

Interações Corporais nas artes visuais: estudo da obra de Lygia Clark

Denilson Pereira Rosaⁱ

Viviane Domingues Meiraⁱⁱ

Resumo

Interações corporais estão presentes em trabalhos de artistas como Lygia Clark, que enfrentou o conservadorismo hegemônico da tradição pictórica que se desdobrou no esgotamento da pintura e nas inovações que permeiam a relação espaço, tempo, corpo, objeto e obra. Buscamos, neste artigo, acentuar o valor do próprio corpo através de vivências com objetos da cultura e da arte contemporânea. Nosso objetivo foi elucidar as possibilidades de integração da arte à vida e vice e versa, sugerindo uma arte/educação ampliada, que não se limita a uma única corrente teórica.

Palavras chave

Corpo, Artes Visuais, Interações, Lygia Clark.

Body Interaction in visual arts: study about the work of Lygia Clark

Abstract

Body interactions are present in works by artists such as Lygia Clark, who faced the hegemonic conservatism of pictorial tradition that unfolded in the depletion of painting and innovations that permeate the relationships involving space, time, body, object and work. We seek, in this article, emphasize the value of the body itself throughout experiences with objects of culture and contemporary art. We had the purpose of elucidating the possibilities of integration of art into life and vice versa, suggesting an art/extended education, which is not limited to a single theoretical current.

Keywords

Body. Visual Arts. Interactions. Lygia Clark.

Introdução

Neste artigo, discutimos a criação poética de Lygia Clark e a organização de uma exposição com o título **euobra**, com o objetivo de disponibilizar um momento de reflexão crítica e interações com a produção de propostas contemporâneas¹. Isso foi feito através de experimentações coletivas mediadas pelo corpo, utilizando-se a linguagem artística para realizar essa aproximação da arte à vida e da vida à arte. Desenvolvendo a ideia dessa aproximação o filósofo Vitor Martins argumenta:

Enquanto for possível distinguir a arte da vida, é porque tudo vai mal. É porque a arte é um trabalho e a vida uma sobrevivência.

¹É um desdobramento da monografia de Conclusão de Curso em Artes Visuais – Licenciatura, concluído no segundo semestre de 2009, na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

Mas nem a arte se dá bem como trabalho nem a vida como sobrevivência. (MARTINS, 2011, p.5).

Para isso procuramos em todos os momentos da mostra e da ação educativa, despertar e sensibilizar os participantes para a valorização e aproximação da linguagem da arte contemporânea que se apropria de artefatos da vida cotidiana, resignificando-os. Na argumentação de Martins a relação da arte com a vida é uma possibilidade. "Pelo que podemos pressentir será então difícil distinguir entre elas porque o que pressentimos é que 'fazer arte' será muito próximo, senão o mesmo, que viver" (MARTINS, 2011, p.5).

Pretendemos neste artigo elaborar a ideia de que a poética de Lygia Clark se dá ou está na interação do objeto com o corpo e vice-versa. Este pensamento difere daquele defendido por Milliet quando na conclusão de seu livro "*Obra: trajeto*", ela apresenta a tese de que "a poética clarkiana supera a obra e elege o corpo como espaço experimental para uma expressão não codificada, não há necessidade do objeto: é o ato que engendra a poesia". (MILLIET, 1992 p.177)

Para nós a obra de Lygia Clark promove, por meio do objeto, a relação do ser humano com o mundo na integração das experiências sensoriais do corpo e na compreensão vivencial da natureza, da cultura e do cotidiano. A não-artista² queria, com seus objetos, ressaltar sobretudo, casulos, bichos, trepantes, caminhando, objetos relacionais, luvas e máscaras sensoriais, ou seja, uma relação total da arte com o corpo e com a vida e, no limite com a dança, a performance, o teatro, a política e, por fim, com a psicologia e a terapia.

Essa relação emerge a partir do período em que a artista rompe com a moldura e o pedestal levando a obra para o espaço, para a vida. Na história da arte moderna brasileira a moldura era importante para o pintor, uma vez que o limite do quadro era determinado por ela, enquanto o pedestal sustentava as esculturas. A partir da proposta *Caminhando*, uma fita de moebius em cima de um banquinho de madeira e uma tesoura, Lygia Clark propõe uma nova relação com a obra. A interação se dava no momento em que o participante ou público sentava-se e escolhia o caminho pelo qual seguir e cortar a fita.

²Optamos logo de início por considerar Lygia Clark de não-artista não com o objetivo de catalogá-la, mas para sermos coerente com seu pensamento sobre a arte.

Observamos a resistência da artista às exposições exclusivas de galerias ao propor a participação e interação do público como co-autor da compreensão, percepção, sensações ou emoções que podem estar na memória ou na imaginação. Desse modo se dá a integração do corpo, do objeto e do espaço na poética clarkiana. São experimentações e interações que estimulam a percepção e o engajamento corporal do público. Por meio do toque, do olhar, do sentir e do cheiro, as memórias corporais são revividas e traduzidas no ato de imersão na obra.

Nossa motivação para o desafio de uma pesquisa poético/pedagógica, também parte do desenvolvimento do projeto de trabalho, *A experiência do corpo na sociedade, em Lucien Freud e na vida das crianças*, realizado por Fernando Hernández (2007) e Mercè Ventura em uma escola conveniada em Barcelona, Espanha. Ressaltamos que o nosso principal interesse, o qual parte do relato dessa experiência com o tema corpo, foi a possibilidade de associação do mesmo como objeto de estudo no ensino e na poética da Cultura Visual.

Desse modo, para suprir uma vontade ou mesmo um desejo de concretizar uma experiência poética e pedagógica, a partir da investigação do tema corpo, o qual permeia a trajetória e vida de Lygia Clark e a experiência do projeto de trabalho com Lucien Freud, encorajou-nos na organização da exposição **euobra**³. Além do espírito de Lygia Clark, buscamos na história da arte, sustentação conceitual para fundamentar os trabalhos na tendência da Arte Povera.

Este texto está organizado em dois momentos e uma conclusão. No primeiro, destacamos a vida/obra/trajeto, implicações e desdobramentos da produção de Clark durante um período que compreende aproximadamente trinta anos. No segundo, esboçamos a possibilidade de retomar o espírito das proposições da não-artista, na montagem da exposição **euobra**, utilizando suas categorias, conceitos, ideias e poéticas.

A opção de aprofundar na obra de Lygia Clark veio de uma inquietação das nossas próprias necessidades e processos de criação e percepção da arte. E ainda indagações sobre a pesquisa e expressão poética, as quais desdobram em diálogos ampliados, híbridos e interdisciplinares.

³ Do dia 07 a 19 de outubro de 2009, na Casa de Cultura Grande Hotel, Goiânia – GO.

Artista, Não - Artista (1920-1988)

Ela era menina, quase uma estrangeira na família esquisita e rica. Era uma tradicional família de juristas - Lins e Mendes Pimentel, na qual o patriarca mantinha seus Rolls Royce e Mercedes no quintal. Segundo informações de Jean Boghici, dono de uma galeria de arte que conviveu com Lygia de 1958 à 1963, "o patriarca mesmo zelava e consertava os carros" (CARNEIRO, 2004, p. 68).

Em carta à Hélio Oiticica ela lembra de sua infância na grande casa de fazenda, em Belo Horizonte, onde cresceu se sentindo fora da família. Relata que "durante noites tentava arrancar sua pinta, que para ela significava um sinal de marginalidade" (CARNEIRO, 2004, p.69). A atmosfera se constituía em risos, gozos, dores, gritos e, aos seis anos de idade, por orientação médica, foi punida por seus pais com um banho de ducha, no hospício, entre loucas, por causa de seu mau comportamento.

Neste texto, tentaremos fazê-lo como exercício de aproximação numa dinâmica de dispor significados da vida-obra de Lygia Clark, mas sem nunca encerrá-los numa significação ou rotulação, pois ela mesma adverte: "não aceito coisa alguma de quem quiser me catalogar. Só aceito as críticas de quem seja capaz de vivenciar comigo a sensibilidade e a experiência que me levaram a um quadro ou alguma atitude." (MILLIET, 1992, p.13).

Deste modo pretendemos caminhar no ritmo contextual das rupturas da arte moderna brasileira, com ênfase na radicalidade com que Clark assume a exploração do campo da pintura e da escultura, "investigando o espaço real e virtual o que a conduz ao esgotamento das possibilidades compositivas e ao fim da pintura" (MILLIET, 1992, p.21). Para a pesquisa histórica e bibliográfica dialogamos com uma variedade de teóricos e críticos de arte e suas perspectivas sobre o trajeto clarkiano, como por exemplo: Beatriz Scigliano Carneiro 2004; Maria Alice Milliet 1992; Ferreira Gullar 1999; Suely Rolnik 1998; e Lula Wanderley 2002.

Em meados de 1920, na capital mineira, Lygia produzia traços, rabiscos e borrões embaixo da carteira do Colégio Sacre Coeur de Marie. Em casa, talento para o desenho não era coisa de menino, muito menos coisa para ser levada a sério. No entanto, para as freiras, o desenho era um auxílio no processo de educação da menina mantendo-a quieta. Em suma, esses foram os únicos estímulos em relação à arte presentes na sua infância.

Clark saiu do colégio formando-se professora, casou-se com um engenheiro e foi morar no Rio de Janeiro. Desde então nunca mais pegou em um lápis diante de uma folha em branco. Logo teve três filhos e após o último parto, "teve um 'nervous breakdown' do qual saiu através de uma larga produção de desenhos." (CARNEIRO, 2004, p.68.) Assim, em 1947, retornou para o desenho e para a construção da sua arte, a construção da sua vida.

Neste período a produção de Lygia era extremamente figurativa e ela revelava uma paixão por escadas. Além disso, nesse momento e explorando este tema, "ela produziu as três escadas mais importantes o que foi significativo para impulsionar e dar um rumo á sua arte" (CARNEIRO, 2004, p.69). Em continuidade com o processo de produção desse período, as aulas com o paisagista e pintor Roberto Burle Max propiciaram para sua produção um aprimoramento técnico incluindo cor, textura, forma e elementos pictóricos dos seus jardins, uma vez que intuía as especificidades das espécies vegetais.

Somos de opinião que a presença do figurativo na arte brasileira que começa com os modernistas na década de 20 e se estende até o início dos anos 1950, tinha tão grande aceitação que qualquer ideia diferente como a abstração, a ruptura do retângulo branco e o pedestal de sustentação da escultura eram renegados. Predominantes, as características da representação do homem e da paisagem brasileira permaneceram nesse perfil figurado impedindo, de certa forma, qualquer inovação plástico-formal que chegasse à tentativa de desconstruir o espaço pictórico.

Enquanto na Europa, a pintura moderna em sua vertente abstrata inclina-se para pensar com objetividade o plano, a superfície e o caráter ilusório com a intenção de criar uma terceira dimensão, eliminando a perspectiva da representação pictórica, que permaneceu desde a Renascença, no Brasil permanecia a insistência numa representação do real.

Entre 1950 e 1952, a mãe, ex-mulher de família do Rio de Janeiro, deixa a cidade maravilhosa, filhos e marido e vai para Paris dar continuidade a seus estudos de desenho e pintura. Lá, frequenta os ateliês de Árpád Szenes (artista refugiado no Brasil entre 1940 e 1948), Dobrinsky e Fernand Léger (professor de artistas brasileiros como Tarsila do Amaral).

Em 1952, ela realiza sua primeira exposição em um instituto de beleza (Institute Endoplastique) e logo após retorna ao Brasil e expõe as mesmas obras no Ministério da

Cultura do Rio de Janeiro. A partir desta exposição, Lygia ingressa no meio artístico e, orientada por seu ex-marido a procurar uma opinião mais categorizada sobre as consequências de seu empenho na arte, se aproxima de Mário Pedrosa, influente crítico de arte da época.

Asas ao espaço, tempo, corpo, objeto e obra

Segundo a nossa revisão bibliográfica sobre Lygia Clark não se pode dizer que as obras feitas no período de 1930 à 1954 constituem uma fase da artista, sendo que essas obras podem ser agrupadas por tema, e não se aproximam de sua pesquisa posterior, a não ser as figuras das escadas as quais vão em direção aos seus questionamentos sobre o espaço, ao que está em cima e ao que está embaixo, aos ângulos que revelam para o olho uma imagem virtual, sendo estas indagações e princípios que constituem sua pesquisa a partir da morte do plano.

No Brasil, na década de 1950, o ambiente artístico se constrói pela introdução da arte abstrato-geométrica distanciando da linguagem 'modernista' cuja raiz nacionalista está presente desde a célebre Semana da Arte Moderna de 1922. Para Milliet, "em nosso país saltamos repentinamente da figuração para a abstração ao contrário do quadro Europeu, onde houve uma conquista gradativa do novo espaço plástico desde o impressionismo, passando por Cézanne e o Fauvismo" (MILLIET, 1999, p. 50).

Não houve pesquisas de vanguarda sólidas que encaminhassem ou apontassem para a abstração, pois o processo brasileiro foi diferente do europeu. Até mesmo o que Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari e outros absorveram da lição cubista, foram saldos já de um pós-cubismo influenciado pelo academicismo, onde há ausência do espírito das fases revolucionárias da vanguarda europeia.

Segundo Ferreira Gullar, "a I Bienal de São Paulo, em 1951, veio ampliar o interesse pela arte abstrata no Brasil" (GULLAR, 1999, p.215), houve uma superação dessa tendência 'modernista' pela exposição que mostrou uma arte concreta do grupo Ulm (Alemanha) que ganhou o grande prêmio de escultura com a obra Unidade Tripartida, de Max Bill, líder desse grupo.

O movimento concreto chega ao Brasil e a América Latina irradiado de Ulm na Alemanha e só foi amplamente aceito após a I Bienal de São Paulo quando jovens artistas do Rio e de São Paulo começaram a se interessar por arte abstrata e arte geométrica. Aquilo que

posteriormente a não artista insinuava em seus trabalhos de interação do público com o objeto os quais davam asas ao corpo, ao tempo e ao espaço começava a ganhar legitimidade após essa Bienal.

É neste contexto em que a figuração do realismo estava disseminada no ambiente artístico brasileiro que Lygia Clark se inclina para definir um caminho orientado após a I Bienal de São Paulo pela influência da Escola de Ulm (Alemanha) e seu principal representante, Max Bill. A não-artista buscava um abstrato que contrapõe um figurativo de temática nacionalista e social tanto em sua forma expressiva quanto em sua forma geométrica.

Permanece no ar, uma estética racionalista da arte concreta desencadeando no Rio e em São Paulo um movimento que se divide em duas correntes que, como descreve Ferreira Gullar, "uma paulista, mais cerebral, e outra, carioca, mais intuitiva" (GULLAR, 1999, p. 152). Somos simpáticos à ideia de que a arte neoconcreta não é o resultado de simples rejeição dos postulados concretistas, mas é um aprofundamento da experiência implícita neles.

Ainda segundo Gullar, a obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço, "sem os apoios semânticos convencionados na moldura para o quadro e na base pedestal para a escultura e são essas as características que Lygia Clark se identifica e que em seguida surgiria em suas obras" (GULLAR, 1999, p. 253). Particularidades importantes para pensarmos esse trabalho de interação corporal, que se produz coletivamente.

Lygia Clark, por volta de 1954, enfocou o quadro como um todo orgânico no qual também a moldura tinha uma significação. A partir dessa data a autora liberta o quadro da pintura tradicional. Gullar, afirma que "foi Lygia uma das artistas que rompeu com o espaço da representação, o qual se mantinha ao longo da evolução pictórica não-figurativa de Mondrian estendida até os concretistas" (GULLAR, 1999. p. 254).

A escultura e a pintura de Lygia Clark representa uma experiência radical na produção de arte brasileira do início da segunda metade do século XX.

Os quadros de Lygia não tem moldura, não estão separados do espaço, não são objetos fechados dentro do espaço, estão abertos para o espaço que neles penetram e neles se dá incessante e recente: o tempo. Essa pintura não imita o espaço exterior,

participa dela, penetra-a vivamente e realmente (GULLAR, 1999, p. 269).

Insistimos nessas características da pintura de Lygia Clark por acreditar que, a pintura tradicional e a crítica formal da arte moderna ainda valorizava a tela em branco que serviria para o pintor tradicional como um importante suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço pictórico. Quando artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica abandonam a representação limitada pela moldura da tela branca, esta perde o sentido.

A questão da moldura na pintura e da base na escultura, ainda não tinha sido examinada pelos estudiosos e pelos críticos brasileiros em suas implicações significativas e estéticas. "Romper a moldura e eliminar a base não são questões técnicas ou físicas, trata-se de um esforço individual de cada artista para libertar-se do quadro convencional da arte moderna" (GULLAR, 1999, p. 293). Admitimos que a vanguarda europeia desde início do século XX já apontava nesta direção.

Foi em uma exposição em 1958, que Lygia se lança tateando um rumo ainda não definido para a sua arte, porém com experiências radicais, tocando em questões fundamentais, situando o tema do espaço no centro de suas indagações estéticas e estabelecendo um diálogo entre a superfície bidimensional (o espaço virtual) e o espaço circundante (o espaço real na arquitetura).

Obras como Casulo, Bichos, Trepantes, Caminhando vão se insinuando a participação do espectador. Isso possibilita a aproximação da obra de arte com a realidade da vida cotidiana tanto do artista proponente quanto do público co-autor. São trabalhos como estes que possibilitam a justificativa e a fundamentação do nosso objeto de estudo: as interações corporais nas artes visuais.

Na reflexão de Milliet, "essas propostas de vivências artísticas reafirmam a obra em sua capacidade de transcender a própria materialidade, criando novas significações, que integram o artista, a obra e o fruidor" (MILLIET, 1992, p. 26). No nosso entendimento, o que Lygia propõe é a morte do autor, negação da obra e da autoria, a substituição do artista pelo propositor, ou seja, o não-artista. A Morte do Autor, questão discutida na altura da segunda metade do século XX também por filósofos como: Maurice Blanchot, Roland Barthes e Michel Foucault.

Não é objetivo deste artigo discutir o tema da morte do autor, a fim de sustentar a ideia que o texto sugere recorreremos a um dos autores referendados, para esclarecer nosso ponto de vista. Para Roland Barthes "o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade" (BARTHES, 2004, p.1). O Positivismo que concedeu a maior importância à figura do autor. Quando Lygia Clark propõe experiências artísticas coletivas e individuais, está precisamente negando a necessidade de autoria da obra. Barthes escreveu essas reflexões sobre a morte do autor em 1968, período de rupturas e descobertas nas propostas de Clark "apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso é evidente que certos escritores tentaram abalá-lo" (BARTHES, 2004, p.2). Na França autores como: Mallarmé, Valéry e Proust caminham nesta direção, "Proust fez da sua própria vida uma obra, da qual o seu livro foi como que o modelo" (Idem, p.2). Pensamos que a trajetória de Clark também insinua a presença de uma artista, que fez da sua vida a sua obra.

A escrita automática, "ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor" (BARTHES, 2004, p.3). Nas artes visuais trabalhos coletivos e interativos estão presentes nas vanguardas europeias e em artistas brasileiros como Lygia Clark e Helio Oiticica. O que ressaltamos nesta questão da morte do autor, é precisamente a compreensão que a não-artista tinha de seu tempo, e das tendências mais progressivas da arte, da ciência e da filosofia.

Um texto é feito de escritos múltiplos, saídos de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne esse lugar não é o autor, é o leitor (BARTHES, 2004, p.5).

Mesmo falando em literatura, escritor e leitor o argumento da morte do autor elaborado por Barthes pode também ser aplicado na análise da produção das artes visuais, precisamente nos trabalhos de vivências artísticas de Lygia Clark, obra que transcende a própria materialidade da arte, que cria novos significados, integram a não-artista e o público, "sabemos que, para devolver à escrita a seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor" (BARTHES, 2004, p.6).

Somos simpáticos a ideia que situa ou caracteriza a obra de Clark como ela mesma gostava de ser definida, uma artista não-artista e ainda uma proponente de ação/interação para o público. A motivação inicial de incluirmos Lygia Clark em nosso trabalho foi a sua atitude como mulher, mãe e professora. Ela se decepcionou

profundamente com a brutalidade implantada pelo regime militar após o Golpe de Estado de 1964, que perseguia artistas e intelectuais e, conseqüentemente, a fez partir para Paris em 1970, onde alcança prestígio e reconhecimento.

Segundo Milliet, "se o dinheiro e a fama fossem sua meta, teria produzido 'bichos' durante décadas, certamente aplaudidos, consumidos e mumificados" (MILLIET, 1992, p.35). Ela escolheu produzir, sua arte para ser vivenciada, engajando o espectador numa relação tátil e motora com o objeto artístico, propondo uma obra que não deve estar entre quatro paredes de um salão ou galeria, mas na interação arte e vida, vida e arte, que não era comercializada como uma mercadoria.

Independente do mercado, ela conseguiu produzir uma obra legítima e provocadora que ainda hoje abre possibilidades e perspectivas de sobrevivência do artista e sua arte em um espaço marginal à sociedade, um espaço de relativa independência em relação à produção de uma arte que não é direcionada ao consumo, que impõe um condicionamento estético de padronização do gosto e das experiências.

Os Bichos, são um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa, uma integração total, existencial, estabelecida entre eles e o público. Eles foram pensados com a intenção de serem produzidos em série e vendidos em todo canto, para possibilitar que muitos os comprassem, para, enfim, romper a aura da obra prima. A arte era para existir na rua, no apartamento e/ou casa de qualquer um e não em espaços restritos a galerias e museus.

Infelizmente as intenções iniciais de Lygia Clark foram deturpadas. Poucos bichos foram produzidos devido a sua recusa de produzir para o mercado. Se isso fosse sua meta, ela teria provavelmente produzido Bichos em toda a sua trajetória e seguramente seria reconhecida e consagrada pelo regime que ela mesma criticava. Segundo informações de Milliet, os que restam estão,

Paralisados em uma solidão castrativa, respeitosamente contemplados, à distância, pertencem a coleções. Fetichizados são forçados a retroceder ao pedestal, negando a liberdade de origem (MILLIET, 1992, p. 79).

De forma não-linear o Concretismo/dogma e Neoconcretismo/desdobramentos, duas escolas atravessadas na criação de Lygia Clark. O neoconcretismo toma impulso como movimento social de maneira marginal, delineando um saber incorporado de referenciais

de arte, ciência e filosofia. O movimento mantinha uma dinâmica de experimentações, um laboratório que só era possível pela ausência de confronto com um mercado de arte.

Experiências sensoriais

Com seu espírito inquietante, o fazer artístico de Lygia propunha a reflexão da função da arte e do artista, exercendo por excelência a experimentação do corpo como possibilidade de ser parte e até a própria obra, do transbordamento da arte para a vida, atingindo um singular estado de arte.

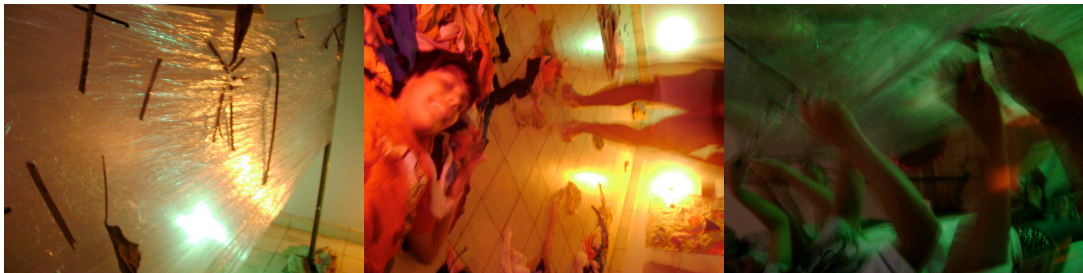


Figura. 01: *euobra*, Casa de Cultura Grande Hotel, outubro 2009.
Fonte: arquivo dos proponentes

Lygia Clark consegue trazer a tona em seus trabalhos propostas de processos de desconstrução de hábitos diante de objetos ou proposições de arte, ou seja, ela consegue proporcionar às pessoas, através de objetos ou propostas, diversas experiências sensoriais e diferentes processos capazes de desencadear memorizações corporais (memórias corporais) e conscientização do potencial artístico a partir do corpo.

Reconhecendo-se o corpo enquanto lugar de construção de sentidos, um espaço de investigação e criação de novas realidades quando relacionado com diferentes meios, e que se apresenta como produtor de linguagem pode-se perceber que é conhecendo ou tomando consciência desses perfis que se faz a contínua construção e desconstrução da identidade do indivíduo.

Da mesma forma é pela linguagem dos sentidos, ou dizendo melhor, da percepção, que todos temos em comum, que as relações e comunicações acontecem com o mundo a nossa volta. Como relata Lockyer, um laboratório sobre a percepção, uma pesquisa multicultural, é um espaço onde,

A linguagem é o meio pelo qual nós criamos nossas relações. E nós estamos continuamente em relação com nós mesmos, com os

outros, e com o mundo ao nosso redor. Nossa linguagem comum é esta dos sentidos. Separadamente ou em conjunto, eles fundamentam esta relação recíproca no mundo que nós nomeamos de percepção (apud NELSON, 2001, p.57)⁴.

O sujeito, em relação ao objeto, se sensibiliza se desconstrói, se constrói. Na relação corpo-objeto como campo de investigação no trajeto clarkiano, Wanderley, aponta que "apesar dos objetos e métodos usados no e para o corpo físico, este não era o que lhe interessava, mas sua fantasmática corporal" (WANDERLEY, 2002, p. 12). De fato, corpo e fantasia se fundem através da memória que o corpo guardou de nossas relações com o mundo.

Neste caso, Lygia não nega o objeto de arte para substituí-lo pelo corpo, uma vez que tinha o corpo como espaço de experiência aberta e pensava e produzia os objetos para serem sentidos, cheirados, tocados, experimentados de forma individual e/ou coletiva. Ainda de acordo com Wanderley, "o objeto encontra significado em um contexto imaginário do corpo" (WANDERLEY, 2002, p. 36).

Para Lygia não existe um viver virtual, mas apenas um sentir concreto, isto é, o indivíduo precisa agir, fazer; as sensações devem ser trazidas, revividas e transformadas no corpo através de "objetos relacionais" ou do toque direto das mãos para que este corpo individual permita uma abertura para o chamado corpo coletivo: a comunicação com o corpo abre o indivíduo para o coletivo.

euobra

Para fundamentar o processo de pesquisa poética para a montagem da exposição e abertura da mostra **euobra**, além de Lygia Clark, e nossas inquietações, preferências e visão de mundo, buscamos na história da arte uma escola como referência para os trabalhos escolhidos para a mostra. A Arte Povera.

A Arte Povera trabalha com materiais pobres e não canônicos. Para Archer, "havia íntimas afinidades entre tratamento efetivo dos materiais na Arte Povera e a

⁴ Tradução dos autores. Le langage est le moyen par lequel nous gérons nos relations. Et nous sommes continuellement en relation avec nous-mêmes, avec les autres, et avec le monde environnant. Notre langage commun est celui des sens. Séparément ou ensemble, ils fondent cette relation réciproque au monde que nous nommons la perception (p. 57).

tridimensionalidade na arte dos EUA” (ARCHER, 2001, p. 91). Em continuidade com a descrição, esse mesmo autor diz que:

A Arte Povera desafiava a ordem estabelecida das coisas e valorizava mais os processos da vida do artista que buscavam poesia na presença de materiais, do que os objetos que ofereciam apenas significado (ARCHER, 2001, p. 93).

Essas obras precárias e indigentes, pensadas e criadas com: fitas, folhas de papel, sacolas de supermercados, sobras de panos, materiais desprezíveis para os cânones das artes plásticas. O observador confrontado com esses objetos inusitados deveria sentir-se igualmente livre para explorar a informação que elas ofereciam.

A história da arte moderna produzida no Brasil nos anos de 1960 e 1970 marcou definitivamente o momento em que não era mais possível falar em termos de estilos artísticos, a poética de Clark demonstra o fim da pintura e da escultura. Rompendo com a retórica do estilo, os artistas produziam instalações antiformais em que materiais pobres e grosseiros eram utilizados buscando evocar a poesia que lhes é inerente.

Segundo Santaella, nessa época, no Brasil, assistiu-se a uma rica produção de obras para lugares específicos. “Com seu desprezo pelos formatos convencionais e seu apreço por materiais surpreendentes e insubstanciais, essa produção tinha algo em comum com a Arte Povera” (SANTAELLA, 2005, p 46). Suas raízes mais profundas encontravam-se nas obras produzidas nos anos 60 e 70 por artistas neoconcretistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Em 1969, em Berna, Suíça aconteceu a exposição *when attitudes become form – works – concepts – processes – situation – information* que, para Cristina Freire,

Representou um marco na apresentação da arte como processo, ou seja, na negação da arte objetual e na utilização de materiais “precários” e não convencionais. Além disso a preocupação rompe também com o espaço expositivo, reservado e tradicional (FREIRE 2006, p. 22).

É o processo criativo do artista, sua intuição e não seu resultado que se coloca em primeiro plano. Conceitos, processos e informações são as expressões dessa arte que se pauta na vivência.

Na exposição interativa **euobra**, encontramos características semelhantes as descritas por Santaella (2005) e Freire (2006). Os materiais utilizados na construção dos ambientes propostos para a mostra foram pensados e escolhidos de maneira a valorizar objetos que perdem o seu valor e são descartados como lixo: caixas de papelão, embalagens de isopor, retalhos, diferentes tipos de sacolas de plásticos, pedras, bolinhas de gude, barra de ferro entre outros.

Com o objetivo de ampliar as possibilidades do ensino das artes visuais na escola, além da experiência do projeto de trabalho realizado por Fernando Hernández e Mercè Ventura, partimos também do conceito de arte/educação cultural de Barbosa que, segundo a autora, é “uma educação crítica do conhecimento pelo próprio estudante, com a mediação do professor, acerca do mundo visual e não uma educação bancária” (BARBOSA, 1998, p. 40). Buscamos ainda, nesta autora a triangulação do fazer, do ler/ver e contextualizar.

As oficinas *Interações Corporais*, realizadas no NECASA⁵ perseguiu o objetivo de inserir os adolescentes, com idade de nove a dezoito anos, nas linguagens da arte contemporânea e da cultura visual, não apenas através da produção de atividades, mas, também, em forma de diálogos informais promovendo a discussão e a contextualização das imagens vistas e dos trabalhos produzidos.

Como uma das atividades das oficinas, propusemos aos adolescentes sair do espaço interno, cristalizado e direcionado para a atividade artística e ir para o exterior. Juntos, sentados e deitados sobre um papel, sugerimos para eles (as) deixarem suas impressões, emoções, desejos e tudo o que estivesse relacionado ao seu cotidiano, através de colagem, pintura, desenho, poema e mensagens. Essa foi uma tentativa de aproximação e inserção dos corpos deles (as), nos trabalhos desenvolvidos por eles próprios.

Este foi um primeiro exercício de experimentação da integração entre arte, sujeito e objeto. Não distanciando da obra/trajeto de Lygia, percebemos a diferença no processo

⁵ Núcleo de Estudos e Coordenação de Ações para a Saúde do Adolescente da Universidade Federal de Goiás.

de aprendizagem entre um trabalho coletivo e interativo, e um trabalho rígido e direcionado.



Figura. 02: Imagem durante oficina no NECASA-UFG, 2009.
Fonte: arquivo dos proponentes

A resposta dos adolescentes à atividade desenvolvida na oficina participativa encorajou-nos ao desafio de montar uma exposição para que os adolescentes e outros pudessem experimentar, sentir e perceber o contato direto com a proposição interativa de arte. Esta proposta de ensino nos parece encontrar eco na voz de Tourinho, quando diz que “o ensino de arte tem que compreender a atividade artística, conceber, fazer, criar, perceber, ler, interpretar seus produtos, obras e manifestações, ações e reflexões” (TOURINHO, 2012, p.32-33).

O trabalho de Lygia Clark analisado neste artigo e nosso processo artístico são marcados por constante busca, um estado de questionamento infundável, sem preconceitos ou apego a uma única maneira de ver o ensino de arte, assim como, não defendemos um espaço conceitual artístico hegemônico, tranquilo e conquistado, lançando-nos sempre em novas propostas e desencadeando estranhamentos.

Assim, a inquieta Lygia Clark buscava novas perspectivas para a escultura e pintura, e se encontrava num espaço marginal que permeia a sociedade da década de 1960/1970, momento no qual o Brasil se encontrava em ebulição sacudido pela ditadura militar, gerando reações intelectuais diversas e possibilitando que a arte desenvolvesse um forte caráter político.



Figura. 03: *euobra*, Casa de Cultura Grande Hotel, outubro 2009.
Fonte: arquivo dos proponentes

A exposição foi montada com a ajuda de artistas voluntários que tinham interesse em trabalhos que propõem a interação e participação ou até a imersão do público na poética das mesmas. A exposição foi preparada com objetos inspirados e orientados nos trabalhos desenvolvidos por Lygia Clark quando a mesma abandona a pura pintura, tirando-a dos limites da moldura, e a escultura que perde o pedestal, ganhando o espaço e a imaginação como lugar infinito.

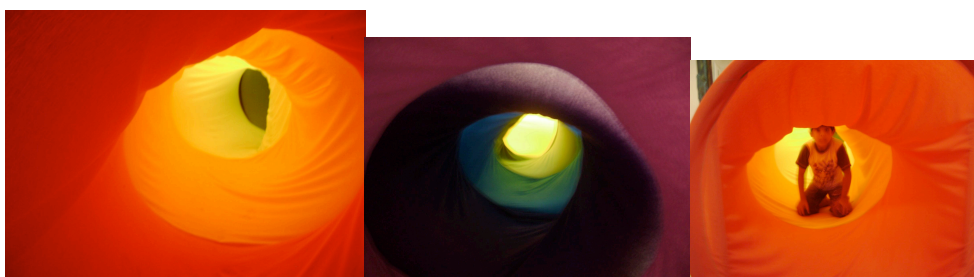


Figura. 04: *euobra*, Casa de Cultura Grande Hotel, outubro 2009.
Fonte: arquivo dos proponentes

A exposição foi construída em três ambientes temáticos. O primeiro, *Percepções imaginárias*, o segundo, *Caminhos*, e o terceiro, *Imagens e objetos no espaço*. Dentro dos três ambientes temáticos, objetos que se relacionam com os trabalhos de Lygia e, portanto, estimulam percepções para além da visualidade. Os objetos foram pensados e dispostos de maneira que o fluxo de um ambiente para outro fosse contínuo, com tempo livre para apreciação e experimentação.

Como diz Milliet, “Nada de representação, uma obra deve mudar toda noite, é necessário que a obra mude, é impossível a repetição” (MILLIET, 2004, p. 117). Foi com este pensamento que abrimos a mostra, que os objetos foram dispostos para o público e

estavam sujeitos a constantes mudanças, caso os visitantes não interagissem e apenas contemplasse à distância as proposições o espírito de Lygia, evocado por nós, não teria sido atingido.

Após apreciação e experimentação dos objetos, propusemos ainda como ação educativa, uma atividade que envolvia diretamente os visitantes na construção de trabalhos bidimensionais em papel kraft com tintas, pincéis, canetinhas, cola e objetos diversos para texturas, nas quais estivesse presente o corpo. Pedimos que os participantes desenhassem em duplas ou grupos a silhueta de seus corpos em tamanho natural.



Figura. 05: Ação educativa, Casa de Cultura Grande Hotel, outubro 2009.
Fonte: arquivo dos proponentes

Orientamos que se sentassem de modo confortável, e que se desligassem dos sons e dos estímulos externos, concentrando a atenção no mundo interior de cada um, investigando suas sensações, suas emoções, seus pensamentos, memórias, desejos, enfim, seu corpo e como eles vivenciaram a interação com os ambientes da proposta **euobra**, e que desenhassem o que perceberam como importante dentro das silhuetas de seus corpos.

Conversamos e questionamos o público que participou da ação educativa, sobre os resultados da imersão nos trabalhos. Pedimos que falassem o que tinham feito sobre o papel kraft, quais as motivações, emoções, anseios, dúvidas e desejos do cotidiano em que se inseriam e o que representavam.

Os pensadores da teoria crítica falam de artistas "subordinados a chefes de governos e ricos analfabetos, cujo trabalho é submetido ao gosto de seus patrões" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.125). Lygia Clark fugiu desse estereótipo. Como exemplo, podemos citar os bichos que eram direcionados a todas as classes sociais e deveriam estar em todas as casas e apartamentos independente de sua localização. Uma concepção de arte para a vida e não para o mercado.

Na pesquisa dos materiais, na forma de trabalhá-los, na utilização do espaço expositivo perseguimos a definição de arte de Barbosa, precisamente quando ela afirma:

Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, arte representa o melhor trabalho do ser humano (BARBOSA, 2004, p. 4).

Percebemos e sentimos durante o processo de pesquisa poética e experimentação a necessidade de uma compreensão dos diferentes momentos da história da arte como construção cultural de uma determinada sociedade. O entendimento da história da arte e da produção artística dependerá, em nossa opinião, da visão de mundo, de sociedade e de sensibilidade do artista propositor.

Com o objetivo de retirar os adolescentes do espaço formal e cristalizado de realização das oficinas de arte. Procuramos, ao abrir a mostra **euobra**, contemplar um público ainda maior que tivesse interesse em vivências e percepções táteis, olfativas e visuais. Todas as atividades de recepção e acompanhamento das entidades contatadas foram realizadas por nós, propositores⁶.

Para nós propositores, o que fica de experiência, para citar apenas um exemplo bem sucedido: a visita dos adolescentes da Fundação Pró-Cerrado. Recebemos e acompanhamos um grupo de cinquenta adolescentes, eufóricos, entusiasmados, indignados, resignados, curiosos e, sobretudo, disponíveis. Para facilitar a visita e experimentação dos objetos, dividimos o grupo em duas turmas de vinte e cinco por vez, com o auxílio de três professores que os acompanhavam.

Após a interação com os objetos, partimos para a oficina como parte da proposta de ação educativa, na qual mantinham o espírito de interação e imersão na arte. Sugerimos a criação e intervenção em papel kraft usando o que lhes apetecessem. O papel foi

⁶Tínhamos contatado antes da abertura da mostra, outras possíveis instituições interessadas nessa experimentação artístico-pedagógica, entre elas, o Ponto de Cultura Circo Lahêto, a Fundação Pró-Cerrado e o Projeto Social Real Conquista além dos estudantes matriculados na Casa de Cultura Grande Hotel.

manipulado, pintado, sentido, pisado, rasgado por eles (as) com muito entusiasmo, compreensão, descontração e adrenalina.

Depois da conclusão da atividade passamos para a parte de contemplação e fruição, seguida de uma contextualização dos registros deixados no papel e o significado da experimentação e interação com os objetos da mostra relacionados ao seu cotidiano. A exposição **euobra**, com o objetivo de promover contato corporal, emocional e imaginativo com as proposições e interações, recebeu mais duas turmas de estudantes matriculados nos cursos oferecidos na Casa de Cultura Grande Hotel e uma turma de estudantes de Pedagogia da Universidade Federal de Goiás.

Considerações Finais

A imaginativa criação de Lygia Clark possibilitou-nos em trabalho de Artes Visuais, aproximar o corpo de objetos relacionais. Procuramos em todo percurso da escrita deste artigo amarrar/incluir as questões do corpo com trabalhos de Lygia Clark. A interação corporal objetivo principal do trabalho iniciado com adolescentes do NECASA, procurou aproximar o mundo da educação não formal e da arte contemporânea, com a triangulação de Ana Mae Barbosa, com os projetos de trabalho de Fernando Hernández.

A abordagem triangular de Barbosa permitiu-nos, pensar uma proposta de intervenção pedagógica que não se restringissem ao fazer, mas que também fosse sentida, percebida e contextualizada pelos adolescentes, por outro lado, a *experiência do corpo na sociedade, em Lucien Freud e na vida das crianças*, realizado por Fernando Hernández (2007) e Mercè Ventura em uma escola em Barcelona-ES. Foi a motivação para trazer para a nossa realidade, as questões do corpo presente na história da arte, na cultura visual e na produção de artista como, por exemplo, Lygia Clark.

Ao abordar o tema do corpo, tendo como inspiração a obra de Lygia Clark, partimos do entendimento que a interação do corpo com a arte, presente na criação dessa autora, tinham questões para pensar a atuação do profissional arte/educador na escola formal ou não formal. O tema corpo foi discutido neste texto através de duas experiências: Lygia Clark e **euobra**. As interações dos adolescentes que participaram do ato educativo e da oficina de Artes Visuais acrescentam a discussão o imperativo da ação e participação na elaboração de propostas alternativas de ensino de artes.

Para finalizar, podemos intuir que as artes visuais, materializada na obra de Lygia Clark em sua poética e ousadia, podem verificar-se, não somente na pintura do quadro, na criação da escultura, da imagem da fotografia ou da criação bi e tri dimensional que a história da arte registrou. Mas também estão na interação do corpo e na imaginação dos que participam das suas propostas. Dessa forma ao propor a exposição **euobra** para adolescentes do ensino não formal, e para o público em geral ratificamos nossa hipótese: de que a poética de Lygia Clark se dá ou está na interação do objeto com o corpo e vice e versa; o essencial é participar da criação e interagir com a proposta artística, e não se conformar em inertes observadores.

Referências

ADORNO/HORKHEIMER. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea, uma história concisa**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

_____. **Arte-educação contemporânea, Consonâncias Internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 2. Edição. São Paulo: Ed. Cortes, 2003.

_____. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: Ed. C/arte, 1998.

BARTHES Roland. **A morte do autor**. In. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 1999.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror**. Rio de Janeiro: Ed. Imaginário, 2004.

CHIPPA, Herschel. B. **Teorias da arte moderna**. 2. Edição, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

- GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta**. 3 Ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- GULLAR, Ferreira. In: **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.59-67.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projetos de trabalho**. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2002.
- _____. **Catadores da Cultura Visual**. Porto Alegre: Ed. Mediação, 2007.
- MARTINS Vitor. Introdução. In. PAIVA, José Carlos e MARTINS Catarina (Org.) **Investigar a partir da acção intercultural**. ID – CAI (Coletivo de Acção e Investigação). Porto – Portugal: GESTO, 2011.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra trajeto**. São Paulo: USP, 1992.
- NELSON, Lisa. **Vu du Corps**. Mouvement et perception. Bruxelles, Nouvelles de Danse, nº 48, 49, Automme-Hiver 2001.
- ROLNIK, Suely. In: **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998, p.341-348.
- SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Ed. Paulus, 2005.
- TOURINHO, Irene. Transformações no ensino da Arte: algumas questões para uma reflexão conjunta. In: **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 7. Edição. São Paulo: Ed. Cortes, 2012.
- WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço**. *Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2002.

ⁱ Graduado em Design de Moda pela Universidade Federal de Goiás e Licenciado em Artes Visuais – Universidade Federal de Goiás, Especialista em História Cultural - Universidade Federal de Goiás, Mestre em Educação – Universidade Federal de Goiás e Doutorando e membro integrado do núcleo de educação artística (nEA), do instituto de arte, design e sociedade (I2ADS), Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto – Portugal. E.mail: Denilson Rosa denilsonprosa@gmail.com

ⁱⁱ Arte-educadora licenciada em Artes Visuais pela UFG. Bailarina, pesquisadora transdisciplinar. Integrou o Núcleo de Pesquisa em Artes Cênicas do Espaço Quasar, um grupo interdisciplinar que investiga a construção cênica a partir do corpo de 2003 a 2007. Atuou como pesquisadora e performer no projeto Intersecções entre os Sentidos e a Ausência contemplado pela BOLSA VITAE DE ARTES em 2005; em Perfume para

Argamassa, ensaio poético e visual através do movimento, projeto contemplado pela FUNARTE em 2008. Iniciou seus estudos de VJ em Paris-FR com o grupo TerratoneVision 2007. Recebeu o Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna 2010.

Recebido em: 18/05/2014

Aprovado em: 31/01/2015