

## DO OBJETUAL AO COLETIVO: LYGIA CLARK E A PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR NOS ANOS 1960

Tiago Veiga Valdivieso<sup>19</sup>  
Orientador Prof. Dr. Artur Freitas<sup>20</sup>

Universidade Estadual do Paraná – Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR/FAP)

### Resumo

Este artigo discute a participação do espectador na trajetória poética da artista Lygia Clark. Desenvolveu-se, para tanto, uma pesquisa documental com base nos textos escritos por ela durante a década de 1960. No estudo, utilizou-se como referencial teórico a teoria do não-objeto (GULLAR, 1999), a produção crítica sobre o trabalho da artista (FABBRINI, 1992; MILLIET, 1994), e as análises de Rolnik (1999). Para constituir essa trajetória, estipulou-se uma tipologia da participação em três momentos: a participação objetual, a corpóreo-sensorial e a coletiva. Concluiu-se que, ao encontrar a imanência do ato como geradora da poética, e entregá-la ao espectador, Clark foi em direção à desmaterialização do objeto artístico, descobrindo na dimensão coletiva do ser humano uma capacidade criadora radical.

**Palavras-chave:** Lygia Clark; participação do espectador; arte na década de 1960.

### Abstract

This paper discusses the spectator participation in the poetic trajectory from the artist Lygia Clark. It was made a documentary research on texts written by Clark, in 1960s. In the study, was used as referential by the non-object theory (GULLAR, 1999), the critic production of the artist's work (FABRINI, 1992; MILLIET, 1994) and the analyses by Rolnik (1999). It was proposed as an interpretation from this trajectory a classification in three moments: objectual participation, the body-sensory and collective. It was concluded that, when finding the immanence from the act as generator of poetic, and gives it to the spectator, Clark goes towards the dematerialization of the art object and discovers, in collective dimension of human being, a radical creative ability.

**Keywords:** Lygia Clark; spectator participation; art in 1960s.

---

<sup>19</sup> Tiago Veiga Valdivieso é licenciado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR). Desenvolveu esta pesquisa para o Programa de Iniciação Científica (PIC/FAP 2011-2012), da referida instituição, com bolsa concedida pela Fundação Araucária. [tiagovaldivieso@gmail.com](mailto:tiagovaldivieso@gmail.com).

<sup>20</sup> Pesquisador em história da arte, professor doutor da Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), líder do grupo de pesquisa Núcleo de Artes Visuais (NAVIS/CNPq) e autor de *Arte de guerrilha* (Edusp, no prelo), *Tony Camargo* (Berlendis & Vertecchia, 2011) e *Solar da gravura* (Medusa, 2011).

## **INTRODUÇÃO**

A produção artística nacional, na década de 1960, foi amplamente marcada pela tentativa de diminuir as distâncias entre a criação e a recepção da obra de arte, caráter que pode ser definido como um fenômeno maior da cultura do período. Acredita-se que houve, nessa época, o desenvolvimento de uma arte que alteraria a relação entre sujeito e objeto, deslocando o papel do espectador no campo artístico, estabelecendo a sua passagem da contemplação à participação ativa. Ocorreria tal fato por meio da simbiose daquela figura no processo criador da obra, momento relegado tradicionalmente ao artista, transformando não apenas essa relação, mas o próprio estatuto do fazer artístico. Aposta-se, contudo, que esse pensamento pode ser compreendido a partir da trajetória poética de Lygia Clark. Desta maneira, procurou-se neste artigo investigar as transformações na caracterização participativa das suas obras, desde a criação dos Bichos (1960) até a fase denominada O corpo é a casa (1969).

Para esta pesquisa, foram selecionados textos de Clark escritos nessa época e publicados em algumas fontes diversas (CLARK, 1980; 1998). Partiu-se, também, para o estudo do legado conceitual do neoconcretismo, a partir da teoria do não-objeto (GULLAR, 1985, 1999). O desdobramento peculiar da participação do observador, que se pretende demonstrar, apareceu com a análise dos textos em que a artista defende a imanência do ato e sua descoberta do corpo. Neste momento, deu-se atenção aos principais comentadores da obra da artista (FABBRINI, 1992; MILLIET, 1994) e ao conceito de corpo-vibrátil criado por Rolnik (1999).

## **A PARTICIPAÇÃO OBJETUAL: A CHEGADA AO OBJETO E SUAS POTENCIALIDADES**

Publicado no Jornal do Brasil, no final de 1960, devido à 2ª Exposição de Arte Neoconcreta, a teoria do não-objeto foi proposta pelo crítico Ferreira Gullar como a construção de um saber sobre os chamados objetos especiais, no qual a obra de arte se faria incluir.

O não-objeto era definido, por ele, como uma não-representação cuja significação residiria em si mesma, sendo também enriquecida pela participação do espectador. Este seria solicitado a usar o não-objeto e a contemplação já não satisfaria nem revelaria o sentido da obra de arte. Dessa maneira, o espectador seria chamado à ação. Diante do espectador, o não-objeto se apresentava “inconcluso” (GULLAR, 1999, p. 301), mas carregando em si os meios de ser concluído por aquele. A ação do espectador não vinha transcender a obra, mas ser incorporada nela mesma, não a consumindo, mas a enriquecendo. “A obra é mais que antes” (GULLAR, 1999, p. 301). O não-objeto seria aquele que “reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se. Sem

ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize” (GULLAR, 1999, p. 301).

Em outro momento, comentando os Bichos de Clark, Gullar também revelou a influência das obras da artista sobre suas ideias. Ele afirmara que o aspecto novo e importante desses trabalhos residia na modificação estabelecida entre a obra e o espectador, o qual foi chamado à participação ativa, “que não se esgota, que não se entrega totalmente, no mero ato contemplativo” (GULLAR, 1985, p. 253).

Os Bichos, na verdade, foram realizados em 1959 e apresentados ao público pela primeira vez em 1960, na galeria Bonino, no Rio de Janeiro. Essas esculturas fazem parte de uma série com a qual Clark trabalhou até 1964, e se constituem de chapas e dobradiças de metal polido que tomam formas a partir da manipulação do espectador. Posteriormente, Clark prosseguiu com pesquisas a partir de metais flexíveis e borracha (Obra mole).

Todavia, Gullar se propunha uma caminhada rumo aos fundamentos artísticos e a teoria do não-objeto foi, talvez, a tentativa mais profícua que obteve nesse sentido. De uma só vez, repassava toda a tradição representativa da arte, para superá-la pela obra que “não representa nada, mas apenas se apresenta” (1999, p. 296), ou seja, que funda em si a própria significação. Tal intento era possível, na visão de Gullar, pois o não-objeto não se colocava a questão figura e fundo, e, ao não fazê-lo, estava liberto dos condicionamentos vigentes. Esse autor foi até os elementos-chave que tornariam esta relação metaforicamente possível no campo da produção artística. Assim, a moldura e a base estavam para a pintura e escultura, respectivamente, como os limites que determinavam a condição figurativa-representacional de toda obra de arte. Isso o levou a enquadrar até mesmo os artistas abstratos, tanto os tachistas aos quais se opunha, como os ícones da tendência construtiva em arte, Malevitch e Mondrian, no campo da representação.

Dessa maneira, Gullar proclamou que o fundo não poderia mais ser outro que não o próprio mundo (1999, p. 297). Encontrou, pois, na experimentação do neoconcretismo caminhos possíveis – operando uma desconstrução dos gêneros, já que a representação seria inerente a esses. Ele pretendeu reconstruir o conceito mesmo de arte, na proclamada experiência primeira do mundo. E chegara a reconhecer que, poeticamente, todo artista realiza essa operação: “trabalha no limite de sua arte, tentando ultrapassá-lo” (GULLAR, 1999, p. 299).

A teoria do não-objeto foi, assim, um sinal da chegada ao objeto no campo da produção, não como categoria, mas como potência criadora. Se assim não o fosse, iria contra sua própria natureza, pois nascera da não-categorização. Ressalta-se também que o não-objeto se propunha ser um objeto especial, diferenciando-se do mundo dos objetos comuns na medida em que estes

se esgotariam na sua referência de uso e de sentido, dado pela designação humana (GULLAR, 1999, p. 294).

Clark enfrentou essas questões por meio de uma pesquisa intensa que trouxe à tona a condição de participação inerente ao objeto: “na relação que se estabelece entre você e o ‘Bicho’ não há passividade, nem sua nem dele” (CLARK, 1980, p. 17, grifo do autor). A artista falava também de um “corpo-a-corpo entre duas entidades vivas” (CLARK, 1980, p. 17), para dar a dimensão relacional entre sujeito e objeto, antes metafórica e agora, nessa proposta, real. Apesar da artista acreditar, nessa época, que se estabelecia uma “integração total, existencial” (CLARK, 1980, p. 17) entre o sujeito e o Bicho, essa participação tem como característica ainda a autonomia do objeto.

No decorrer do seu trabalho, Clark encontrou a medida capaz de enfrentar a dualidade, superando o objeto, pois desenvolvera todas as suas potencialidades, através do ato que engendra o objeto-arte. Assim procurou revelar ao espectador esse fundamento e convidá-lo a fazer o mesmo.

#### **A PARTICIPAÇÃO CORPÓREO-SENSORIAL: A PERDA DE VISIBILIDADE DO OBJETO**

A guinada definitiva rumo à desmaterialização da obra de arte na poética de Clark foi dada com a chegada às proposições, termo amplamente utilizado por ela e por Hélio Oiticica para revelar o caráter processual, aberto e convidativo à participação que não cabia mais no conceito de obra de arte. Nessas “proposições construtivas” (FABBRINI, 1994, p. 92), a obra acabada foi substituída pela “ação que nunca se perfaz” (FABBRINI, 1994, p. 92) de participantes anônimos: a perda da completude da obra levava ao aumento da “liberdade de participação do espectador-autor” (FABBRINI, 1994, p. 92).

Em 1963, Clark criou uma proposta radical que funcionaria como um grande epílogo de toda a sua trajetória subsequente: Caminhando. Essa foi uma proposição na qual a artista convida o outro a se apropriar e cortar uma fita de *Moebius*. Dessa forma, a obra se configura no ato de fazê-la. O corte deveria ser seguido até a chegada ao ponto inicial, em que o participante escolheria a direção (direita ou esquerda) a fim de que a tesoura pudesse continuar seu percurso até o momento em que a fita não pudesse suportar mais nenhum corte, desfazendo-se em uma diversidade de tiras.

Após essa proposta, Clark passou por um momento de reflexão profunda e defendeu em textos a imanência do ato como única realidade plausível de ser entregue ao contato com o

mundo e com o outro, uma guinada definitiva no entendimento de uma possível poética da participação.

Faça você mesmo um “Caminhando”: pegue uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha uma fita de Moebius. Em seguida tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Preste atenção para não recair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é o seu ato. À medida que se corta na faixa, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não se pode mais abri-lo. É o fim do atalho. (CLARK, 1980, p. 25-26, grifo do autor).

Clark reconheceu no Caminhando “todas as possibilidades que se ligam à ação em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto” (1980, p. 25). Com a superfície perfurada da fita, o caminhante deveria seguir uma direção, onde sua “liberdade é imperativa” (FABRINNI, 1994, p. 94) e a “cicatriz do gesto” (FABRINNI, 1994, p. 94) tece uma “urdira de brechas que desenha a sua experiência vivida” (FABRINNI, 1994, p. 94). Não há recomeço no ato, mas continuidade de um “mesmo movimento situado agora num campo de possibilidades” (FABRINNI, 1994, p. 95).

Em 1965, Clark chegou a compreender que esse instante do ato não é renovável, mas única realidade viva. Repeti-lo já seria lhe dar outro significado: não haveria mais percepção passada, mas a coisa em si no momento. Essa apreensão do presente como absoluto fica justificada no texto A propósito da magia do objeto, escrito no mesmo ano.

A artista passou, nesse momento, a defender a ideia de que o passado era importante na decifração da obra pronta, contudo, ela acreditava que o tempo dessa interpretação foi superado pela ação direta. “Cai-se na obra anônima – cuja assinatura é o ato do participante” (CLARK, 1980, p. 28). O papel do artista ficaria esclarecido da seguinte maneira: dar ao outro objetos sem importância, e que só o teriam na medida em que aquele atuar.

Clark queria que o espectador-participante tivesse a oportunidade de viver a intensidade de suas próprias experiências: “a primeira vez que cortei o ‘Caminhando’, vivi um ritual muito significativo. E eu desejo que esta mesma ação seja vivida com a máxima intensidade pelos participantes futuros” (CLARK, 1980, p. 27, grifo do autor). Ela afirmava que para realizá-lo são necessárias concentração e vontade ingênua para conservar a gratuidade do gesto, pois é uma proposição “dirigida ao homem, cujo trabalho, cada vez mais mecanizado, automatizado, perdeu

toda a expressividade que tinha antes” (CLARK, 1980, p. 27). O Caminhando permitiria ao sujeito recuperar o lúdico e o prazer do ato, contra o trabalho alienante que o embrutece (MILLIET, 1992, p. 94). Todavia, a artista pretendia que o despertar da alienação fosse vivenciado na imanência, no instante de sua objetivação.

Ela reconheceu na sua proposta a obra de arte como um “trampolim para a liberdade do espectador-autor” (CLARK, 1980, p. 27). Seria preciso, no seu entender, que a arte fosse além da manipulação e da participação do espectador, para que esse redescobrisse seu próprio gesto revestido de novos significados. Insistia também que o espectador realizasse a proposição: “é preciso fazê-la” (CLARK, 1980, p. 28). Para o seu entendimento, por meio da proposição, “o homem se transforma e se aprofunda, mesmo que não queira nem saiba” (CLARK, 1980, p. 28). A participação pela participação não lhe convém mais, Clark queria que o participante desse um significado ao seu gesto e que seu ato fosse nutrido de um pensamento. “Somos os propositores: enterramos ‘a obra de arte’ como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva através de sua ação” (CLARK, 1980, p. 31, grifo do autor).

A partir de 1966, a participação que se realizou no objeto foi esgotada pela artista, que chegou ao corpo como devir da manifestação artística. Inicia-se a fase Nostalgia do corpo, em que séries de objetos precários pretendiam, ao toque-contato do sujeito, a sua analogia orgânica e o estímulo sensorial. Essa fase teria como intuito estruturar no participante a ativação das partes do corpo à integração de uma memória recalcada. Estabelece-se assim um exemplo importante no entendimento do que se denominou nessa pesquisa de participação corpóreo-sensorial, reconhecendo que, o processo de ressignificação da obra de arte face ao espaço de encontro com o espectador, leva ao entendimento da percepção como fenômeno da totalidade do sujeito perceptivo. Isso estaria presente nas formulações estruturais que operam em execução de objetos inovadores nesse aspecto, mas que com Clark tomam algumas peculiaridades e funcionam como dispositivos ativadores de uma relação sujeito-objeto a partir do campo sensorial.

Anos mais tarde, a artista revelou que o acaso a levara a fazer seu primeiro trabalho com o corpo:

Eu havia enchido de ar um saco plástico, vedando-o em seguida com um elástico. Coloquei ocasionalmente uma pequena pedra sobre ele e comecei a apalpá-lo, sem estar preocupada em descobrir qualquer coisa. Com a pressão, a pedrinha subia e descia, do lado de fora com o seu peso. Foi quando me dei conta, de súbito, que aquilo era uma coisa viva, parecia um corpo. Era um corpo. (CLARK *apud* PONTUAL, 1974, p. 1).

O participante viveria – ao apertar com as palmas das mãos esse saco de ar com a pedra sobreposta – a experiência da respiração. O plástico funciona como uma membrana elástica em movimentos de dilatação e contração: “o usuário vive pelo tato e pela reverberação desta pulsação que se expande por todo o seu corpo os movimentos biológicos básicos” (FABBRINI, 1994, p. 109). A oscilação entre os opostos, tão cara à artista, é revivida no contato corporal com a Pedra e Ar. É o cheio e o vazio, ou o dentro e o fora, tensão considerada a “dialética básica” (MILLIET, 1992, p. 109) na sua produção.

O caráter da perda de visibilidade do objeto e a dimensão sensorial que se estabelece ficam evidenciados em *Nostalgia do corpo*:

Nesta etapa, a participação do espectador ganha uma nova dimensão: a obra começa a migrar do ato para a sensação que ela provoca em quem a toca. Além de não ser mais redutível à sua visibilidade, nem possuir existência alguma isolada, a obra só se realiza na relação sensível que se estabelece entre ela e quem a manipula. (ROLNIK, 1999, p. 19).

Com o desenvolver dessas propostas, a artista chegou a uma fase denominada *A casa é o corpo*, em que se encontra a série *Roupa-corpo-roupa*, com duas proposições *O Eu e o Tu* e *Cesariana*. Feitas em 1967, nelas evidenciam-se a carga erótica que passa a fazer parte do imaginário experimental das produções de Clark.

*O Eu e o Tu* são “panejamentos que provocando no usuário uma desorientação espacial lhe permitem a descoberta de uma nova posição no mundo” (FABBRINI, 1994, p. 118, grifos do autor). Clark criou dois macacões de tecido plastificado que são ligados no umbigo por um tubo de borracha. Encapuzadas e com a região dos olhos vendados, as roupas deveriam ser vestidas por um homem e uma mulher. O forro interior foi confeccionado com materiais diversos (saco plástico cheio de água, espuma vegetal, borracha, palha de aço etc.), “diferentes em cada macacão, de modo a proporcionar ao homem uma sensação de feminilidade e à mulher uma sensação de masculinidade” (ROLNIK, 1999, p. 20). Nessas roupas existem, também, seis zíperes que dão acesso ao forro, fazendo que no toque e contato com o outro haja uma descoberta de si: “sentem-se a si mesmos carência do outro; e para superarem esta expiação, movidos pela fome da comunhão, atiram-se ao mundo externo procurando no *encontro* o esquecimento de sua solidão” (FABBRINI, 1994, p. 119, grifo do autor).

Com proposições como essa,

O objeto perde agora totalmente sua visibilidade, ele passa a “vestir” o corpo e a ele irá se integrar. Com os olhos vendados, e recoberto por aquelas estranhas texturas, torna-se impossível para o espectador situar-se a partir de uma imagem tanto do objeto como de seu próprio corpo, independente das sensações que seus gestos exploratórios mobilizam. (ROLNIK, 1999, p. 20, grifo do autor).

Rolnik afirma ainda que com essa proposta, “o espectador descobre-se como corpo vibrátil, cuja consistência varia de acordo com a constelação das sensações que lhe provocam os pedaços de mundo que o afetam” (ROLNIK, 1999, p. 20).

O corpo vibrátil se constitui como um conceito chave que Rolnik procura aplicar em sua leitura da trajetória poética da artista.

O “corpo vibrátil” é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo. Nossa consistência subjetiva é feita desta composição sensível, criando-se e recriando-se impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é o dentro e o fora ao mesmo tempo: o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora. (ROLNIK, 1999, p. 3, grifo do autor).

A originalidade de Clark estaria, para essa autora, na procura incessante da artista de convocar no outro esse corpo vibrátil, o qual foi relegado até então ao domínio dos artistas, cisão entre o mundo como impulso criador e a anestesia do campo social: “é a partir da escuta do corpo vibrátil e suas mutações, que o artista (...) sente-se compelido a criar uma cartografia para o mundo que se anuncia, a qual ganha corpo em sua obra e dele se autonomiza” (ROLNIK, 1999, p. 3).

A consequência dessa divisão seria a forma do indivíduo como “entidade fechada em si mesma que extrai o sentimento de si, de uma imagem vivida como essência, que se mantém idêntica a si mesma, imune à alteridade e seus efeitos de turbulência” (ROLNIK, 1999, p. 3). A crise dessa identidade seria possível, conforme a autora, a partir das grandes manifestações histórico-culturais a partir da década de 1960, vivenciadas como processo coletivo, que engendraram também novas possibilidades de subjetivação.

A artista já promulgara, em um momento anterior, a crise de toda fixação mítica exterior ao homem, que reconhecendo sua solidão, precisava encontrar um espaço onde pudesse vivenciar sua integridade (CLARK, 1980, p. 29). Em 1960, a artista já teria encontrado no chamado vazio-pleno essa condição. “O que uma forma pode expressar só tem sentido, para mim, em relação estreita com o seu espaço interior, *vazio-pleno* da sua existência” (CLARK, 1998, p. 111, grifo do autor). Ela se tornou depois a propositora de uma mediação do sujeito no encontro com esse



vazio: “na medida em que a participação faz desaparecer a separação do sujeito e do objeto, é preciso absorver em nós mesmos essa relação sujeito-objeto para colocar em xeque o vazio espiritual, sem significação aparente, que nos cerca” (CLARK, 1980, p. 29).

Clark vislumbraria, pois, um novo campo, onde o precário se propõe como o novo conceito de existência. Retomando o pensamento de Rolnik (1999), pode-se sugerir que a artista preconizou a crise da identificação estática do sujeito-indivíduo rumo a sua desterritorialização, onde possa fazer vibrar o corpo adormecido do espectador: “agora, a maioria dos homens começa a ir em direção à posição do artista” (CLARK, 1980, p. 29).

### **A PARTICIPAÇÃO COLETIVA: POR UM ESTADO DE ARTE**

Na proposição Camisa de força, de 1968, Clark se aproximou da crítica aos mecanismos de controle do corpo e procurou fazer com que o participante vivenciasse uma “experiência de sujeição do corpo” (FABBRINI, 1994, p. 128), onde o olhar é interditado, panos enrolados recobrem todo o rosto e impedem o movimento, pedras penduradas nas redes que envolvem os braços estabelecem a contenção dos gestos. A liberdade de ação inaugurada com Caminhando é contrastada com a política das condutas no campo social. É na dialética da luta entre movimento/liberdade e inércia/contingência que a artista pretendia que o corpo experimentasse um estado de devir extremo, um interstício, com o qual se estruturaria um novo espaço em que arte e vida possam se enlaçar, colaborando para o que ela denomina de “singular estado de arte sem arte” (CLARK, 1980, p. 28).

Clark já havia declarado em 1965, uma nova realidade apresentada para a relação entre o artista e o espectador através das proposições:

Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, ele perde sua singularidade, seu poder expressivo. (CLARK, 1980, p. 28)

Dialeticamente à perda desse poder expressivo, o artista se contentaria em propor o encontro do outro com sua capacidade expressiva própria. A transferência deixaria de acontecer no objeto para se apresentar em uma situação, um momento, em que o espectador toma posse do processo criador. Fusão é a palavra proposta por ela para esse aspecto, assim como foi também utilizada para designar a relação do espectador com o objeto em Caminhando.

Essa integralidade e centralidade do sujeito-outro, transfigurado em participante-ativador da poética, não encontra mais limites na individualidade. Ao contrário, compreende-a como um devir feito de cruzamentos relacionais: a relação entre sujeito e objeto dá margem a se problematizar o envolvimento intersubjetivo.

Em 1969, no texto *O corpo é a casa*, a artista reconheceu que havia atuado em *Nostalgia do corpo* criando objetos mediadores entre a sensação e os participantes. Com a incorporação do objeto, esse tendeu a desaparecer para que o homem se tornasse “o objeto de sua própria sensação” (CLARK, 1980, p. 35).

O erotismo e a arte, o profano e o sagrado, eram todos elementos que se interagiam em constantes fusões, para uma nova proposição:

Dou um simples pedaço de plástico com sacos cosidos em suas extremidades e cada um faz a experiência que quiser, inventando proposições diferentes e convidando outras pessoas a participarem. O tocar se exerce sobre os próprios corpos: eles podem ser dois, três ou mais. Seu número sempre cresce segundo um desenvolvimento celular que se tornará cada vez maior conforme o número de pessoas que participarem dessa experiência. Assim se desenvolve uma arquitetura viva em que o homem, através de sua expressão gesticular, constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular. (CLARK, 1980, p. 36).

O primeiro trabalho realizado, dentro dessa perspectiva, realmente foi uma “criação não premeditada, irrompente” (MILLIET, 1992, p. 134). Clark teria pegado um plástico e costurado sacos de cebolas nas extremidades, sem clareza de seus objetivos. Quando encontra com Oiticica, propõe que façam algo, experimentem aquela situação criada. Os dois partem, então, a fazer movimentos com o plástico, surgindo o *Ovo-Mortalha*, de 1968: o objeto de mediação é suprimido, para que o contato se faça direto.

Houve um aumento significativo de indeterminação da proposta artística em que a proposição não surge “anterior à participação, mas se realiza com ela” (FABBRINI, 1994, p. 151). Assim nascem as chamadas *Arquiteturas biológicas* e as *Estruturas vivas*, de 1969. Estas últimas eram formadas a partir do cruzamento de elásticos amarrados aos pés de pessoas deitadas e às mãos de outras que deveriam ficar de pé, onde a disposição dessas no espaço corresponderia ao desenho da rede: “a ordem dos movimentos do grupo compõe uma estrutura que se desenha e é vivida através dos gestos de seus componentes” (CLARK, 1998, p. 255).

Clark chegou a uma compreensão sutil do desenvolvimento do seu trabalho: “trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar” (CLARK, 1980, p. 36). As trocas

entre os participantes ocorrem através do tocar, permanecer, atravessar e na mutabilidade dos núcleos que se misturam, formados dos simples movimentos deles.

Uma folha de plástico colocada aberta no chão ainda não é nada. É o homem que, penetrando-a, a cria e a transforma, pois transforma em seu interior comunicações táteis (...). Ele cessa de ser o objeto de si mesmo para tornar-se o objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. Agora o corpo é a casa. É uma experiência comunitária. Não há regressão, pois há a abertura do homem em direção ao mundo. Ele se reata aos outros em um corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição. (CLARK, 1980, p. 36-37).

A artista tinha a convicção de que seu trabalho não era precursor, pois a existência vivida em seu sentido poético, já estava acontecendo através dos grupos de jovens que “vivem a arte em lugar de fazê-la” (CLARK, 1980, p. 37). Ela via que, a partir da atuação da juventude no final da década de 1960, os artistas poderiam ter uma “perfeita visão crítica da sociedade” (CLARK, 1980, p. 37). Clark demonstrava uma preocupação grande com a absorção de suas experiências pelo sistema, incapacitando seu poder de afetar as estruturas sociais: “a única maneira para o artista escapar da recuperação é tentar desencadear uma criatividade geral, sem nenhum limite psicológico ou social” (CLARK, 1980, p. 37).

Contudo, a artista descobriu sua maneira de agir definitivo com O corpo é casa: “a proposição a que finalmente me decidi” (CLARK, 1980, p. 36). Esta decisão só foi passível de ocorrer quando estabelece no outro a condição de sentido de toda sua obra. “Tornei-me o outro – que passa a me trazer os significados da proposição” (CLARK, 1980, p. 36). Ela apontou também que os espaços dessa vivência não pertenciam a um lugar específico, pois podiam ser experimentados em parques, ruas, em casa. O meio, para ela, passa a existir apenas quando o sujeito se encontra com sua expressão coletiva. No final da década, Clark deu clareza e dimensão à conquista do espaço real conseguido com seus Bichos: é o ser coletivo que se torna bicho de si e visibilidade absoluta da ação poética.

## CONCLUSÃO

Tentou-se nesse artigo desenvolver uma trajetória da participação do espectador na obra de arte, tomando por base o pensamento e ação de Lygia Clark, reconhecendo que a compreensão das nuances desse processo, a partir da artista em questão, traz maior esclarecimento sobre esse fenômeno peculiar na história da arte: a participação efetiva e ativa do sujeito espectador sobre a obra, tanto no momento da recepção quanto em sua realização. Para isso, dividiu-se esse

processo em três categorias de leitura. A participação objetual, entendida pela produção de obras que incorporam na sua forma a participação do espectador, provocando alterações estruturais na mesma e que possibilitavam a interferência ou manipulação do sujeito. A participação corpóreo-sensorial, pela criação de objetos e ambientes que exigiam a presença do corpo do espectador e se realizavam como dispositivos que agem no campo sensorial do sujeito. E por último, a participação coletiva pela criação de objetos, ambientes e situações que permitiam a relação ativa do corpo do sujeito com outros corpos, experimentada em ações de grupo ou que propiciassem às pessoas uma experiência para além do contato com o objeto e que se fundiam na ação como estímulo ao ato criador do sujeito, em sua dimensão pessoal e coletiva.

Essa trajetória visou demonstrar as implicações decorrentes da relação entre os sujeitos e o objeto artístico. Clark foi capaz de encontrar no instante em que a obra se realiza, a readequação dos papéis vigentes e condicionados pela tradição da arte. Ela buscou o deslocamento do fazer, no domínio da criação, para a coexistência entre artista e espectador.

Na proposição *Caminhando*, e na dimensão que o ato do participante toma em sua poética e em sua reflexão, é o desvelar do gesto como potência criadora que lhe importava. Consciência tomada a partir da vivência artística, com a qual Clark pretendia oferecer ao outro enquanto experiência. Quando a artista encontrou essa possibilidade, o objeto não mais satisfizes suas preocupações éticas. A manipulação do *Bicho*, inovadora para a época, foi superada na fusão dada pela ressignificação do gesto no momento criador. No começo, essa radicalidade foi potencial, pois os objetos ainda eram necessários na mediação entre o espectador e o mundo (sensorial, perceptivo etc.), mas a relação coletiva das pessoas se mostrou capaz de desenvolver essas premissas e revelar o sujeito em um estado de arte, onde o objeto (qualquer coisa desencadeadora de uma proposição) viraria testemunha de um devir artístico.

## REFERÊNCIAS

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

\_\_\_\_\_. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

\_\_\_\_\_. Teoria do não-objeto (1960). In: \_\_\_\_\_. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1999. p. 289-301.

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

PONTUAL, Roberto. Lygia Clark: a fantasmática do corpo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 set. 1974. Caderno B, p. 1. Disponível em: <<http://news.google.com/newspapers?id=6ZgVAAAAIBAJ&sjid=DwwEAAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=5220%2C185007>>. Acesso em: 10/07/2012.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: **The Experimental Exercise of Freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <[http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda\\_com\\_resumo.pdf](http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf)>. Acesso em: 15/11/2011.

ACEITE: 17/03/2013