos Willys de Castro e Amílcar de Castro, ambos protagonistas do movimento neoconcreto e ambos designers, entre os mais brilhantes que o país produziu. Para esses artistas, a produção gráfica ou de design não era uma atividade à parte, desligada das poéticas que estavam sendo desenvolvidas. Ao contrário, era imbuída delas, e delas representava um resultado relevante. Nos dois casos, o design era um “banco de prova”, onde eram testadas questões centrais também para a produção artística: a relação entre projeto e obra realizada, por exemplo, entre o desenho e a coisa; mas também a relação entre experiência estética e objeto.”²⁴

No momento neoconcreto, Lygia Clark e Willys de Castro (junto com Hélio Oiticica e Lygia Pape) trabalhavam principalmente no campo da pesquisa tridimensional para o plano pictórico. Voltaremos adiante a esse tema, utilizando os Objetos Ativos como contraponto aos “Bichos”.

Retornando às semelhanças e diferenças entre os grupos de São Paulo e do Rio, vale a pena observar que apesar da insistência de Gullar em realçar as diferenças, sob vários aspectos as obras neoconcretas parecem (de uma forma simplificadora) “mais do mesmo” mas com algumas especificidades. O grande feito de Gullar foi a capacidade de transformar essas especificidades dentro de uma linguagem comum em movimento autônomo. Gullar foi o catalizador dentro de um grupo de artistas que compartilhavam um desejo de inovação e aproximação do mundo. A maioria das formulações do crítico partiram de obras já realizadas e, embora alguns artistas tenham, aparentemente, se afastado muito de suas proposições iniciais, nota-se sempre

²³ BELLUZZO, Ana Maria. “Ruptura e arte contemporânea”, In: Aracy Amaral (org.). Arte Construtiva Brasileira, São Paulo, DBA, 1998, pag. 118.

²⁴ Entrevista Cult

presente uma herança de suas raízes, seja no uso da geometria, na relação corpo-obra e na busca por uma presença no mundo.

Podemos dizer que o neoconcretismo, pelo caráter autônomo e individual de seus artistas, foi na realidade a reunião de vários projetos pessoais que encontraram na formação do grupo a possibilidade de alcançar projeção e visibilidade, mas que logo perdeu seu sentido em vista do caminho que as pesquisas individuais foram tomando. Nenhum desses artistas tentou, após a dissolução, cultivar uma auto-imagem deles como grupo. Ao contrário, todos buscaram imprimir o caráter independente de sua produção. Em 1959, ano da formação do grupo, Lygia Clark já demonstrava insatisfação com o projeto e o desejo de abandoná-lo. Lygia era, na época, a artista mais experiente e, pode-se dizer, a estrela do grupo.

Apenas a título de curiosidade, é interessante notar que no campo das artes plásticas, é justo dizer que o neoconcretismo “triunfou” sobre o concretismo paulista, mas a poesia concreta não foi afetada na mesma medida, pelo contrário, o projeto liderado pelos irmãos Campos foi aquele que marcou as gerações seguintes.

Sonia Salzstein, no texto “Construção, Desconstrução – O Legado do Neoconcretismo”, propõe uma leitura do movimento a partir da análise do uso dos termos “construção” e “construtivo” por Ferreira Gullar de uma forma inteiramente nova, apesar de manterem relação com seus movimentos internacionais de origem. A forma como Gullar utilizava esses termos, dava conta da produção dos artistas brasileiros e de suas particularidades ao mesmo tempo que atendiam à reinvidicação comum à tradição construtiva de que “o trabalho é a operação do trabalho”. A arte, nos textos de Gullar, é apresentada como “experiência” e “processo”. O vocabulário ligado à tradição construtiva ganha um novo sentido no ambiente artístico brasileiro. Segundo Salzstein, os EUA e a Europa reclamavam um “aggiornamento” da produção artística de modo a colocá-la à altura das novas condições de vida numa sociedade tecnológica, onde “construção” e “construtivo” referem-se a procedimentos de estandarização e generalização que levavam ao anonimato, mas nem europeus nem americanos, com a arte cinética, a pop arte, o nouveau realisme

e o minimalismo ressoariam, segundo Salzstein, a dimensão expressiva e gestual do neoconcretos, apesar de serem conhecidas as ressonâncias fenomenológicas no trabalhos minimalistas de Robert Morris, por exemplo.

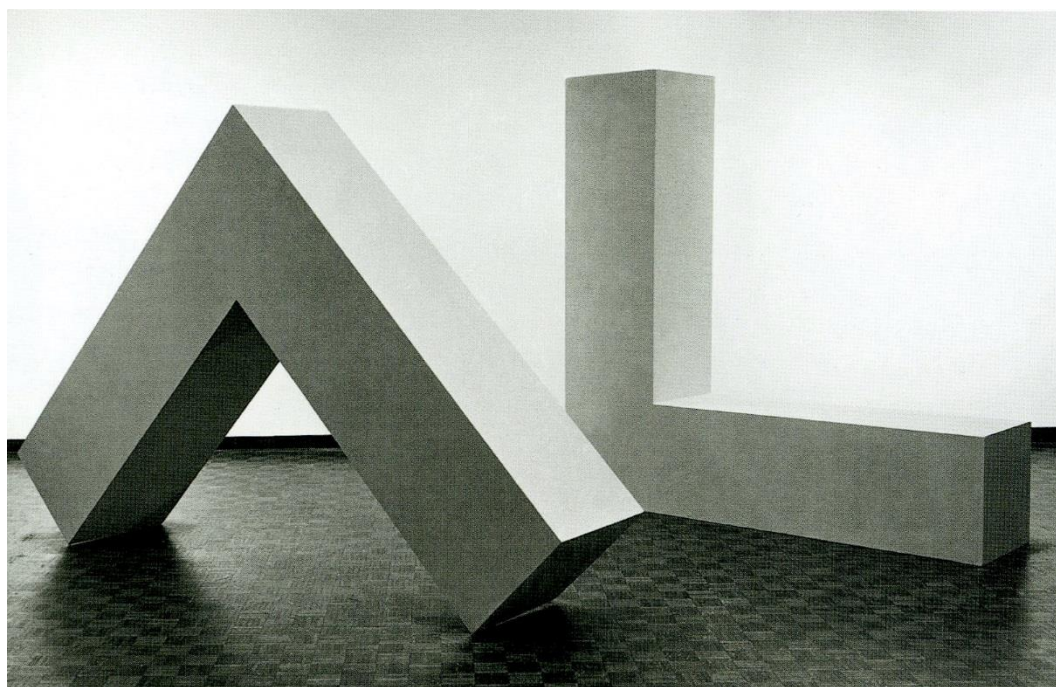


Figura 7: Robert Morris, Untitled (L Beams), 1965.

Os neoconcretos não deixaram de recorrer à tradição construtiva européia, à ideia de obra como processo, à transparência através da qual a obra se constituía para extravasar para a vida cotidiana e inserir-se como fato libertador na sociedade contemporânea, mas Salzstein considera notável a forma como as ideias construtivistas externas redundaram para a arte brasileira em uma “estética construtiva”, sóbria e quase vernacular. A autora ressalta que em meados da década de 1960, essa estética construtiva já mostrava “a corrosão progressiva das facetas otimistas e idílicas que de início a haviam impulsionado”. Esse desencantamento já se anunciava desde a dispersão do grupo neoconcreto, em 1961. O fato é, que causa estranhamento a importância de uma “linhagem construtiva” na arte contemporânea brasileira. Os elementos fundamentais que fizeram a arte construtiva vingar na Europa e nos EUA, não estavam presentes no contexto cultural brasileiro.

*“De fato, a conservadora modernidade brasileira lidou a relativa distância com as forças políticas, sociais e econômicas desrepresadas no rastro da tradição burguesa, iluminista e republicana que havia propulsado a modernidade europeia no século XVIII. (...) Não havia conhecido, portanto, a autoconsciência precoce das classes trabalhadoras, o fenômeno da generalização de uma classe média pequeno-burguesa ciosa de seu protagonismo político, econômico, social e cultural, e por isso mesmo beligerante em face de qualquer recondução de interesses oligárquicos. Jamais haveria de desfrutar (...) as engrenagens institucionais do poder político universal da cultura burguesa e as expectativas de progresso e bem-estar social de uma racionalidade técnica em avanço permanente”.*²⁵

Mas Salzstein apressa-se em esclarecer que nem por isso a modernidade brasileira foi menos verdadeira, ela apenas não teve como seu estopim forças sociais transformadoras e a exigência de uma reinvenção do lugar social da arte. As forças que moveram os artistas brasileiros eram difusas, não alcançavam “a forma imperativa da transformação histórica”. Salzstein acredita que isso talvez explique a forma vaga, ambígua do ponto de vista formal e ideológico, e despolitizada com o qual a neoconcretismo se apresentou, sem uma visão programática da arte na dimensão pública e institucional da cultura. Ao mesmo tempo, são esses aspectos que tornam o movimento tão interessante para pesquisa. Para os neoconcretos, a experiência construtiva no Brasil consistia em levar adiante as experiências iniciadas pela tradição construtiva e abandonadas no momento em que chegaram ao impasse, gesto esse, segundo Salzstein, “postergado na arte europeia e americana do século XX que, carregadas de tradição, não puderam, como os neoconcretos, encarnar a metáfora da tábula rasa para a elaboração de um novo sentido para a arte construtiva.”

O termo neoconcreto passou a qualificar artistas e não obras, o que parece contraditório para Salzstein diante da grande diversidade de obras e reflexões produzidas no período e que jamais permitiriam ser glosadas em uma única rubrica. Salzstein chama a atenção para o fato de que algumas das obras mais emblemáticas dos integrantes do grupo como os Bólides e Parangolés de Hélio Oiticica, vieram à tona respectivamente em 1963/64, e o “Bichos” de Clark só surgiram no limiar da dissolução do grupo. E o caminho empreendido por esses artistas, ainda que guardassem uma origem comum

²⁵ SALZSTEIN, Sonia. Ensaio publicado originalmente no catálogo da exposição "Das Verlangen nach Form: neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien" [O desejo da forma: neoconcretismo e arte contemporânea brasileira], Akademie der Künste, Berlim, setembro a novembro de 2010.

nos pressupostos neoconcretos, levaram a desfechos muito diferentes. Outros, como Amílcar de Castro e Willys de Castro, continuaram ao longo dos anos mostrando em seus trabalhos proximidade com as correntes construtivistas. Isso reforça também a afirmação de Ronaldo Brito sobre a existência de duas vertentes dentro do movimento neoconcreto. Para ilustrar as diferentes formas de manifestação dentro do mesmo movimento, o autor sugere que o “humanismo” dos neoconcretos manifestou-se, diante do tecnicismo dos concretos, em duas vertentes: “na ala daqueles que ainda pretendiam representar a tradição construtiva, esse humanismo tomou a forma de uma *sensibilização* do trabalho de arte. Na ala dos que buscavam romper os postulados construtivistas, o que ocorreu foi uma *dramatização* do trabalho.” Logo, os caminhos trilhados pelos artistas após a dissolução do grupo, seria decorrência natural daquilo que eles já vinham apresentando dentro do movimento. Na segunda parte deste trabalho, onde analisaremos a relação do espectador com a obra, recorreremos aos “Objetos Ativos”, de Willys de Castro, como representante da ala mais apegada à tradição construtiva, para criar um contraponto aos “Bichos” e avaliarmos as diferentes formas de participação.

Para Salzstein, falta uma reflexão mais sistemática sobre o legado do neoconcretismo na arte brasileira para além das obras que foram produzidas no período e para além daquelas que se declaram herdeiras do movimento “escoradas em alguma semelhança fisionômica com seus materiais e procedimentos”. Para a autora, o radicalismo do neoconcretismo não se esgotou em um movimento e deve-se a ele “toda uma constelação de obras pósteras que devem algo ao seu “construtivismo” sem objetos, sem programas e livre de repertórios formais.”

Vemos que a parte inicial deste trabalho já apresenta dificuldades diante dos paradoxos e relativismos presentes no desenvolvimento das artes plásticas no Brasil e, em nosso caso, especificamente das vanguardas construtivas. Sem um entendimento do cenário fica ainda mais difícil uma tentativa de compreensão da obra de Lygia Clark e de sua proposta de participação do espectador.

O concretismo surge pregando a objetividade nos modos de produção e a especificidade da arte enquanto processo de informação. O neoconcretismo, sua dissidência, busca uma subjetividade ainda calcada na “geometria sensível” que tem como foco o estar do homem no mundo. Porém, ao nos confrontarmos com as obras, a impressão, sem a ajuda de uma construção narrativa, é a de que concretos e neoconcretos estão realizando trabalhos que poderiam sim, estar inscritos dentro de um único movimento. Chega-se à conclusão que sem uma construção historiográfica que leve em conta aspectos sociais e ideológicos, dificilmente seria possível o debate concretismo x neoconcretismo. Não vamos negar que, como disse Ronaldo Brito, há um antiformalismo, uma abertura e um experimentalismo no movimento, mas a força do elemento geométrico presente nas obras torna difícil uma desvinculação.

Talvez a insatisfação do grupo neoconcreto e sua pouca duração se deva à compreensão por parte dos artistas, dessa impossibilidade de autonomia e de criação de algo realmente inovador, tendo como referência a mesma raiz construtiva. Talvez deva-se também a essa compreensão a necessidade de radicalização de artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que tiveram que buscar fora daquilo conhecido tradicionalmente e institucionalmente como “arte”, um caminho mais explícito para suas experiências. A intensa produção teórica do grupo aparece como um suporte aos seus trabalhos. Eles percebem que sem a defesa narrativa, a intenção por trás daquela experiência corre o risco de parecer, diante dos olhos do espectador, mais do mesmo, apesar do “algo” de diferente (R. Brito) que essas obras possuem. Rodrigo Naves aponta para o fato de que a obra de Lygia, (mesmo depois da criação de os ““Bichos””), ainda em ““Caminhando””, nos “Trepantes” e nos “Abrigos Poéticos”, nasce de um movimento altamente didático, que só é relativizado pela presença mais intensa dos materiais.

Certamente, o diálogo entre os grupos foi real e teve a importância de ajudar a criar para a história da arte brasileira, uma classificação que correspondeu a uma dinâmica efetiva. Para Rodrigo Naves, em “A Forma Difícil”, foi um dos poucos períodos da arte brasileira possíveis de

periodização por ter “uma produção forte o suficiente para dar operacionalidade e caráter explicativo”²⁶, dentro de um contexto que, até meados da década de 1970, apresentou uma produção irregular e esparsa.

*“Todos aqueles que . de um modo ou de outro, lidam com as artes plásticas nacionais por certo já experimentaram a sensação de trabalhar com um material incerto, que, mais do que se apresentar como objeto de análise, muitas vezes parece pôr em dúvida sua própria existência.”*²⁷

Sem adesão social ou política, o neoconcretismo volta-se para a exploração de aspectos da tradição construtiva sob uma ótica particular. Não abandona os postulados concretistas, mas propõe uma revisão fazendo um retorno ao humanismo. Convive paradoxalmente com esses dois lados. Promove uma ruptura com o dogmatismo para viver o “choque de adaptação local” depois da fase de implantação promovida pelos concretos.²⁸ Essa adaptação prevê a mudança de uma dinâmica coletiva de grupo, guiada por um certo autoritarismo, para uma consciência de individualidade onde o que os une é a afinidade de propostas.

Nesse ambiente se desenvolve o trabalho de Lygia Clark. A seguir, entraremos no percurso artístico da artista, até a chegada aos “Bichos”, momento de relevância, que marca o início da participação do espectador em sua obra. A participação será analisada a partir da Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty, que é a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo possam fornecer e, ao final do trabalho, incluiremos um olhar diferente para a participação do espectador, a partir da visão estruturalista de Jacques Rancière que, ao contrário da fenomenologia, tem como ideal compreender o fato, não como objeto ou conceito mas como uma inter-relação onde todas as partes estão estruturadas, são interdependentes e formam uma totalidade.

²⁶ NAVES, Rodrigo, A Forma Difícil, ensaios sobre a arte brasileira, Companhia das Letras, São Paulo, 2001, p. 17

²⁷ Idem p.16

²⁸ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Cosac Naify, São Paulo, 1999, p. 55

3. Visões externas



Figura 8: Exposição Lygia Clark: The Abandonment of Art, no MOMA.

No ano de 2014, o MOMA, em Nova York, realizou a primeira grande retrospectiva de Lygia Clark nos EUA. A exposição “Lygia Clark: The Abandonment of Art”, reuniu 300 obras e englobou as quatro décadas de carreira da artista. Os textos produzidos para essa exposição são interessantes de serem analisados pois propõe uma leitura que tenta romper com a narrativa canônica acerca dessa artista e apresentar teorias que, ainda que pareçam anacrônicas, se relacionam com as pesquisas de Lygia Clark. Esses textos do catálogo podem, em certos momentos, parecer “excêntricos” pela originalidade das propostas, mas acreditamos que a inserção de ideias recém-publicadas (2014) sobre a produção de Lygia Clark. pode trazer um certo “frescor” ao trabalho.

Para Pérez-Oramas, curador da exposição, além da antropofagia, ideia estabelecida por Oswald de Andrade em 1928, uma nova noção de consciência de corpo emergiu em 1960: um corpo que seria oprimido e restrito sob a ditadura mas que encontraria expressão e liberdade através das novas formas participativas de arte que surgiram no Brasil. O trabalho de Clark porém, vai além do contexto nacional e pode ser visto como uma das mais importantes reflexões sobre o corpo e sua presença no mundo. A artista

estava interessada em um tipo de produção generativa, um ato imanente, muito mais do que em uma desmaterialização ou dissolução (os termos em voga na avançada arte europeia e americana da época, segundo Oramas). Enquanto a arte conceitual tomava a linguagem como sua principal ferramenta de crítica do objeto, Clark inventava uma linguagem do corpo.

Lygia propunha a obra de arte como ato. Oramas traz Paulo Freire para a discussão ao mencionar que, em 1974, Freire elaborou a noção de “trabalho das mãos”, ou manipulação, como uma extensão da consciência crítica e um agente de construção de uma nova sociedade. Lygia já havia iniciado esse caminho nos anos 50. Ela mudou a relação do espectador com o objeto de arte e com o tempo, propondo um tempo contínuo, uma vivência análoga, fundamental para seu trabalho. Talvez, essa reconfiguração do papel do espectador tenha sido o mais importante legado da artista.

Para Lygia Clark, suas pesquisas em pintura não tratavam de questões óticas mas sim viscerais/vivenciais, ligadas à experiência viva dos sentimentos. Apesar de sua obra, em certo momento, não ser mais pintura, ela derivava da pintura ou ainda dividia o foco com a pintura: o problema da existência em si e essa “pura realidade no qual a obra de arte se expressa como um objeto vivo, como você e eu”. Essa descrição da artista parece estranha ou contraditória quando, em termos formais, seu trabalho parece frio, racional, medido e desapaixonado, no entanto, seus textos sempre são cheios de angústia ética, erótica e existencial. Oramas propõe uma leitura oposta à tradicional da compreensão do trabalho de Clark, que é visto como um movimento (mudança) de “pintura” para “coisa”, das formas convencionais do plano bidimensional para a redescoberta do objeto de arte tridimensional. Para Oramas, a leitura de F. Gullar nunca foi questionada. Gullar falava numa artista que começou produzindo “pinturas figurativas abstrativadas no fim dos anos 40, que depois embarcou no questionamento das condições materiais do médium – planaridade, superfície, o plano, a moldura e, finalmente, “emancipou” a pintura das convenções limitadoras, libertando-a da dependência da parede e levando-a saltar para tornar-se um corpo, um organismo.” São os “Bichos”.

Para Oramas, Gullar sugere uma leitura zoomórfica desses trabalhos que é legitimada pelo próprio nome que os trabalhos recebem: “Bicho”. Mas vale lembrar que essa leitura é proposta pela própria Lygia. Para Ronaldo Brito o nome é impróprio. Ele serve apenas para indicar o caráter orgânico daquele objeto tão mecânico. Oramas acha surpreendente notar que a “teologia da queda”²⁹ (salto) sugerida por Gullar deve muito a outras narrativas anteriores, entre elas a ideia judeu-cristã de nascimento como “queda na terra”. Para Gullar, depois dos “Casulos” (esse nome sim, bem dado, segundo Ronaldo Brito), vem a “queda” (salto) da pintura na forma de um “inesperado Bicho”. Oramas considera a descrição correta e justa mas também, certamente, uma interpretação.

Gullar afirma que os “Bichos” podem ser considerados esculturas pelo seu caráter tridimensional, no entanto, derivam da pintura. Entendendo essa questão como algo de natureza historiográfica, que se explica muito mais a partir de uma visão evolutiva do que de ruptura e superação, Oramas aponta a importância de esclarecer essa “derivação” como algo diferente de uma narrativa de emancipação da pintura, já que a ideia da pintura virando objeto é um clichê das narrativas e ideologias modernistas, como se a arte do passado fosse um território de limites e opressão que o modernismo tratou de libertar. Oramas sugere, em vez disso, que se aponte para uma origem que não tem nada a ver com um momento específico, um instante na vida ou no tempo, ou na aparência da obra como um organismo vivo e sim com a narrativa fundamental da pintura no Ocidente. Para o crítico e curador, aqueles que defendem a teoria de que Clark emancipou a pintura transformando-a em objeto não se dão conta de que estão reafirmando um mito muito antigo. Plínio, O Velho (filósofo e naturalista) expressou essa ideia entre 77 e 79 A.D. onde buscou as origens da pintura e a descreveu através da história de

²⁹ O “Bicho” seria resultado de uma situação limite experimentada anteriormente pelo “Casulo”, que começa a se descolar da parede para saltar ao chão e dar origem ao “Bicho”. O “Casulo”, estufando-se, revela em seu interior algo que poderia ser entendido como um útero. Essa teoria faz parte das narrativas construídas por Gullar para organizar o processo de desenvolvimento das obras neoconcretas, uma vez que a própria Lygia revelou que: “O Bicho nasceu quando tentei fazer um contra-relevo e não um “Casulo”, apesar de estar trabalhando nos “Casulos” anteriormente aos “Bichos”. Foi dobrando uma das divisões deste contra-relevo e fazendo o mesmo com a divisão correspondente, que me deparei com duas peças livres no espaço.” (Livro-Obra, Rio de Janeiro, 1983. Fundação Antoni Tàpies).

Butades, um escultor (seria mais um artesão) de Sycion, cuja filha estava apaixonada por um jovem na iminência de partir. A moça desenhou a partir da sombra do amado, o contorno de seu rosto na parede, contorno este que seu pai, com barro, transformou em relevo. Dessa forma, para Plínio, o que seria a origem da pintura é imediatamente suplementado por um corpo de barro, que dá a um traço, a partir de uma sombra, “uma presença material, uma distensão, uma auto-impregnação”. A pintura é simplesmente uma “sombra delineada”, uma forma que Duchamp chamou de “inframince”, mas essa presença incorpórea se expande, se inflama, ganha volume, recebe um novo corpo, uma solidez suplementar e torna-se uma forma diferente de arte, uma arte que não depende mais da parede para sustenta-la. Essa é a ideia que Gullar expressou em relação ao trabalho de L. Clark, algo que se inflama e se torna “coisa”. Para Oramas, no entanto, apesar de ser uma descrição precisa da evolução formal do trabalho, ela falha em reconhecer um aspecto essencial na trajetória da artista, um ignorado fragmento de realidade, o fato de que para ela (Clark) a questão não era passar de uma arte para outra mas sim prolongar-se dentro de um problema, dentro da pintura e a partir dela, afetando a arte como um todo, questionando toda a prática artística como meio de auto-expressão através da produção de objetos.

Oramas continua, afirmando que, surpreendente e anacronicamente, a história contada por Plínio é relevante para o trabalho de Clark. A pintura era um corpo posicionado pelas tradições de nossa cultura para reter outros corpos, o que representa a chave da mimese, a chave da ausência ou, numa palavra muito usada por Clark, da nostalgia. Mas, segue Oramas, a pintura não retém corpos, fazendo-os crescer e inflar para depois “cuspi-los” no mundo para tornarem-se seres. Ao contrário, a pintura age como um lugar que protege e preserva esses corpos e suas ações, tanto reais quanto simbólicas, históricas ou ficcionais. Por isso, os primeiros trabalhos de Clark têm tanta importância. Neles, imagens, formas e figuras parecem ir além da abstração, para representar lugares, coordenadas, espaços interiores, planos, superfícies e arquiteturas.

A arquitetura sempre esteve muito presente nos trabalhos de Clark, desde o início de sua carreira. Lygia estudou em Paris com Léger justamente numa época em que este estava pensando como um arquiteto, focado em projetos que buscavam a utopia modernista de fundir arte e arquitetura. Os conceitos desenvolvidos por Léger tiveram muita importância no desenvolvimento do pensamento crítico de Clark.

Um estudo cuidadoso dos aspectos observados nos trabalhos iniciais e, mais explicitamente nos últimos, nos ajuda a ir além da leitura dessas obras como pinturas bidimensionais emancipadas em corpos ou coisas. Para Oramas, essa leitura chega até nós “filtrada” por muitos esquecimentos, começando pela falha em reconhece-la como eco de uma voz muito antiga e, mais importante, o esquecimento de que a pintura sempre foi uma forma tridimensional já que a bidimensionalidade é uma impossibilidade física. Quando dizemos que a pintura é bidimensional e quando a vemos assim, estamos entregando nosso discurso e nosso olhar a uma “convenção da cegueira”: decidimos não ver o corpo da obra, sua espessura, que existe mesmo quando limitada à dimensão “inframince” da pintura. Finalmente, o mais importante para Oramas, o esquecimento tanto estrutural como histórico de um fato fundamental para a pintura ocidental: o primeiro tratado científico sobre a pintura, a primeira manifestação de pintura como pensamento analítico, o “De Pictura”, de Leon Battista Alberti, em 1435. O trabalho não de um pintor mas de um arquiteto. O texto começa com “Falo como um pintor...” para explicar que, apesar de ter retirado seus conceitos da matemática, ele fala como pintor e não como matemático, já que a matemática faz abstrações de dimensões materiais e “coisas” físicas, enquanto o pintor, que quer que “as coisas sejam vistas”, deve usar uma “piú grossa Minerva”, ou seja, um corpo capaz de crescer, inflar, inflamar-se, fundir-se com outro corpo mas também separar-se ou abster-se de si mesmo, como amante da filha de Butades na história de Plínio.

Para Oramas, a pintura que se inflama, cresce e ganha densidade, não “salta” no chão como um “bicho” mas toma a forma de um lugar, “o lugar de um lugar”, a coordenada de espaço, seja ele imaginário, virtual ou potencial.

Surge algo que “se parece menos com um bicho do que com uma casa, um lugar que pode ser habitado e onde pode-se interagir com outros corpos”. Ou seja, à narrativa centrada na transformação da figura bidimensional em “coisa”, Oramas propõe uma interrogação: o que a forma faz e o que a forma transforma? Com isso, pretende examinar não a presença figurativa da forma nem sua eventual metamorfose, mas sua capacidade de ativar seu campo de inscrição através de mudanças topológicas (como a troca de marchas em um carro, diz Oramas), isso, é claro, dentro da pintura. Essa ideia de mudança (como nas marchas do carro), é fundamental para essa hipótese, já que a mudança é o que fazemos para passar de uma engrenagem a outra, de um modo estrutural a outro. As linhas que Clark traçou em seus trabalhos iniciais já eram ferramentas para as mudanças que se sucederiam, progressivamente, até os “Bichos”, quando uma mudança da ordem da mecânica ocorreu: o uso da dobradiça. A importância dessa mudança é a de fazer o trabalho de Clark revelar-se inteiramente determinado pela realização (performity é o termo usado por Oramas), um trabalho destinado a ter e produzir efeitos concretos. O Bicho transforma a fissura ou “ponto de quebra” entre duas superfícies em uma dobradiça, um agente de descontinuidade dentro de uma unidade dada, algo que acontece num “intervalo”, na exata coordenada entre os limites em que as coisas se transformam em outras, os campos em outros campos, os corpos em outros corpos. A unidade se torna pluralidade, o múltiplo se desdobra a partir do singular. Essas questões são cruciais em matemática, em topologia, em metafísica e ética. Elas nos pedem para visar a possibilidade de pensamento centrado nos elos entre eu e o outro, entre nós e eles.

Na história de Plínio, a origem da pintura como sujeito de metamorfose e alteração esconde uma questão moral e existencial que os leitores modernos de Plínio, diz Oramas, tendem a esquecer: foi por causa da iminência de uma separação, de uma ausência ou perda, que a pintura foi “inventada”.

Um outro texto interessante desse mesmo catálogo do MOMA, escrito por Zeuler Lima, trata da obra de Lygia a partir de uma visão arquitetônica. Para Lima, Clark desenvolveu seu interesse pela arte abstrata e pela

experiência dos espaços interiores e, gradualmente, foi deixando os contornos que marcaram suas pinturas iniciais para aderir ao efeito e ambiência evocados por espaços arquitetônicos e objetos do dia a dia.

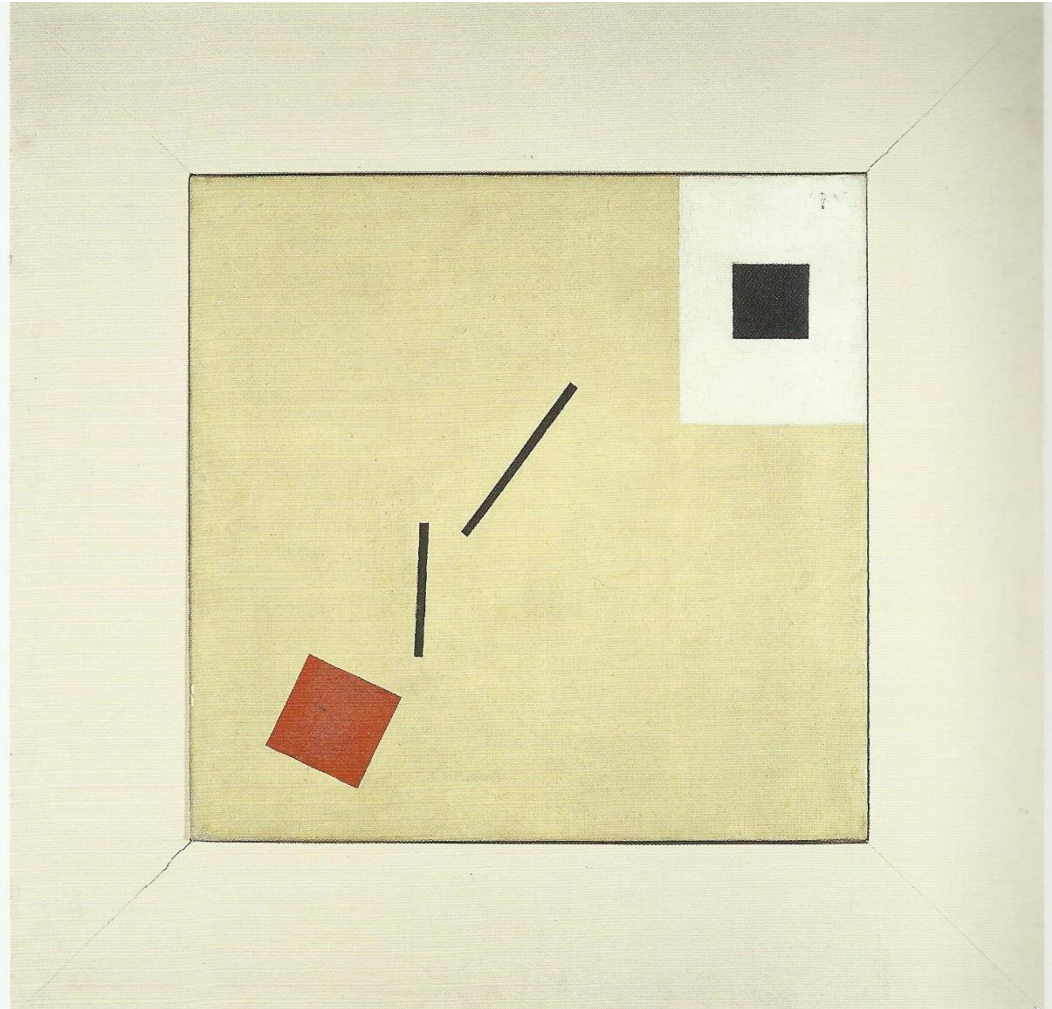


Figura 9: Lygia Clark, Descoberta da Linha Orgânica, 1954.

Não é estranho que Clark tenha, desde o início, abordado a pintura como arquitetura, uma ciência da topologia, uma “operadora de lugares e coordenadas”, depois de ter sido aluna de Burle Marx e Léger. Não significa que ela pensava a pintura como uma forma de arquitetura mas que pensou nas condições e possibilidades da pintura em termos arquitetônicos e que sua pintura era, essencialmente, topológica. Esse pensamento começou a ser manifestar em 1944/45, quando a pesquisa passou a ser centrada na descoberta da linha orgânica.

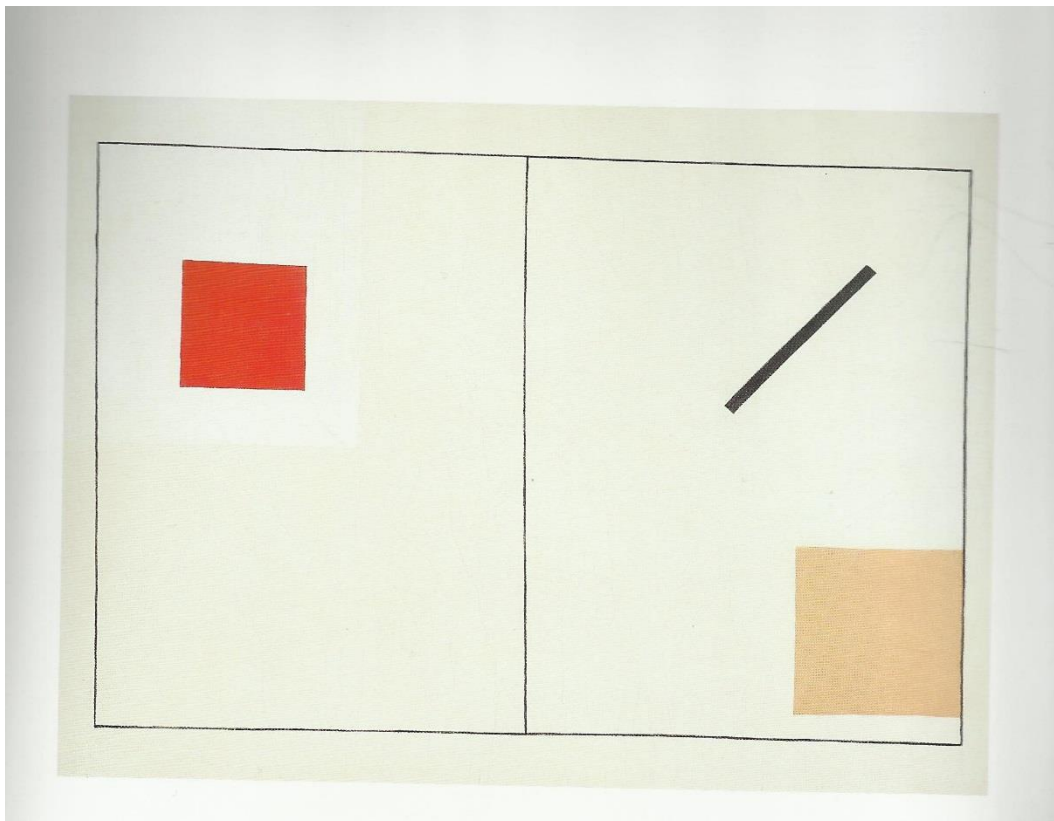


Figura 10: Lygia Clark, Descoberta da linha orgânica, 1954.

Para Clark, havia uma relação direta entre modulação arquitetônica e pintura e sua proposta era de que ambas fossem usadas para criar “um ambiente expressivo em si mesmo”. Em sua palestra de 1956, na Escola Nacional de Arquitetura, em Belo Horizonte, Lygia disse ver a arte concreta como o resultado de uma linha evolutiva da arte ocidental mas também advertiu o público sobre os riscos de “tomar a forma pela forma, sem o conteúdo expressivo necessário aos artistas.” Mas, segundo Zeuler Lima, na época, havia pouco espaço no debate sobre arquitetura para o tipo de integração participativa que Clark defendia.

4. Lygia Clark: Percurso

Lygia Clark produziu muitos textos sobre suas pesquisas, seus trabalhos e sobre suas questões pessoais. Esses textos são fragmentos de momentos específicos de sua trajetória. Clark não se considerava uma escritora e costumava fazer em seus textos uma auto-crítica sobre seus conhecimentos. No entanto, foi capaz de formular ideias complexas que a puseram em evidência e fizeram dela referência para toda uma geração.

Clark questiona o suporte da pintura e da escultura desde os seus primeiros escritos. Entre os anos 1954 e 1959, pesquisou muito sobre o equilíbrio entre polaridades como espaço/plano, vida/morte, pleno/vazio, o self/o outro, conceitos que marcaram toda a sua obra e vida. Esses conceitos em Clark se assemelham muito ao conceito de dialética de Merleau-Ponty:

“A dialética não é um relação entre pensamentos contraditórios e inseparáveis: é a tensão de uma existência em direção a outra existência que a nega e sem a qual, todavia, ele não se sustenta.”³⁰

A evolução do trabalho de Clark foi coerente, intensa e pontuada por rupturas, avanços e regressões. Lygia tinha 40 anos quando fez os “Bichos”, 39 ao participar da primeira exposição neoconcreta (Hélio Oiticica tinha 22 anos na época). Não era jovem como os outros artistas do grupo, era rica e já possuía experiência como artista. Viveu em Paris de 1950 a 1952 para estudar pintura com Dobrinsky e Léger. Antes, entre 1947 e 1949, estudou com Burle Marx e Zélia Salgado. Em 1954, foi selecionada por Mário Pedrosa para representar o Brasil na Bienal de Veneza.

Ao voltar de Paris, em 1952, Clark tinha poucos contatos e foi nesse ano que conheceu Mario Pedrosa e através dele chegou ao Grupo Frente, de Ivan Serpa. Se por um lado essa aproximação com Pedrosa e o Grupo Frente garantia a ela o acesso ao circuito da arte moderna no Rio de Janeiro, por outro lado comprometia os aspectos particulares de seu trabalho em nome de especificações coletivas, uma vez que alinhar-se a movimentos construtivistas nos anos 50 significava alinhar-se a uma estratégia cultural universalista e

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção, p. 232

evolucionista (R. Brito), que rejeitava a ênfase ao individualismo. Lygia estava alinhada à visão universalista teosófica de Mondrian. O artista tratou em seus escritos dos dualismos entre conteúdo e forma, matéria e espírito, individual e coletivo. Para ele, uma expressão artística só é puramente plástica quando não aceita a predominância da consciência individual. Mas parecia haver em Lygia um desconforto em se unir a grupos por acreditar que seus ideais não eram compartilhados. Em 1959, ano de estréia do movimento neoconcreto, a artista já demonstra uma insatisfação que fica evidente em “Carta a Mondrian”.

“No momento em que o grupo foi formado havia uma identificação profunda, a meu ver, era a tomada de consciência de um tempo-espço, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura, até prosa, Mondrian... Hoje a maioria dos elementos do grupo se esquece dessa afinidade (o mais importante) e querem imprimir um sentido menor a ele, quando preferem que ele cresça sem esta identidade para mim imprescindível, numa tentativa de dar continuidade superficial a este movimento. (...) meu desejo é deixar o grupo e continuar fiel a esta minha convicção, respeitando a mim mesma, embora mais só que ontem e hoje, eu serei amanhã, pois as pessoas que se aproximaram um dia, há bem pouco tempo, se afastam desorientadas sem enfrentarem a dureza de estar só num pensamento, sem resguardar o sentido maior, ético, de morrer amanhã, sozinha mas fiel à uma ideia.”³¹

Lygia tem a percepção de que os atributos que interessam a ela correm o risco de se diluir numa produção coletiva que, segundo ela, não estava alinhada dentro dos mesmos ideais. A identificação profunda que ela acreditava haver, parece menos calcada na experiência do que no texto do manifesto neoconcreto, uma vez que a artista parece não ver refletida nos trabalhos a enaltecida (pelo manifesto) afinidade que os aproximava no campo da pesquisa. Não há como negar que Clark tinha uma tendência ao auto-centramento, uma atenção particular às próprias vivências. Dentro dessa característica, o neoconcretismo seria o lugar ideal para seu desenvolvimento uma vez que, segundo Gullar, “os participantes...não constituem “um grupo”.

³¹ CLARK, Lygia. *Carta a Mondrian*, In: Escritos de Artista, anos 60/70, Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Zahar, Rio de Janeiro, 2006, p. 48, 49.

Não os ligam princípios dogmáticos (...). O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência.”³²

Na carta, Lygia recorre a Mondrian pois, dentro de uma visão coletivista, era aquela visão universalista do neoplasticismo que a artista defendia e que acreditava não estar sendo seguida. Mondrian, que serviu de inspiração não só para Lygia como para todo o movimento neoconcreto, visava a expressão de um princípio universal que bania o individualismo excessivo. Essa expressão individual não deveria ser o fruto do inconsciente ou de lembranças individuais mas sim fruto da intuição pura, do pensamento puro. A obra estaria assim, cumprindo o papel de resolver o questionamento do homem moderno e ilustrar o desenvolvimento da consciência do homem individual para o universal. Mas, para Lygia, mais importante do que associar sua produção a um ideário neoconcreto era mostrar como aquele ideário também derivava de seu trabalho. A participação no neoconcretismo garantia um lugar importante no circuito das artes, mas suas obras (de Lygia) conferiam igualmente visibilidade ao grupo, pois acabavam demonstrando uma profundidade de pesquisa maior do que experiências que poderiam ser consideradas, pelos olhos leigos, anedóticas, como os poemas experimentais de Gullar ou o Balé Neoconcreto de Lygia Pape e Reynaldo Jardim.

Durante os anos 1950, o foco das pesquisas de Clark se voltou para a linha orgânica, a quebra da moldura, o espaço multidimensional e o tratamento dos planos (positivo e negativo). Esses conceitos, que veremos mais detalhadamente adiante, tiveram origem no pensamento de Burle Marx e de Ferdinand Leger, com quem ela estudou no início da carreira, como já comentado acima, mas também nas ideias de Josef Albers que foi, aliás, uma grande influência para todo o grupo neoconcreto.

Albers foi fundamental para os neoconcretos, mais do que Max Bill (como pontuou Herkenhoff na introdução), que teve maior influência nos trabalhos realizados pelos concretistas em São Paulo. Apesar de não fazer parte do grupo de artistas concretos suíços, foi um dos mais importantes

³² GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*, In: Etapas da Arte Contemporânea, do cubismo a arte neoconcreta, Editora Revan, Rio de Janeiro, 1999, p.

representantes dessa tendência estética. Formado pela Bauhaus, tornou-se professor da instituição. Albers considerava o estudo do material na sua condição perceptiva pura, o primeiro passo para a invenção estética. Acreditava que o experimento sem compromisso abria as portas da expressão, o experimentador deveria entrar em contato com qualidades fundamentais da forma. Gullar comenta, no texto sobre Albers³³, que as ideias do artista integram o contexto pedagógico da Bauhaus.

*“Albers se defronta com os elementos visuais como fatos físicos e, sem recorrer a nenhum auxílio exterior, procura fazê-los falar nessa dimensão mesma em que os descobre. Trata-se de uma arte sem metafísica, que lida com os dados imediatos da percepção mas que, por isso mesmo, revela a complexidade e a ambivalência do perceber.”*³⁴

Apesar de trabalhar “com a objetividade de um experimentador”, Albers buscava, em seus trabalhos, opor formas rigorosas (como o quadrado) “a ação de outras energias dissonantes ou complementares”.

*“Como bem observou Mario Pedrosa, Albers consegue, assim, dar ao quadrado uma qualidade fenomenológica, de coisa viva.”*³⁵

No texto “A influência de Albers”, de 1957, Lygia comenta sua surpresa com as possibilidades abertas pela série de litografias de Albers chamadas “Constelações” (Structural Constellations). Nessas obras, o artista expressa o a espaço pluri-dimensional por meio de formas geométricas sugeridas por linhas.

*“Parecia haver algo a ser explorado a partir daí. (...) Neste período eu reduzi a cor o mais que pude, concentrando no desenho do espaço em si mesmo. As formas seriam virtualmente sólidos, porém capazes de sugerir uma ambiguidade de espaços, dependendo do ponto focalizado pelo espectador. Desta série veio a primeira superfície na qual a linha orgânica estava completamente integrada, funcionando unicamente para dar-lhe autonomia. Chamei a este período de meu trabalho de Planos em Superfícies Moduladas.”*³⁶

³³ GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea, do cubismo a arte neoconcreta, Editora Revan, Rio de Janeiro, 1999, pág. 228.

³⁴ idem.

³⁵ Idem

³⁶ CLARK, Lygia. Influência de Albers, disponível em www.lygiaclark.org.br/arquivoPT.asp

Albers iniciou a série “Structural Constellations” por volta de 1950. Essa obra é construída por composições geométricas geradas pela ligação de linhas retas a partir de vários pontos, um processo semelhante à forma como o homem imaginou as constelações celestes. Os pontos de conexão entre as linhas parecem flutuar como estrelas e as constelações estelares são uma tentativa do homem de organizar o infinito, de “mensurar” o eterno. Albers queria, de alguma forma, organizar dentro do quadro esse fenômeno da vastidão e da eternidade.³⁷

As constelações foram uma revelação para Clark e a fizeram voltar à concepção de quadro, “objeto plano de uma organização plástica em si e desinteressada”³⁸, mas é o quadro entendido de uma outra maneira. Ao apresentar na Bienal de 1957 um trabalho inspirado nas Constelações, a crítica da época chegou a dizer, “maldosamente”, segundo Mário Pedrosa, que aquilo era Albers. Pedrosa não concorda, Albers certamente encurtou o caminho para Lygia mas o que surgiu a partir dele “é pura Lygia”.

Clark distinguiu bem a diferença entre seu trabalho e o do artista alemão. Em Albers, o acontecimento se dá dentro dos limites do quadro, as linhas atuam numa área central, à maneira tradicional. Em Lygia, essa delimitação não existe, as margens externas participam do trabalho, os planos avançam e recuam, há um extrapolamento. No trabalho dos dois artistas há um movimento de rotatividade, mas em Albers esse movimento é interno, se dá todo para dentro, não chega a desagregar, atua no campo sensorial ótico enquanto que o trabalho de Lygia já permite uma consciência fenomenológica.

Mas é importante notar, que as “Superfícies Moduladas” do período em que Lygia entra em contato com a obra de Albers, não são as mesmas do início das pesquisas onde estas eram pensadas em termos de projeto para aplicação na arquitetura. Agora, Lygia busca uma reestruturação da superfície, sempre a partir da linha orgânica, agora concebida como linha-espço. Ao

³⁷ WEBER, Nicholas Fox. Drawings of Joseph Albers, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p.44.

³⁸ PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos 3, (org) Arantes, Otília (org.), Edusp, São Paulo, 2004, p. 289.

cortar, pintar e montar o quadro, Clark reestrutura a superfície, “construindo simultaneamente o quadro como objeto e expressão”.³⁹



Figura 11: Lygia Clark, Plano em superfície modelada no. 2, 1957.

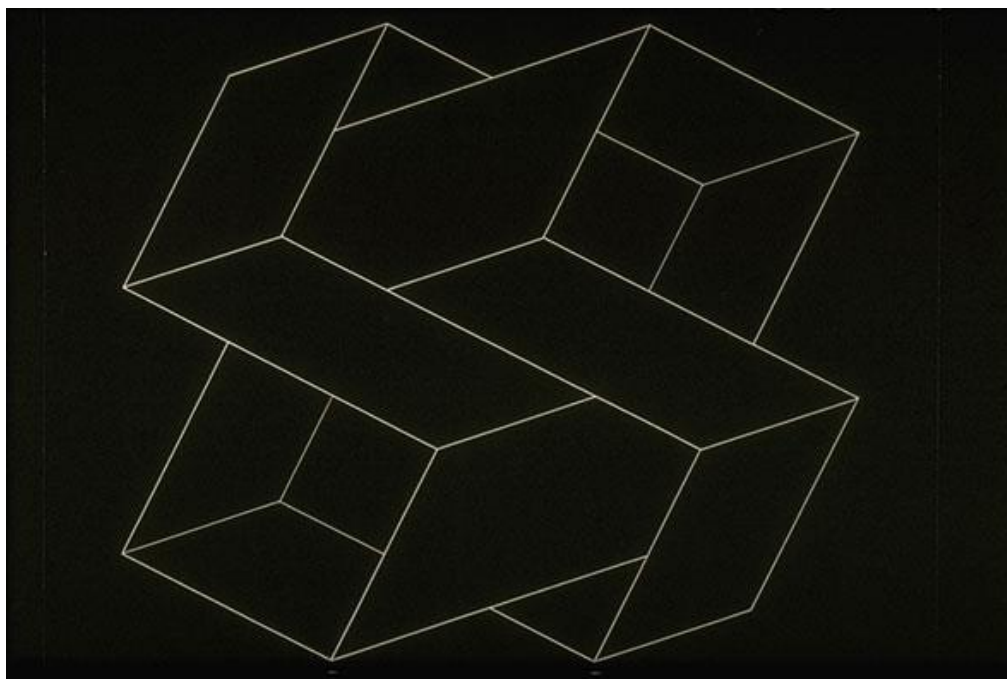


Figura 12: Jospet Albers, Structural Constellation, c. 1950.

³⁹ GULLAR, Ferreira. *Lygia Clark: uma experiência radical*. In *Lygia Clark*, FUNARTE, 1980, p.7

No final dos anos 1950, Clark finaliza as superfícies moduladas, onde explorou as variações do quadrado, fazendo com que o plano parecesse se deslocar em todas as direções. As superfícies moduladas, uma vez libertas da moldura, evoluem para os contra-relevos. O plano começa a mover-se no espaço, e o instrumento para essa dinamização espacial foi aquilo que Clark chamou de linha-luz. Diferente da linha-espaço⁴⁰, essa linha é mais larga, sulcada, pintada de um branco brilhante nos limites externos da superfície, no lugar onde a obra se encontra com o exterior. Nos contra-relevos, formados por losangos de madeira superpostos, suporte e obra formam uma única realidade física. O objeto artístico é agora um objeto no mundo real mas, ainda preso na parede, é sobretudo um objeto visual, pois ainda está distante do espectador



Figura 13: Lygia Clark, Contra relevo no 1 – 1958.

⁴⁰ É interessante observar como o percurso artístico de Clark é acompanhado pela linha orgânica, que ao longo da trajetória da artista, vai assumindo formas e aspectos variados: de elemento definidor da composição, torna-se linha-luz, transmuta-se em linha-espaço e linha tempo, se dobra e, em forma de dobradiça, vira “espinha dorsal”.

Na fase seguinte à produção dos contra-relevos, se inicia a transição entre a pintura bidimensional e a relação corpo e objeto. É nesse momento também que Clark descobre a importância do espectador em relação à obra de arte. Para a artista, o espectador não se projeta mais na obra nem se identifica com ela, ele passa a experimentá-la e “vivenciando sua natureza passa a vivenciar a si mesmo”.

Em 1958, decorrentes dos contra-relevos - (a evolução é tão natural que aos nossos olhos hoje parece quase óbvia) - surgem os “Casulos”, que marcam uma etapa inaugural da obra de Lygia. O foco do trabalho, antes centrado no objeto, migra em direção à ação do sujeito.

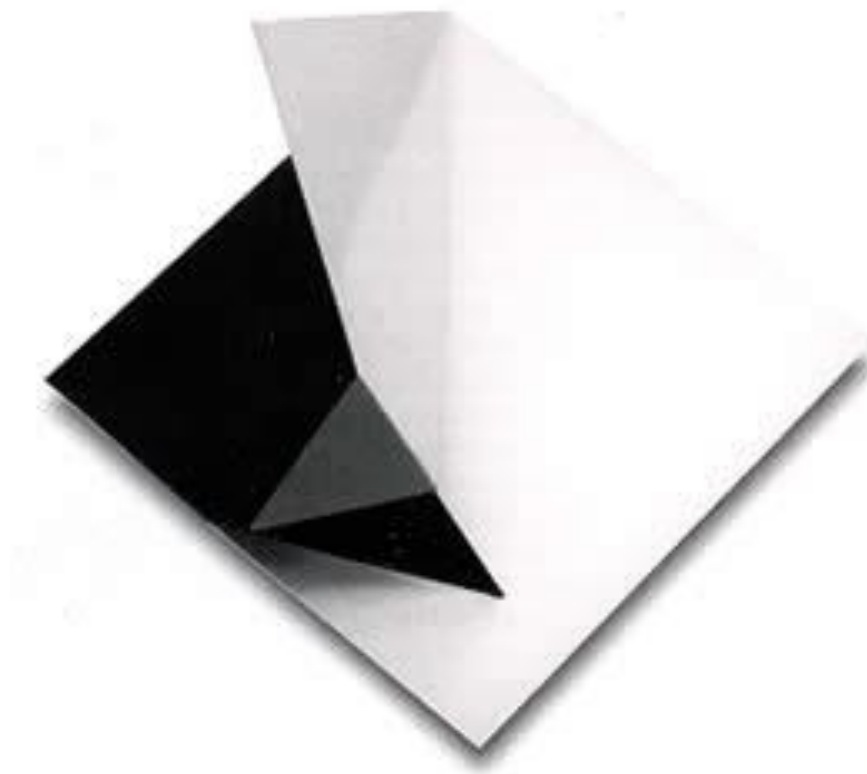


Figura 14: Lygia Clark, “Casulo”, 1959.

Os “Casulos” são feitos de placas de latão pintadas (com exceção do “Casulo” de ferro) que, dobradas e desdobradas em ângulos, formam objetos em forma de losangos fixados na parede. Nesse momento ocorre a “dobra da linha orgânica”. O plano se dobra sobre si mesmo, ganha tridimensionalidade e se projeta no ambiente como querendo ganhar o espaço real, mas cria assim um espaço interno no objeto. Nas peças construídas em latão, Clark pinta as partes internas de branco e as externas de preto. Essa ação já cria uma noção de inversão, uma vez que, no senso comum, atribui-se ao “escuro” a parte interna e ao exterior, a luz. A obra parece estar ao avesso, começa a aparecer ali a dualidade dentro-fora que estará sempre presente nos trabalhos futuros e se se fará mais presente nos “Bichos”, em “Caminhando” e “O dentro é o fora”. Entreaberto, o “Casulo” possibilita uma reconstituição mental das etapas de sua construção e de seus desdobramento. Já no “Casulo” de ferro, Lygia elimina a ilusão de profundidade criada pela oposição de cores e essa noção de interioridade é criada apenas pela forma que o plano assume ao dobrar-se sobre si mesmo.

A passagem dos “Casulos” para o chão, abandonando a parede, (em um movimento que também parece lógico, como a evolução dos contra-relevos para os “Casulos”) leva ao surgimento dos “Bichos”, de onde Gullar parte para formular a Teoria do Não-Objeto. A discussão primordial dos “Casulos” refere-se ao “corpo” da própria obra, aos possíveis movimentos e extensões desse corpo no espaço. Os “Casulos” remetem a reflexões semelhantes realizadas por Mondrian, Malevich, Gabo e Tatlin, responsáveis por inaugurar as mudanças de padrões e categorias artísticas nas duas primeiras décadas de século XX. Dessa reflexão e dos “Bichos” nasce a Teoria do Não-Objeto onde Gullar explica:

“Quando nos subtraímos à ordem cultural do mundo, vemos os objetos sem nome – e nos defrontamos com a sua opacidade de coisa. Pode-se dizer que, nessas circunstâncias, o objeto torna-se próximo do que chamo de não-objeto, mas precisamente neste ponto manifesta-se a diferença fundamental entre os dois: sem nome, o objeto torna-se uma presença absurda, opaca, em que a percepção esbarra; sem nome, o objeto impenetrável, inabordável, clara e insuportavelmente exterior ao sujeito. O não-objeto não possui essa

*opacidade, e daí seu nome: o não-objeto é transparente à percepção, no sentido de que se franqueia a ela.*⁴¹

O curioso é que para Lygia, seus “Bichos” não eram não-objetos. Em entrevista a Luciano Figueiredo para a Folha de São Paulo, em 2 de março de 1986, Clark conta que dizia a Gullar que não importava se a obra era não-objeto ou não e sim sua qualidade artística que é o que garantiria sua permanência na posterioridade. Para ela, e para Pedrosa, o único que na ocasião havia conseguido fazer um não-objeto era o próprio Ferreira Gullar, - “aquelas caixinhas maravilhosas dele, de onde saem pássaros, cuco” - , pois conseguira abrir uma nova forma de expressão. Para Clark, ela só conseguiu chegar ao não-objeto com “Caminhando”.

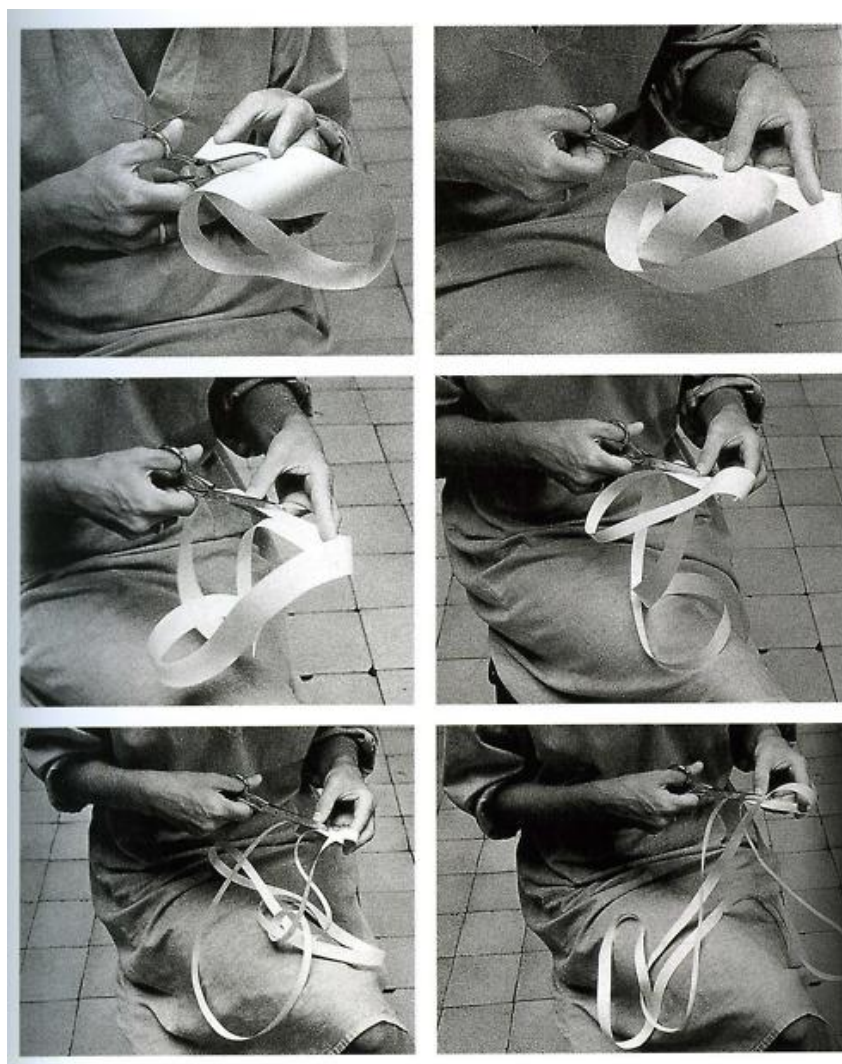


Figura 15: Lygia Clark, “Caminhando”, 1963.

⁴¹ GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea – do cubismo à arte neoconcreta, Editora Revan, Rio de Janeiro, 1999, p. 295.

Apesar de os “Bichos” serem as obras mais emblemáticas da carreira de Lygia e marcarem o início da participação física do espectador na obra da artista, Suely Rolnik considera “Caminhando” o momento da virada na carreira de Clark, e a própria artista escreveu muitos textos sobre esse momento. Para Lygia, o ato de cortar a fita Moebius produzia uma “fusão” da obra com os indivíduo e a repetição desse ato incorreria em diferentes experiências. O ato torna-se um “conceito de existência” e o indivíduo torna-se vivo através da estimulação exigida pela obra no espaço de vida desse espectador, ou seja, envolvendo-se em um trabalho de participação, como em “Caminhando”, o espectador envolvia-se numa experiência física, mental e espiritual.

“Foi dado o nome “Caminhando” aos meus últimos trabalhos, pelo caráter absoluto do ato imanente. Além disso, a maneira como este ato se dá é relacionado com todo o problema do “vazio-pleno” que traz em si todas as potencialidades do ato e no que nele está implicado: a opção, o imprevisível que deixa de ser uma potencialidade para se concretizar na própria ação. A própria fita de Moebius tira toda a relação do espaço prático do homem dando-lhe um tempo sem princípio nem fim para que ele se realize como realidade imanente. Quando me perguntam o que sairá deste “Caminhando”, eu digo: eu não sei, você não sabe, só se percebe na medida em que ele se revela.”⁴²

No mesmo ano em que chegou a “Caminhando”, Lygia fez “O dentro é o fora”, uma espécie de “Bicho” orgânico e maleável não mais estruturado entorno de dobradiças mas na fita de Moebius. “O dentro é o fora” tem uma fluidez ausente nos “Bichos” e marcam a transição de objetos esculturais para objetos criados como veículo para uma experiência do corpo. Para Clark, aquele trabalho representou a conclusão da série “Bichos” resumindo a dicotomia de sua pesquisa da época: a equilíbrio entre o dentro e o fora, entre o pleno e o vazio.

“Na experiência de ““O dentro é o fora””, o que há? Uma superfície completamente elástica e deformável abarcando um vazio interior também elástico e que lhe dá aspectos estruturais inesperados. Vejo em ““O dentro é o fora”” tudo o que e disse e se pensou também sobre os “Bichos”, Tudo está expresso ali. Creio que sua estrutura é o resultado da experiência “Caminhando” e do Bicho que o precedeu (o primeiro, sem dobradiça).”⁴³

⁴² CLARK, Lygia. “Caminhando”, disponível em www.lygiacklark.org.br

⁴³ CLARK, Lygia, “O dentro é o fora”, idem



Figura 16: Lygia Clark, “O dentro é o fora” versão no. 1, 1963.

Clark descobriu a linha orgânica projetando uma série de questões, de natureza arquitetônica, naquilo que havia assimilado do legado de Mondrian e Albers. Ela identifica a linha orgânica primeiramente em portas e nos limites da junção entre materiais, mas a linha orgânica não é estritamente uma linha, pelo menos não uma linha gráfica. A linha orgânica é uma fissura, uma ausência. Como presença negativa, funciona como uma incisão entre os materiais. Algo que, ao ser feito o corte, revela a densidade e materialidade da superfície, dividindo-a em dois campos ou corpos, separando-os e, no processo, instituindo a infinita questão da continuidade e descontinuidade que constitui o espaço como lugar de pluralidade.

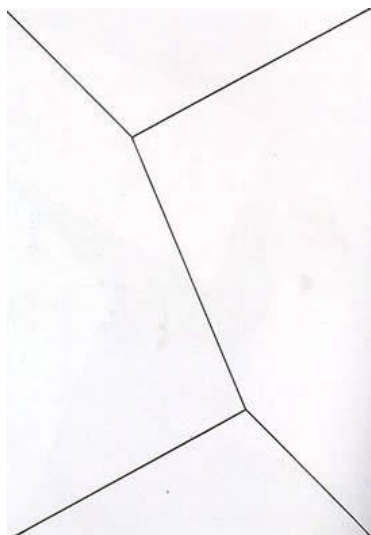


Figura 17: Lygia Clark, Planos em superfície modulada no. 1, versão 01, 1957.

Clark era fascinada pelo potencial de pluralidade presente em todas as coisas e tentou captar essa ideia em trabalhos como *Composição*, de 1953, que prefiguraram os “Bichos”, e na maioria de seus trabalhos do início dos anos 1960.



Figura 18: Lygia Clark, *Composição*, 1953.

Apesar do conceito negativo da linha orgânica (ausência), essa negatividade não afeta sua funcionalidade, ela passa a ter também uma positividade. A tentativa de superação dessa dicotomia se dá através da fenomenologia. A “carne do mundo” é, para Merleau Ponty aquilo que é o visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo, sem contudo, ser um pleno maciço, e sim, paradoxalmente, um pleno poroso, habitado por um oco, um vazio, pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo. Não é uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. A “carne do mundo” é quiasma ou o entrecruzamento das dicotomias. Na dialética de Merleau Ponty, o ser admite o negativo nele mesmo. Nesse movimento, cada termo só é ele próprio voltando-se para o termo oposto. Dessa forma, a ausência que representaria a negatividade da linha orgânica, convive com sua positividade uma vez que sua existência não seria possível sem esse entrecruzamento.

Mas devemos considerar que “Caminhando” impõe uma tipologia diferente: conforme o papel é dividido “até não poder mais ser cortado”, nas palavras de Clark, a linha que resulta dessa ação pode até ser extremamente fina (inframince) mas está materialmente presente. Ela é literalmente parte da realidade, não algo que foi cortado (eliminado), mas algo que permanece. Não é uma linha gráfica nem um espaço vazio, é uma presença material, o resíduo “inframince” do papel na forma de linha: vazio-pleno. Essa linha é um resíduo, a memória de uma ação e “Caminhando” é a ação.

“Caminhando” implicou em uma reinvenção da linha orgânica. Para Clark, a existência da linha orgânica precedeu sua aparecimento na arte, ela não foi produzida voluntariamente pela arte pois é uma presença fixa e determinada na realidade, assim como toda descontinuidade está presente em nós e no mundo. Mas, a linha de “Caminhando”, ao contrário, não existe a priori no mundo, ela ocorre em sua forma “inframince”, a ação de cortar o papel nos impede de continuar quando “o caminho fica tão estreito que não pode mais ser cortado. É o fim do atalho.”

Em 1963, Clark deu-se por satisfeita ao perceber que havia chegado a uma linha que era puro ato, livre de qualquer regime visual determinado pela presença de bordas, descontinuidades ou interrupções, uma linha que não divide, não contém e não envolve, uma linha residual que não determina nem fim nem o começo de nada, uma linha afuncional que existe no espaço como memória de uma ação e aponta para uma possibilidade existencial, uma eternidade provisória onde, em vez de separação e distância, houvesse nos apenas continuidade.

Foi essa a linha que Clark reinventou em “Caminhando”: uma linha efetiva e afetiva, o significado zero oposto a um excesso de informações. Lygia passou da linha orgânica que é funcional, que contém e divide, distingue e distancia, define e marca coordenadas, para uma outra sem função, que flutua livremente no ar mas que, no entanto, se manifesta como ação.

Desde a descoberta da linha orgânica até os trabalhos finais antes de o “abandono da arte”, os trabalhos de Lygia buscaram promover uma interação fenomenológica entre objeto e participante. O entendimento de percepção de Merleau Ponty encaixa-se perfeitamente com as propostas de Lygia e com as dos outros artistas neoconcretos com maior ou menor evidência.

Para Merleau Ponty, “a coisa e o mundo são dados como partes do meu corpo, não por sua “geometria natural” mas sim numa conexão comparável ou idêntica àquela que existe entre as partes do meu corpo”.⁴⁴ A experiência perceptiva é corporal, nasce da relação do corpo com o mundo e não de uma associação, feita pela consciência, que vem dos órgãos dos sentidos. A partir daí pode-se dizer que o corpo é visto numa totalidade. O sujeito não é um observador (transcendental, no sentido kantiano) nem a consciência é uma consciência testemunha. É a percepção e não o sujeito da consciência representativa que nos abre o sentido dos dados percebidos. A percepção da coisa se constrói na relação que se inaugura entre o corpo e o mundo e não através de uma ideia da realidade previamente estabelecida na consciência. A percepção é uma atitude originária, primitiva, uma relação

⁴⁴ MERLEAU-PONTY. Fenomenologia da Percepção. Martins Fontes, São Paulo, 2011, p. 276.

imediate entre consciência concreta e o universo. Nesse sentido, o filósofo insiste no papel do sujeito corpóreo como centro de perspectiva na percepção. A organização global do campo perceptivo é efetuada pelo corpo-sujeito, a percepção não se dá, portanto, através de uma representação mais ou menos real do objeto, mas sim como a própria formação do sentido desse objeto. A percepção não é causada pelos objeto sobre nós, nem pelo nosso corpo sobre as coisas: é a relação entre elas e nós e nós e elas, uma relação possível porque elas são como corpos e nós também somos corporais. “A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e é pressuposta por eles”.⁴⁵

Na tentativa de superar a dicotomia sujeito-objeto, Merleau Ponty afirma que o homem é essencialmente corpo-consciência-do-mundo, o corpo é mundo e alma simultaneamente, o corpo do homem não é nem pura coisa nem pura ideia, ele integra misteriosamente o percebido e o ato de perceber. O em si e o para si, pois está no mundo e é para o mundo; põe-nos em contato com o mundo e é o modo através do qual nos revela o mundo. O corpo é, para o filósofo, o meio de acesso ao mundo, ele é o mediador de toda experiência possível. Ele é o mediador do mundo e o sujeito efetivo da percepção. O corpo não é coisa, nem ideia, ele é movimento, sensibilidade e expressão criadora. Opõe-se à perspectiva mecanicista da filosofia e da ciência tradicionais alinhando-se a uma nova compreensão do corpo e do movimento humano, baseando-se na compreensão das relações corpo-mente como unidade e não como integração de partes distintas, é o corpo compreendido como experiência vivida. “O corpo objetivo não é a verdade do corpo fenomenal”⁴⁶, ele não se reduz ao esquema estímulo-resposta mas se apresenta como um fenômeno complexo. A expressão “sou meu corpo” sintetiza o encontro entre o sujeito e o corpo mas considerando que “ser corpo é estar atado a certo mundo”⁴⁷. Ao considerar a dimensão existencial (mundo vivido), Merleau Ponty enfatiza a vivência corpórea como situação original e significativa da existência, ele busca uma nova forma de refletir sobre a

⁴⁵ MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes, São Paulo, 2011, p. 6.

⁴⁶ Idem, p. 578

⁴⁷ Idem, p.205

condição humana enfatizando a experiência e a relação entre o organismo e a consciência, não os reconhecendo como causalidades distintas. Para Merleau Ponty, é pela experiência perceptiva que mergulhamos num mundo anterior ao conhecimento de que o conhecimento sempre fala.

Havia no neocretismo esse desejo de superação da dicotomia entre sujeito- objeto através da vivência. Ao lermos os textos de Lygia Clark, ainda que a artista negasse a influência direta da fenomenologia, ficam evidentes as semelhanças de visão. No capítulos seguintes, será possível identificar na proposta do trabalho de Lygia Clark essas semelhanças.

5. “Bichos” e participação do espectador



Figura 19: Lygia Clark, Bicho, 1960.

“1960 - “Bichos” – É o nome que dei às minhas obras desse período, pois seu caráter é fundamentalmente orgânico. Além disso, a dobradiça que une os planos me faz pensar em uma espinha dorsal. A disposição das placas de metal determina as posições do Bicho, que à primeira vista parecem ilimitadas. Quando me perguntam quantos movimentos o Bicho pode fazer, respondo: “Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe...”

O “Bicho” não tem avesso.

É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você ele se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o “Bicho” não há passividade, nem sua nem dele.

(...) Acontece na realidade um diálogo em que o “Bicho” tem respostas próprias e muito bem definidas ao estímulo de espectador. (...) a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do “Bicho” cria uma relação e isso é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do Bicho.”⁴⁸

Os “Bichos”, foram os “troféus do neoconcretismo” para Flávio Moura, (em tese da USP já citada anteriormente neste trabalho). Essas obras formadas por peças de metal polido articuladas por dobradiças, numa construção capaz

⁴⁸ CLARK, Lygia. “Bichos”, 1960. Disponível em www.lygiaclark.org.br.

de conferir formas novas ao trabalho cada vez que é manipulado, é ainda hoje a peça mais valiosa da Lygia Clark e um ícone do grupo neoconcreto pela clareza com que aliam o princípio construtivo à “expressão orgânica”, pela impossibilidade de se apreender o todo do objeto e pela dependência de interação com o espectador para que o sentido se complete. Os “Bichos” são fruto de uma trajetória madura de Clark, de experiências que tiveram início na arte figurativa e que, a partir de 1954, com a aproximação do grupo Frente, se inseriram no programa da abstração geométrica que se desenvolvia no Brasil.



Figura 20: Lygia Clark, Bicho (Caranguejo), 1960.

Lygia Clark fez cerca de setenta “Bichos” com a ajuda de fabricantes de objetos de metal e fez inúmeros estudos em papelão que possibilitam nossa visualização da forma como pensou esses objetos. Nos estudos, as superfícies são numeradas, indicando como os “Bichos” devem ser montados e indicando também uma operação de combinação e oposição de formas. Os “Bichos” foram feitos em diferentes materiais: alumínio, aço, ouro e pátinas anodizadas. Pelos estudos, é possível ver que Clark queria que os “Bichos” fossem executados em três tamanhos, o que representa uma contradição nas propostas de participação da artista, já que os “Bichos” grandes são objetos impossíveis de serem manipulados.

A origem dos “Bichos” está comumente relacionada à linha orgânica. Essa linha orgânica trabalhada por Lygia desde 1954, é resultado da justaposição de planos na tela. A linha não é desenhada nem representada, é um espaço que se cria a partir da junção de suas superfícies. Lygia compôs módulos, padrões que apresentavam uma unidade no interior do trabalho mas que serviam à produção em escala maior, em ambientes construídos. Essas superfícies moduladas não foram pensadas inicialmente como obra de arte, segundo a própria Lygia, mas como “um campo experimental para mais tarde integrá-la num ambiente.” A linha orgânica tem relação direta com as ocorrências no mundo da arquitetura. O termo “orgânico” foi cunhado pela própria artista por sua existência no real, como elemento organizador do espaço. Mas, com o tempo e com a evolução do trabalho, esse “orgânico” mudou de sentido. Ele passou a ser entendido como sinal de vitalidade, de organismo vivo e logo, como indicativo da expressividade dos neoconcretos em oposição ao serialismo da arte concreta em sua forma dogmática. Os “Bichos” são expressão do termo “orgânico” pela sua carga expressiva, por sua abertura para sentidos diversos e sua afetividade, mas a linha orgânica inicial foi cunhada em um outro contexto. O sentido “orgânico” que vale para os “Bichos” não é o mesmo que estava em jogo quando Lygia o empregou para designar as linhas funcionais presentes no mundo da arquitetura.



Figura 21: Lygia Clark, Bicho, 1961.

Com os “Bichos”, Lygia Clark buscou responder a uma pulsação vital. A transitividade do “Bicho” está relacionada, como dito anteriormente em relação ao neoconcretismo, ao processo de transformação do homem no mundo. A participação não era apenas um “fazer parte”, ela demandava um elemento adicional sem o qual a ação tornava-se apenas uma interatividade vazia. Em carta de Hélio Oiticica para L. Clark, o artista diz:

“Para você, o mais importante é a descoberta do corpo e não a participação em um dado objeto, porque essa relação com o objeto está superada, apesar de, geralmente, o problema da participação manter essa relação.” (H.O.)

Para Lygia, a participação ultrapassa aquilo que Brian Massumi em texto do catálogo da exposição da artista no MOMA, em 2014, chama de “interação” em algumas formas de arte, onde os participantes movem, manipulam objetos, cumprindo opções gestuais pré-determinadas, agindo apenas na conformidade com uma situação codificada em vez de transformar e reinventar a própria relação. Mas, ultrapassa também, ainda segundo Massumi, a participação passiva do “espectador emancipado” de Jacques Rancière, para quem “o que importa é a exploração reflexiva-perceptiva da distribuição dissensual do sensível, oferecidas pelas obras de arte como trabalho político e estético”. (trataremos mais desse assunto adiante). O projeto de participação em Clark é outro. O participante não manipula algo dado, não almeja uma participação num objeto dado, ele não é “um espectador”. Em vez disso, o participante se entrega à prática de superar um mundo no qual esses termos ainda significam uma fossilização da experiência e da subjetividade de acordo com uma conformidade de comportamento. Não é o “participar por participar” mas dar um sentido ao gesto e que este seja acompanhado de um pensamento que enfatize sua liberdade de ação. A participação não é na obra de arte mas na construção de um “espaço-tempo” para o exercício experimental da liberdade. A estética de Lygia é existencial.

Segundo Suely Rolnik (também em texto do catálogo da exposição no MOMA), o entendimento da geometria para Clark é o de uma “contínua troca intersubjetiva” que reorganiza tudo: a linguagem, o corpo, a arte, a imaginação, os objetos. Essa geometria, tão topológica quanto afetiva, delineou uma busca experimental por nada menos do que uma nova

organicidade e, concomitantemente, uma nova subjetividade. Como Massumi, Rolnik considera que a proposta de participação de Clark não é exatamente a do público sendo parte da autoria das obras. A ideia é mais de uma incorporação de proposições que vai transformá-las e reinventá-las até que sejam incorporadas numa nova forma de vida. A ideia de obra de arte imperceptível acompanha a compreensão “não-ostentosa” da presença do artista e da subjetividade que é estendida ao participante. É uma proposição de anonimato.

Com os “Bichos”, Lygia chega ao momento onde o artista não é mais o autor das obras mas o propositor de situações. “O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa” (Rolnik, 2014). Ele propõe estruturas cujo desabrochar depende da participação do espectador. Essa era a tônica das obras neoconcretas em geral, ainda que pertencentes a diferentes vertentes dentro do movimento.

5.1.

“Bichos” e Objetos Ativos de Willys de Castro

Ronaldo Brito sugeriu que o grupo neoconcreto se dividia em duas alas ou vertentes, uma mais apegada à tradição construtiva e uma mais radical. Da ala mais tradicional faziam parte artistas como Willy de Castro, Hércules Barsotti e Aluísio Carvão e da ala mais radical, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape. Acreditamos ser interessante discutir como a participação na obra de arte pode se dar de formas diferentes, ainda que dentro de uma mesmo movimento. Optamos pelos “Objetos Ativos” como contraponto aos “Bichos” por nos parecer que, apesar de visualmente, serem os trabalhos que se mostram mais distantes da proposta de Clark, guardam com ela também semelhanças.



Figura 22: Willys de Castro, Objeto Ativo, 1962.

Willys de Castro “encarnava a figura do homem construtivo brasileiro”, segundo Ronaldo Brito. Formado em química, designer, artista plástico, cenógrafo, figurinista, poeta, Willys compartilhava com os neoconcretos uma prática eminentemente experimental. A trajetória de Willys de Castro começa com um breve período dedicado à figuração para em seguida começar a produzir obras abstrato-geométricas. Depois vieram as pinturas concretas, e as séries Somas entre Planos, Objetos Ativos e Pluriobjetos. No entanto, seu ponto alto, segundo Roberto Conduru, foi no final dos anos 50, ao aderir ao neoconcretismo, justamente a fase áurea dos Objetos Ativos. Seus Objetos Ativos possuem um rigor geométrico e ao mesmo tempo uma liberdade comum aos neoconcretos. Apesar de utilizar materiais tradicionais, os Objetos Ativos não representavam uma contradição

ao trabalho de Lygia Clark, por exemplo, cuja materialidade industrial não impedia um caráter orgânico na obra. É interessante o comentário de Roberto Conduru de que mesmo sendo fiéis à matriz concreta e tendo a geometria seu principal fundamento, esta última se apresenta para o grupo mais como um método de intervenção do que um emblema de racionalidade.⁴⁹ Há no neoconcretismo também uma visão orgânica da forma e da cor como elementos indissociáveis, a espacialização é efetuada a partir da relação entre as cores. Isso pode ser observado tanto na obra de Willys como na de Aluísio Carvão.

No momento neoconcreto, Lygia Clark e Willys de Castro (junto com Hélio Oiticica e Lygia Pape) trabalhavam principalmente no campo da pesquisa tridimensional para o plano pictórico.

Os objetos ativos de Willys de Castro são pinturas sobre relevos de madeira que demandam a participação do espectador, com seu deslocamento, para sua apreensão. O Objeto Ativo não se propõe uma estrutura aberta como os “Bichos”, em que Lygia Clark não produziu a forma final do trabalho justamente para oferecer estruturas manipuláveis. A participação exigida pelos “Bichos” é de auto-envolvimento corpóreo. O objeto ativo se concentra na experiência visual mas demanda a participação do corpo por meio do olhar (Conduru, pag. 59) e do deslocamento do corpo pelo espaço.

⁴⁹ CONDURU, Roberto. *Willys de Castro*, Cosac Naify, São Paulo, 2005

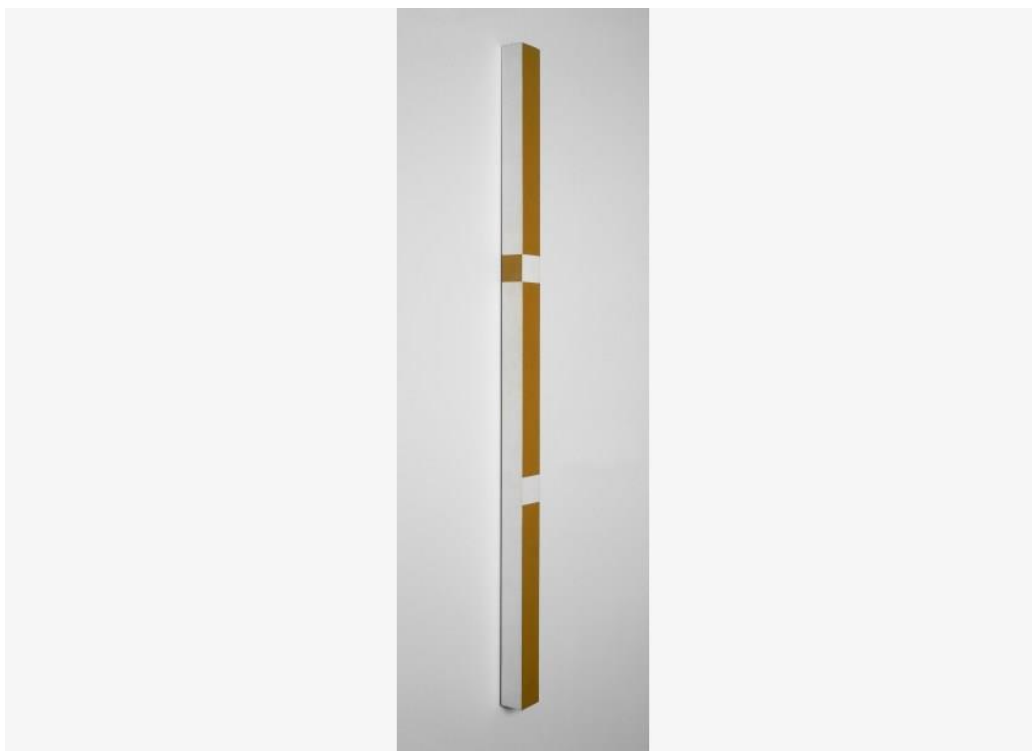


Figura 23: Willys de Castro, Objeto Ativo, 1961.

Os Objetos Ativos se aproximam mais dos “Casulos” do que dos “Bichos”, pois aqueles estão no momento anterior ao salto para o chão teorizado por F. Gullar. O que está em evidência é o trabalho submetido ao exame da percepção através do olhar. Para Merleau-Ponty, em “O Olho e o Espírito”, o modelo cartesiano do olhar é o tato (p. 29), pois este nos desembaraça da ação à distância e daquela ubiquidade que constitui toda a dificuldade da visão (e também sua virtude). Willys não foge dessa dificuldade. A visão, ou o olhar, é a principal ferramenta de participação. Ferreira Gullar observa que tato e visão são vias de conhecimento do corpo no processo de percepção construtiva. Os Objetos Ativos não são tocados, sua austeridade e rigor construtivos aplicados a uma “geometria sensível” rebatem o que esses objetos podem ter de artesanais.

Lygia Clark, por sua vez, fez obras que podiam ser modificadas constantemente (pelo espectador) “assimilando o novo como condição para manterem-se vivas”, obras consideradas inconclusas, provisórias. A questão aqui é o tipo de participação corpórea que a obra exige, e a relação existencial

que promove. Dessa maneira, apesar de exigir formas de participação diferentes, o Bicho, como o Objeto Ativo de Willys de Castro, tem desdobramentos e assume variadas conformações, mas esses desdobramentos da obra foram realizados pelos artistas, cabendo ao espectador uma reflexão sobre o seu caráter de descontinuidade que faz com que a obra não se esgote jamais e que inviabiliza uma apreensão total da mesma. Nas obras de Willys e Lygia C., a interação entre sujeito e objeto, que se utiliza do corpo e do mundo para se construir, busca romper com a noção positivista (concreta) de mundo. O neoconcretismo queria impor uma negatividade no contato com a tradição (positivista) construtiva (R. Brito, pag. 8). Ronaldo fala na “vontade negativa” ou “sopro utópico” dos “Bichos” de Lygia e dos objetos ativos de Willys. Estes últimos são para ele (R. Brito) “construções perversas”. A vontade negativa neoconcreta age contra a tentativa construtiva “de racionalizar a arte, trazê-la para o interior da produção social e atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica”.

O discurso estabelecido define a libertação da parede como o acontecimento decisivo no caso do “Bichos”. Enquanto que estes, originários da pintura, saltam para o chão e assumem imediatamente a condição de escultura, os primeiros Objetos Ativos, (ainda que também recusassem o plano como espaço projetivo), são mais próximos da pintura e os últimos são mais próximos da escultura, mas trabalham e equilibram o conflito entre cor e volume. O volume no espaço convive com “o pressuposto pictórico da superfície de cor sem resultar em síntese.” (Conduru). Os “Bichos” e os Objetos Ativos têm um caráter experimental de série, são diferentes mas configuram uma tipologia objetal e podem ser reunidos em uma caracterização comum, ambos foram desenvolvidos para levar o espectador a uma participação direta apesar de diferente. No caso de Willys, o espectador deve reestruturar perceptivamente os planos e volumes de cor. Os “Bichos” são esculturas realizadas em um ponto de transição entre o esquema racional da geometria e os ritmos da vida orgânica, eles “são criados por nossa presença” (L. Mammí), exigem uma participação física do espectador para se realizarem enquanto obra.

A experiência de estar diante de um Objeto Ativo é bem reveladora. Num primeiro momento a obra surpreende pelo tamanho, os volumes são pequenos, têm poucas cores (não mais restritas à paleta de cores primárias concretistas), exigem uma aproximação, a partir daí, o movimento do espectador vai revelando as nuances da obra, a forma como a cor é utilizada, “mais como modo de requalificação da luz” (Conduru). É a cor entendida não como uma manifestação exterior da massa e sim constituinte de seu volume. A experiência é serena, pequenos deslocamentos já apresentam diferentes pontos de vista do objeto que não remete a nada, é “autorepresentativo”.

Lorenzo Mammí comenta que o pensamento neoconcreto acentuou a ligação de caráter construtivo dos objetos com uma investigação sobre estrutura da percepção, e uma estrutura da percepção interpretada como estrutura do comportamento. No Brasil, continua Mammí, se julga que qualquer tipo de percepção é um comportamento e que esse comportamento estabelece estruturas relacionais nos indivíduos entre si, entre indivíduos e objetos e entre objetos e o espaço, de modo que não é possível estabelecer uma Gestalt separada desse contexto. Nos Objetos Ativos, a questão da Gestalt é transportada para uma visão que privilegia uma experiência de vivência do espaço. Sobre os Objetos Ativos, Willys escreveu:

“A nova obra não é estanque, ela translada seus significados para o espaço circundante, estabelecendo topicamente novas relações e concordâncias, pois, sem recorrer às referências exteriores, ela coleta de si mesma os dados necessários à sua comunicação, retirando-os parte do real e parte do virtual. Tal obra, realizada com o espaço e seu conhecimento, ao penetrar no mundo, perturba-o e, pelo seu surgimento, deflagra uma torrente de fenômenos perceptivos e significantes, cheios de novas revelações, até então inéditas nesse mesmo espaço. Esse novo objeto, investido de tal atividade, torna-se um inteiro caracterizado pela sua autonomia e unicidade, e por isso, altamente diferenciado das obras convencionais. Contendo eventos dentro do seu próprio tempo – iniciados, transcorridos, findados, reiniciados, etc. – e ali demonstrados clara, fluente e indefinidamente, ele inaugura-se no mundo como um instrumento de contar a si próprio. A este ponto íntegro, emissor de formas auto-expressivas significantes, colocado dentro do mundo sensível, denominamos, pois, de objeto ativo.”

A interação com o Bicho já se dá de uma forma aparentemente mais enfática, visto que envolve uma participação física, uma ação. Ao tomar o “Bicho” nas mãos, percebe-se logo que seus movimentos são definidos, não

há como fazer algo que não esteja pré-determinado pela forma como as dobradiças uniram os planos. Ao girar o “Bicho” para um lado, sem a sua intervenção um plano do outro lado já se move como que por vontade própria, após alguns minutos percebe-se que, mesmo com sua intervenção os movimentos do “Bicho” são controlados e limitados. Nos “Bichos” grandes, a manipulação é difícil, se não impossível (dependendo do tamanho), ele se torna então uma escultura estática onde os planos foram cortados por dobradiças que sabemos, por sua inteligibilidade, que podem transformar o objeto. A partir desse momento, em que as mudanças na obra se dão a partir de minha movimentação entorno dela, é possível dizer que a experiência do espectador passa a ser similar àquela vivida em relação aos Objetos Ativos (ou a Concreção, de Sacilotto se quisermos retornar às possíveis semelhanças entre concretos e neoconcretos, ou mesmo à obra L-Beams de Robert Morris, citada anteriormente). A simples mudança de escala alteraria a ideia original de interação com os “Bichos”, representando uma contradição na proposta da artista? Acreditamos que sim. Terá sido o desejo de manter a coerência na proposta a razão pela qual Willys de Castro manteve em suas obras as dimensões calculadas em relação às dos demais objetos e ao corpo humano? Provavelmente.

Os Objetos Ativos não são objetos que trabalham “a memória do vazio” mas objetos que, com sua descontinuidade, simulam espaços vazios que também são completados mentalmente pelo espectador. No entanto, os Objetos Ativos são mais difíceis de qualificar do que os “Bichos”, onde fica óbvio o caráter de participação física do espectador modificando a obra. O trabalho de Willys tinha segundo Roberto Conduru, “possibilidades múltiplas”.

“O Objeto Ativo vive próximo à formulação do ‘não-objeto’ de Ferreira Gullar para os ‘objetos especiais’ (...) que se realizam fora de toda a convenção artística, próximo à designação de ‘objetos arbitrários’, cunhada por Clement Greenberg para os objetos que escapam à ideia de pintura ao romperem o limite de bidimensionalidade, ou ainda, próximo ao conceito de ‘objeto específico’, elaborado por Donald Judd para as obras de arte que não são pintura nem escultura.”⁵⁰

⁵⁰ CONDURU, Roberto. Willys de Castro, Cosac-Naify, São Paulo, p.61

Os “Bichos” revelam de forma clara a relação existente em toda a obra de Lygia Clark entre o subjetivo e visceral e o senso objetivo de ordem. Eles possuem um poderoso elemento objetivo, uma estrutura firmemente construída que cria uma obra tanto de expressão como de rigor. As dobradiças são estruturas necessárias para a construção da obra e também para o diálogo com o espectador pois é essa estrutura que Lygia chamou de “coluna vertebral” que permite seus movimentos. Na obra da artista, a estrutura é aquela que permite que a obra “se faça plenamente”, essa estrutura está a serviço da liberdade, a estrutura é a condição inaliável de existência da obra. Essa ideia de estruturalismo presente no neoconcretismo se relaciona, em certa medida, ao estruturalismo proposto por Umberto Eco em “A Obra Aberta”. Para Eco “o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva.”⁵¹

Em 1964, ao chegar a uma exposição com suas obras em Stuttgart, Lygia deparou-se com os “Bichos” pendurados. Pediu que os “Bichos” fossem colocados chão para serem manuseados pelo público. As obras de Lygia Clark exigem que regras clássicas de expografia sejam quebradas para permitir a co-criação, ainda que hoje em dia seja comum encontrar os “Bichos” expostos em vitrines, sem acesso do espectador. Merleau-Ponty tinha uma visão sobre museus e espaços institucionais semelhante à desenvolvida por Clark:

*“Deve-se ir ao museu como os pintores, na sóbria alegria do trabalho, e não como é de costume, com uma reverência cujo tom é meio forçado. O museu nos dá uma consciência de ladrões. Incomoda-nos a ideia de que essas obras não tenham sido feitas para acabar precisamente entre essas paredes morosas, para detecção dos que passeiam aos domingos ou dos “intelectuais” de segunda-feira. (...) O museu sufoca a veemência da pintura assim como a biblioteca, dizia Sartre, transforma em “mensagens” escritos que foram antes de mais nada gestos de um homem”.*⁵²

A partir dos “Bichos”, Clark começa a ter o que denomina de uma “atitude politizada”, não por estar diretamente engajada na política mas pela postura, no sentido de reconhecer que seu trabalho não poderia ficar preso em

⁵¹ ECO, Umberto. Obra aberta, Perspectiva, São Paulo, 1971.

⁵² MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: textos selecionados. (org.) Marilena Chauí. Nova Cultural, São Paulo,

museus e galerias. Pensando na dissolução da arte na vida, desejou realizar a série “Múltiplos”, com a reprodução de objetos em grande quantidade para serem vendidos em camelôs, de modo que qualquer um pudesse adquiri-los. O projeto, “fora da realidade” segundo a própria artista, não vingou, mas foi mais um passo em relação à ideia de transformação e integração da arte em um outro processo que buscava a elaboração do homem para a vida. A arte tinha para Lygia, uma função transformadora capaz de liberar o potencial criador do espectador (ou participante) para a mudança que devolveria ele a sua integridade.

6.

Jacques Rancière: Participação e emancipação do espectador

Desde os anos 1960, persiste a necessidade da arte em traçar estratégias participativas. Hoje, há ainda um outro meio além das exposições em espaços institucionais e urbanos que vem sendo cada vez mais usado para propor participação: o meio virtual. Essa participação não depende mais de um único espaço físico pois o público pode participar de onde quer que esteja. Mas, por que, essa persistência? Por que espera-se, mais do que nunca, da arte, que ela promove participação? Claire Bishop no livro *Participation: Documents of Contemporary Art* (2006), realiza uma síntese interessante definindo as motivações mais citadas para quase todas as tentativas artísticas de encorajar a participação na arte desde 1960.” Ela chega a três princípios: ativação, comunidade e autoria compartilhada. O primeiro princípio, ativação, se refere ao desejo de emancipar o sujeito pela participação física ou simbólica, tendo em vista que este se reconheça como capaz de determinar sua própria realidade social e política. O segundo princípio a impulsionar a participação a arte é o de comunidade. A crise envolvendo as ideias de comunidade e responsabilidade social, motivaria o desejo de reparação dos laços sociais. O terceiro princípio envolve um conceito que pode ser associado diretamente às questões discutidas neste trabalho: a autoria compartilhada. O compartilhamento representa uma atitude mais igualitária por parte do artista, que estaria buscando um modelo social não-hierárquico.

Diante das colocações de Bishop, este se apresenta como um bom momento para voltarmos a Rancière e às questões relacionadas à participação que o filósofo vem trabalhando nos últimos anos e que se relacionam diretamente com os pontos que a autora destaca.

O texto “O Espectador Emancipado”, se inicia com a seguinte pergunta: “ Não há obra de arte sem espectador”? Segundo Rancière, seus opositores dizem que ser espectador é um mal por duas razões: primeiro porque olhar é diferente de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção ou a realidade por ele encoberta.

Segundo porque olhar é o contrário de agir, o espectador permanece imóvel, passivo. Para os tais opositores, ser espectador é estar separado do conhecer e do agir. Com isso, dizem eles, faz-se necessária um outro tipo de relação onde a relação ótica e passiva é submetida a outra relação, a do drama, à dramatização (ação). Os espectadores tornam-se participantes ativos. Essa nova relação teria a função de tirar o espectador “do embrutecimento do parvo fascinado pela aparência”, ele precisa ser exposto a uma arte inabitual, “um enigma cujo sentido ele precise buscar”. Ele é obrigado a trocar de posição de espectador passivo para a de experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas. A distância reflexiva deve ser abolida, o espectador deve ser arrastado para a ação onde troca a posição de observador racional para a de um ser na posse de suas energias vitais integrais.

Para Rancière, no entanto, a “emancipação do sujeito” (vamos ler aqui como “o processo de libertação que a arte pode desencadear”) começa quando se questiona se há realmente uma oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à mesma estrutura de dominação e de sujeição. Começa quando se compreende que o olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições.

Para Briony Fer, o discurso comum é o de que os “Bichos” foram feitos para serem manuseados. Tornou-se convenção nas narrativas sobre o desenvolvimento do trabalho de Clark, pensar na participação ativa substituindo o olhar passivo mas, para Fer essa oposição é inadequada. Certamente a forma como as obras se relacionam ao corpo como objetos a serem manipulados é diferente da forma como se olha algo numa parede ou numa vitrine. No entanto, ainda que (como acontece hoje em dia) não possam ser tocados, os “Bichos” dramatizam algo muito experimental e olhar é capaz de captar esse experimentalismo.

Os “Bichos” de Lygia Clark são oferecidos hoje a um público anônimo, em museus, como qualquer outro tipo de obra de arte institucionalizada. Seu manuseio (“Bichos”) já não é mais possível, resta o trabalho do olhar, o mesmo empregado nos Objetos Ativos, de Willys de

Castro. Nesse momento a forma de participação se iguala. O olhar e o deslocamento do corpo assumem o papel principal. Com relação ao “Bichos”, há uma espécie de ruptura estética que instala aquilo que Rancière chama de uma “eficácia de desconexão”, a impossibilidade de manuseio dos “Bichos” criaria uma ruptura entre a proposta da artista e os efeitos que ela pode produzir. No entanto, se pegarmos como exemplo Max Bill, que pendurou os “Bichos”, para desagrado de Clark, em vez de apoia-los no chão para a manipulação, percebemos, paradoxalmente, que ainda que não sejam tocados, há uma inteligibilidade nos “Bichos” provocada pela presença das dobradiças. O espectador realiza mentalmente as possíveis combinações da obra.

Para Rancière, é possível ser ao mesmo tempo um espectador distante sem comprometer uma interpretação ativa do que é proposto. Com isso, Rancière desfaz o vínculo, reforçado por toda a arte participativa dos anos 60, que ligava a emancipação do espectador à questão da interatividade e da participação física. A ideia de emancipação já não possui o mesmo sentido que lhe foi conferido nos anos 60 e deixou de ser equacionada com a intenção de tornar o sujeito um participante, pelo envolvimento e ação corporal. Esses pressupostos físicos já não regem a participação. Assim, se a busca pela emancipação do espectador ainda vigora como uma das preocupações e motivações na produção artística contemporânea, nos termos em que Rancière propõe, ela não está ligada, especificamente, às propostas participativas que, limitando-se a relações de causa e efeito, se opõe à emancipação do ser.

Para o filósofo, o artista não quer instruir o espectador, ele quer produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação, mas supõe sempre que o que será percebido é aquilo que ele (artista) põe na obra de arte.⁵³ Essa relação de causa e efeito desencadeada pela arte dita participativa baseia-se, para Rancière, num princípio desigualitário pois é um privilégio que o artista se outorga no conhecimento e nos meios para diminuí-la. Rancière chama a atenção ainda para o fato de que

⁵³ Na arte contemporânea, essa é uma questão histórica. O crítico americano Michael Fried criticou o minimalismo por uma teatralidade que, segundo ele, seria a negação da arte, no sentido de não dar margem ao livre experimentar, cerceando a liberdade do espectador com movimentos pré-estabelecidos pelos artistas.

existe a distância entre artistas e espectadores e a distância inerente à própria obra, que se mantém como coisa autônoma entre a ação do artista e a compreensão do espectador. Na lógica da emancipação sempre há entre o artista e o espectador uma coisa estranha a ambos, essa coisa é a obra em si, da qual nenhum deles é proprietário e que afasta qualquer identidade de causa e efeito. No caso da obra de arte, mesmo quando a participação física não ocorre, ainda assim a obra mantém suas características de atividade ativadas pelo olhar. A obra nesse momento está em repouso, atitude crítica diante da alta exigência de produtividade e performance da era industrial. Essa obra possui uma “eficácia paradoxal”, uma eficácia estética que significa a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado.

Na síntese realizada por Bishop, nas motivações mais citadas para encorajar a participação, desde a década de 1960 até a atualidade, a questão social (comunitária ou política) está sempre no cerne da questão. Isso se relaciona com o que Rancière acredita ser o caminho para a emancipação do espectador.

O que Rancière defende é que existe uma política da arte que precede as políticas dos artistas, que funciona por si mesmo, independente dos desejos que os artistas possam ter ou não de servir a alguma causa. (O Espectador Emancipado, pag 63), ou seja, Rancière recorre à definição platônica das formas estéticas segundo a qual as obras de arte ou performances estariam diretamente “envolvidas na política”, não importando se suas intenções estariam ligadas ou não a formas de integração social, ou se seriam reflexos de movimentos sociais. Para ele a obra de arte é política, mesmo que não seja sobre política. O teatro, a escrita, as artes plásticas, são formas artísticas que constituem “práticas da palavra e do corpo, que propõem figuras de comunidade”. Estas formas de partilha do sensível operam um deslocamento necessário à reflexão e à transformação social, que se dá sob a forma de manifestações da ordem da sensibilidade culminando em transformações evolutivas das relações sociais. A partilha do sensível diz respeito à experiência comum, aos modos de estar-junto humanos, a um

“comum” compartilhado e “aos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. Nesse comum compartilhado, definem-se lugares exclusivos, segundo funções determinadas, aos quais os corpos são assinalados e que indicam maneiras pelas quais eles podem tomar parte nesse comum. Dessa forma, o que observamos é que o caráter existencial individual de participação que o neoconcretismo pregava, deu lugar à experiência compartilhada onde, como num quebra-cabeça, partes diferentes se encaixam para formar um todo.

“Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e lugares se funda numa partilha do espaço, tempos e tipos de atividade que determinam propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.”⁵⁴

O pensamento de Rancière, tem como objeto de reflexão o “regime estético da arte” e a fusão da arte com a vida, onde a arte é vista enquanto experiência autônoma e seria uma atividade que constitui um novo tecido social, de formas de vida em comum que se relacionam “com a noção da vida enquanto auto-realização, promessa de comunidade de liberdade e emancipação.”

⁵⁴ RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível – Estética Política. Editora 34, São Paulo, 2009, p.15.

7. Considerações finais

A arte do século XX é o ponto de partida para destacar como o papel ativo do espectador passa a ser acentuado, chegando a um ponto em que o envolvimento e ação do corpo do indivíduo no processo receptivo colocam-se como imprescindíveis para a instauração da obra. Grande parte da produção dos anos 1960, como as obras de Lygia Clark, atuava no sentido de deslocar a arte de questões específicas da linguagem para questões relativas ao sujeito, ao corpo, ao espaço. Negando as questões do mundo da arte tradicional, os artistas procuraram promover a interpenetração entre a arte e a vida cotidiana. No entanto, sem um suporte teórico, essa compreensão dos objetivos neoconcretos fica restrita a um pequeno grupo de “entendidos”. O público se relaciona com as obras mas, certamente, não alcança a relação fenomenológica, existencial, proposta pelos artistas. Isso se dá também pela impossibilidade de aplicação de uma filosofia e de uma arte que se revelaram utópicas. A ideia de que as obras neoconcretas apareçam como “coisa em si”, é um idealismo. Talvez o mesmo tipo de idealismo despregado do real que Merleau-Ponty temia e que via como um perigo para as teorias da fenomenologia. Para o filósofo, a redução completa às essências jamais seria possível porque, por mais que se suspendam os conceitos apriorísticos que temos do mundo, nunca deixamos de pertencer e estar amalgamados a ele, rompendo assim com toda a noção de neutralidade científica. Assim, a redução fenomenológica torna-se sempre uma tentativa, o conhecimento nunca é absoluto ou acabado, ele está em aberto, pronto para ser fecundado por novos olhares.

Hoje, porém, o conceito de participação é usado, muitas vezes, para demarcar outros tipos de relação. Nos anos 1960, o envolvimento físico, como o exigido pelos “Bichos”, é considerado um percurso para a mudança social. Hoje, essa equação persiste mas é menos convincente. Mais do que pela atuação e ação dos corpos e dos sentidos, a abertura à participação parece se concretizar pela exigência presencial do público e da tentativa de envolvê-lo no desenvolvimento de uma proposta.

Ainda que a atuação corporal e sensorial não se mostre um princípio central nas obras participativas hoje, ela ainda é muito presente na arte contemporânea.

Outra diferença importante na arte de hoje reside na relação das obras e artistas com os espaços institucionais. As propostas participativas, ao contrário da época em que foram fundadas, não representam mais uma forma de resistência ou oposição ao espaço institucionalizado, ao contrário, são obras desenvolvidas para ocupar o espaço institucional e promover experiências que se aproximam muito mais do lúdico/sensorial do que da sofisticação dos trabalhos neoconcretos e suas propostas existenciais. Não é de estranhar que muito do que é desenvolvido hoje em dia em termos de participação em obras de arte tem muita aceitação entre o público infantil. Artistas como, por exemplo, o carioca Ernesto Neto, considerado um dos herdeiros do neoconcretismo (mas que, a nosso ver, é herdeiro muito mais do período pós-neoconcretismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark), já criam seus trabalhos pensando num intercâmbio com o espaço institucional. O artista consagrou-se, no Brasil e no exterior, com obras que criam espaços labirínticos que envolvem o espectador numa experiência sensorial. Neto trabalha com formas orgânicas, com materiais como poliéster, lycra, nylon e espuma, que remetem ao corpo humano e são impregnados de sensualidade e de uma aparência de fragilidade. Às vezes, o uso de fragrâncias complementa a experiência sensorial.



Figura 24: Ernesto Neto, Dengo, 2010.



Figura 25: Ernesto Neto, Célula Nave, 2004.

Os artistas que hoje pretendem escapar à lógica institucional, usam o espaço urbano como referencial para buscar interação com o público mas, o que ocorre, é que naquele contexto, nem todo público reconhece aquilo como arte.

Os neoconcretos promoveram, em maior ou menor medida, a abertura de seus trabalhos à interferência e à ação transformadora do espectador em um nível existencial. Mas o enfoque que rege as discussões sobre esse tema hoje, não tem considerado nem as formas como se propõe os processos colaborativos, nem o modo como o público reage ao compartilhamento de autoria e as consequências disso mas, sobretudo, o caráter democrático dessas propostas.

O interessante nessa discussão é perceber como as propostas de artistas como Lygia Clark deixaram legado e como a arte atual ainda possui potencial transformador ainda que, em muitos momentos, pareça uma tentativa de reprodução ou releitura de um momento artístico brilhante na arte brasileira. A participação do espectador, agora através de outros caminhos e tecnologias, e apontando para novas questões, traz mais uma vez à tona a formação do novo sujeito da contemporaneidade e sua forma de estar no mundo. A análise do momento atual ainda é delicada por estarmos dentro dele. As consequências e resultados das formas de participação vigentes nas artes, na política e na sociedade como um todo, (que se entrelaçam no conceito de partilha do sensível de Rancière), só aparecerão à medida que outras surjam para substituí-las. O que se pode afirmar é que a participação, hoje, mais do que uma proposta do artista é uma exigência do indivíduo e da sociedade em seu desejo de tomar parte de um todo, e, pelo que se vê, nesse caminho não há mais volta.

8. Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. Arte Construtiva Brasileira, São Paulo: DBA, 1998.

_____. Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, Rio de Janeiro, Funarte, 1977.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Forma e Percepção Estética: textos escolhidos de Mário Pedrosa 2, São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. Mário Pedrosa: Itinerário Crítico. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

BELLUZZO, Ana Maria. Ruptura e arte contemporânea, In: Aracy Amaral (org.). Arte Construtiva Brasileira, São Paulo, DBA, 1998, pag. 118.

BISHOP, Claire. Participation: Documents of Contemporary Art, Londres, Whitechapel Ventures Limited e The MIT Press, 2006.

BRETT, Guy. Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

BRITO, R. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian, In: Escritos de Artista, anos 60/70, Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Zahar, Rio de Janeiro, 2006, p. 48, 49.

_____. Textos Influência de Albers, O dentro e o fora, Caminhando e Bichos, disponíveis em www.lygiac Clark.org.br

CONDURU, R. Willys de Castro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COTRIM, Cecília (org.), FERREIRA, Glória (org.). Escritos de Artistas, anos 60/70, Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador In: BATTCOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo. Perspectiva: 2004.

ECO, Umberto: Obra Aberta, São Paulo: Perspectiva, 1971.

FER, Briony. Lygia Clark and the problem of art. In: The abandonment of art. Luis Pérez-Oramas e Cornelia H. Butler, The Museum of Modern Art - MOMA - Nova York, 2014, p. 222

GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. Experiência Neoconcreta. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HUSSERL, E. A Crise das Ciências Européias e a Fenomenologia Transcendental. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. A Origem da Geometria. Trad. Maria Aparecida Viggiani Bicudo, 2006. Disponível em: <http://www.sepq.org.br/marialivros.html>

LIMA, Zeuler R. M. de. Ceci n'est pas un mur: the architecture of organic lines. In: The abandonment of art. Luis Pérez-Oramas e Cornelia H. Butler, The Museum of Modern Art - MOMA - Nova York, 2014, p. 72.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Estrutura do Comportamento. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. Maurice. O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Maurice. O Visível e o Invisível. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Maurice. Resumo de cursos (1949 – 1952) – Psicossociologia e Filosofia. Campinas: Papirus, 1990.

MILLIET, Maria Alice. Clark obra-trajeto, São Paulo: Edusp, 1992.

MOURA, Flavio Rosa de. Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil [doi:10.11606/T.8.2011.tde-20032012-122750]. São Paulo : Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. Tese de Doutorado em Sociologia. [acesso 2016-09-02].

NAVES, Rodrigo. A Forma Difícil, ensaios sobre a arte brasileira, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. O Vento e o Moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEDROSA, Mario. Acadêmicos e Modernos. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. Arte: Ensaios (org. Lorenzo Mammí). São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. Mundo, Homem, Arte em Crise. Pag. 251. Perspectiva, São Paulo, 2007.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. Lygia Clark: If you hold a stone. In: Lygia Clark- The abandonment of art. Luis Pérez-Oramas e Cornelia H. Butler, The Museum of Modern Art - MOMA - Nova York, 2014, p. 30

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scènes du regime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2001.

_____. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Política da Arte*. <https://perfopraticas.wordpress.com/textos-online/>

SALZSTEIN, Sonia. Construção, desconstrução: o legado do neoconcretismo, ensaio publicado originalmente no catálogo da exposição "Das Verlangen nach Form: neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien" [O desejo da forma: neoconcretismo e arte contemporânea brasileira], Akademie der Künste, Berlin, setembro a novembro de 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002011000200008&script=sci_arttext

SCOVINO, Felipe. A vontade poética no diálogo com os "Bichos": o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil. Artigo disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/11/A-Vontade-Po%C3%A9tica-no-Di%C3%A1logo-com-os-%E2%80%9CBichos%E2%80%93o-ponto-de-chegada-de-uma-arte-participativa-no-BrasilFelipe-Scovino.pdf>

WEBER, Nicholas Fox. *Drawings of Joseph Albers*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 44.