

DA ESTÉTICA DA PARTICIPAÇÃO À POÉTICA DE SI: ARTE E SUBJETIVIDADE A PARTIR DA OBRA DE LYGIA CLARK

Tiago Veiga Valdivieso¹

RESUMO: Este artigo relaciona a criação de Lygia Clark com perspectivas teóricas e conceituais sobre arte participativa e subjetividade. Descreve alguns conceitos estéticos, filosóficos e psicanalíticos (CAUQUELIN, 2005; NUNES, 1999; PAREYSON, 1989; ECO, 1986; MERLEAU-PONTY, 2004, 2011; GUATTARI, 1987, 1992) e os discute com uma pesquisa documental em textos elaborados pela própria artista, bem como dados de revisão da historiografia e crítica de arte (CLARK, 1980, 1998a, 1998b; FABBRINI, 1994; PEDROSA, 1986; GULLAR, 1985, 1999). Um campo artístico participativo surgiu como parte de um momento histórico, mas Lygia Clark estabeleceu o encontro com uma outra ética possível sobre os processos de subjetivação. As noções de interpretação e abertura da obra de arte permitem entender a participação como uma dimensão inerente à estética das artes visuais, efetivada em meados do século XX. Lygia Clark desvelou, no entanto, uma potência criativa que deveria ser buscada na própria vida por meio da proposição artística. Deste modo, a participação produziria seu próprio agenciamento, possibilitando aos participantes a construção de uma poética de si.

Palavras-chave: estética; subjetividade; teoria da arte; arte contemporânea.

FROM THE AESTHETICS OF PARTICIPATION TO THE POETICS OF SELF: ART AND SUBJECTIVITY TAKING INTO ACCOUNT THE WORK OF LYGIA CLARK

ABSTRACT: This Research Paper relates Lygia Clark's creation with theoretical and conceptual perspectives on participatory and subjectivity art. It describes some aesthetic, philosophical and psychoanalytic concepts (CAUQUELIN, 2005; NUNES, 1999; PAREYSON, 1989; ECO, 1986; MERLEAU-PONTY, 2004, 2011; GUATTARI, 1987, 1992) and discusses them with a documentary research in texts written by the artist herself as well as a review of historiography and art criticism (CLARK, 1980, 1998a, 1998b; FABBRINI, 1994; PEDROSA, 1986; GULLAR, 1985, 1999). A participatory artistic field has emerged as part of a historical moment, but Lygia Clark has established the encounter with another possible ethics on subjectivation processes. The notion of interpretation and opening of artwork let us understand participation as an inherent dimension to the aesthetics of the visual arts, carried out in the mid-twentieth century. Lygia Clark unveiled, therefore, a creative power that should be sought in life itself by means of the artistic proposition. In this way, participation would produce its own agency and enable participants to build a poetics of themselves.

Keywords: aesthetics; subjectivity; art theory; contemporary art.

¹ Licenciado em Artes Visuais pela Unespar-FAP (2013), Bacharel em Psicologia pela Faculdades Pequeno Príncipe (2019), Especialista em Psicologia da saúde e hospitalar (FPP, 2021). É professor do quadro próprio do magistério do Estado do Paraná, com atuação em serviço técnico-pedagógico na área de educação especial inclusiva. E-mail: tiagovaldivieso@gmail.com

INTRODUÇÃO

O contato com a obra de arte gera uma atitude por parte do espectador que se costuma identificar com um estado contemplativo. Este pensamento é um dos possíveis rumores teóricos que perpassam a noção de arte. Outras perspectivas, no entanto, permitem compreender a passagem de uma estética contemplativa para uma de dimensão participativa, requerendo novos olhares sobre as implicações filosóficas de tal transformação na experiência estética.

Neste estudo, é feita uma análise da produção e trajetória poético-reflexiva de Lygia Clark, uma artista que ajudou a inaugurar o registro da contemporaneidade na arte brasileira. Essa artista formulou propostas que romperam com o objeto estético institucionalizado, desenvolvendo o legado das últimas vanguardas artísticas do século XX.

A pesquisa teve como objetivo relacionar as concepções poéticas de Lygia Clark com perspectivas teóricas e conceituais sobre arte participativa e subjetividade. Deste modo, pretendeu responder às seguintes questões norteadoras: As formulações de Lygia Clark, tanto materiais quanto textuais, trazem uma originalidade no debate sobre a participação do espectador na obra de arte? O estudo da obra de Lygia Clark pode servir de referência para reflexões transdisciplinares que colocam em diálogo a arte e os processos de subjetivação?

O presente artigo é um recorte de trabalho monográfico, realizado para conclusão da licenciatura em artes visuais deste pesquisador, sendo reformulado para o objetivo mencionado. Parte-se de uma reflexão teórica que se utilizou de perspectivas estéticas, filosóficas e psicanalíticas (CAUQUELIN, 2005; NUNES, 1999; PAREYSON, 1989; ECO, 1986; MERLEAU-PONTY, 2004, 2011; GUATTARI, 1987, 1992) para discuti-las frente à pesquisa documental em textos da própria artista e uma revisão bibliográfica da historiografia e crítica de arte (CLARK, 1980, 1998a, 1998b; FABBRINI, 1994; PEDROSA, 1986; GULLAR, 1985, 1999).

ESTÉTICA E SUBJETIVIDADE: REFLEXÕES TEÓRICAS

Cauquelin (2005) incita a refletir sobre a constituição do campo artístico a partir do que denomina de teorizações. Para essa autora, as regras entendidas como limites e processos com características próprias que definem a especificidade e fundam a identidade da arte. Um exemplo dessa ideia pode ser encontrado na *Poética* de Aristóteles, cuja obra construiu um argumento de grande impacto para a reflexão sobre essa atividade humana.

Segundo Nunes (1999), a sociedade grega foi geradora da atitude interrogativa que se formou na filosofia em relação às coisas e aos valores. Posteriormente, essa mesma atitude foi transposta para o domínio artístico. Platão conseguiria “problematizar, isto é, *transformar em problema filosófico a existência e a finalidade das artes*” (NUNES, 1999, p. 8, grifo do autor). Por sua vez, Aristóteles foi o responsável pela “primeira teoria explícita da Arte que a Antiguidade nos legou” (NUNES, 1999, p. 8).

Para a filosofia clássica, a questão da arte possuía disposições e entendimentos diferentes conforme a perspectiva analisada. A acepção do termo tinha duas implicações: *ars* (ou *tékne*) e *póiesis*. A primeira seria a arte no sentido lato, como meio de produzir ou fazer bem uma determinada coisa: “é a própria disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente, orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que quer fazer ou produzir” (NUNES, 1999, p. 20). Como *póiesis*, arte é criação no sentido grego de dar forma à matéria que existe apenas em potência.

Desse modo, Aristóteles divergiu da doutrina platônica, cujo menosprezo às então denominadas artes liberais (pintura, escultura etc.) se tornou evidente, justamente por entendê-las como cópias das coisas do mundo sensível. Em Platão, as *ideias* seriam a verdade, a essência das coisas mesmas, possuindo um caráter imutável. O mundo sensível no qual o homem se situa tentaria imitá-las. As artes não fariam mais que reproduzir a matéria e assim perderiam a essência da qual esta participa. É como essência que a beleza universal se manifestaria, sendo belos apenas os objetos que participam daquela condição, cujo acesso à inteligência ocorre por meio dos sentidos. Excepcionalmente, as artes liberais conseguiriam comunicar essa mesma beleza (NUNES, 1999, p. 23).

Na doutrina platônica, a contemplação da beleza universal é dada pelo conhecimento teórico ou ideal, o qual estipula valores estéticos, espirituais e morais. Aristóteles faria mais uma virada conceitual que tem grandes implicações para a problemática que aqui se discute. A finalidade da arte, para este filósofo, seria o prazer que ela proporciona: “Não vai se tratar nem da utilidade, que era um dos critérios de avaliação da arte por Platão, nem de educação moral, nem sequer de um meio de se aproximar da verdade, mesmo que de longe. A arte é unicamente voltada para o deleite estético” (CAUQUELIN, 2005, p. 67).

Para Cauquelin (2005, p. 71), há uma diferenciação dessas ideias a partir de Kant, pois “o tema central da reflexão não é mais a obra, mas o processo interior que nos conduz a pensar que se está de fato diante de uma obra de arte”. Kant compreendia a arte como um modo de conhecimento diferente dos demais, que foram denominados de razão prática e razão pura. Cauquelin (2005) faz ainda um paralelo com a ideia de afastamento da arte da pragmática e da realidade em Aristóteles, e a suspensão do juízo que decorreria de Kant. O julgamento da arte, que seria uma produção afastada da realidade, necessitaria de um juízo também afastado. A satisfação desinteressada seria, portanto, o sentimento produzido pelos objetos artísticos, pois diante deles se produzem o prazer ou a insatisfação. Kant interrompeu de vez com as premissas de outrora que embutiam à arte relações de ordem moral ou espiritual. Deste modo, ele consolidou a atitude inteiramente contemplativa que os espectadores deveriam ter frente a uma obra de arte. “Agora, se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação” (KANT, 2002, p. 49).

É preciso considerar que o modelo teórico do qual Kant compreendeu o fenômeno artístico se circunscrevem às acepções de seu tempo sobre a beleza, cujo pensamento constitui uma sistematização da estética como um saber autônomo da produção social da arte. Pode-se perceber que a contemplação se vincula a um estado de acesso a uma filosofia do belo e da arte como campo particular de experimentação dessa faculdade. As teorizações sobre a arte foram em sua maioria produzidas nessa envergadura até a construção de outros referenciais decorrentes da necessidade de atualizar o pensamento conceitual às práticas artísticas vigentes e a novos paradigmas emergentes.

Conforme defende Pareyson (1989, p. 155, grifo do autor), “chega-se à contemplação através de um processo muito ativo de *interpretação*”. Com essa afirmativa, o autor desmistifica o pensamento que insiste em aliar a contemplação a um estado de total inércia ou mesmo de passividade. A problemática estética se daria na noção da receptividade. Executar, interpretar e avaliar a obra de arte seriam os atos que permitem ao sujeito alcançar a contemplação. A interpretação é um processo complexo, múltiplo e de infinidade. Essa postura perante a interpretação da obra iria influenciar outras pesquisas, em especial a teoria da obra aberta de Umberto Eco.

Desenvolvendo de fato um novo paradigma da obra de arte como objeto polissêmico e aberto à *completação* do público, Eco (1986, p. 22) entendia esse objeto como uma “mensagem fundamentalmente ambígua”, mas que, nas poéticas de seu tempo, essa mesma ambigüidade se tornou finalidade explícita da obra. A abertura se relacionaria com uma condição estética que certas práticas começaram a evidenciar naquele momento, tornando-as muitas vezes um programa operativo e poético. As alterações estruturais na produção artística são as que permitiram o surgimento de uma arte verdadeiramente interativa, não apenas no domínio da contemplação ou recepção. Essas práticas diferenciais nos modos de fazer arte relacionaram, na década de 1960, a participação do espectador com a obra e o seu ambiente, gerando situações perceptivas complexas e princípios de re-criação do objeto pelo outro.

Nessa direção, Pedrosa (1986) investiga um traço peculiar da arte daquele período quando aponta para a participação como característica presente na arte dos povos originários, cuja produção inspirou os artistas ocidentais. Segundo Pedrosa (1986, p. 222): “a arte dessas culturas não é uma arte de contemplação, mas ativa, participante, coletiva, e não substitui nada em nenhuma de suas manifestações”.

É justamente nesse ponto que o autor reconheceu a atitude de aproximação que os artistas de sua época estavam a procurar, pois essa nostalgia estaria ligada à “ausência de ressonâncias culturais coletivas acima do apelo estético de sua obra” (PEDROSA, 1986, p. 223). A obra de arte não conseguiria vencer o isolamento dado pelo gosto individual e transitório. O julgamento do belo seria um aspecto próprio da cultura ocidental, enquanto outros povos não fariam uso desses mesmos esquemas. Os africanos originários, dos quais os vanguardistas tomaram alguns modelos, “ao invés de julgamento, que ninguém lhes pede, o que fazem é verificar a participação do objeto” (PEDROSA, 1986, p. 224). Essa verificação se daria em um profundo sentido de coletividade social.

A partir de uma nova produção artística que emergiu no século XX, alimentada por perspectivas não eurocêntricas, houve um percurso rumo a perspectivas menos contemplativas. Para o autor, “o artista primitivo cria um objeto ‘que participa’. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que dêem participação ao seu objeto” (PEDROSA, 1986, p. 225, grifo do autor). Na prática do artista ocidental, quando comparada às práticas de participação realizada por aquelas sociedades para a qual toda objetivação seria participativa, a participação do espectador na obra de arte seria apenas uma busca. No entanto, foi essa mesma busca que transgrediu alguns condicionamentos do fazer artístico e da compreensão estética daquele momento.

Percebe-se que a tendência levantada por Pedrosa se fortaleceu em algumas poéticas nas últimas décadas. Sobretudo, a partir dos anos 1990 surgiram novas propostas artísticas influenciadas pela chamada virada social (BISHOP, 2006), em que houve aproximações do fazer artístico com práticas críticas de intervenção comunitária focadas na produção de relações humanas e sociais com valor poético e político, constituindo a chamada estética relacional (BOURRIAUD, 2009). No entanto, compreende-se que a assimilação dessas práticas pelo sistema de arte, focadas no valor da documentação e registro do campo relacional para a manutenção da circulação e comércio dos objetos estéticos, é um ponto que se diferencia sobremaneira das propostas ligadas à chamada participação do espectador como aquelas desenvolvidas na arte brasileira pós-neoconcretismo.

Em termos filosóficos, o postulado participativo dispõe a recolocação do sujeito em estado de agir e de ser afetado. Isso implica entender que o espectador pode estar aberto a uma experiência que abarca o *mais de si*, que expande seus limites individuais e o posiciona em um mundo.

Merleau-Ponty (2011, p. 6) dá fundamentos para essa perspectiva: “o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece”. Esse autor trabalhou pelo deslocamento do primado da consciência como explicação ou significação do real. Sendo o pensamento objetivo um pensar sobre este mundo, faz-se necessário que se encontre o estado em que o próprio mundo se dá ao ser e enquanto este o tem em experiência. “É porque somos do começo ao fim relação ao mundo que a única maneira, para nós, de apercebermo-nos disso é suspender este movimento, recusar-lhe nossa cumplicidade” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10). Seria necessário recusar a cumplicidade com o pensamento objetivo, expondo nisso a intencionalidade do ser que se dirige a algo além de si ou da sua consciência. O ser não está dado, mas é constituído nessa experiência-mundo e adquire sentido nessa tomada de posição, no seu engajamento. Para ele, ao estarmos no mundo, “estamos *condenados ao sentido*, e não podemos fazer nada nem dizer nada que não adquira um nome na história” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 18, grifo do autor).

A percepção é elaborada como modo primeiro da relação do ser com o mundo, estabelecendo também o corpo como primado da percepção. Esta não é uma ciência e nem sequer um ato, mas o “fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 6). Para esse intento, é preciso destituir o corpo construído pelo mundo objetivo (como um entre outros objetos) para revelar o sujeito que percebe e o mundo percebido.

Existe um paradoxo do ser no mundo: por se dirigir ao mundo, as intenções perceptivas e práticas do sujeito esbarram em objetos que surgem como anteriores e exteriores a essas intenções, mas que só existem para o sujeito enquanto suscitam pensamentos e vontades nele. “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 122). O autor tenta problematizar a dicotomia entre sujeito e objeto - tão cara para o pensamento moderno. O que permitiria superar isso, em sua concepção, seria justamente o reconhecimento do corpo e sua capacidade perceptiva.

Nessa relação entre objetos, o corpo não pode ser confundido como mais um no meio destes, pois tem suas particularidades de ser um *corpo próprio*. O que impediria o corpo dessa equivalência plena com os objetos seria o fato de ser a razão pela qual os próprios objetos existem. Além de tangível e visível, como os objetos também o são, o corpo é aquele que vê e toca. O corpo próprio também é aquele que se mantém sempre presente, enquanto o objeto pode ser deslocado de sua permanência para o sujeito. Essa permanência constante implica o corpo não mais como objeto no mundo, mas como meio de comunicação com este. O mundo também passa a ser tratado não “como soma de objetos determinados, mas como horizonte latente de nossa experiência” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 136).

Merleau-Ponty desenvolveu um paradigma do corpo que conduz a intersubjetividade à intercorporeidade. Para Alvim (2007, p. 16), “esse paradigma parte do corpo como sede do encontro sujeito-mundo, coloca a atividade perceptiva como experiência originária, anterior à reflexão. Ela não é a função da consciência nem do corpo, mas lugar do encontro”. Merleau-Ponty constrói uma matriz em que sujeito e objeto emergiriam sem oposição e estabelece o lócus em que todas as categorias podem surgir, ou seja, “coloca o corpo em uma categoria existencial” (ALVIM, 2007, p. 16).

Merleau-Ponty (2004, p. 17) reconhece que “o mundo é feito do estofo mesmo do corpo”. Ele considera o primado do corpo sensível que se oferece ao ser na sua imanência. O eu e o mundo sendo feitos da mesma carne podem permitir certa imbricação: “o corpo apresenta a reflexividade da consciência e a visibilidade do objeto” (ALVIM, 2007, p. 52). Ou seja, o corpo apresenta uma dupla possibilidade no fato de ser sensível e senciente – o que também lhe confere um privilégio total.

Segundo a concepção de Merleau-Ponty (2004), ver é equivalente a atingir as coisas, uma vez que é tanto uma operação quanto uma atuação, pois se entrelaça com o movimento. A totalidade do ser é dada pelo mundo visível e pelo mundo dos projetos motores. O vidente é assim imerso no visível por seu corpo. Em realidade, toda visão é um projeto de movimento. Para ele, o ser visível é condição humana, mas apenas a sua visibilidade não é suficiente. O que deve haver é uma visibilidade secreta dada por seu corpo que flui, cuja visibilidade das coisas atinge uma outra, a do re-cruzamento de olhares. É a constituição de um espaço de contato, ou seja, a emergência de uma intersubjetividade.

Desse modo, pode-se pensar na espacialidade de um outro que seria constituinte do eu, dando continuidade à relação entre sujeito e objeto para então chegar à relação entre sujeitos. O autor afirmava que o eu é um indivíduo inacabado e seu corpo é uma potência do mundo, assim como a posição do sujeito e do objeto sofrem uma implicação real porque “meu corpo é movimento em direção ao mundo, o mundo, ponto de apoio do meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 469). É essa inerência tanto ao corpo próprio quanto ao mundo que permitiria ao autor superar uma das maiores lacunas do pensamento objetivo - a questão da alteridade. Ao transformar as noções de corpo e consciência, recupera-se aquela visibilidade secreta mencionada, pois o outro só aparece para um corpo fenomenológico. E mais, seria como condição mesma de seu aparecimento. É no encontro de um sujeito que percebe ou um “sujeito pré-pessoal” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 469), reconhecendo a percepção como a experiência originária e anterior à constituição do eu, que o mundo se revela como parte de uma experiência na qual o corpo participa inevitavelmente e também na qual outros corpos podem se configurar. Passam a existir “seres que são ultrapassados por seu mundo e que, conseqüentemente, podem ser ultrapassados um pelo outro” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 473). Um mesmo mundo se partilha e é dado à participação.

Merleau-Ponty (2011) explica que o corpo percebido é cavado por um turbilhão, onde é atraído e aspirado. Esse corpo deixa de ser a posse de um indivíduo e passa a se fazer presente para outros seres. Assim outras condutas começam a se realizar. “O outro corpo já não é mais um simples fragmento do mundo, mas o lugar de uma certa elaboração e como que de uma certa ‘visão’ do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 474, grifo do autor). É com o corpo que se percebe o mundo e com esse mesmo corpo que o outro é percebido e vivido, talvez até como prolongamento daquele. Pode-se entrever que o sujeito é aquilo que é formado em relação ao mundo em sua radicalidade: um sujeito encarnado e que é atravessado por relações na medida em que participa de um mundo também sensível tal qual seu corpo. No espaço entre os corpos se engendra uma subjetividade que elimina o indivíduo acabado e demonstra sua abertura a outras subjetividades.

Pode-se encontrar no pensamento do psicanalista Félix Guattari (1992) uma nova maneira de pensar tal condição. Esse autor entende a subjetividade sendo produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais. A subjetividade não seria fixada e nem sequer existiria hierarquia nos seus registros semióticos. O que ocorreria de fato é uma tal pluralidade sem instância de domínio algum. A subjetividade possuiria essa caracterização a partir da irrupção de fatores subjetivos na atualidade, das suas produções maquínicas e do destaque de aspectos etológicos e ecológicos quanto à subjetividade humana.

A história contemporânea, para ele, reivindica a singularidade subjetiva. Singularidade, todavia, é o ponto nevrálgico que permite a Guattari (1992) defender uma nova concepção subjetiva em contraponto com o processo de homogeneização decorrente de parte das transformações as quais a sociedade se encontra, principalmente derivadas do capitalismo e das transformações tecnológicas contemporâneas.

As produções maquínicas se formulam no entendimento tanto de máquinas tecnológicas e de informação quanto de máquinas sociais ou equipamentos coletivos (GUATTARI, 1992). Todos esses criam suas enunciações que são agenciadas e ajudam a produzir a subjetividade. As máquinas “nunca funcionam isoladamente” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 320). Por isso, pode-se pensar em uma subjetividade maquínica, a qual é atravessada por cruzamentos de cadeias discursivas finitas e registros incorporais com virtualidades infinitas (GUATTARI, 1992). O autor afirma que “é nessa zona de interseção que o sujeito e o objeto se fundem e encontram seu fundamento” (GUATTARI, 1992, p. 37).

Um agenciamento de enunciação coletiva se dá nesse princípio da máquina. Segundo Furlan (2006, p. 116), para Guattari e Deleuze existem as máquinas abstratas e concretas. A primeira, também chamada de diagrama, é o princípio de direção ou organização de forças em um determinado contexto. Já as máquinas concretas seriam as formas em que esses diagramas se concretizam ou se atualizam por meio de dois esquemas - expressão e conteúdo. Nas formas de expressão teríamos os enunciados sobre um determinado assunto. Nas formas de conteúdo, aquilo que visibiliza esses enunciados. Por exemplo, no caso de um enunciado sobre a loucura, que seria a forma de expressão, tem-se o hospital, o médico e o louco como formas de conteúdo. O enunciado e sua visibilidade se constituem em forças heterogêneas. Nessa perspectiva filosófica de base psicanalítica, o ser e o mundo formam uma espécie de composição com a realidade por meio das intensidades das forças que a regem.

Esse tipo de pensamento é que permitiria colocar o problema da enunciação não apenas em alguns registros semióticos (principalmente os linguísticos), mas em “um conjunto de matérias expressivas heterogêneas” (GUATTARI, 1992, p. 37). Nisso aparecem as semióticas a-significantes como “composições de sentido que não remetem a nenhum significado que transcende o próprio ato ou suscitam interpretações” (FURLAN, 2006, p. 117). Há um verdadeiro plano de imanência que se elabora no confronto do ser com o caos, constituindo forças de velocidades infinitas que atravessam a vida em sua composição. A filosofia tentaria organizar o caos por meio de conceitos, enquanto a arte o faria por meio de sensações, perceptos e afectos.

Guattari (1992) reconhece que os componentes que concorrem para a produção de subjetividade são múltiplos e comportam os registros semiológicos significantes (como família e educação), os elementos fabricados pela mídia e aquelas dimensões a-significantes. Isso tudo para promulgar uma concepção de subjetividade que não é fixa, mas em constantes relações de alteridade, como “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19, grifo do autor).

O que seria esse território?! Segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 120, grifo do autor), “o território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’”. Há um território no momento em que o ritmo passa a ser expressivo. O efeito da arte, por exemplo, seria o território. No entanto, este deve ser entendido *em processo*, pois comporta a desterritorialização e a reterritorialização. Para Guattari (1992), a subjetividade busca um território existencial adjacente a universos incorporais como focos enunciativos que se projetam em linhas de virtualidade infinitas e desestabilizam qualquer fixação. Essas virtualidades podem e devem ser abertas a todo momento, permitindo não só que as subjetividades se produzam, mas que também possam formular seus territórios. O grande problema é que na sociedade contemporânea o capitalismo engendrou um modo de subjetividade serial com um paradoxo inerente, pois ao mesmo tempo em que provoca os processos de desterritorialização, tenta a todo custo anular esse aspecto fixando territórios universalizantes e não-singulares. É o que Guattari e Rolnik (1986) chamam de subjetividade capitalística. Todavia, os indivíduos e/ou grupos sociais veiculam seus próprios sistemas de modulação da subjetividade, ou seja, uma certa cartografia subjetiva com demarcações múltiplas que os posicionam em relação a afetos e angústias, bem como tentativas de gerir suas inibições e pulsões (GUATTARI, 1992). O que delimita um território existencial são os chamados ritornelos, que se constituem em módulos de intensidade com determinados modos de temporalização. “Outros ritmos são assim levados a cristalizar Agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam” (GUATTARI, 1992, p. 27).

Pensar o sujeito na contemporaneidade é se deixar absorver por uma condição de constante atravessamento que não comportaria mais a noção identitária única. A subjetividade seria a questão capaz de abarcar a multiplicidade do ser. Esse ser não é o indivíduo nem o sujeito pessoal, mas um componente imerso em fluxos criadores/criativos em sua própria subjetividade, que comportam e traçam variadas linhas de fuga, com todos os tipos de emissão de conteúdo ou enunciação. A subjetividade deve ser compreendida a partir de um “termo organizador das aberturas possíveis para o virtual e para a processualidade criativa” (GUATTARI, 1992, p. 44).

O grande intento de Guattari estaria na sua tentativa de passar de um paradigma cientificista para um paradigma ético-estético. O sentido de produção de subjetividade e a capacidade de reconectá-la a matérias tão diversas e não encaixadas em registros linguísticos, que ele chamou de semióticas a-significantes, permitem a ele ultrapassar certos limites e recolocar a arte como um dos aspectos constituintes de seu pensamento. Nas condições contemporâneas, conforme defende Guattari: “cabe especialmente à função poética recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e re-singularizados” (GUATTARI, 1992, p. 31).

Além da função poética, Guattari coloca a questão dos dispositivos de subjetivação e como eles podem sair daquela serialidade capitalística para entrarem em processos de singularização. Esses dispositivos poderiam existir em quaisquer escalas, na cidade e em jogos de linguagem. Para ele, esses dispositivos possuem uma emergência. “A única finalidade aceitável das atividades

humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo” (GUATTARI, 1992, p. 33).

O DISPOSITIVO LYGIA CLARK: RUMO A UMA POÉTICA DE SI

A obra de Lygia Clark pode ser entendida como esse dispositivo. A artista brasileira ganhou destaque no contexto do neoconcretismo, com importância internacional e histórica. Sua trajetória de ruptura com o objeto estético convencional e a entrega de novas proposições artísticas coletivas e participativas são um campo privilegiado para esta discussão. O neoconcretismo deixou no imaginário artístico brasileiro dos anos 1960 uma marca profunda ao aliar o trabalho experimental e a crítica contundente. Seus personagens estabeleceram posições precisas dentro do campo artístico. A inventividade daqueles artistas foi o uso da linguagem plástica como caminho de acesso a uma relação mais intensiva com o espectador, pois se pretendeu desenvolver justamente os problemas da própria criação poética no contexto de um discurso construtivo, em questões singulares sobre a expressão, a temporalidade, a espacialidade e a subjetividade (BRITO, 1985).

Lygia Clark apresentou em sua produção do início daquela década uma síntese reveladora desse momento e suas obras foram consideradas as grandes representantes da chamada teoria do não-objeto desenvolvida por Ferreira Gullar. Segundo esse autor, que também participou dos grupos artísticos de vanguarda da época, diante do espectador o não-objeto se apresentava “inconcluso” (GULLAR, 1999, p. 301), mas portando os meios de ser concluído por ele. 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 “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).

Comentando os *Bichos* de Lygia Clark, Gullar também revelou a influência das obras da artista sobre suas ideias. Afirmava 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* foram realizados em 1959 e apresentados ao público pela primeira vez em 1960, na galeria Bonino, no Rio de Janeiro. Faziam parte de uma série com a qual Lygia Clark trabalhou até 1964, e se constituem de 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, na chamada *Obra mole*.

Apesar de Lygia Clark acreditar, em 1960, que se estabelecia uma “integração total, existencial” (CLARK, 1980, p. 17) entre o ser humano e o *Bicho*, a participação do espectador que a obra engloba tinha como característica ainda a dependência de um objeto. No decorrer do seu trabalho, Clark encontrou a medida capaz de enfrentar essa dualidade e contradição, superando o

objeto, pois desenvolveria as suas potencialidades através do ato que instaura a obra. Ela procurou, pois, revelar ao espectador esse fundamento e convidá-lo a fazer o mesmo. Assim, a guinada definitiva rumo à desmaterialização da obra de arte na poética de Lygia Clark foi dada com a chegada às proposições, termo amplamente utilizado por ela e por seu amigo e artista Hélio Oiticica, para revelar o caráter processual, aberto e convidativo à participação que não cabia mais no conceito de obra de arte. Segundo Fabbrini (1994, p. 92), nessas “proposições construtivas”, a obra acabada foi substituída pela “ação que nunca se perfaz” de participantes anônimos: a perda da “completeza” da obra levava ao aumento da “liberdade de participação do espectador-autor”.

Em 1963, Lygia 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 convidava o outro a se apropriar do fazer artístico, ao cortar uma fita de *Moebius*. Dessa forma, a obra se configura no ato de fazê-la. O corte deveria ser seguido até a chegada do ponto inicial, em que o participante escolhe a direção a ser tomada a fim de que a tesoura possa continuar seu percurso até o momento em que a fita não suporte mais nenhum corte e se desfaça em uma diversidade de tiras. A partir dessa proposta, ela 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 (CLARK, 1980).

Cresceu assim a preocupação de Lygia Clark com o envolvimento ativo do público. Em 1966, essa participação que se realizou no objeto foi esgotada pela artista, que chegou ao corpo como devir da manifestação-arte. A fase inaugurada com *Nostalgia do corpo*, em que séries de objetos precários pretendiam com o toque-contato do sujeito uma analogia orgânica e estímulo sensorial a fim de estruturar no participante a ativação das partes do corpo e integrar uma memória recalcada, pode ser considerado um exemplo importante no entendimento de uma participação que supera a condição do objeto.

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, elas evidenciaram a carga erótica que passou a fazer parte do imaginário experimental das suas produções. A proposição *O Eu e o Tu* é feita de “panejamentos que provocando no usuário uma desorientação espacial lhe permitem a descoberta de uma nova posição no mundo” (FABBRINI, 1994, p. 118, grifo do autor). Clark criou dois macacões de tecido plastificado que são ligados no umbigo por um tubo de borracha. Encapuzados e com os olhos vendados, um homem e uma mulher deveriam vestir as roupas. 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). Existiam também seis zíperes dando acesso ao forro, fazendo que no toque e contato com o outro houvesse 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). Rolnik (1999, p. 20) afirma ainda que por meio dessa 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”. Esse foi um conceito interessante que a autora aplicou em sua leitura da trajetória poética da artista. Segundo ela, “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” (ROLNIK, 1999, p. 3, grifo do autor).

A originalidade de Lygia Clark estaria na própria procura incessante de convocar no outro esse corpo vibrátil, o qual foi relegado até então ao domínio dos artistas, por meio da 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 formação 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 mesma autora, a partir das grandes manifestações histórico-culturais a partir da década de 1960 que foram vivenciadas como processo coletivo e engendraram novas possibilidades de subjetivação.

A figura do artista naquele contexto, em sintonia com muitas experiências de Clark, estava sendo convocada a uma consciência peculiar sobre a capacidade de superação das estruturas do objeto/ambiente, cujo princípio participativo agiria como germe da criação poética. O impulso ao comportamento criador generalizado passa a constituir as proposições vivenciais que só se realizariam efetivamente na elaboração de “comunidades germinativas” (FAVARETTO, 2000, p. 178), surgindo então a coletividade como espaço do experimental.

Nessa mesma época, Clark saiu do Brasil devido ao agravamento das perseguições e da censura decorrentes da instauração da ditadura cívico-militar, ligando-se simbolicamente ao percurso que seria imposto a muitos artistas com o exílio político. Ela passa uma temporada na Alemanha levando suas “manifestações de criatividade” (FABBRINI, 1994, p. 157) para crianças e adultos, depois para Veneza e também Paris, cidade esta que tem uma importância profunda na sua trajetória.

Apresentada a um arquiteto francês, que se entusiasmara com suas proposições, Clark foi influenciada a concorrer a uma vaga na *École de Beaux-Arts*, mas seria a Sorbonne, em outubro de 1972, que a convidou a ministrar um curso de comunicação gestual (ROLNIK, 1999, p. 23). Chamado de Espaço do Corpo, o curso da artista duraria de 1973 a 75, agitando a universidade e seus alunos. No início poucas pessoas começaram a participar talvez por desconhecerem sobre o que se tratava

a proposta da artista. Nas semanas seguintes, contudo, “já havia dez alunos, depois trinta, depois a Sorbonne inteira” (CLARK *apud* FABBRINI, 1994, 157, grifo do autor).

Clark criou com os alunos um novo conceito para as experiências que vinham realizando - a de *Corpo coletivo*, também chamado por ela de *Fantasmática do corpo*. Em entrevista a Roberto Pontual (1974), a artista reconheceria um trabalho de fronteiras, em que a partir de determinadas vivências e com a expressão verbal posterior a elas chegaria às margens da psicanálise. Clark queria fazer com que seus alunos tivessem a oportunidade de experimentar as vivências que a própria artista passara, convidando-os a percorrer sua trajetória poética:

Preocupo-me de início em fazer com os 30 jovens de cada uma das duas turmas comecem por onde comecei o meu trabalho com o corpo, em 1966. Propondo-lhes experiências e lhes peço ao final de cada uma delas para que relatem para o grupo o que sentiram ao realizá-las. Tendo vivências distintas [...] de repente os vejo, como numa espécie de expulsão ou vômito de fantasmas, dialogando em torno de uma mesma proposição (CLARK *apud* PONTUAL, 1974, p. 1).

Vomitar seus fantasmas seria uma estratégia elaborada a todo o momento nessas vivências, mas fica evidenciada na proposição *Baba antropofágica*, de 1973. Os participantes eram solicitados a levar carretéis de linha à sua boca e recobrirem o corpo de outro participante, deitado ao chão, por meio dos fios coloridos que aqueles desenrolavam com as mãos. Ao final, restava uma baba de fios (CLARK, 1998a).

Ao retomar as propostas de Clark devido a um convite feito pela curadoria da 22ª Bienal de São Paulo, que propôs uma retrospectiva da artista, Rolnik (1994) vivenciou a *Baba antropofágica* e relata uma experiência dilacerante. Primeiro, haveria a perda de referências com o iniciar da proposta, quando os corpos de outros participantes se agitam em torno dela, fazendo-a se entregar completamente a um estado de devir. Aos poucos, foi diminuindo o medo da diluição de sua própria imagem, fundindo-se no emaranhado de baba, que ao ser retirado, plasma um novo corpo e uma nova pessoa.

Para Fabbrini (1994), nessa proposta, opera-se uma dialética entre incorporação e eliminação. A linha expelida sintetiza a ação estipulada, possuindo uma forte carga erótica: a saliva dos participantes contamina o fio e se torna bebida que envolve os corpos. Todavia, não se produz abjeção, pois essa baba não pode ser considerada dejetivo, mas alimento da criação coletiva e eliminadora da indiferença ou neutralidade existencial. Pode ser entendida como uma verdadeira antropofagia sem castração. Ao ingerir as vivências grupais ocorreria revivimento da sublimidade erótica. O ato de desenrolar o novelo seria equivalente ao êxtase da criação e constituinte de um sacramento de unidade por meio do fio como extensão do corpo, coesão do grupo, entrelaçamento no coletivo sem perda ou anulação da individualidade, pois o que se perde se resume a uma tal substância interior a fim de cada um possa redefinir sua presença individual.

Em 1976, Lygia Clark voltou ao Brasil e começou a fazer sessões particulares em seu apartamento no Rio de Janeiro, utilizando os *Objetos relacionais* em uma proposta que ela denominaria de *Estruturação do self*. Alguns desses objetos são modificações daqueles desenvolvidos em *Nostalgia do corpo*, mas agora para um contexto mais intimista e pensado como acompanhamento para a elaboração do ser em estado de sofrimento.

Esse passo decisivo no trabalho de Clark foi possível após o aprofundamento de suas propostas com os alunos da Sorbonne, uma vez que pode ter um contato mais duradouro com os participantes, por meio da regularidade que o curso exigia. Esses encontros levaram a artista a criar um espaço para a palavra como reflexão dos acontecimentos no corpo, que somados ao sentido de construção temporal que eles propugnavam, exigiam a criação de um contexto de preparação individual para o acesso às potencialidades geradas a partir dessas vivências (ROLNIK, 1999, p. 24).

A partir dos anos 1970, Lygia Clark apresentou uma pesquisa intensiva sobre o corpo e suas implicações para a criação artística. Desse modo, a artista foi capaz de redimensionar a participação do outro no seu próprio fazer, deslocando-o da figura do espectador para o do participante que engendra a possibilidade de existência de um valor estético-artístico. Em realidade, a artista possuiria apenas a autoria da proposta, sendo que sua realização só aconteceria na participação do espectador - e por meio desta.

O processo de ressignificação da obra de arte face ao espaço de encontro com o espectador levou ao entendimento da percepção como fenômeno da totalidade do sujeito perceptivo, já presente nas formulações estruturais que operavam na execução de objetos interativos, mas que com Lygia Clark essa percepção tomou novas dimensões e fez a obra de arte funcionar como dispositivo de uma relação sujeito-objeto a partir do campo sensorial, perceptivo e intersubjetivo. É uma conexão fértil com a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (2011).

Em um texto de 1965, Lygia Clark revelou algumas angústias na sua trajetória poética: “onde está o Bicho – eu? Transformo-me em uma existência abstrata. Mergulho nas verdadeiras profundezas, sem ponto de referência com meu trabalho – que me olha de muito longe, do exterior de mim mesma” (CLARK, 1980, p. 23). Clark faz uma analogia entre sua obra e a transformação de si mesma. “Eu sou o antes e o depois, sou o futuro no presente. Sou o dentro e o fora, o direito e o avesso” (CLARK, 1980, p. 23). No início desse texto, ela declara:

Pela primeira vez descobri uma realidade nova não em mim, mas no mundo. Reencontrei um “Caminhando”, um itinerário interior fora de mim. Antes, o Bicho emergia em mim, jorrava em uma explosão obsessiva – por todos os sentidos. Agora, pela primeira vez, com “Caminhando”, dá-se o contrário. Eu percebo a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart aos gestos de futebol na praia. (CLARK, 1980, p. 23, grifo do autor).

Com esse depoimento, tem-se a envergadura que a experiência daquele ato teve para a artista. É a descoberta de um mundo. Uma realidade que ela não encontra nos limites circunscritos de seu ser, mas uma abertura em radicalidade. Pode-se aproximar essa percepção que a artista teve de um ritmo único, na categoria dos ritornelos que Guattari expõe como módulo temporal catalisador que funcionam em “transposições de limiar subjetivo” (1992, p. 27). Reconhece-se essa capacidade do ritornelo em várias instâncias e como afetos massivos que mergulham os seres em estados emotivos. Para além desses, existiriam também ritornelos que catalisam a entrada de Universos incorporais e cristalizam territórios existenciais desterritorializados. Esses universos são “singulares, historicamente marcados no cruzamento de diversas linhas de virtualidade” (GUATTARI, 1992, p. 28). Isso mudaria a percepção do tempo universal, considerado por ele apenas como uma “projeção hipotética dos modos de temporalização concernentes a módulos de intensidade – os ritornelos – que operam ao mesmo tempo em registros biológicos, sócio-culturais, maquínicos, cósmicos etc..” (GUATTARI, 1992, p. 28). Essa diversidade mantém seus modos heterogêneos, mas são “captados por um ritornelo, que ganha o território existencial do eu” (GUATTARI, 1992, p. 29). Por meio do ritornelo, escapa-se das “estruturas preestabelecidas da subjetividade” para uma “constelação de Universos de referência”, entendidos como “entidades incorporais que se detectam ao mesmo tempo em que são produzidos, e que se encontram todo o tempo presentes, desde o instante em que os produzimos” (GUATTARI, 1992, p. 29). Esses Universos se constituem também em paradoxo: são dados no instante criador e escapam ao tempo discursivo, como focos de eternidade entre os instantes. Também, são considerados os elementos em situação e “a projeção de todas as linhas de virtualidade, que se abrem a partir do acontecimento de seu surgimento” (GUATTARI, 1992, p. 29).

Aposta-se aqui que o ato artístico e participativo para Lygia Clark tinha esse mesmo aspecto defendido por Guattari de “fazer funcionar o acontecimento como portador eventual de uma nova constelação de Universos de referência” (GUATTARI, 1992, p. 30). Desse modo, o tempo também pode ser vivido como ato. A artista buscou sempre um novo modo de expressão e reconhecia a urgência disso: “se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido” (CLARK, 1998b, p. 34). Para tanto, ela afirmava: “O tempo é o novo vetor de expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si” (CLARK, 1998b, p. 34).

Uma recusa importante para Clark foi o que ela denominou de transferência no objeto. A transferência seria superada pela invenção. “Divido a proposição e aceito a invenção do outro”, confessa a artista (CLARK, 1998a, p. 269). As nuances dadas pela artista sobre isso dão a particularidade da implicação participativa em seu pensamento. De mesmo modo, Guattari (1987) formulou um conceito que auxilia nessa questão, o de transversalidade. Ele trataria dos fenômenos subjetivos de grupos, diferenciados em dois tipos, os sujeitos e os sujeitados. Os primeiros teriam:

por vocação gerir, na medida do possível, sua relação com as determinações externas e com sua própria lei interna. O grupo sujeitado, ao contrário, tende a ser manipulado por todas as determinações externas e a ser dominado por sua lei interna (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 319).

Tanto em um quanto em outro aspecto, correr-se-ia o risco de desestabilização, uma externa (no grupo sujeitado) e outra interna (no grupo sujeito). A alternativa proposta pelo autor se baseia em sua prática de análise institucional em uma clínica psiquiátrica francesa. Com essa prática, Guattari (1987) pode perceber que a participação no coletivo passaria por um estilhaçamento do grupo ou da pessoa. É nos grupos sujeitos que ele encontraria essa possibilidade transversal, mesmo que a esses o risco de topar com o *nonsense* seja muito maior, mas por isso mesmo se sairia de um impasse individual. “Está-se no grupo não para se esconder do desejo e da morte, empenhado num processo coletivo de obsessionalização, mas por causa de um problema particular, não para a eternidade, mas título transitório: é o que chamei de estrutura de *transversalidade*” (GUATTARI, 1987, p. 108, grifo do autor).

A solução do impasse de fixação no objeto seria o “reorientar-se no sentido da história, no sentido do recorte diacrônico do real e de suas tentativas provisórias e parciais de totalização” (GUATTARI, 1987, p. 108). Seria uma dobra no pensamento que permitiria as seguintes interrogações: “Onde está a lei? Ela está atrás de nós, atrás da história, aquém de nossa situação real e portanto de nosso controle? Ou ela está diante de nós, ao nosso alcance, numa possível reapropriação?” (GUATTARI, 1987, p. 108). Acredita-se que são questionamentos similares que fazem Lygia Clark declarar “a recolocação do real em termos de vida” (CLARK, 1998a, p. 269).

A propósito do *Caminhando*, a artista pensara que este se destinava ao ser humano na fuga do automatismo do cotidiano, na descoberta do seu gesto como fundamento de sentido. Seria uma saída à alienação, tal qual Guattari (1992, p. 111) gostaria quando declara querer “saber se existe ou não possibilidade de poupar o recurso a modelos alienantes, se é possível fundar as leis da subjetividade em algo que não seja a coerção social nem o viés mistificante”.

Guattari posiciona o sujeito no grupo como aquele que não está lá para fugir do desejo, mas para vivenciá-lo em uma estrutura de transitividade. Ele volta a pensar no “sentido da participação do indivíduo no grupo enquanto ser falante e a questionar assim o mecanismo habitual das descrições psicossociológicas e estruturalistas” (GUATTARI, 1987, p. 92). Guattari distingue um certo desejo de grupo como aquele que se forma como conteúdo latente e que precisa ser desvelado nas rupturas de sentido, no não-dito. Para o autor, o objeto que está em jogo em uma ordem coletiva não é a mesma de uma transferência tradicional, eles não são “articulados e retomados a partir da interpretação de um analista” (GUATTARI, 1987, p. 93). Segundo esse autor, “a transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade” (GUATTARI, 1987, p. 96).

Coloca-se aqui a capacidade das proposições de Lygia Clark acionarem essa dimensão. Em *O corpo é a casa*, ela falava que a soma de significações dava um sentido global à proposição e “na medida em que inúmeras pessoas aspiram a isto, a proposição toma um sentido coletivo tribal” (CLARK, 1980, p. 36). Para Guattari (1987, p. 99), a consolidação de um nível de transversalidade permite “que se institua no grupo um diálogo de um novo tipo: o delírio e qualquer outra manifestação inconsciente, em cujo seio o doente até então permanecia emparedado e solitário, pode alcançar um modo de expressão coletiva”. Clark (1980, p. 36) alertava para o fato de que “o meio em que vive o homem só existe quando há essa expressão coletiva”. Compreensão que a fez abandonar os espaços territorializados do domínio artístico e desenvolver nos grupos esse potencial. Clark abria espaço à fantasmática de um corpo coletivo. Esse conceito de transversalidade seria capaz de revelar o próprio entendimento da artista sobre o que considerava a não transferência no objeto. Clark só pode estabelecer um sentido para a participação do espectador na medida em que a proposição tinha um sentido para si mesma, na perspectiva de uma transformação e invenção de sua própria subjetividade.

Houve na trajetória dela um ponto muito importante e que é possível relacionar com o que Guattari desenvolveu sobre os grupos sujeitos. A prática da artista, quando assume a participação como estrutura mesma da obra, ocorrendo a implosão mesma desse conceito, faz com que sua poética vá além do objeto e procure resgatar um sentido que não se limita aos contornos do que os meios artísticos podem ou não oferecer. É uma transformação no próprio estatuto do fazer, é uma ruptura de sentido no grupo-artista que mobilizaria uma transversalidade do grupo-espectador.

Guattari percebia, dessa forma, que “tudo parece repercutir do topo para a base” (1987, p. 96). Por exemplo, em uma clínica, a modificação no coeficiente de transversalidade dependeria muito mais do corte efetuado no nível dos médicos-chefes, diretores etc., ainda que uma pressão de base fosse fundamental. Pode-se relacionar isso da seguinte maneira: retomando o pensamento sobre uma interpretação ou contemplação ativa, essa se daria no nível do espectador e da recepção da obra de arte. A participação elaborada por parte do artista-propositor seria capaz de desencadear um tipo de manifestação muito maior no nível do espectador, pela transversalidade operada. Uma mudança irreversível se iniciaria, abrindo espaços para territórios heterogêneos. Percebe-se que esse autor identificaria a transversalidade no grupo como conceito parcial. Posteriormente, a transversalidade já seria tomada como aspecto constituinte de toda subjetividade, tal qual defendida por ele: sendo produzida por agenciamentos coletivos (GUATTARI, 1992). O grupo sujeito daria vez a se pensar em todos os processos de singularização. Pode-se também aproximar as formulações de Lygia Clark com o que Guattari defende como um novo paradigma estético. Para esse autor, o monopólio da criação não se mantém com a arte, mas ela tem a capacidade de levar ao extremo a “invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas” (GUATTARI, 1992, p. 135). A constituição de um paradigma estético se daria no afirmar dos processos de criação como fontes existenciais e *auto-poiéticas*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A constituição de um campo estético participativo é um dado diferencial de certas obras de arte, não apenas naquelas relacionadas à visualidade, sendo encontrada em diversas modalidades expressivas. Como tentou se mostrar com a noção de interpretação e obra aberta, a participação é uma dimensão inerente ao pensamento estético e artístico, que se tornou visível e efetivada por certas produções poéticas. As experimentações de Lygia Clark se destacaram nesse campo, trazendo originalidade aos problemas da participação do espectador na obra de arte. A obra desta artista brasileira requer uma perspectiva capaz de reconhecer a abertura da obra de arte como convocação para um ato participativo que envolve o corpo e a subjetividade. Segundo Merleau-Ponty (2011), não há condição de pensamento que não exija e convoque o sujeito em uma ética que funda sua inerência a esse pensamento ou a algo que se coloque em contato com ele. Sujeitos e objetos participam de um ato que os coloca em movimento de sentido. Participar é de fato realizar esse movimento, quase inescapável.

Na aproximação dos teóricos aqui utilizados foi possível balizar um pensamento participativo e relacional. Os autores que fundamentaram esta pesquisa permitem compreender a participação e o engajamento do sujeito no mundo como um corpo em desdobramento de situações de alteridade múltiplas, como aberturas para devires que atravessam o sujeito unitário e o engaja em outros modos de vivenciar o tempo. Essas reflexões fortalecem a tomada de posição, por meio do contato com a obra de Lygia Clark enquanto dispositivo poético de subjetividade, de que a participação do espectador é mais do que uma mera interação. Reconhece-se que o espectador não é uma figura fixa, mas se inventa em uma enunciação estética, por exemplo. Seu corpo é um elemento fundamental também nesse agenciamento coletivo que engendra uma subjetividade. O lugar que ele ocupa no domínio estético pode e deve se tornar singular por meio de sua participação naquele instante mesmo em que a obra é uma alteridade. Talvez assim ele possa se apropriar do real, atualizando o campo de possibilidades instauradas pela arte. Formar com a obra outros territórios possíveis de existência. A participação do espectador na obra de arte é uma configuração específica que tornou clara essa capacidade criativa e inventiva que se formula em uma relação espacial entre sujeito e objeto, produzindo uma nova subjetividade.

A contemplação como elemento estético é parte deste processo, mas sua realização efetiva se daria em um ato participativo, que convoca um corpo atravessado pela multiplicidade e em devir singular. As formulações de Lygia Clark engendram uma concepção transversal entre arte e subjetividade, apresenta a ideia de alterações do eu e do outro na produção de uma nova corporeidade existencial, como meio de experimentar uma alteridade emergente. É uma poética de si. Arte que se engendrou numa estética da participação, mas que permite processos poéticos e inventivos coextensivos à vida. Arte como convite a uma transformação processual que atravessa a subjetividade, colocando-a em um estado experimental de arte.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Mônica Botelho. **Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia**. 2007. 387 f. Tese (doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, 2007.

BISHOP, Claire. The social turn: Collaboration and its discontents. **ArtForum**. 2006, vol. 44, n.6, p. 178–183. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>>. Acesso em: 19 jun. 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

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

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Marseille: MAC, Galeries Contemporaines des Musée de Marseille; Porto: Fundação de Serralves; Bruxelas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998a. (catálogo de exposição)

CLARK, Lygia. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – 4**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

FURLAN, Reinaldo. Fenomenologia e esquizoanálise na psicologia: um encontro possível?, **Psicologia USP**. 2006, vol. 17, n.3, p. 105-126. ISSN 1678-5177. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-65642006000300009>>. Acesso em: 19 jun. 2021.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

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

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

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1999.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PONTUAL, Roberto. Lygia Clark: a fantasmática do corpo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 set. 1974. Caderno B, p. 1.

ROLNIK, Suely. Um singular estado de arte: Lygia Clark busca desestabilizar a subjetividade do espectador com suas obras, atingindo-o no corpo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 dez. 1994. Ilustrada, p. 6.

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://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda .pdf](http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf)>. Acesso em: 28 jun. 2021.

Recebido em: 28/06/2021

Aceito em: 11/09/2021