



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

Izabella Maria da Silva Medeiros

**O PROJETO DE ARTE-VIDA DE LYGIA CLARK:
RUPTURAS E DESAFIOS NA FORMULAÇÃO DE UM PROJETO DE ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Recife

2012

Izabella Maria da Silva Medeiros

**O PROJETO DE ARTE-VIDA DE LYGIA CLARK:
RUPTURAS E DESAFIOS NA FORMULAÇÃO DE UM PROJETO DE ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de mestra em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.

Recife

2012

Catálogo na fonte
Bibliotecária, Divonete Tenório Ferraz Gominho. CRB4-985

M488p Medeiros, Izabella Maria da Silva.
O projeto de arte-vida de Lygia Clark : rupturas e desafios na
formulação de um projeto de arte contemporânea / Izabella Maria da
Silva Medeiros. – Recife : O autor, 2012.
165 f. il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2012.
Inclui bibliografia.

1. Sociologia. 2. Arte contemporânea. 3. Clark, Lygia. I. Soares, Paulo
Marcondes Ferreira. (Orientador). II. Título.

301 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2013-01)

IZABELLA MARIA DA SILVA MEDEIROS

O PROJETO DE ARTE-VIDA DE LYGIA CLARK: rupturas e desafios na formulação
de um projeto de arte contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal de Pernambuco
como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestra em Sociologia.

Aprovada em: 31/08/2012

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Para Chico, porque não há
rincones neste mundo que não o
façam regressar

AGRADECIMENTOS

Concluir esta dissertação é, para mim, mais do que chegar ao fim de um trabalho realizado. Nessa minha empreitada, muitas foram as pessoas que seguraram minha mão, de perto ou de longe. Cada uma do seu jeito, a seu modo. Com amizade, disponibilidade, carinho, paciência, sorriso, compreensão, força, doçura, gentileza, agilidade, amor, beijos, bom humor, abraços – ah, como eu gosto dos abraços! – e silêncio. Eu realmente não teria conseguido concluir este trabalho, ou melhor, concluir este ciclo da minha vida sem a ajuda de vocês:

Alex, Aninha, Artur, Bernardo, Bettini, Bruno, Clau, Claudinha, Chico, Daniel, Fabi, Gê, Guga, Lauríssima, Lou, Maricota, Meu irmão, Meu pai, Minha avó, Minha cunhada, Minha mãe, Minha prima Gabi, Minha tia Lurdinha, Paulo, Raíza, Rany, Rosário, Rose, Saulo, Tiago, Teresa, Vanessa, Victor, Vinícius

Quero agradecer, ainda, aos professores do PPGS pelo conhecimento adquirido e pelas conversas agradáveis de corredor, representados aqui pelo meu querido amigo Jonatas; ao professor Jorge Ventura, pelas colaborações a este trabalho na ocasião da minha defesa de projeto; à professora Maria do Carmo Nino, que de longe acompanha meu trabalho desde a minha monografia, pelas contribuições e questões que sempre me fazem pensar; aos alunos do estágio à docência, que me mostraram o quanto eu gosto da sala de aula; e a Pelé, Scott, Noopy e Che, pela capacidade de me alegrarem simplesmente porque são cachorros.

A todos e todas, muito obrigada!

*Quando você se sentir vazio,
não lute contra o vazio*

Lygia Clark

RESUMO

Este trabalho partiu do interesse em se investigar a possibilidade de tensionamento da arte com a vida num contexto brasileiro em que há um forte desejo de inserção social da arte, de se estabelecer novas formas de interação com o público e se construir novos modelos de experiência estética. Refiro-me ao período que teve como marco inicial a década de 1960, momento marcado por importantes mobilizações e reflexões em torno de e sobre as questões que envolviam o debate sobre cultura e arte no país. É um momento em que novas concepções de arte e cultura conquistam cada vez mais espaço e o desejo de uma arte que concilie os sentidos da experimentação e da participação surge como principal reivindicação. Diante do cenário político em que o Brasil vivia então, havia um forte desejo de construir-se uma arte que se opusesse incisivamente aos valores autoritários do regime militar. Assim, os artistas procuraram construir um novo conceito de arte e de artista, capaz de desenvolver uma prática artística que se constituísse enquanto tal vinculando-se ao contexto da vida comum dos sujeitos. Tomando, então, a produção artística de Lygia Clark como objeto de estudo, meu objetivo foi investigar de que maneira ela elaborou um programa estético-artístico capaz de atingir as finalidades acima citadas. Marcada por um permanente questionamento da função da arte e do artista, Lygia Clark revolucionou a relação espectador-obra de arte e assumiu, acima de tudo, o ato estético como campo de experiência. Com a pesquisa sobre seu trabalho e, conseqüentemente, sobre a emergência da arte contemporânea no Brasil, é possível compreender que a arte não se reduz ao objeto e/ou à manifestação que redundam de sua prática. A arte é exatamente essa prática em sua totalidade, configurada como uma prática estética aberta à invenção e que, por isso mesmo, problematiza e transforma a realidade. Afirmando, desse modo, que o artista contemporâneo, ao deslocar-se de sua posição tradicional (distanciada do público) e procurar se inserir na matéria do mundo e da vida comum, demonstra como a arte é uma prática de problematização da vida cotidiana: processo de produção e (re)significação de sentidos e criação de mundos.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Experiência vanguardista. Experimentalismo artístico brasileiro. Lygia Clark.

ABSTRACT

The present study set out from the interest in investigating the possibility of distending the relationship between art and life. This is set in a Brazilian background where there is an urge towards art's social insertion, the establishment of new forms of audience interaction and towards new models for esthetic experience. This refers to the period which has the decade of 1960 as milestone, being marked by important mobilizations and reflections revolving around the issues dealing with the country's art and culture debate. This is a period when new notions of art and culture gradually gain space and that, moreover, has as its central claim a desire for a form of art reconciling experience and participation. Given, in that time, Brazil's political background there was an urge towards constructing an art strongly opposed to the military regime's authoritarian values. In this way, artists attempted to construct new concepts of art and artist able to promote an artistic practice which, as such, would constitute itself bonded to the average individuals' life context. Drawing for this purpose on Lygia Clark's artistic production as study object, my objective was to investigate through which way she managed to develop an esthetic-artistic program able to achieve the goals mentioned above. Marked by a continuous inquiry on the function of art and artists, Lygia Clark revolutionized the expectator-work of art relationship and, most of all, incorporated the esthetic act as a field of experience. Through this research on her work and, consequently, on the emergence of contemporary art in Brazil it is possible to comprehend that art is not reduced to the object and/or the manifestation ensuing of its practice. Rather it is in itself this practice in its entirety and constituted as an esthetic practice open to creation which, for this reason, questions and changes reality. In this way, I attest that the contemporary artist by moving from her/his original position (distant from the audience) and attempting to become inserted in the matter of the world and average life demonstrates how art is a practice of questioning everyday life: a process of producing and (re)signifying senses and creations of worlds.

Keywords: Contemporary art. Avant-guard experience. Brazilian artistic experimentalismo. Lygia Clark.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - A fonte, Marcel Duchamp, 1917	30
Figura 2 - Liz, Andy Warhol, 1964	48
Figura 3 - Instalação de latas de sopa <i>Campbells</i> , 1962	48
Figura 4 - Marilyn, 1961	49
Figura 5 - Moscovo I, Wassily Kandinsky, 1916	58
Figura 6 - A Fuga, Wassily Kandinsky, 1914	58
Figura 7 – Composição com vermelho, azul e branco, Piet Mondrian, 1936	59
Figura 8 - Quadrado negro sobre fundo branco, Kazimir Malevich, 1915	61
Figura 9 - Monumento à Terceira Internacional, Wladimir Tátlin	62
Figura 10 – Composição Abstrata, Vicente do Rego Monteiro, 1922	65
Figura 11 - Mulher diante do espelho, Vicente do Rêgo Monteiro, 1922	65
Figura 12 – O touro (ou O boi na floresta), Tarsila do Amaral, 1928	66
Figura 13 – A negra, Tarsila do Amaral, 1923	67
Figura 14 – Calmaria II, Tarsila do Amaral, 1929	67
Figura 15 – Lasar Segall	68
Figura 16 – Lasar Segall	68
Figura 17 – Panneaux, Regina Gomide Graz	69
Figura 18 – Tapete, Regina Gomide Graz	69
Figura 19 – Tapete, Regina Gomide Graz	70
Figura 20 – Piso e jardim de residência, John Graz	70
Figura 21 – Fechadura de cobre e metal cromado para residência, John Graz	70

Figura 22 – Unidade tripartida, Max Bill, 1948/49	73
Figura 23 – Manifesto ruptura, 1952	76
Figura 24 – Geométrico I, Samson Flexor	78
Figura 25 – Geométrico II, Samson Flexor	78
Figura 26 – Invenção baiana, Samson Flexor	78
Figura 27 – Abstrato geométrico, Lothar Charoux, 1952	86
Figura 28 - Composição ortogonal, Anatol Wladyslaw, 1952	86
Figura 29 – Concreção 5521, Luís Sacilotto, 1955	87
Figura 30 – Objeto rítmico nº2, Maurício Nogueira Lima	88
Figura 31 – sem título, Waldemar Cordeiro, 1950	88
Figura 32 – sem título, Waldemar Cordeiro, 1950	89
Figura 33 – Manifesto neoconcreto	96
Figura 34 – Quadrado branco sobre fundo branco, Malevich, 1918	105
Figura 35 – Composição nº 5, Série Quebra da moldura, 1954	109
Figura 36 – Constelações estruturais, Josef Albers, 1950	110
Figura 37 – Constelações estruturais, Josef Albers, 1951	111
Figura 38 – Descoberta da linha orgânica, 1954	112
Figura 39 – Quebra da moldura, 1954	112
Figura 40 – Planos em superfície modulada nº 5, 1957	113
Figura 41 – Planos em superfície modulada nº 5, 1958	114
Figura 42 – Planos em superfície modulada nº 1, 1957	114

Figura 43 – Casulos, 1959	115
Figura 44 – Casulos, 1959	116
Figura 45 – Bicho-caranguejo, 1960	117
Figura 46 – Bicho-caranguejo, 1960	118
Figura 47 – Bicho, 1960	119
Figura 48 – Bicho, 1960	119
Figura 49 – Trepantes, 1963	121
Figura 50 – Obra-mole, 1964	121
Figura 51 – Caminhando, 1964	122
Figura 52 – Caminhando, 1964	122
Figura 53 – Livro sensorial, 1966	136
Figura 54 – Livro sensorial, 1966	136
Figura 55 – Livro sensorial, 1966	136
Figura 56 – Água e conchas, 1966	137
Figura 57 – Pedra e ar, 1966	137
Figura 58 – Ping-pong, 1966	137
Figura 59 – Respire comigo, 1966	138
Figura 60 – Respire comigo, 1966	138
Figura 61 – Respire comigo, 1966	138
Figura 62 - A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão, 1968	139
Figura 63 - Luvas sensoriais, 1968	139

Figura 64 - A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão, 1968	139
Figura 65 – O eu e o tu, 1967	141
Figura 66 – Cesariana, 1967	141
Figura 67 – Cesariana, 1967	141
Figura 68 – Nascimento, 1969	143
Figura 69 – Nascimento, 1969	143
Figura 70 – Nascimento, 1969	143
Figura 71 – Arquiteturas biológicas II, 1969	144
Figura 72 – Arquiteturas biológicas II, 1969	144
Figura 73 – Diálogos, 1969	144
Figura 74 – Baba antropofágica, 1973	148
Figura 75 – Baba antropofágica, 1973	148
Figura 76 – Baba antropofágica, 1973	148
Figura 77 – Baba antropofágica, 1973	148
Figura 78 – Canibalismo, 1973	149
Figura 79 – Canibalismo, 1973	149
Figura 80 – Túnel, 1973	149
Figura 81 – Estruturação do Self, 1976	150
Figura 82 – Estruturação do Self, 1976	151
Figura 83 – Estruturação do Self, 1976	152

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tipologia histórica de classificações da arte	25
Quadro 2 – Proposições participacionais	134

SUMÁRIO

Introdução	15
1. Modernismo, experiência vanguardista e arte contemporânea: tensões entre arte e sociedade	19
1.1. Da constituição do campo artístico à arte burguesa	19
1.2. A emergência das vanguardas históricas: por uma aproximação entre arte e vida	26
1.3. A neovanguarda e um novo sentido para a arte	39
2. A emergência do projeto construtivo brasileiro	56
	56
2.1. Da arte abstrata à concepção construtiva	
2.2. A entrada da linguagem abstracionista no Brasil	64
2.3. A arte concreta brasileira	79
2.4. Lygia Clark e o Grupo Frente	89
3. Crise e ruptura: o neoconcretismo e a relação entre arte e vida	93
3.1. A emergência do neoconcretismo	93
3.2. O movimento neoconcreto se fundamenta	96
3.3. Lygia Clark e os limites da arte	104
3.4. A aproximação entre arte e vida: por uma arte contemporânea brasileira	123
4. Lygia Clark e as proposições participacionais: novos sentidos para uma arte contemporânea brasileira	129
4.1. A virada proposicional	131
4.2. O experimentalismo de Lygia Clark: pelo descentramento da subjetividade do outro	135
Considerações finais	158
Referências	163

INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado do meu envolvimento com os temas em questão desde o início da segunda metade da minha graduação, quando iniciei minha participação num projeto de pesquisa, coordenado por Paulo Marcondes, cujo interesse se voltou para o conjunto das manifestações experimentais da arte contemporânea no Brasil, especificamente as situadas nos anos 1960. Interessado no debate sobre arte e participação social no Brasil, o objetivo do projeto era pensar a relação entre experimentalismo artístico e o meio de arte no Brasil daquela década, levando em conta a hipótese de que, em tais manifestações, a neovanguarda brasileira não apenas pôs em xeque o sistema de arte tradicional, como também fundou as bases para uma nova configuração desse sistema de arte.

No desenvolvimento da minha atividade como bolsista desse projeto, me deparei com a produção de Lygia Clark, artista de grande destaque do período investigado. Além de estimular minha motivação de pesquisadora, visto que o trabalho dessa artista problematiza questões de extrema importância para os campos da arte e da cultura, como veremos ao longo da dissertação, a trajetória artística de Lygia Clark foi me emocionando cada vez mais que eu aumentava meu contato com seu trabalho. Devido a isso, decidi me aprofundar no estudo sobre a produção da artista.

Disso, nasceu, primeiramente, meu trabalho de conclusão de curso de graduação (monografia), no qual realizei uma pesquisa teórica sobre a possibilidade de emergência de uma psicologia do sensível através do diálogo entre a obra de Lygia Clark e a fenomenologia de Merleau-Ponty. Depois, surgiu a vontade de realizar um estudo que se voltasse para a produção artística de Lygia Clark com o objetivo de apreender o modo bastante particular como ela desenvolve uma prática estética que não só rompe com o sistema de arte vigente, como também inaugura uma nova maneira de se fazer arte caracterizada por uma grande potência crítica. Foi, então, a partir disso que nasceu a ideia do projeto de pesquisa que deu origem ao presente trabalho.

Marcada pela inquietude e por um permanente questionamento da função da arte e do artista, Lygia Clark iniciou seu percurso oferecendo grande contribuição ao concretismo¹ para a renovação da linguagem plástica em nosso meio de arte. Explorou

¹ Movimento de vanguarda que, manifestado nas artes plásticas, na música e na poesia, se inseriu no Brasil na década de 1950. Oriundo das tendências construtivistas russas e europeias, esse movimento

as possibilidades compositivas do plano (quadro) até sua saturação para, em seguida, ao abandonar a pintura, trabalhar com objetos tridimensionais, rompendo, dessa forma, com os princípios concretistas.

Lygia pensava a arte não como obra acabada, “mas como estímulo à percepção, como proposta vivencial em busca da plenitude do ser, realizando-se no outro e através dele” (MILLIET, 1992, p. 15). Esse foi o motivo de seu engajamento, desde o primeiro momento, no neoconcretismo, movimento que propunha a renovação da linguagem abstrata geométrica, em oposição ao caráter mecanicista e racionalista do concretismo, que dominava a arte brasileira. Assim, na tentativa de superação dos referenciais concretistas, o movimento neoconcreto devolve à produção artística a sua capacidade de transcender a própria materialidade, abrindo possibilidades de criação de novas significações pela busca da renovação de um fluxo que integre artista, obra e público.

O neoconcretismo, então, surge do desejo de alguns artistas de transformar as linguagens geométricas em direção a uma arte que possibilitasse um envolvimento efetivo com o sujeito humano. “A consciência perceptiva concreta era por demais reducionista para o desejo neoconcreto de uma arte com intenções fenomenológicas mais amplas” (BRITO, 1985, p. 59). Esse movimento fez desenvolver, em nossa cultura e, com maior ênfase, em nosso circuito de arte, uma postura sistematicamente crítica e libertadora num contexto local que apresentava sérios limites dentro dos quais se processava nossa prática artística. Configurou-se, desse modo, como um precursor das tendências dominantes nas manifestações artísticas da década de 1960 – a considerada neovanguarda brasileira. Assim, o neoconcretismo não só abriu caminhos, como, também lançou as bases para uma produção de arte contemporânea brasileira.

Esse foi um momento marcado por importantes mobilizações e reflexões em torno de e sobre as questões que envolviam o debate sobre cultura e arte no país. É um momento em que novas concepções de arte e cultura conquistam cada vez mais espaço e o desejo de uma arte que concilie os sentidos da experimentação e da participação surge

propunha uma renovação da linguagem artística em nosso meio de arte, orientada por uma lógica científico-racionalista. O concretismo, assim, adota o abstracionismo geométrico – linguagem na qual formas e cores estão submetidas a uma disciplina matemática, geométrica – como a linguagem da arte concreta, centrando o trabalho artístico no plano. Em suas manifestações iniciais, a experiência do concretismo no Brasil ocorreu entre São Paulo e Rio de Janeiro, influenciadas pela presença do artista concreto Max Bill na bienal de São Paulo de 1951. Em anos subsequentes, após exposições conjuntas, divergências de concepções entre os grupos paulista e carioca provocaram uma ruptura entre eles e, como consequência, a formação da tendência neoconcreta dos cariocas.

como principal reivindicação. Diante do cenário político em que o Brasil vivia então, havia um forte desejo de se construir uma arte que se opusesse incisivamente aos valores autoritários do regime militar. Assim, os artistas procuraram construir um novo conceito de arte e de artista, capaz de desenvolver uma prática artística que se constituísse enquanto tal vinculando-se ao contexto da vida comum dos sujeitos.

Lygia Clark, então, já no campo da antiarte, passa a trabalhar com proposições participacionais que prescindem da materialidade da obra. Engajada na destruição das fronteiras entre arte e público, sujeito e objeto, provoca, assim, o transbordamento da arte para a vida e atinge o “singular estado da arte sem arte” (ROLNIK, 1996, p. 10). Dessa forma, este trabalho partiu do interesse de se investigar a possibilidade de tensionamento da arte com a vida num contexto brasileiro em que há um forte desejo de inserção social da arte, de se estabelecer novas formas de interação com o público e se construir novos modelos de experiência estética. Tomando, então, a produção artística de Lygia Clark como objeto de estudo, meu objetivo foi investigar de que maneira ela elaborou um programa estético-artístico capaz de atingir tais finalidades.

Para isso, a fim de contemplar, de maneira cuidadosa, as questões teóricas relacionadas à questão em estudo, de elaborar o desenvolvimento de sua problematização e realizar a análise do objeto em discussão, orientei a feitura da dissertação a partir de quatro capítulos. No primeiro, trato da questão que envolve o cânone modernista, a experiência vanguardista e o surgimento da arte contemporânea, com foco nas teorias da vanguarda. Não há como nos debruçarmos sobre a questão do experimentalismo na arte sem o estudo e o entendimento do que significou a experiência das chamadas vanguardas históricas para o debate em torno do desenvolvimento do paradigma antiessencialista, anunciado pela arte contemporânea. Acredito ser extremamente necessário trazer para a construção deste trabalho as questões centrais que compõem uma teoria da vanguarda, como caminho para a localização de referências teóricas que ainda nos ajudam a elaborar um quadro interpretativo com o qual podemos investigar as manifestações da contemporaneidade artística. Para isso, trago as reflexões empreendidas por Peter Bürger, Walter Benjamin, Hal Foster e Andreas Huyssen, por considerar que esses autores elaboraram uma fundamentação teórica que abarca um conjunto de questões teórico-críticas diretamente ligadas à discussão dos temas em estudo neste trabalho.

No segundo capítulo, discuto a crise da representação na arte a partir do confronto que se estabeleceu entre as tendências realista e abstracionista da arte em contexto internacional, para chegar até o desenvolvimento da arte construtiva. Em seguida, mostrarei como a inserção da linguagem abstracionista no Brasil, através do construtivismo, dependeu de profundas transformações nos modos de vida brasileiros, devido ao desenvolvimento industrial de então. Junto a isso, dedico boa parte do capítulo ao desenvolvimento do projeto construtivo brasileiro a partir de seu primeiro movimento, o concretismo, apresentando seus ideais de transformação na arte e na dinâmica social do país e a participação de Lygia Clark nesse cenário.

No terceiro capítulo, trato da divergência entre os artistas paulistas e cariocas na compreensão do que seria a arte concreta, a partir da qual ficam evidentes duas posturas radicalmente distintas da atividade artística e da relação entre arte e sociedade. A partir disso, mostro como se dá a ruptura do abstracionismo carioca com a arte concreta paulista e a conseqüente formação do movimento neoconcreto. Ao apresentar as ideias e os princípios que norteiam o neoconcretismo e seu posterior desenvolvimento, chego à problematização da relação entre arte e vida como fundamento do projeto de vanguarda brasileiro, mostrando como a produção artística de Lygia Clark se situa nesse contexto.

Por fim, o quarto capítulo é dedicado à análise das chamadas proposições participacionais, momento do trabalho de Lygia em que ela abandona completamente o uso de materiais compreendidos como obras de arte e se concentra nas manifestações grupais. Meu objetivo com essa análise é investigar como se opera definitivamente em seu trabalho – já que veremos como isso se processa gradativamente em sua produção nos capítulos 2 e 3 – a proposta de desaturização do artista e da arte; a transformação do sentido de participação social; e o estabelecimento da prática artística como campo de experiência. Com isso, almejamos a construção de um quadro interpretativo que nos indique quais as rupturas alcançadas e quais os desafios encontrados na formulação de um projeto de arte contemporânea.

Capítulo 1. Modernismo, experiência vanguardista e arte contemporânea: tensões entre arte e sociedade

1.1 Da constituição do campo artístico à arte burguesa

As diversas artes foram desligadas de seus laços com a vida, pensadas conjuntamente como um todo disponível [...]; e esse todo, como reino da criação descompromissada e do prazer desinteressado, foi contraposto à vida da sociedade, cuja ordenação racional, rigidamente direcionada para propósitos definíveis, parecia ser tarefa do futuro.

Helmut Kuhn, 1965²

As palavras acima revelam um contexto que está ancorado, em síntese, na ideia de que a arte é uma atividade desenvolvida num patamar distinto e qualitativamente superior às possibilidades do sujeito comum; e que o artista, conseqüentemente, é um ser dotado de habilidades especiais, capazes de dar origem ao desenvolvimento de atividades artísticas e, por isso, responsáveis, também, por lhe conferir um caráter de genialidade, o que, por sua vez, promoveu o sujeito artista a um estatuto diferente do sujeito comum.

Esse cenário produziu uma vinculação entre o que seria arte e um conjunto específico de propriedades que atribuíram a ela um valor de essência, como, por exemplo, a convicção de que toda manifestação artística é de cunho universal, de que toda arte se situa no mundo atemporalmente, de que todo e qualquer tipo de trabalho artístico é produto da capacidade criativa intrínseca a todo artista e reflexo da sua imersão nos problemas do mundo.

Esse modo de entender a arte e o artista se disseminou no pensamento ocidental como um discurso dominante sintetizado na visão essencialista, em defesa da estética pura. A ideia de uma arte “pura”, desenvolvida no século XIX, está intimamente relacionada ao objetivo de consolidação de um modelo essencialista capaz de circunscrever a arte em limites próprios e legitimá-la como uma esfera independente de todas as outras.

² Citado em Bürger, Peter. Teoria da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Apesar de ter seu ápice no momento em que o discurso da estética pura se consolida, esse processo que fez emergir a esfera a que denominamos arte foi se construindo por séculos. O desejo da arte em direção a sua autonomia surge ainda no espaço da corte, quando a sociedade cortesã já começa a vivenciar as transformações provocadas pelos primórdios do capitalismo: o artista deixa de ser o artesão que volta todas as suas atividades para a rotina dos patronos, e os produtos resultantes dessa atividade artística deixam de ser elaborados em função das necessidades cotidianas da vida da corte e, por isso, diferenciam-se dos objetos funcionais.

Inicia-se, desse modo, um processo de profunda transformação na posição social do artista que toma contornos mais precisos e maiores proporções apenas no século XIX, período no qual se viveu uma tendência revolucionária em torno da qual se organizaram os pensamentos filosófico, político e literário, a produção artística e a ação dos intelectuais. No início desse século, os conceitos de liberdade e progresso adquiriram nova força e concretude. A ação para a liberdade foi um dos eixos de sua concepção revolucionária, o que fomentou o desenvolvimento de debates e reflexões, principalmente através das obras de intelectuais e artistas, fazendo-os participarem mais ativamente do mundo público.

Foi através dos salões parisienses (em meados do século XIX) que os artistas passaram a veicular publicamente as suas obras e puderam, com isso, definitivamente, assumir uma nova posição social – fazendo parte das profissões liberais e dos atores sociais dedicados à reflexão da sociedade. Com os salões, as produções artísticas se tornaram cada vez mais visíveis e acessíveis, além de populares, o que fez os artistas e a arte elaborada por eles deixarem de ser vinculados e submetidos estritamente ao poder monárquico. Emergia, assim, a autonomia do sujeito artista.

Como afirmou Bourdieu (1996), ao escrever sobre a formação do campo literário, em seu trabalho *As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário*, a invenção desse novo personagem social, que foi o artista como profissional, não pode ser compreendida separadamente do desenvolvimento da estética pura, pois foi, também, essa ideia de arte “pura”, de um ideal essencialista da arte, que conferiu especificidade ao campo artístico e o tornou independente, produzindo, junto a esse conjunto de elementos, o ser artista como concebemos até hoje.

Todo esse processo que promoveu a autonomia do campo artístico, ou seja, que transformou a esfera da arte em um *campo* propriamente, de acordo com as

conceituações de Bourdieu (1996), foi possibilitado pelo contexto que se desenvolveu a partir do racionalismo como orientação filosófica estruturadora do modo de vida da modernidade. Esse princípio do racionalismo se traduziu através de um intenso processo de racionalização da vida social moderna ocidental, em seus mais diversos aspectos, mas se revelou, principalmente, na dinâmica de especialização crescente da divisão social do trabalho, o que produziu uma especialização dos saberes e, em consequência, uma maior especificação entre eles, produzindo distinções entre as mais diversas áreas do conhecimento humano, que, então, passaram a ser cada vez mais circunscritas em seus espaços próprios de produção simbólica.

Junto a isso, essa especialização do trabalho exigiu, também, o desenvolvimento de habilidades específicas por parte das pessoas envolvidas na realização das atividades em questão. Assim, esse contexto que produziu a crescente especialização na divisão social do trabalho também deu origem ao profissional especializado nos mais diversos *campos*. No campo da arte, isso significou – associado a outros elementos, como, por exemplo, a formação de um público e o surgimento da crítica impressa – a autonomia do sujeito artista, como afirmei acima.

A partir desse conjunto de elementos, então, podemos compreender as condições através das quais a arte se tornou uma esfera legitimada, um *campo*, na medida em que essa especialização lhe conferiu conhecimentos particulares e a fez ser orientada por normas próprias. Como afirma Bourdieu (2007), campo é toda esfera autônoma, especializada e institucionalizada, que apresenta uma lógica própria e específica de funcionamento, o que o diferencia de e lhe concede relativa autonomia em relação a outras esferas sociais.

Pautado em interesses particulares, o *campo*, nesse processo de autonomização, é resultado das dinâmicas sociais articuladas em seu interior através das disputas por poder, que, por sua vez, estabelecem sua organização hierárquica. Essas disputas também se referem à luta por visibilidade e pela conquista de espaço político na sociedade, o que faz os *campos* se constituírem a partir do desejo de autonomia em relação a outros espaços de atuação na esfera social. Desse modo, em prol da preservação de sua autonomia, os *campos* se utilizam permanentemente de estratégias de consolidação e legitimação dos discursos em torno do objeto que lhe é próprio e específico.

No que concerne ao campo artístico, em seu processo de autonomização, ocorreu uma transformação nas funções da arte e do artista, como já fiz referência, para que se alcançasse uma clara distinção em relação às atividades desempenhadas pelos não artistas. Como enfatiza Sergio Miceli (2007), a autonomia do campo da arte “... dependeu das determinações singulares que provocou a existência de agentes treinados e ordenados segundo uma hierarquia interna de posições capaz de dar conta de suas disposições, práticas e discursos” (p. LIII).

Além disso, fazia-se necessário o estabelecimento de competências específicas que pudessem não só delimitar a atividade do artista em sua especialidade, mas, principalmente, diferenciá-la e, dessa forma, se alcançar uma verdade própria àquele campo. Foi exatamente a partir dessa demanda que se construiu uma visão essencialista, a qual apresenta como característica fundamental o surgimento do discurso da estética pura, responsável por produzir valores artísticos ligados a uma ideia de pureza da arte. Construiu-se, em decorrência disso, uma concepção de arte como um fim em si mesma, algo único, consagrado e estabelecido independentemente de acordos e práticas sociais que pudessem engendrá-la. Dessa maneira, tudo que é relacionado às dimensões do artístico, do estético e da criação deveria ser entendido como manifestação da essência que é própria ao mundo da arte.

A emergência do discurso da estética pura, como exacerbação do esteticismo, só se tornou possível devido à emancipação do estético, ainda no século XVIII, com a ascensão da burguesia, havendo uma estreita conexão entre esses dois acontecimentos. Ao se produzir a separação do subsistema cultural em relação aos subsistemas político e econômico no desenvolvimento da sociedade burguesa, a estética sistematizada como disciplina se autonomizou em relação ao conhecimento filosófico, estabelecendo, desse modo, um novo conceito de arte e promovendo a autonomia do campo artístico³. Esse novo e moderno conceito de arte, o discurso da estética pura, foi um elemento que contribuiu em grande escala com o processo de diferenciação entre as belas artes e as outras atividades humanas, e com ele a atividade artística passou a ser entendida como uma atividade radicalmente distinta das outras formas de criação e atuação do humano. O esteticismo, assim, se configurou como a tendência da arte burguesa através da qual

³ Até esse momento, mesmo com a centralidade que o conceito de artista já adquirira na Renascença, a arte ainda era vista como produto da ordem do milagroso. É com o novo conceito de arte construído pelo esteticismo que ela passa a desempenhar uma nova função na vida das pessoas, instituindo considerações estéticas que passaram a nortear nossa relação com ela (DANTO, 2006).

se afirmou a autonomia relativa da arte em relação aos campos da ordem do político, do econômico e do religioso.

A gênese dessa visão essencialista, ou melhor, desse paradigma essencialista, como afirma Arthur Danto (2006), encontra-se na tradição clássica e no Renascimento – quando a referência era a de uma arte realista, de linguagem figurativa –, mas esse ideal de pureza da arte amadurece e chega ao seu mais alto grau no modernismo, com o abstracionismo geométrico, que radicaliza o discurso em defesa da estética pura. Nesse modo de entender a arte, a forma passou a ser sobrevalorizada em relação ao conteúdo. Perdendo este sua função, a arte passou a se manifestar por ela mesma – o conceito de arte pela arte – e, devido a isso, abriu espaço para um enfoque estritamente internalista da obra de arte, o que, por sua vez, faz camuflar facilmente todo o processo (socialmente condicionado) através do qual a arte se estabeleceu enquanto tal.

Essa concepção de uma arte “pura” constituiu-se, desse modo, num instrumento de afirmação simbólica que instituiu, arbitrariamente, um modelo de apreensão estética responsável por determinar o que deveria ser apreciado e contemplado, como, também, o que deveria ser considerado de competência artística. Isso, para Bourdieu (1996), produzia uma maior ênfase no processo de autonomia e distanciamento do campo artístico e, conseqüentemente, transformou todo o sentido de criação, produção e recepção da arte em elemento de distinção social e cultural.

Na medida em que, na sociedade burguesa, a arte se afirmou por uma estética pura e como um mundo apartado da vida cotidiana, com suas próprias leis e dinâmicas, produziu-se um novo tipo de recepção da atividade artística, fazendo a perda de função social da arte se constituir, dessa maneira, na essência da arte burguesa. Assim, mais do que diferenciar, esse novo conceito de arte, surgido a partir da nova configuração a que a estética chegou, ao atribuir um *status* de distinção ao campo da arte, produziu uma separação da atividade artística em relação à totalidade das atividades sociais. Isso, por sua vez, como afirma Peter Bürger (2008), promoveu um descolamento da arte da práxis vital.

Diante desse cenário, considerar a autonomia do campo artístico como uma categoria da sociedade burguesa é, como argumenta Bürger (2008), trilhar um percurso de reflexão e interpretação que nos permite compreender o processo através do qual a arte se desligou do contexto da práxis vital. Contudo, o modo como essa autonomia se apresenta, erguida sobre fortes ideais estéticos – filiados ao pensamento humanista, de

orientação filosófica essencialista –, retira todo caráter de construção histórica do processo de autonomização do campo artístico. Dessa maneira, na sociedade burguesa, a cisão entre o conjunto de elementos que envolvem e compõem a atividade artística e a práxis de vida significou a “falsa representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade” (BÜRGER, p. 101), ou seja, sua autonomia. Em outras palavras, o *status* de autonomia que a esfera da arte adquiriu no contexto da sociedade burguesa, passando, assim, a se configurar como um *campo* propriamente dito, forjou a completa separação entre o mundo da arte e o mundo da vida comum como fundamento da arte burguesa.

É claro, contudo, que esse processo de autonomização do campo artístico não se deu de maneira esquematicamente programada, seguindo uma sequência progressiva – com aparente, talvez, caráter evolutivo – e linear no percurso da história. Tentando mapear, então, os momentos de transição das subcategorias que a categoria de autonomia abarca no conceito de obra de arte autônoma, recorro à tipologia histórica que Peter Bürger (2008) apresenta sobre o desenvolvimento não sincrônico dessas subcategorias com o objetivo de demonstrar as transições entre elas que, por sua vez, apontam para transformações nos conceitos estéticos que viriam a compor os principais eixos formadores da arte burguesa.

Para isso, Bürger (2008) se utiliza, na construção de sua tipologia, das classificações arte sacra, arte cortesã e arte burguesa – como parâmetro de caracterização histórica da arte – e parte das seguintes subcategorias, considerando-as os principais elementos para se estudar as referidas mudanças ocorridas no desenvolvimento do conceito de arte: finalidade de aplicação, produção e recepção.

Como o autor esboça no quadro abaixo (Quadro 1), enquanto a arte sacra tinha como finalidade ser objeto de culto, sendo completamente atrelada à instituição social religião, a arte cortesã servia como objeto de autorrepresentação da sociedade cortesã. Ainda que o rompimento da arte cortesã com a vinculação sacra significasse uma espécie de embrião da autonomização do subsistema social arte, ela ainda fazia parte da práxis vital do sujeito comum da sociedade de corte. Na arte burguesa, a finalidade é, também, ser objeto de representação, mas de autocompreensão da própria classe, ou seja, o objetivo da arte burguesa é ser uma representação autocompreensiva da própria burguesia. Isso mostra que houve uma mudança não muito acentuada na finalidade de aplicação da arte sacra para a arte cortesã – visto que, mesmo sendo de grande

importância a transição de objeto de culto para objeto de representação, a arte ainda fazia parte da vida cotidiana das pessoas comuns – e uma mudança de maior relevância desta para a arte burguesa.

	Arte sacra	Arte cortesã	Arte burguesa
Finalidade de aplicação:	Objeto de culto	Objeto de representação	Representação da autocompreensão burguesa
Produção:	Artesanal coletiva	Individual	Individual
Recepção:	Coletiva [sacra]	Coletiva [sociável]	Individual

Quadro 1 – Tipologia histórica de classificações da arte (BÜRGER, 2008, p. 103).

Quanto à produção, temos uma grande transformação na transição da arte sacra para a arte cortesã, pois, enquanto naquela a produção é realizada de maneira coletivo-artesanal, nesta o artista adquire o *status* de indivíduo e sua atividade passa a ser compreendida como resultado dessa singularidade. Da produção da arte cortesã para a produção da arte burguesa, a diferença reside no aspecto de que nesta a autonomia do sujeito artista se fez completamente.

No que se refere ao âmbito da recepção, tanto a arte sacra quanto a arte cortesã mantêm seu caráter coletivo, com a diferença de que na primeira o conteúdo é sacro e na segunda o conteúdo é a sociabilidade, não se observando, portanto, uma destacada mudança entre os modos de recepção de uma e de outra. Percebemos, por outro lado, uma radical transformação entre a recepção da arte cortesã e o modo de recepção da arte burguesa. Nesta, a recepção é realizada, como a produção, de maneira individual. Há, em síntese, uma completa imersão individual tanto por parte do artista que produz a arte burguesa como por parte do sujeito “receptor” que a contempla.

Temos, então, na arte burguesa, tanto uma produção realizada como uma recepção experienciada fora da esfera da coletividade, além de uma finalidade de aplicação que se destina, apenas, à exibição da autocompreensão burguesa, excluindo-se, portanto, qualquer possibilidade de ligação da arte com a práxis vital. Assim, a separação entre a arte e a práxis vital é, como já afirmei, a característica fundamental da arte na sociedade burguesa, tendo sido essa separação transformada no próprio conteúdo da arte burguesa pelo esteticismo, perspectiva com a qual a arte passa a ser entendida como conteúdo de

si mesma e que transformou “... esse momento constitutivo [o descolamento da arte da práxis vital] da instituição arte em conteúdo essencial das obras” (BÜRGER, 2008, p. 105).

Apesar da constatação de um cenário pessimista, para Bürger (2008), foi exatamente a partir desse contexto, em que o esteticismo chegou à sua exacerbação, que a possibilidade de crítica contra a arte burguesa emergiu. Para ele, o movimento de autocrítica só pode ser articulado porque a arte deixou de apresentar uma função e tornou-se um fim em si mesma. Dessa maneira, podemos dizer, seguindo o raciocínio de Bürger (2008), que a perda de função da arte como um elemento basilar da arte burguesa foi a condição de possibilidade do momento de autocrítica empreendido pelos movimentos históricos de vanguarda – ao qual me dedicarei a seguir.

1.2 A emergência das vanguardas históricas: por uma aproximação entre arte e vida

Não há como nos debruçarmos sobre a questão do experimentalismo na arte sem o estudo e o entendimento do que significou a experiência das chamadas vanguardas históricas para o debate em torno do desenvolvimento do paradigma antiessencialista, anunciado pela arte contemporânea. Assim, é extremamente necessário trazer para a construção deste trabalho as questões centrais que compõem uma teoria da vanguarda, como caminho para a localização de referências teóricas que ainda nos ajudam a elaborar um quadro interpretativo com o qual podemos investigar as manifestações da contemporaneidade artística. Para isso, nesta etapa do presente capítulo, optei por me dedicar às reflexões empreendidas por Peter Bürger e Walter Benjamin acerca do problema da vanguarda, por considerar que esses autores elaboraram uma fundamentação teórica que abarca um conjunto de questões teórico-críticas diretamente ligadas à discussão dos temas em estudo na pesquisa que deu origem a este trabalho.

Tanto Bürger quanto Benjamin se voltam para o estudo da vanguarda na tentativa de investigar os elementos que indiquem um caminho ou caminhos através dos quais a arte possa apresentar um caráter emancipador, diante da configuração a que ela chegou – tanto como instituição quanto como mercadoria –, visto que as manifestações da vanguarda tinham como proposta questionar e romper os valores estéticos do sistema de arte enquanto valores da sociedade burguesa de maneira geral. Para os artistas da

vanguarda, se o fundamento da obra de arte burguesa é a total separação, ruptura, com o contexto da vida, a crítica vanguardista deveria se erguer precisamente sobre o objetivo de restabelecer a conexão entre arte e práxis vital, mas não essa práxis vital do burguês orientada por uma racionalidade direcionada para os fins e, sim, uma nova práxis vital, que pudesse permitir a completa imbricação entre arte e vida como “princípio de organização da existência” (BÜRGER, 2008, p. 77).

Como foi dito anteriormente, a distância que o esteticismo produziu entre a arte e a práxis vital é verificada na representação da autocompreensão da burguesia a que a arte burguesa se destina. Isso significa que a arte burguesa está vinculada, sim, a uma práxis vital. Contudo, essa práxis de vida é o cotidiano do burguês, que é exatamente todo o universo de práticas e significados a que as vanguardas direcionam sua prática contestatória. Enquanto o esteticismo transformava a apartação entre a arte e a práxis vital em conteúdo das obras, os vanguardistas almejavam, a partir da arte, constituir uma nova práxis vital, radicalmente diferente da práxis de vida burguesa – orientada por uma racionalidade voltada para os fins.

Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo. Articulando-se num outro plano que não o dos conteúdos das obras individuais, ela se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como o faz o conteúdo particular (BÜRGER, 2008, p. 105).

Dizendo de outra maneira, o movimento vanguardista tinha como objetivo atacar o *status* da arte na sociedade burguesa. Isso não implicava, somente, a negação de conceitos e valores estéticos que, em aparência, restringiam-se, apenas, aos elementos internos às obras de arte, mas, fundamentalmente, guiava-se pela radical negação da instituição arte como esfera descolada da práxis vital do sujeito comum. Assim, o ataque das manifestações das vanguardas históricas direcionava-se, fundamentalmente, ao estatuto da autonomia da arte burguesa. Desse modo, elas posicionaram-se não, apenas, em relação ao sistema de arte, mas ao sistema social como um todo.

Ao contestar incisivamente a instituição arte e o estranhamento que ela promoveu entre arte e práxis vital, referindo-se ao modo de funcionamento da arte e não ao seu conteúdo, a arte de vanguarda constituiu-se enquanto uma autocrítica da sociedade

burguesa e afirmou-se a partir do desejo de ruptura com a instituição arte como estava estabelecida então, traduzindo seus princípios na total rejeição à arte de seu tempo.

De acordo com Bürger (2008), a autocrítica deve ser entendida como uma categoria que se diferencia da crítica comum aos campos – que esse autor denomina de crítica imanente ao sistema –, observada, no caso da arte, nas críticas que um movimento pode fazer a outro, que uma tendência estético-artística pode fazer a outra, como o próprio Bürger (2008) aponta, por exemplo, na crítica dos teóricos do classicismo francês ao drama barroco. A autocrítica, por sua vez, direciona seu debate à instituição arte de maneira geral, cujo conceito designa

... tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as ideias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras. A vanguarda se volta contra ambos, contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito da autonomia (BÜRGER, 2008, pp. 57-58).

Assim, em seu esforço de superação da instituição arte, as manifestações da vanguarda assumiram uma postura de destruição da arte autônoma através de um discurso e de trabalhos que incisivamente afirmavam o primado da unidade entre arte e vida como iniciativa fundamental do trabalho artístico. O objetivo não era o “simples” aniquilamento, extermínio da arte, mas uma espécie de destruição, desarticulação da arte burguesa, na tentativa de construir-se uma arte completamente imbricada aos contextos da práxis vital e, conseqüentemente, de romper com a cristalização de uma esfera particular da experiência – o estético.

O movimento vanguardista partia, então, da exigência (imposta por ele mesmo) de superação do princípio de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa – a coincidência entre instituição e conteúdo – e da necessidade de constituição de uma nova práxis vital. Afirmaram-se, por isso, para além do sistema de normas estilísticas, o que provocou o reconhecimento dos processos individuais como meios artísticos. Isso significa dizer que, apenas com o surgimento das vanguardas históricas, os processos individuais foram considerados meios artísticos porque somente com elas a categoria “meio artístico” passou a existir como tal, na medida em que, “até esse período do desenvolvimento da arte, a utilização dos meios artísticos era limitada pelos estilos de época, um cânone preestabelecido de procedimentos permitidos, excedível apenas dentro de certos limites” (BÜRGER, 2008, p. 50). Como sempre havia o predomínio de

um estilo específico, a categoria “meio artístico” não fazia parte da rede de significados que orientava a esfera da arte até então. Em contrapartida, a não elaboração de estilos particulares por parte do movimento vanguardista transformou radicalmente essa configuração ao tornar disponível a categoria “meio artístico”, inviabilizando qualquer possibilidade de um estilo de época – característica que se tornou uma marca dos movimentos de vanguarda.

Além da centralidade da categoria “meio artístico” na compreensão do que foi a tendência vanguardista na arte, conhecer o modo como as subcategorias – apresentadas na seção anterior deste capítulo quando expus a tipologia elaborada por Peter Bürger (2008) para demonstrar as mudanças ocorridas no conceito de arte até o desenvolvimento da arte burguesa – finalidade de aplicação, produção e recepção nela se configuraram é de extrema importância para o entendimento de como as vanguardas históricas traduziram em seus trabalhos sua postura de ataque e crítica.

Falar de finalidade de aplicação da obra de arte vanguardista é difícil, num primeiro momento, porque o próprio conceito de obra de arte é transformado pelas vanguardas históricas, posto que se realizou, com elas, um intenso processo de rompimento com os elementos formadores da tradicional ideia de obra, como detalharemos adiante. Assim, ao tratarmos do movimento de vanguarda, referimo-nos à manifestação artística vanguardista e não à obra de arte vanguardista. Num segundo momento, tal subcategoria torna-se vazia de sentido na medida em que, ao pregarem a superação da arte burguesa através da tensão entre arte e vida, os vanguardistas rompiam o princípio constitutivo da subcategoria “finalidade de aplicação”, que é a separação entre as esferas da arte e a práxis vital. Dessa maneira, na tendência vanguardista, tal subcategoria perde sua validade, porque a arte não era concebida alheamente ao contexto da práxis de vida.

No que se refere à produção, como falei na seção anterior deste capítulo, ela é realizada de maneira individual na obra de arte autônoma. No contexto da arte burguesa, o artista é visto em sua atividade como indivíduo e sua individualidade é percebida como a expressão de algo estritamente singular. Isso, por conseguinte, produziu a ideia de artista como gênio – aquele ser dotado de uma capacidade criativa peculiar e intrínseca a ele. Assim, o caráter individual da produção artística é uma das principais marcas da arte na sociedade burguesa.

Em radical oposição a esse cenário encontra-se a vanguarda, que busca não apenas romper com essa concepção de criação artística da arte burguesa, traduzida na ideia de gênio, mas, também, negar o caráter individual de produção da arte burguesa. Bürger (2008), em sua análise, utiliza-se do caso dos *readymades* de Duchamp para referir-se às manifestações mais extremas das vanguardas históricas que puseram em prática esses princípios.

Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada a categoria da produção individual. A assinatura – que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista –, impressa num produto de massas qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte (pp. 109-110).



Figura 1 - A fonte, Marcel Duchamp, 1917

Isso nos mostra como é complicado manter o conceito tradicional de obra de arte para a arte de vanguarda, pois ele compreende uma unidade entre forma e conteúdo, consagrada ao longo do desenvolvimento da história da arte, que abarca um conjunto de elementos estéticos considerados próprios a

tudo trabalho de arte – a ideia de que existem elementos definidores de uma essência de toda e qualquer obra de arte. Desse modo, não é através da totalidade da unidade forma-conteúdo dos *readymades* assinados por Marcel Duchamp que podemos apreender o sentido de sua proposta artística, mas através da oposição e do conflito que ele estabeleceu entre, de um lado, a exposição da assinatura e do objeto, frutos da criação

particular do artista como indivíduo, e, de outro, a exposição de objetos produzidos em série e voltados para o uso ordinário no cotidiano das pessoas. Por conta disso, a radicalidade das vanguardas históricas, exemplificada, aqui, através dos *readymades* de Duchamp, pôs em xeque o princípio essencialista da obra de arte, que determina o que deve ser ou não legitimado como trabalho de arte, sustentado pela ideologia do gênio da criação individual e do valor de culto.

Do mesmo modo que a tendência vanguardista recusou o tipo de produção artística da arte burguesa, de caráter individual, recusou, também, o tipo de recepção da obra de arte verificado no contexto de desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, também individual: aquela recepção que demonstra uma nítida e profunda separação entre quem produz o trabalho de arte e quem o recebe.

Recorro, neste momento, à reflexão empreendida por Walter Benjamin (1994) ao analisar as mudanças ocorridas na esfera artística nas primeiras décadas do século XX a partir do conceito de aura. Esse tipo de relação entre obra e receptor/espectador/público, observada no modo de recepção individual da arte burguesa, Benjamin (1994) classifica como uma relação aurática. Isso quer dizer que, para o referido autor, a relação estabelecida entre obra e espectador na sociedade burguesa é uma relação mediada pelo elemento da aura, definida por Benjamin (1994) como “... a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (p. 170). Como Peter Bürger (2008) muito bem apreendeu, ao tentar esclarecer o conceito de aura elaborado por Benjamin (1994), a aura pode ser traduzida pela ideia da inacessibilidade. Em outras palavras, a aura é um elemento que torna o produto do trabalho artístico inalcançável e, por isso, dimensiona a obra de arte pelo valor de culto. Ou seja, a relação que a aura imprime sobre o trabalho de arte define a relação estabelecida entre este e o público a partir do valor de culto.

Com origem na arte sacra medieval, o modo de recepção aurático se mantém através da arte que se emancipou do sagrado, a arte renascentista, até alcançar a arte burguesa. Contudo, os processos de auratização ocorreram de maneiras diferentes na arte sacra e na arte burguesa. Enquanto na arte sacra o processo de auratização se dava pela ligação com o sagrado através do ritual eclesial, na arte burguesa, com os movimentos da arte pela arte e do esteticismo – quando a arte já havia se emancipado do elemento sagrado –, o processo de auratização se manifestou através do valor de culto à obra de arte. Assim, a (re)sacralização da arte na sociedade burguesa não se realizou a

partir de um retorno ao sagrado, mas através da produção de um ritual que acontecia a partir da própria obra de arte.

Esse princípio de sacralização da arte burguesa envolve dois importantes elementos: unicidade e autenticidade. Benjamin (1994, p. 167) afirma que “o aqui e agora” da originalidade se constitui no conteúdo desse caráter único e autêntico da obra de arte, que passa a fazer parte de uma tradição capaz de identificar *tal* obra como sendo *aquela* obra – única, autêntica, original.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1994, p. 168).

O que Benjamin (1994) quer dizer é que o desenvolvimento de novas técnicas de reprodutibilidade forçou uma mudança no modo de recepção da arte pelo público – a percepção e a fruição artísticas são transformadas –, além de destruírem os elementos de unicidade/singularidade e autenticidade da obra de arte. Logo, foi a partir do acelerado processo de reprodutibilidade técnica, vivenciado na modernidade, que Benjamin (1994) anunciou uma transformação significativa não, apenas, no modo de recepção da obra de arte, mas no próprio estatuto da arte, evidenciado na perda do seu caráter de autenticidade, visto o forte abalo que sofreu a sua aura.

Com o advento da fotografia, o processo de reprodução de imagens passou a depender mais do olho humano e das possibilidades oferecidas pelo aparato técnico do que das mãos responsáveis por certas habilidades artísticas. Além disso, o suporte mecânico da fotografia tornou obsoleta a função mimética das artes plásticas ao apresentar uma função capaz de realizar, supostamente, a apreensão fiel da realidade e significou, também, a possibilidade de captura e de ênfase de determinados elementos do original que escapam ao olho humano.

Desse modo, ao multiplicar as produções artísticas através de recursos tecnológicos específicos, a técnica da reprodutibilidade “... substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 1994, pp. 168-169). É como se o processo de declínio da

aura tornasse perto o que está distante. Na medida em que a produção artística deixa de ser orientada pelo critério da autenticidade, a função social da arte é modificada e, em vez de se fundar no ritual, ela passa a se fundar na política. Assim, “em lugar da recepção contemplativa característica do indivíduo burguês, deve surgir uma recepção característica das massas” (BÜRGER, 2008, p. 67).

Nessa perspectiva, o desejo das vanguardas históricas era instituir um modo de recepção de natureza coletiva, o que fez o dadaísmo, por exemplo, elaborar manifestações artísticas – direcionadas para o público como um grande grupo de pessoas – capazes de provocar reações como, por exemplo, irritação e gritaria, fazendo todo o evento se configurar como uma espécie de escândalo.

As manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica (BENJAMIN, 1994, pp. 191).

Diante disso, reafirmo que, com os movimentos das vanguardas históricas, novas formas de manifestação artística foram elaboradas, inviabilizando o entendimento desses eventos a partir do conceito tradicional de obra de arte. Como eu já disse anteriormente, os dadaístas não almejavam a destruição da categoria de obra de arte, mas a destruição de um tipo de obra de arte. Seus trabalhos rompiam com o conceito tradicional de obra de arte, mas não haviam superado a categoria de obra de arte. Contudo, a referência a ela era sempre realizada por uma dimensão negativa.

O tipo de obra de arte alvo do ataque vanguardista é a denominada arte orgânica: arte pura do esteticismo, arte simbólica, arte aurática, arte representativa de autocompreensão burguesa. Nela não há mediação entre as partes e o todo. Para o trabalho de arte fazer-se existir enquanto obra na arte orgânica, as partes não podem estar dissociadas do todo, porque somente através dele é que elas adquirem sentido e ele, por sua vez, só se faz enquanto todo somente através do entendimento delas. Isso implica que o conjunto da obra emane um significado que antecipe o sentido de suas partes. Há, desse modo, que existir uma equivalência entre o sentido do todo e o sentido das partes. Ou seja, na obra de arte orgânica, as unidades do particular e do geral

formam, necessariamente, uma unidade que apresenta um *status* de superioridade em relação às partes da obra, porque ela é quem define o significado do trabalho de arte. Sem a existência dessa unidade totalizante, portanto, ele não existe enquanto obra de arte.

As manifestações vanguardistas propõem, assim, uma arte não orgânica, definida como arte inorgânica – arte desaturante, arte alegórica, arte fragmentária, arte de vanguarda –, com a qual a unidade sufocante da arte orgânica perde espaço para a mediação.

O artista que produz uma obra orgânica (passaremos a denominá-lo “clássico”, sem querer com isso introduzir um conceito de obra de arte clássica) manipula seu material como algo vivo, cuja significação, advinda de situações concretas de vida, ele respeita. Para o vanguardista, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade, afinal, não consiste senão em matar a “vida” do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado. (...) o clássico trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o (BÜRGER, 2008, p. 143).

Enquanto o artista burguês vê o seu material de trabalho como o portador de um conjunto de significados, o artista vanguardista vê o seu material de trabalho como vazio de significados, sendo ele, portanto, o responsável por atribuir sentido ao seu material artístico. Ainda que através de um recorte específico da realidade, o artista clássico, como Bürger (2008) denominou o artista da arte orgânica, insiste em apresentar, através de sua obra, uma imagem viva e total do nosso mundo – carregada, supostamente, de significados intrínsecos a ela, devendo o artista e o público decifrá-la. O artista de vanguarda, em radical oposição, é uma espécie de pesquisador que reúne fragmentos para, então, atribuir sentido a eles. Dessa maneira, como afirmou Bürger (2008), “a obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos” (p. 144). Isso ocorre porque na arte inorgânica as partes estão emancipadas do todo; porque não existem regras gerais que devam orientar a recepção e a interpretação das manifestações artísticas.

... As partes não apenas não se encontram submetidas a uma intencionalidade que se apresente como uma unidade coerente de totalidade da obra, de um lado, como também, de outro, sequer possibilitam uma clara atribuição de sentidos pelo esforço de nelas se

identificar quaisquer formas de intenções relativamente precisas (SOARES, 2003, p. 135).

Essa noção de arte inorgânica nos coloca diante da possibilidade de compreendermos o processo que envolve muitos dos aspectos relacionados às manifestações das vanguardas históricas através do conceito de alegoria elaborado por Benjamin (1984). Em síntese, a alegoria benjaminiana se refere ao caráter fragmentário dos objetos e eventos do mundo, à ideia de que esses objetos e eventos não apresentam significados originários e à melancolia como estrutura do sujeito que se volta com cuidado às reminiscências do cotidiano e incorpora um conjunto de contradições – resignação/revolta, potência/impotência, ordem/desordem.

O alegorista, pois, é aquele que consegue extrair elementos da totalidade do mundo da vida e é capaz de privá-los de suas funções normativamente estabelecidas. É, então, através desse processo que ele “recolhe” esses fragmentos e constrói um outro sentido, ou outros sentidos, da realidade na qual está envolvido. Nas palavras do próprio Benjamin (1984), “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. (...) o falso brilho da totalidade se extingue” (p. 198). Assim, a alegoria se opõe ao conceito de símbolo porque este se remete ao sentido absoluto, enquanto a dimensão alegórica aponta para a revelação de algo que está oculto.

O símbolo como o absoluto da representação assumiria, assim, a função orgânica e, conseqüentemente, aurática da obra; ao passo que a alegoria, enquanto ruína, enquanto morte que representa a finitude do tempo natural, se caracterizaria pela inorganicidade não-aurática da obra, capaz de revelar a contrapelo, pela leitura presente de fragmentos pincelados e propositadamente descontextualizados do passado o “outro” historicamente reprimido (KOTHE, , p. 35).

Como vimos acima, o conceito de aura se refere ao aparecimento único de algo distante; o conceito de alegoria, por sua vez, aponta para o não aparecimento. A aura remete a uma sacralização absoluta; a alegoria, ao reprimido. A aura indica um único sentido, totalitário e, por isso, violento; a alegoria acena para o provisório e para diversas possibilidades de sentido, tantas quantas a sensibilidade humana for capaz de alcançar. Se a aura, enquanto símbolo, apodera-se violentamente do lugar do outro, a alegoria é a possibilidade de revelação do outro oculto. Construir uma arte alegórica é, dessa forma, romper com um modelo que reforça o caráter hegemônico da história

oficial e que reprime as múltiplas vozes silenciadas pela sacralização absolutizante da arte burguesa.

Bürger (2008) defende que, através do conceito de montagem, os vanguardistas traduziram, em manifestação artística, o conceito de alegoria, visto que a montagem implica a fragmentação do objeto ao qual ela se dedica. Além disso, ele também afirma que o uso da linguagem da montagem pela arte de vanguarda foi de grande importância para que fosse possível delimitar uma acentuada distinção entre as produções estéticas da arte orgânica e da arte inorgânica. Quero salientar, ainda, que o recurso à montagem demonstra como o declínio da aura não estava relacionado somente ao desenvolvimento das técnicas de reprodutibilidade, como Benjamin (1994) defendia num primeiro momento⁴.

Definida, de um modo bem simples, pela composição de fragmentos, a montagem como linguagem aparece na história das artes plásticas através do cubismo – movimento que inicia o segundo processo de rompimento com o sistema de representação instituído desde o Renascimento, realizado, em seu primeiro momento, pelo impressionismo. Pelo recurso à montagem, os artistas de vanguarda compunham seus trabalhos a partir da reunião de fragmentos de materiais que não haviam sido elaborados por eles, sendo, muitas vezes, materiais de uso comum ao cotidiano das pessoas.

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. (...) [Nos seus quadros] colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção (BENJAMIN, 1994, p. 191).

Benjamin (1994) definiu essa linguagem como um modo de produção enquanto reprodução, com o potencial de caracterizar-se como uma linguagem que se configuraria, no mínimo, como estratégia à destruição da aura artística. Assim, o uso da linguagem da montagem, através da reunião de fragmentos de objetos pertencentes ao mundo comum dos sujeitos, transforma radicalmente o conceito de obra de arte – ela não mais é veículo de um suposto mundo externo a ela, porque agora ela é essa própria

⁴ Digo num primeiro momento porque depois ele atribuiu grande importância ao trabalho desenvolvido pelos dadaístas no processo de declínio da aura artística.

realidade. Dessa forma, desarticula-se não, apenas, a unidade do quadro, mas todo um sistema de representação que se estruturava através do princípio mimético do mundo.

Como as manifestações da tendência vanguardista não se apresentam como portadoras de um sentido único e completo, nem oferecem clareza quanto às intenções dos artistas, o público experiencia essa liberdade de significados como *choque*. A experiência do choque é proporcionada pelos artistas com o objetivo de, através do sentimento de estranheza, produzir um descentramento no público capaz de transformar seus padrões de recepção estética e, assim, fazer o espectador questionar não apenas o paradigma artístico vigente até então e os modos de fruição com ele cristalizado, mas fazê-lo “mergulhar” num questionamento sobre sua própria práxis vital.

Contudo, por se configurar numa experiência única e de caráter impactante, a estética do choque não apresenta um efeito duradouro, na medida em que sua repetição transforma o sentimento de estranheza que ela suscita em algo já conhecido, familiar. O choque, defende Bürger (2008), passou a ser esperado pelo público que, ao tomar conhecimento das nada convencionais manifestações dos dadaístas e das escandalosas reações que elas provocavam, passou a ir a esses eventos com a expectativa de ver o que tanto estava sendo repercutido nos grandes veículos de comunicação de massa. Para Bürger (2008), tal situação produziu a institucionalização da estética do choque e, assim, o projeto das vanguardas de destruição da instituição arte e do retorno da arte à práxis vital parecia estar fracassando.

Uma vez aceito o secador de garrafas, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no vazio, transformando-se no seu oposto. Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia da criatividade individual, mas a confirma (BÜRGER, 2008, p. 110).

Para Bürger (2008), o projeto revolucionário da tendência vanguardista não se realizou plenamente porque não conseguiu vencer a esfera de mercado da sociedade capitalista. Segundo ele, ao invés de termos alcançado efetivamente a recondução da arte em direção a uma nova práxis vital (que não a do burguês), o que conseguimos foi, com a indústria cultural, o desenvolvimento da falsa superação da distância entre arte e vida. O capitalismo fez o desejo de aproximação entre arte e vida tornar-se bastante perigoso, na medida em que as pessoas, na ânsia de fazerem as coisas ficarem mais próximas, passaram a desejar apaixonadamente – como afirma Benjamin (1994) –

possuir obras de arte como tentativa de estreitamento entre o mundo da vida comum e o mundo da arte.

Como afirma Soares (2003), “com a alta reprodutibilidade técnica do capitalismo, o que se deu foi a passagem do valor da obra como objeto de culto (que torna distante o que está próximo), para o valor da obra como realidade exibível (tornando próximo mesmo o que se encontra distante)” (p. 35). Essa realidade exibível a que o autor se refere corresponde ao valor de estimação, que funda o princípio do colecionador – evidência da recuperação da aura pelo mercado na forma de fetichismo da mercadoria.

Bürger (2008) enxergava no projeto de imbricação entre arte e vida das vanguardas históricas um poderoso caminho através do qual seria possível alcançar a desfetichização dos objetos artísticos. Contudo, com a grande especulação financeira que as obras passaram a sofrer com o mercado e com o processo de ressacralização ao qual elas estavam submetidas através da cultuação estética, o que aconteceu foi o movimento inverso: uma absorção e fetichização das obras artísticas pelo sistema de arte, que, para Bürger, ocorreu de maneira total – a contemplar todo e qualquer tipo de manifestação artística, sem deixar espaço para a possibilidade da crítica.

Foi, então, diante desse contexto que Bürger (2008) reconheceu nas neovanguardas uma institucionalização da arte de vanguarda, defendendo que aquelas não realizaram mais do que uma repetição das intenções e do projeto estético-artístico desta. Para ele, enquanto o movimento vanguardista tinha como objetivo maior elaborar manifestações que produzissem um intenso processo capaz de romper com os valores da instituição arte, os neovanguardistas almejavam a inserção nas esferas e nos espaços de legitimação. Assim, enquanto a vanguarda desejava produzir o estranhamento, a neovanguarda aspirava à consagração. Para Bürger (2008), portanto, a neovanguarda se configura como um movimento restaurador porque institucionaliza a vanguarda, sendo responsável por realizar uma ressacralização do objeto artístico e, assim, conceder a si mesma o *status* de arte autônoma.

É a partir, então, desse diagnóstico pessimista e da postura conservadora de Peter Bürger (2008), que não o deixou olhar com mais cuidado para os elementos desenvolvidos pelas então novas manifestações da arte, indicadores de um momento diferente e novo em relação ao contexto das vanguardas artísticas, que me dedicarei a seguir à discussão sobre as neovanguardas e as possibilidades críticas que elas trazem

para o uso de conceitos da vanguarda na construção de um programa experimental de arte.

1.3 A neovanguarda e um novo sentido para a arte

Dando continuidade, então, à discussão sobre a experiência vanguardista – considerando que ela inclui tanto as vanguardas históricas como as neovanguardas –, trago para este momento do capítulo os debates empreendidos por Andreas Huyssen e Hal Foster, autores que têm dedicado atenção ao tema da neovanguarda e às questões com as quais ela está necessariamente relacionada – como, por exemplo, a crise da cultura moderna, o surgimento do pós-modernismo e a arte pós-histórica – e que eu considero serem de extrema importância na elaboração de um trabalho que envolve as demandas e os questionamentos como os presentes aqui.

Na sucessão de *pós* e *neos* que emergem no contexto da cultura do pós-guerra, Huyssen (2006) e Foster (2001), mesmo construindo caminhos argumentativos diferentes e ancorados em perspectivas teóricas distintas, enxergam para além do que claramente é, para Bürger, uma força recuperadora da aura. Para Huyssen (2006), é possível identificarmos nessas manifestações um caráter emancipatório da arte. Como esses retornos aconteceram de variadas formas, seguindo variadas direções, Foster (2001) argumenta que, nessa empreitada, a questão central é percebermos a diferença entre o retorno a uma forma de arte que alimenta tendências conservadoras e o retorno a uma forma de arte que questiona os modos convencionais de se fazer arte.

O objetivo, com isso, é observar o modo como as produções do pós-guerra fazem uso dos valores estéticos e procedimentos artísticos das vanguardas históricas, na tentativa de se perceber elementos que indiquem a permanência dos valores contestadores das vanguardas. Constatar a existência dos ideais vanguardistas, contudo, não seria suficiente para afirmar que a neovanguarda rompe, definitivamente, com a instituição arte e supera, completamente, o fetichismo da mercadoria. Dessa maneira, a intenção, tanto de Foster como de Huyssen, é refletir sobre as condições que a neovanguarda cria para pensarmos em um programa experimental de arte num contexto em que todas as esferas da vida foram radicalmente transformadas e, por isso, todos os projetos das metanarrativas precisaram ser repensados.

No contexto artístico do pós-guerra, levantar a discussão da repetição (do que fora a arte de vanguarda no início do XX) demandou, necessariamente, a colocação da neovanguarda como uma questão urgente. Descrevendo-a como um grupo não homogêneo formado por artistas estadunidenses e da Europa ocidental que atuaram nos anos 1950 e 1960, a partir de procedimentos elaborados pelos artistas vanguardistas das décadas de 1910 e 1920, Hal Foster (2001) afirma que suas exposição e argumentação se focam nas manifestações que pretendem realizar um retorno crítico às produções do início do século XX. Apesar de incluir parte do continente europeu na manifestação da neovanguarda, o autor restringe sua análise à arte produzida nos Estados Unidos, deixando escapar, dessa forma, toda e qualquer manifestação artística ocorrida fora dessas fronteiras. Isso, no entanto, não nos impede de utilizar a chave analítica oferecida por Foster (2001) na compreensão das manifestações artísticas que aconteceram para além desses limites.

Partindo das observações realizadas por Michel Foucault no momento em que esses retornos adquiriram proporções relevantes, nas quais ele denomina Marx e Freud de “incitadores de práticas discursivas” por demandarem uma leitura rigorosa de retorno aos seus escritos, Foster (2001) pretende demonstrar como a maneira através da qual Althusser e Lacan constroem suas leituras de retorno às tradições marxista e psicanalista, respectivamente, se constitui num modo fecundo de análise da mesma espécie de retorno no campo da arte.

Para além de uma simples retomada, o retorno realizado por esses autores constrói-se numa ação discursiva que busca as ausências presentes no texto, revelando suas estruturas para reatualizá-lo em um contexto contemporâneo. Apesar de Althusser e Lacan elaborarem leituras diferentes, nas palavras de Foster (2001),

... o método desses retornos é similar: centrar a atenção na omissão construtiva que fundamenta cada discurso. E os motivos também são similares: não apenas restaurar a integridade radical do discurso, mas desafiar seu status no presente, as ideias recebidas que deformam sua estrutura e restringem sua eficácia. Isto não é afirmar a verdade última dessas leituras. Pelo contrário, é esclarecer sua estratégia contingente, que é reconectar-se a uma prática perdida a fim de desconectar-se de um modo atual de trabalhar que é atrasado, extraviado quando não opressivo⁵ (pp. 04-05).

⁵ “... el método de estos retornos es similar: central la atención en la omisión en cada discurso. Y los motivos son también similares: no únicamente restaurar la integridad radical del discurso, sino desafiar su *status* en el presente, las ideas recibidas que deforman su estructura y restringen su eficacia. Esto no es

Assim, Foster (2001) orienta sua investigação sobre as neovanguardas pela busca por retornos radicais, à maneira citada acima. Formada a partir da combinação de diferentes modelos artísticos, ele enxerga uma aspiração crítica na arte do pós-guerra, apesar de afirmar que nem todas as manifestações desse período apresentavam tal característica. Essa arte ambiciosa, como ele denomina, elege diferentes modelos para combiná-los através de uma prática reflexiva capaz de transformar suas limitações. Em outras palavras, para Foster (2001), as práticas artísticas mais radicais da neovanguarda configuram-se por localizar as limitações dos modelos do início do século passado e os desconstruírem, recolocando-os nos contextos artísticos então emergentes.

Em sua análise sobre tais retornos às vanguardas, principalmente os *readymades* dadaístas e as estruturas contingentes do construtivismo russo – manifestações que combatiam os princípios burgueses de autonomia da arte, cada uma a seu modo –, Foster (2001) coloca uma questão fundamental para o estudo da neovanguarda: esse movimento de retorno trata-se de uma repetição passiva ou de uma operação que atua sobre a vanguarda histórica elaborando novos sentidos? Para ele, a maior parte dos artistas que atuaram na década de 1950 havia, apenas, reciclado procedimentos vanguardistas, enquanto na década de 1960 houve uma (re)elaboração crítica da arte de vanguarda.

Foster (2001) afirma que as operações da neovanguarda dos anos 1960 realizaram um retorno à vanguarda através de uma ampliação da consciência histórica, causada, em parte, pelo surgimento da formação artística acadêmica. Essa autoconsciência foi responsável por formar uma postura de retorno às vanguardas – principalmente o dadaísmo e o construtivismo russo – que fez os artistas trabalharem com o arsenal de valores estéticos e procedimentos artísticos disponíveis, não mais realizando uma apropriação objetual (como nos anos 1950), e, sim, uma espécie de operação etnográfica que, ao tecer novas relações semânticas, realocalizou a arte no seu contexto de então. Pensando no contexto artístico americano, Foster (2001) observa que o objetivo desses artistas era atacar, principalmente, os princípios modernistas do ideal da forma significativa e da opticidade pura, na tentativa de situar a arte no espaço-tempo

afirmar la verdad última de tales lecturas. Por el contrario, es clarificar su estrategia contingente, que es la reconectar con una práctica perdida a fin de desconectar de un modo actual de trabajar que se siente pasado de moda, extraviado cuando no opresivo”. (Tradução livre da autora).

mundano, estabelecendo, de maneira geral, um vínculo mais estreito com as práticas sociais da vida comum.

Para o autor, colocar-nos diante da complexa relação que existe entre as produções de vanguarda e as produções de neovanguarda é fundamental para a compreensão e para uma interpretação perspicaz da arte contemporânea. Apesar de reconhecer nas vanguardas a existência de questões problemáticas como, por exemplo, a ideologia do progresso, a presunção de originalidade e o hermetismo elitista, para Foster (2001) ainda permanece nelas uma forte coarticulação entre as formas artísticas e políticas. Por isso ele investe na ideia de que, para desvendar-se essa específica relação, é necessária uma compreensão pós-histórica das neovanguardas, da mesma forma que posturas e orientações distintas acerca do debate sobre o pós-moderno – como também defende Huyssen (2006). Desse modo, Foster (2001) defende a construção de novas genealogias da arte de vanguarda que nos possibilitem o desenvolvimento de um olhar menos conservador e apocalíptico, como a visão de Bürger (2008), e que nos faça enxergar os caminhos possíveis de retorno a essa tradição que, por sua vez, nos direcionem ao desenvolvimento de uma arte capaz de romper nossos padrões mais estáveis de apreensão do mundo.

Foster (2001), então, toma como ponto de partida da sua reflexão o livro *Teoria da Vanguarda*, de Peter Bürger (2008), que, para ele, é o principal texto sobre esse tema. Seu objetivo, ao empreender essa tarefa, é localizar as limitações que a análise de Bürger (2008) apresenta e tentar superá-las para, assim, oferecer novas chaves analíticas e, conseqüentemente, outras possibilidades de interpretação.

Com muita precisão, Foster (2001) enumera os seguintes problemas como principais lacunas da análise de Bürger (2008): redução do real escopo da vanguarda para que esta pudesse caber em uma explicação teórica; apagamento da condição temporal da vanguarda; projeção da vanguarda histórica como uma origem absoluta, cujas transformações estéticas são plenamente significantes e historicamente eficazes.

Para Foster (2001), as limitações da obra de Bürger (2008) são produto do seu apego a um historicismo marxista que o faz conceber a vanguarda como o último estágio de um processo evolutivo. Bürger parte da premissa de que existe “... uma conexão entre o desenvolvimento de um objeto e a possibilidade de sua cognição”⁶

⁶ “... una *conexión* entre el desarrollo de un objeto y la posibilidad de su cognición”. (Tradução livre da autora).

(FOSTER, 2001, p. 11). De acordo com isso, o entendimento de uma arte só pode ser avançado quando ela também o for. Isso fez Bürger (2008) afirmar, então, que a crítica vanguardista da autonomia da arte só foi possível ser elaborada exatamente porque o campo da arte desenvolveu-se enquanto tal até sua completa autonomia, como já falei aqui. Em outras palavras, a crítica vanguardista da arte burguesa dependeu necessariamente do desenvolvimento dessa arte que, segundo Bürger (2008), deu-se em três estágios: 1) quando a estética da ilustração proclamou a autonomia da arte; 2) quando essa autonomia se transformou no conteúdo da arte; e 3) quando a vanguarda questionou o *status* da arte na sociedade burguesa.

Mesmo considerando esse desenvolvimento como um processo que se realizou de maneira desigual e contraditória, Bürger (2008) não consegue interpretar as mudanças ocorridas na esfera da arte para além de uma concepção evolucionista da história. Por conseguinte, faz todo sentido para ele enxergar a vanguarda como o modelo que corresponde ao estágio final da arte. Assim, para o autor, a neovanguarda não pode ser mais do que uma repetição acrítica dos valores estético-artísticos da vanguarda.

Mesmo sendo esse conjunto de problemas apontados acima o responsável pelo modo como Bürger (2008) percebe a neovanguarda, Foster (2001) afirma que o peso de tais questões na análise de Bürger (2008) é incomparável à sua postura pejorativa em relação à neovanguarda, que, para ele, não passa de uma má repetição que anula a crítica à autonomia da arte empreendida pelas vanguardas históricas. Nas palavras do próprio Foster (2001): “Esta concepção da história como algo pontual e final subjaz sua narração da vanguarda histórica como pura origem e da neovanguarda como repetição espúria”⁷ (p. 12).

Esse sentimento nostálgico que a análise de Bürger (2008) revela se traduz numa crítica melancólica que o deixa preso a valores (modernistas) aos quais a própria arte de vanguarda se coloca em radical oposição. São eles: autenticidade, originalidade e singularidade. Foster (2001) demonstra, desse modo, como Bürger (2008), ao analisar as manifestações neovanguardistas, constrói uma armadilha na qual ele próprio cai, pois, ao considerar que a vanguarda realiza uma operação de desconstrução de essencialismos na arte e que a neovanguarda reafirma os valores por ela contestados,

⁷ “Esta concepción de la historia como puntual y final subyace a su narración de la vanguardia histórica como puro origen y de la neovanguardia como repetición espúrea”. (Tradução livre da autora).

Bürger (2008) acaba por referendar o sistema de valores que ele mesmo pôs em suspeita.

Embora possa parecer para alguns, Foster (2001) não tem como objetivo anular a teoria da vanguarda de Peter Bürger (2008). Ele, inclusive, reconhece sua grande influência e importância para os estudos do tema e evidencia isso na seguinte passagem:

O que quero é melhorá-la no que for possível, complicá-la através de suas próprias ambigüidades, em particular sugerir um intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e as neovanguardas, uma complexa relação de antecipação e reconstrução. A narração de causa e efeito diretos, de um antes e depois lapsarios, de origem heroica e repetição como farsa por parte de Bürger já não funciona (FOSTER, 2001, pp. 13-15)⁸.

O aprisionamento de Bürger no passado retira todo e qualquer sentido da arte no presente, de modo que sua insistência no fracasso da vanguarda (pela neovanguarda) não o deixa perceber que, ao invés de inverter a crítica vanguardista, a neovanguarda contribui com sua ampliação. Nesse sentido, ele não percebe que os novos espaços e critérios surgidos da transformação do mundo social no pós-guerra possibilitaram a criação de novas experiências estéticas, o desenvolvimento de novas formas de apreensão do mundo e a construção de novas intervenções políticas – o que Foster (2001) denominou de arte ambiciosa. Para ele, a neovanguarda aborda a instituição arte “... com uma análise criativa e desconstrutiva (não um ataque niilista ao mesmo tempo abstrato e anarquista, como frequentemente ocorre com a vanguarda histórica)”⁹ (pp. 22-23).

Diante disso, Foster (2001) pergunta se, ao invés de anular o projeto vanguardista, a neovanguarda não teria efetivamente o compreendido pela primeira vez. Ele esclarece que usa o verbo compreender e não completar por acreditar que, como na psicanálise, a crítica criativa é interminável e, por isso mesmo, só em seu momento *neo* a vanguarda estaria começando a realizar-se enquanto projeto estético-artístico.

⁸ “Lo que quiero es más bien mejorarla en lo que pueda, complicarla con sus propias ambigüidades, en particular sugerir *un intercambio temporal entre las vanguardias históricas y las neovanguardias, una compleja relación de anticipación e reconstrucción*. La narración de causa y efecto directos, de un antes y un después lapsarios, de origen heroico e repetición como farsa por parte de Bürger ya no funciona”. (Tradução livre da autora).

⁹ “... con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica)”. (Tradução livre da autora).

Ele, então, segue seu propósito de complexificar a tese de Bürger (2008), considerando-a não mais a partir do binômio passado heroico *versus* presente fracassado e, sim, através da problematização das categorias arte e vida. Para ele, o estabelecimento desse binômio já é por si mesmo problemático, na medida em que ele nasce do pressuposto de que arte e vida são esferas que não mantêm relação entre si, o que reforça a ideia de autonomia da arte e concede à vida um *status* de inalcançabilidade, como se fosse uma entidade pairando no ar à espera do momento de ruptura da convenção que lhe é habitual. Assim, é possível concluir que, num ato como o de quem fura uma bexiga no ar, acessa-se facilmente essa entidade “vida” e, conseqüentemente, rompe-se o fio que a separa do fantástico e genial mundo da arte.

Bürger (2008) afirma que a vanguarda fracassou em sua tentativa de ligação entre arte e vida, porque isso ocorreu no sentido da mercantilização da arte proporcionado pela indústria cultural. Hal Foster (2001), por outro lado, defende que, mais do que invalidar a vanguarda, essa direção para a qual a arte se desenvolveu produziu “novos espaços de atuação crítica e inspirou novos modelos de análise institucional” (p. 23). Contudo, Foster (2001) chama a atenção para a diferença de atuação das manifestações das décadas de 1950 e 1960, com o intuito de orientar a análise da arte do pós-guerra para dois momentos: a primeira neovanguarda e a segunda neovanguarda, respectivamente.

De acordo com o autor, em seu primeiro momento (os anos 1950), a neovanguarda realiza uma operação de recuperação da vanguarda histórica, retomando seus procedimentos básicos de maneira, frequentemente, literal. Isso poderia corroborar o argumento de Bürger (2008) de que a neovanguarda contribui mais com o processo de transformação da vanguarda em instituição do que com a transformação da instituição arte, mas Foster (2001) prefere seguir outra linha de interpretação, baseado no referencial psicanalítico freudiano dos conceitos de repressão e repetição.

De acordo com essa análise, na primeira neovanguarda houve uma repetição das vanguardas históricas e não uma recordação. Considerar as manifestações da década de 1950 como recordação das manifestações do início do XX é entendê-las como expressão consciente, lembrança, dos procedimentos vanguardistas. Considerá-las como repetição é compreender que elas fazem parte de um processo maior, que diz respeito às transformações do campo artístico e que, por isso mesmo, compromete várias gerações. Dessa forma, entende-se que a vanguarda foi reprimida em seu primeiro momento de

aparência – momento identificado com o fracasso das vanguardas históricas em sua tentativa de ligar arte e vida – para depois retornar em forma de repetição pela ação da primeira neovanguarda, porque o conteúdo reprimido anteriormente precisava tornar-se um objeto conhecido. Como na segunda neovanguarda o conteúdo reprimido deixara de ser desconhecido por ter retornado com a primeira neovanguarda em forma de repetição, nesse momento, então, ele (o conteúdo reprimido) poderia ser elaborado como crítica e superado como trauma.

Sendo assim, para Foster (2001), o considerado fracasso da vanguarda histórica e da primeira neovanguarda em destruir a instituição arte foi o que possibilitou – “capacitou”¹⁰, em sua própria palavra (p. 27) – à segunda neovanguarda submeter a instituição arte a um exame desconstrutivo, que se amplia até hoje, abarcando outras instituições e discursos.

Essa análise poderia sugerir à segunda neovanguarda o posto de heroína e, com isso, sucumbi-la a impulsos apocalípticos, o que, para Foster (2001), a destinaria ao fracasso, visto que as manifestações dos anos 1960 se situam num tempo em que já não há mais o sentido da revolução imanente. Este fora transformado, desarticulando, assim, o sentido do discurso das metanarrativas em direção a formas discursivas mais ligadas à vida comum, ao cotidiano, o que Foster (2001) chamou de uma mudança “... das oposições grandiloquentes aos deslocamentos sutis”¹¹ (p. 30). Para ele, isso não é uma orientação para o hermetismo ou o formalismo, mas uma condição básica para o entendimento da vanguarda enquanto prática que se pretende crítica. Dito de outra maneira, conceber a arte a partir dessa perspectiva é considerar que a arte contemporânea se manifesta exatamente nesse fluxo de deslocamentos que possibilita, permanentemente, uma renovação do espírito vanguardista.

Foster (2001) reconhece o problema de a formação do pensamento ocidental ser estruturada sobre a ideia de sujeito individual, contudo assume compartilhar, também, desse modelo. Em vez de desconsiderá-lo, o autor pretende sofisticá-lo, defendendo, para isso, o uso da concepção de sujeito psicanalítico, o que faz todo sentido na análise que ele desenvolve, na medida em que toma a arte como um sujeito da repressão e da resistência.

¹⁰ “*ha capacitado*”. (Tradução livre da autora).

¹¹ “... de las *oposiciones* grandilocuentes a los *desplazamientos* sutiles”. (Tradução livre da autora).

Para Freud (2001), nossa constituição subjetiva é algo que vamos construindo através do conjunto de enredamentos proporcionados pelas nossas experiências. Ou seja, a subjetividade é algo que nunca se forma completa e definitivamente. Sendo mais específica com a compreensão psicanalítica do sujeito, diria que a subjetividade se ergue nas conexões estabelecidas entre as antecipações e reconstruções dos eventos traumáticos vivenciados pelo sujeito. Foi, então, pautado nesse referencial teórico que Foster (2001) procurou entender o cenário artístico que se desenhou a partir do início do século XX.

... a vanguarda histórica e a neovanguarda estão constituídas de uma maneira similar, como um processo contínuo de *protensión* e *retensión*, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos; em uma palavra, em uma ação diferida que acaba com qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição¹² (FOSTER, 2001, p. 31).

Diante disso, Foster (2001) afirma que a arte vanguardista não pôde ser historicamente eficaz ou significativa no primeiro momento em que emerge, porque ela foi traumática e o foi porque produziu uma espécie de “buraco” na ordem simbólica do seu tempo que, por sua vez, não possuía uma ordem político-cultural capaz de suportar tamanha ruptura. O trauma, desse modo, indica outra função na repetição dos procedimentos vanguardistas além de aprofundar tais “buracos” (rupturas): a de “tapá-los”.

Foster (2001) leva-nos a pensar, diante disso, que a repetição como tentativa de elaboração do trauma efetiva-se de duas maneiras: uma, como uma vivência histórica do trauma, isto é, uma reação imediata e súbita que produz uma postura paralisada diante do choque da experiência – seria o caso da primeira neovanguarda, que repetiu literalmente os ataques anarquistas da vanguarda histórica; e outra, como um trauma enfrentado através do exercício de encarar-se a situação vivida e do desejo de transformá-la – o que se traduziu no trabalho cuidadoso e crítico da segunda neovanguarda, visto em seus ataques alegóricos.

¹² “... la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, con un proceso continuo de *protensión* y *retensión*, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición”. (Tradução livre da autora).

Trago, então, nesse momento, o caso da arte *pop* de Andy Warhol, bastante acusada de realizar uma completa integração da arte à economia política do consumo. Por outro lado, há autores que defendem o objeto referencial em Warhol como uma forma bruta de tratarem-se problemas específicos do modo de vida americano. Se é



possível perceber em seus trabalhos um glamour através do fetiche das mercadorias e das celebridades da mídia, é possível, também, perceber dor, morte e sofrimento – vide os casos de Jackie, Liz e Marilyn, personagens recorrentes nas produções warholianas.

Figura 2 - Liz, 1964



Figura 3 - Instalação de latas de sopa *Campbells*, 1962

Warhol incorpora e radicaliza a ideia da repetição colocada pelo contexto que se desenhou no pós-guerra. Elaborar suas produções através da predominância de composições de repetição compulsiva é sintomático de uma sociedade que se define pela produção e pelo consumo seriais. Warhol defende que, se não é possível superar essa condição societária, uma alternativa é participar dela na tentativa de expô-la, como através de seu próprio exagero, identificado nas repetições em série que ele produz.



Figura 4 - Marilyn, 1961

Para Foster (2001), a repetição, em Warhol, “é tanto uma drenagem do significado quanto uma defesa contra o afeto” (p. 134), o que corresponde a uma das funções da

repetição, de acordo com o referencial psicanalítico utilizado por Foster (2001). Ou seja, o evento traumático repete-se para inserir-se à ordem simbólica do sujeito – ao registro que corresponde não mais à atividade inconsciente e, sim, consciente do sujeito. No entanto, isso não significa a conquista do controle sobre o trauma, pois, da mesma maneira que a repetição em Warhol vai esvaziando o significado traumático, ela também se abre na direção de sua produção. Assim, ela é tanto um movimento contra e a favor do trauma.

Dessa forma, tipos diferentes de repetição estão em jogo em Warhol: repetições que se fixam no real traumático, que o protege, que o produz. E essa multiplicidade dá conta do paradoxo não apenas das imagens, que são ao mesmo tempo afetivas e sem afeto, mas também dos observadores, que nem estão integrados (o que é o ideal da maior parte da estética moderna: o sujeito composto na contemplação), nem dispersos (o que é o efeito de grande parte da cultura popular: o sujeito entregue à intensidade esquizoide da mercadoria)¹³ (FOSTER, 2001, p. 140).

Exatamente neste ponto do desenvolvimento do tópico quero trazer Huyssen (2006), porque vejo uma importante ligação entre ele e Foster (2001), visto que também, em sua análise da neovanguarda, apresenta uma interpretação que pretende superar a visão maniqueísta de que, ou temos uma arte totalmente comprometida com a cultura de consumo, ou completamente imbuída de um espírito revolucionário; ou temos um público completamente alienado aos valores dessa cultura, ou totalmente investido de uma postura contestatória.

Huyssen (2006) identifica a emergência de uma política cultural cujo alvo é o modernismo canonizado não, apenas, no trabalho de Andy Warhol, mas, também, no movimento *pop* de maneira geral e em outras manifestações dos anos 1960, como, por exemplo, o *rock* e a contracultura. O *pop* ultrapassou os limites institucionais da arte e se transformou no novo estilo de vida das gerações mais jovens: o estilo que se colocava radicalmente contra os valores difundidos pela sociedade de consumo e às políticas autoritárias do Estado.

¹³ “De manera que en Warhol se ponen en juego diferentes clases de repetición: repeticiones que se fijan en lo real traumático, que lo tamizan, que lo producen. Y esta multiplicidad contribuye a la paradoja no sólo de imágenes que son a la vez afectivas y desafectadas, sino también de espectadores que no son ni integrados (lo cual es el ideal de la estética más moderna: el sujeto compuesto en la contemplación) ni disueltos (lo cual es el efecto de gran parte de la cultura popular: el sujeto entregado a las intensidades esquizo del signo-mercancía)”. (Tradução livre da autora).

Por manter uma relação muito estreita com a publicidade, a *pop art* foi julgada como uma arte puramente comercial e, por isso mesmo, acusada de ter alcançado uma falsa superação da distância entre arte e vida, posto que operou através de condições proporcionadas pela cultura de consumo. Huyssen (2006) mostra, por outro lado, como a *pop art* foi responsável por revelar o viés elitista das vanguardas históricas e evidenciar a relação mercantil estabelecida na arte de então. Ao criticar e se colocar contra o argumento de que a indústria cultural foi e é capaz de manipular completamente todo e qualquer trabalho de arte, Huyssen (1997) afirma:

Mesmo sob as condições dadas pela indústria cultural capitalista, e seus mecanismos de distribuição, a arte em última instância pode abrir avenidas emancipatórias (...). A tese da total sujeição da arte ao mercado também subestima as possibilidades de emancipação inerentes ao consumo; em geral, o consumo satisfaz necessidades, e mesmo que as necessidades humanas possam ser distorcidas a um nível absurdo, toda necessidade contém um menor ou maior nível de autenticidade. A questão é como este nível pode ser utilizado e preenchido (pp. 108-109).

Em sua análise, Huyssen (2006) mostra com muita competência como o *pop* teve papel fundamental nos questionamentos elaborados pela neovanguarda da década de 1960 contra as formas instituídas da arte e seus correspondentes valores discriminatórios. Ele está referindo-se ao questionamento do projeto modernista de estabelecimento da “Grande Divisão” – discurso que estabelece uma relação dicotômica entre alta cultura e cultura de massa. Huyssen (2006) coloca essa questão como “muito mais importante para a compreensão teórica e histórica do modernismo e de suas variações do que a suposta ruptura histórica que, segundo muitos críticos, separa o pós-modernismo do modernismo” (pp. 7-8).

Essa é a chave analítica através da qual Andreas Huyssen (1997; 2006) constrói sua interpretação sobre a experiência vanguardista, vinculando a discussão sobre a vanguarda e a neovanguarda ao debate sobre modernidade/pós-modernidade. Para ele, a modernidade é marcada por uma volatilidade que está relacionada à distância categórica dos níveis da cultura em alto e baixo, contudo há diferença na relação que o modernismo e o pós-modernismo estabelecem com a cultura de massa. Esse processo constitui-se, para o autor, no ponto a partir do qual é possível obter-se uma melhor compreensão do que significou a neovanguarda.

A crítica fundamental em Huyssen é a de que grande parte da crítica sobre o modernismo, a vanguarda e o pós-modernismo não tem levado em conta que tanto o modernismo quanto a vanguarda se definiram identitariamente em função da relação estabelecida com a alta cultura, notadamente, com a tradição do idealismo romântico, realismo e iluminismo, de um lado, e, de outro, com a cultura comercial de massa cuja origem popular e vernacular foi aos poucos sofrendo as transformações provocadas pela indústria cultural (SOARES, 2003, p. 32).

Dessa forma, a neovanguarda dos anos 1960 contém, para Huyssen (2006), o princípio do que ele chama de uma dialética oculta – capaz de nos oferecer pistas sobre um caráter emancipatório na arte contemporânea –, extremamente importante para que possamos distinguir as manifestações que contestaram os valores da cultura modernista das que contribuíam para com o reforço do que nela se traduzia pelo princípio da razão instrumental – o que em Foster (2001) corresponderia, penso, ao que ele classificou de segunda neovanguarda e primeira neovanguarda, respectivamente.

Para o autor, o período em que a neovanguarda se desenvolve caracteriza-se como um momento no qual verificamos a existência de novas relações e novas configurações discursivas no campo da cultura, que se diferenciam dos valores e das relações institucionalizadas pela alta cultura modernista, o que demanda uma nova reflexão acerca da tríade modernismo-vanguarda-cultura de massa.

Os limites entre a alta cultura e a cultura de massa se tornaram cada vez mais nebulosos, e devemos começar a considerar esse processo como uma oportunidade em lugar de lamentar a perda de qualidade e a carência de perspectivas. Muitos artistas incorporaram, com sucesso, formas da cultura de massa em seus trabalhos, e certos segmentos da cultura de massa adotaram estratégias vindas da alta cultura (HUYSSSEN, 2006, pp. 9-10).

O desenvolvimento da indústria cultural e sua expansão em escala planetária tornaram obsoleto o arrebatamento crítico das vanguardas históricas, o que produziu um rompimento da concepção de unidade que se tinha entre vanguarda artística e vanguarda política. Devido a esse processo, Huyssen (2006) afirma que, além de a vanguarda ter perdido seu potencial de irrupção, ela se transformou num instrumento de legitimação. Perdendo cada vez mais sua credibilidade como importante vetor de transformação social, Huyssen (2006) defende a superação da crítica melancólica que se prende ao passado na tentativa de ressuscitar a qualquer custo a vanguarda supostamente originária. Para ele, a condição político-cultural de nossa época demanda uma nova

reflexão sobre a herança que as vanguardas históricas deixaram para as neovanguardas e seus desdobramentos, que deve se pautar na insistência da vanguarda na transformação da vida cotidiana.

Para o autor, não há como entender no nosso tempo as implicações que a vanguarda produziu na vida comum sem considerarmos o papel da tecnologia, que se constitui num elemento fundamental no processo de desvelamento do que Huyssen (2006) chamou de dialética oculta existente entre a vanguarda e a cultura de massa. Sabemos que o desenvolvimento da cultura de massa dependeu diretamente das tecnologias de produção e reprodução e que essas tecnologias transformaram radicalmente a vida cotidiana no século XX, no entanto pouco se reconhece o quanto a tecnologia e a experiência de uma vida progressivamente orientada pela tecnologização atingiram o mundo da arte. Huyssen (2006), por sua vez, faz questão de enfatizar que a tecnologia teve um papel de extrema importância na busca das vanguardas pela superação da dicotomia entre arte e vida e, conseqüentemente, na ressignificação do valor da arte na transformação da vida do sujeito comum.

Para ele, nenhum outro elemento foi tão influente no surgimento da arte vanguardista como foi a tecnologia que não apenas fomentou as ideias e os desejos dos artistas, como também foi responsável por mudanças significativas nas próprias produções de seus trabalhos. Com isso, o que ele identificou como “imaginação técnica” pode ser visto através dos seguintes procedimentos artísticos: colagem, montagem e fotomontagem, alcançando sua plena efetuação na fotografia e no cinema, formas artísticas que, mais do que reprodutíveis, foram criadas para a reprodutibilidade técnica.

Dessa forma, a incorporação da tecnologia à arte vanguardista retirou dela seu sentido eminentemente instrumental, como também atacou as concepções burguesas de tecnologia, progresso e de arte, compreendida como algo natural e autônomo. Contudo, o uso artístico da tecnologia não ocorreu desse mesmo modo em todos os contextos – é o caso da vanguarda russa e da vanguarda brasileira, como veremos no capítulo seguinte. Mas, como eu disse logo acima, o desenvolvimento da cultura de massa e da indústria cultural mantém uma relação direta com o desenvolvimento da tecnologia, o que permitiu à cultura de massa e não à arte de vanguarda uma penetração muito maior na vida cotidiana e a conseqüente transformação desta, mesmo a tecnologia tendo sido extremamente fecunda para as vanguardas históricas, inclusive a suas rupturas com a tradição.

Aos que acreditam na total absorção da arte pela indústria cultural e na impossibilidade de se construir uma arte questionadora, Huysen (2006) declara:

É possível que as esperanças da vanguarda residam atualmente não nas obras de arte, especificamente, mas nos movimentos que buscam a transformação da vida cotidiana. (...). A experiência estética, em particular, deve ocupar um lugar na transformação da vida cotidiana, considerando que possui uma competência única para organizar a fantasia, as emoções e a sensualidade contra a dessublimação repressora que é tão característica da cultura capitalista desde os anos 1960 (pp. 39-40).

Diante de toda a argumentação desenvolvida até aqui, fica claro, para mim, que o impasse enunciado por Bürger encontra tanto em Huysen como em Foster um caminho que se orienta, necessariamente, por estratégias para se pensar a ligação entre arte e vida através de ações que têm no elemento do cotidiano sua principal motivação. Isso significa dizer que a arte não deve ser mais aquela esfera da qual só faz parte uma meia dúzia de iniciados, pois a melhor forma de traduzir esse novo projeto de aproximação da arte às demais esferas de atuação do humano e, em consequência, seu desejo renovado de transformação social, é através do objetivo de descentrar a vida cotidiana do sujeito comum.

Desse modo, a condição emancipatória da arte reside na sua capacidade de descortinar mundos, sensibilizar olhares e construir interpretações outras para além das formas já instituídas. O experimentalismo artístico na contemporaneidade, então, está relacionado ao potencial que a arte tem de apontar novas direções, capazes de desenvolver processos que nos levem a: repensar sobre o fazer artístico no contexto fenomênico da experiência da vida cotidiana; questionar os critérios estabelecidos pelo sistema de arte que regulam as regras já formalizadas da relação entre arte e público, e arte e mercado; criar e desenvolver práticas capazes de romper com os valores instituídos pelo campo artístico e de construir valores estético-artísticos que assumam uma potencialidade crítica.

Esse modo de conceber a arte é, penso, a chave analítica mais poderosa para que possamos compreender com maior sofisticação as manifestações da arte contemporânea – uma arte que não é, basicamente, para ser vista, simplesmente. O conjunto de questões que foram exploradas neste capítulo é de fundamental necessidade no entendimento de todo o processo a partir do qual a arte contemporânea emerge e, também, na

compreensão da relação que a arte do Brasil estabeleceu com os grandes acontecimentos da arte da Europa e dos Estados Unidos e como a experiência vanguardista interferiu no nosso campo artístico. Dessa forma, sendo a produção artística de Lygia Clark o objeto de estudo desta dissertação, me dedicarei, nos dois capítulos seguintes, ao debate sobre a vanguarda e a neovanguarda brasileiras, situando o trabalho da referida artista nesse cenário.

Capítulo 2. A emergência do projeto construtivo brasileiro

2.1 Da arte abstrata à concepção construtiva

Quando, em 1913, no decorrer dos meus esforços desesperados para libertar a arte do peso da objetividade, me refugiei na forma do quadrado e expus um quadro que não representava outra coisa a não ser um quadrado negro sobre um fundo branco, os críticos e o público se queixaram: “Perdeu-se tudo aquilo de que um dia gostamos. Estamos num deserto. Temos pela frente apenas um quadrado negro sobre um fundo branco!” E buscavam palavras “de peso” para afastar o símbolo do deserto e para reencontrar sobre o “quadrado morto” a preferida imagem da “realidade”, a “objetividade real” e a “sensibilidade moral”.

A crítica e o público consideravam aquele quadrado incompreensível e perigoso... Mas nada mais se podia esperar.

Malevich, 1959¹⁴

As referidas palavras de Malevich apontam para a experiência de artistas que, nos primeiros anos do século XX, estavam em busca de formas radicalmente novas de dizer o mundo. Sabe-se que, a partir da primeira década do século XX, o conjunto das artes plásticas passou a questionar o modo como se elaborava a projeção de imagens no plano bidimensional. Para além da tradição renascentista da perspectiva e do mecanismo da representação, as diversas manifestações do início do século sinalizaram o desenvolvimento de um novo empreendimento em arte.

O elemento do moderno, que, em termos de história política, carregava a experiência do processo de industrialização e inchaço das ainda não tão grandes cidades europeias, em arte, passou a significar um importante sintoma de ruptura com um modelo estético-artístico fundamental à estabilidade do padrão das realidades social, política e econômica dos Estados-Nação. Assim, para além da necessidade de tradução fiel daquilo que se retrata, a arte moderna se desenvolve no princípio da desnaturalização do objeto de arte, produzindo cores, luzes e traços como elementos centrais do processo criativo.

Nos primeiros anos desse século, os que imediatamente antecederam a Primeira Guerra Mundial (1914), o que se produziu pode ser apresentado como uma explosão

¹⁴ Citado em De Micheli, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 233.

criativa para além dos esquemas de representação. Expressionismo, fauvismo e cubismo são importantes exemplos do empreendimento de reconstrução do mundo a partir do esforço de ruptura com os esquemas prontos para a percepção, auratização e musealização da obra de arte. Assim, esses movimentos são responsáveis por revisar e transformar fundamentos estéticos como, por exemplo, o conceito de belo e de gosto, a percepção e a representação artística. A arte, então, emancipava-se do referente externo e, por isso mesmo, negava a condição de reflexo da realidade, duplo do mundo.

Esse processo de rompimento com os códigos visuais imitativos ocorreu num contexto de grande transformação da ciência, o que permitiu a abertura de novas formas de percepção e apreensão do mundo, destruindo, por exemplo, a antiga certeza de que a arte era uma simples e fiel reprodução do mundo. “Os artistas sentiram a necessidade de considerar as novas realidades reveladas pela matemática e pela física, as novas ideias em psicologia, as grandes transformações na tecnologia industrial e as mudanças que a fotografia e o cinema provocaram então” (GOODING, 2002, p. 7). O conjunto desse esforço nos é apresentado, nesse contexto de uma série de premissas históricas e estéticas, formadas entre o fim do século XIX e início do século XX, como o projeto da arte abstrata, ou abstracionismo, que surge como oposição à arte figurativa.

O conceito de abstração foi empregado em oposição à figuração, imitação e representação. Enquanto a arte figurativa procura captar e reproduzir a realidade, isto é, expressar através de formas artísticas a aparência do mundo objetivo, a arte abstrata – através de formas geométricas ou de cores e manchas produzidas pela matéria pictórica utilizada pelo artista – busca uma linguagem não objetiva no sentido de uma linguagem artística que rompa com essa reprodução da aparência do mundo objetivo (a representação da realidade), mas, dialeticamente, busca o objetivo na medida em que nega o subjetivo (LOPES, 2010).

Se, por um lado, o termo ajuda a compreender a dinâmica do empreendimento artístico para além do objeto dado e, portanto, produto da representação, por outro lado, a ideia de abstracionismo esteve sempre em debate por uma necessária revisão permanente de seu processo de materialização.

Por volta de 1930, alguns protagonistas da história abstracionista imaginaram substituir o termo *abstracionismo* pelo termo *concretismo*, tendo percebido que falar em arte abstrata era, no mínimo, impróprio. De fato, uma imagem enunciada numa tela ou realizada num material plástico, por mais abstrata que seja, já é por si

mesma concreta; além disso, o abstracionismo puro, não se inspirando de maneira alguma na realidade natural e, portanto, não obtendo dela nenhum elemento, isto é, não sendo o resultado de uma *abstração*, mas proposta de uma *nova realidade*, coloca-se logicamente fora de tal denominação (De Micheli, 2004, p. 229).

O projeto da arte abstrata apresenta duas tendências: o abstracionismo geométrico e o abstracionismo informal ou lírico. Este último é fortemente norteado pela necessidade de lidar com uma busca da compreensão de elementos sensoriais interiores ao indivíduo. Com o advento da Primeira Guerra Mundial, o abstracionismo lírico esteve concentrado no horror produzido pelo progressivo processo de naturalização da morte. Bastante ligado ao expressionismo, o abstracionismo lírico tem, em um de seus principais nomes, o artista russo, naturalizado francês, Wassily Kandinsky. Nessa tendência, faz-se presente o princípio da inspiração romântica da efusão do espírito. O projeto para o desenvolvimento de uma arte abstrata em um país como a França esteve, nos primeiros anos do século XX, limitado ao lirismo, possivelmente ainda produto do colapso do empreendimento nacionalista fracassado em 1871. *A Fuga*, tela de 1914, parece um bom exemplo do desenvolvimento de uma arte ainda concentrada nos temas mundanos, mas comprometida com o desafio de suas desconstruções.

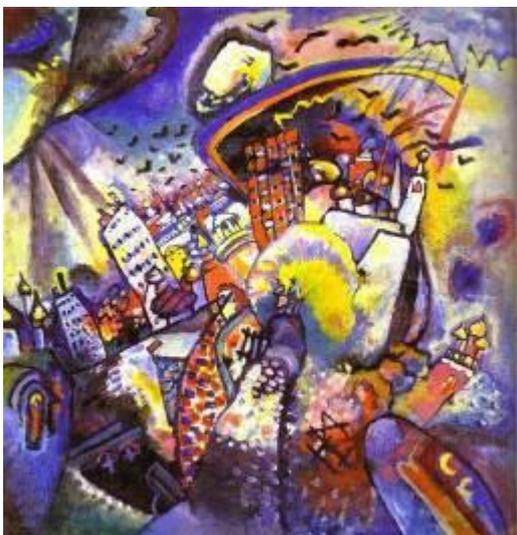


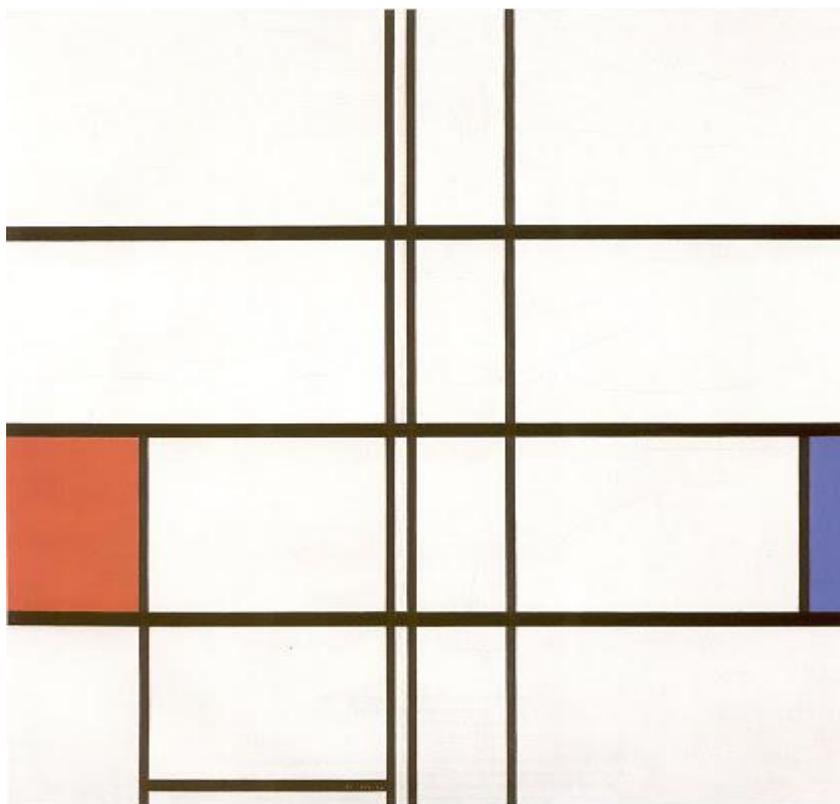
Figura 5 - Moscovo I, Wassily Kandinsky, 1916



**Figura 6 - A Fuga, Wassily Kandinsky,
1914**

O abstracionismo geométrico, a outra tendência da arte abstrata, é caracterizado pelo rigor intelectual, por estar ancorado numa percepção racionalista do mundo e por se definir através de valores da geometria. Esse projeto já pode ser visualizado naquilo que passou a ser apresentado como abstracionismo geométrico neoplástico, ou neoplasticismo, no qual se destaca, como expoente do projeto, o pintor holandês Piet Mondrian.

Se, de fato, no primeiro Kandinsky, encontramos uma forma de ascetismo que se liberta do peso da realidade material através de um êxtase repentino, que o relaciona com a substância espiritual do universo, em Mondrian encontramos, ao contrário, um ascetismo de origem rigorista ou calvinista, que tende a superar a flutuação das paixões, as perturbações e as incertezas sentimentais através de um rigoroso processo de despersonalização de si mesmo, de libertação de estímulos individuais (De MICHELI, 2004, p. 230).



**Figura 7 –
Composição com
vermelho, azul e
branco, Piet
Mondrian, 1936**

Mesmo cultivando o sonho de ver a arte como construção estética de todo o espaço em que vivemos,

Mondrian só se insere na arte construtiva (propriamente dita) quando se envolve com o grupo de artistas associados à revista *De Stijl*, fundada por Theo Van Doesburg em 1917, na Holanda. Criada com o objetivo de transformar as artes visuais em uma espécie de instituição reguladora das relações formais que deveriam orientar as práticas do *design* e da arquitetura, a *De Stijl* foi um dos principais meios através dos quais os

princípios construtivistas se disseminaram no ocidente. Na mesma época, na Alemanha de 1919, Walter Gropius fundou a Bauhaus, grande escola de arquitetura, artes plásticas e *design*, que, certamente, junto com a *De Stijl*, exerceu grande influência no desenvolvimento da arquitetura e do *design* modernistas. Mesmo apresentando significativa expressão na Europa em geral e mantendo um consolidado espaço de atuação na Alemanha e na Holanda, o construtivismo tem as bases de sua concepção filiadas à realidade russa.

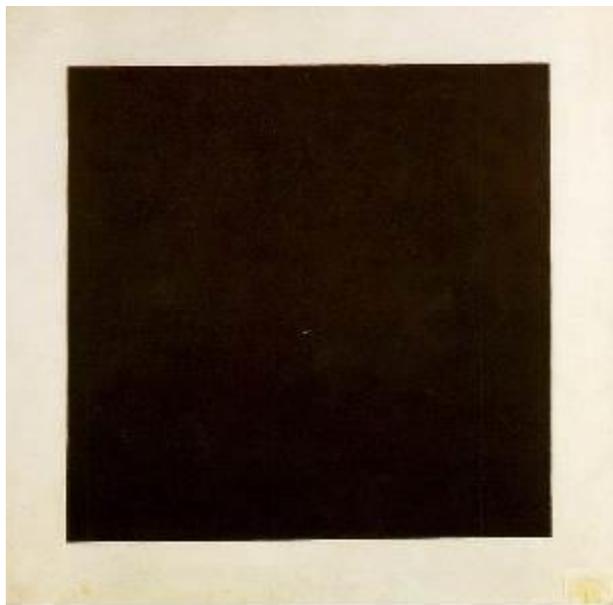
Na Rússia, o abstracionismo se aproximou de uma revisão da concepção geométrica do mundo, tendo como ponto de partida do processo de elaboração das obras de arte o desenvolvimento de geometrias não-euclidianas – estas funcionaram como conjunto teórico a partir do qual não seria mais possível distinguir entre planos e coisas na produção do real. A arte deveria servir como “... uma projeção imaginativa, em analogias concretas, das novas possibilidades da vida civilizada e uma metodologia construtiva para sua realização material nas formas da vida cotidiana” (GOODING, 2002, p. 50).

Para se compreender melhor o desenvolvimento do construtivismo russo a partir da incorporação da linguagem abstracionista, farei algumas observações. Uma primeira deve dar conta da ausência, ainda no início do século XX, de uma experiência revolucionária democrático-burguesa. Isso mostra a realidade predominantemente camponesa daquele país, regido por um regime fechado de base monárquico-absolutista e que tinha a sociedade de corte encabeçada pelo Czar como referência. Uma revolução em 1905 parecia indicar a queda do poder czarista e sua substituição por um poder burguês de base popular e orientação socialista.

A resistência czarista produziu, no entanto, uma forte repressão aos grupos populares e o silenciamento dos intelectuais envolvidos no processo revolucionário. Podemos dizer, em uma segunda observação, no entanto, que a vida social pós-1905 na Rússia não reproduzia mais uma moral czarista e nem estava erguida a partir da implantação de uma moral burguesa. Assim, o abstracionismo geométrico, como linguagem artística predominante, que se desenvolve no futuro território soviético não teve, em seu início, qualquer base nacionalista, produzindo aquilo que ficou conhecido por suprematismo. A supremacia do puro sentimento, sem impressões sobre o mundo, nem traduções do real, nem projeto nacional, é característica da obra do pintor

ucraniano Kazimir Malevich, como podemos observar no seu *Quadrado negro sobre fundo branco*, de 1915, citado na epígrafe deste tópico.

Figura 8 - Quadrado negro sobre fundo branco, Kazimir Malevich, 1915



“O que eu havia exposto não era um ‘quadrado vazio’, mas a sensibilidade da inobjetividade” (MALEVICH em De MICHELI,

2004, p. 234). O desafio de romper com a estrutura de objetividade pensada para a obra de arte se constituiu no elemento central para o desenvolvimento de uma arte que se chamaria de concreta. O que faz da arte, arte? Era nisso que Malevich pensava ao desenvolver o *Manifesto do Suprematismo*, investindo na ideia de que a resposta possível somente poderia residir em uma perspectiva de dessubjetivação, mas não somente. Esse sujeito desmarcado na obra não poderia ser substituído por uma reorientação para a experiência da objetividade. O suprematismo não investia, portanto, nem em objetividade, nem em subjetividade. A obra não deve carregar as emoções de seu autor e muito menos os projetos de vida coletiva; para Malevich ela só pode portar a experiência da sensibilidade da inobjetividade. Os períodos negro, colorido e branco – este o mais radical – indicam o aprofundamento do projeto do suprematismo.

Ao contrário de Malevich, de fato, a posição de Tátlin tendia, ainda que confusamente, a uma inserção prática na sociedade. Os primeiros trabalhos de Tátlin haviam sido parecidos com os de Malevich e de Larionov, dos quais fora aluno: cezanismo, fovismo, cubismo. Gradativamente, porém, o fascínio da técnica o persuadira a voltar suas pesquisas nessa direção, convencido de que só assim era possível apreender o espírito dos tempos novos (De Micheli, 2004, p. 236).

O ano de 1917 pôs fim ao regime czarista na Rússia, agora compreendida a partir do complexo constructo da União Soviética. A sequência de eventos que está no centro da tomada do poder por grupos trabalhistas radicais (bolcheviques) produziu novos

significados para a compreensão do projeto abstracionista geométrico. Uma nova abertura para a possibilidade de fabricação de uma nação de base trabalhista com orientação socialista trouxe de volta as perspectivas de uma arte conectada às expectativas da sociedade.

Assim, o suprematismo de Malevich, notadamente a partir dos anos 1920, ganhou a antipatia não somente dos grupos políticos mais próximos ao partido-governo do país, mas também de antigos artistas filiados ao seu projeto de sensibilidade da inobjetividade. A ideia de um sujeito desmarcado na obra serviu ao desenvolvimento do projeto construtivo na produção de uma objetividade positivista que deveria indicar um progresso eminente para a nação socialista. O nome mais forte de tal empreendimento é o de Wladmir Tátlin.



Figura 9 - Monumento à Terceira Internacional, Wladmir Tátlin

Como na Paris da Comuna de 1871, a Moscou pós-1917 funcionou como destacado centro aglutinador dos mais diversos setores da vida social, unidos pelo projeto de ruptura radical com uma estrutura moral burguesa que, em arte, se traduzia em uma cultura de museus, patrimônio e auratização. Dessa maneira, parece justificado

o interesse do projeto construtivo pelo desenvolvimento de uma arte que estivesse para além da disciplina da exposição, ocupando os espaços de um universo público reformado por novas esperanças e demarcado por uma presença concreta da obra como demonstração da soberania da revolução. É o caso do projeto do *Monumento à Terceira Internacional*, idealizado por Tátlin, mas jamais efetivamente produzido – supostamente por falta de custos para sua construção. Ironicamente, uma versão “reduzida” da torre faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna em Estocolmo, na Suécia.

A aglutinação de artistas em torno da perspectiva do construtivismo produziu um sem número de debates a respeito de funções da arte e da relação entre arte e compromisso político. A organização da LEF – Frente de Esquerda das Artes – funciona como destacado exemplo de tal empreendimento, como podemos observar nas palavras de Eisenstein a respeito dos discursos de Maiakóvski nas reuniões do grupo:

A Lef lutava para eliminar tudo o que é ultrapassado pela vida, servindo-se dos jornais, das conferências, dos discursos. Havia muito o que fazer. As lembranças que tenho de Maiakóvski confundem-se com uma interminável série de conferências no Museu do Politécnico, na Sala do Conservatório... Até hoje isso me permanece inapagado na memória; uma voz forte, um rosto viril, uma dicção precisa, pensamentos precisos. E a luz da Revolução de Outubro sobre todas as coisas (EISENSTEIN em De MICHELI, 2004, p. 238).

O projeto construtivo na União Soviética se fez completo no engajamento em um sistema de governo que, por ora, passou a reprimir tudo que não estivesse de acordo com o princípio de igualdade da revolução socialista de 1917. Notadamente após a morte de Lênin, em 1924, mas ainda de maneira mais incisiva a partir da década de 1930, o construtivismo tornou-se linguagem oficial do Estado soviético, funcionando, portanto, a partir da superação da experiência subjetiva na construção de uma objetividade marcadamente política. Projetado para o futuro, a fim de se reformar um passado de sofrimento, não se pode dizer, contudo, que o projeto construtivo não viveu cisões internas. A mais destacada delas está na compreensão artística de Gabo e de seu *Manifesto do Realismo*, já de 1920. Os ecos, porém, de um realismo construtivista se fizeram ouvir onde a estabilidade de um projeto nacional ainda carecia de sólidos elementos simbólicos. É o caso do desenvolvimento de um projeto construtivo no Brasil, ao qual me dedicarei no decorrer deste capítulo.

2.2 A entrada da linguagem abstracionista no Brasil

Vivenciar tardiamente, em relação à Europa, as ideias modernas e o espírito de modernização fez o Brasil adiar a entrada e a assimilação da linguagem abstracionista no país. Enquanto a arte brasileira ainda era hegemonicamente a arte dita “social” de Portinari – focada no homem mulato do campo e no retirante nordestino –, até o fim dos anos 1940, a tendência abstrata de matriz geométrica já se havia propagado pela Europa.

Foi necessário ocorrer profundas transformações nos modos de vida, devido ao desenvolvimento industrial, para que o construtivismo encontrasse espaço aqui no Brasil. Na década de 1930, a arquitetura contribuiu para a inserção da linguagem construtiva através dos projetos de construção de edifícios elaborados prioritariamente com linhas retas e planos geométricos. Mas isso só atingiu uma maior repercussão nas décadas de 1940 e 1950, quando o Brasil vivia um contexto político e social marcado pela proposta desenvolvimentista do país, erguida pelos princípios de racionalidade, produção e progresso – os anos do pós-guerra e o período JK.

No mesmo período, as principais potências do mundo passavam igualmente por grande impulso industrial: umas para superar a crise e a destruição causadas pela Segunda Guerra, outras visando assumir a dianteira do desenvolvimento. A Guerra Fria acirrava a divergência de interesses ideológicos, políticos e econômicos e tencionava a competição entre os dois eixos principais do mundo: o capitalista, representado pelos Estados Unidos, e o Socialista, pela antiga União Soviética (LOPES, 2010, p. 45).

Mas esse cenário mundial não minimizou o clima de otimismo vivido no Brasil, possibilitado pelo processo democrático e pelo grande investimento industrial. O que havia era uma grande expectativa de transformação em todas as esferas e de superação da nossa condição de subdesenvolvimento. A inserção do construtivismo no Brasil¹⁵, então, simbolizava não apenas um avanço nas ideias e nas gramáticas artísticas, mas na própria dinâmica social do país.

Contudo, apesar de a tendência abstrato-geométrica se efetivar como movimento, aqui no Brasil, só na década de 1950, ela é exercitada no cenário das artes desde a década de 1920. Podemos encontrá-la sob a forma de tímidos traços em algumas telas,

¹⁵ O projeto construtivo no Brasil dá origem ao concretismo e neoconcretismo, movimentos dos quais Lygia Clark fez parte, como falarei adiante.

nos fundos de quadros em que o primeiro plano é figurativo e, principalmente, nas artes decorativas, como, por exemplo, em vitrais (AMARAL, 1998). Isso demonstra como a produção em que a linguagem abstrato-geométrica já imprimia suas primeiras marcas era diversificada, mas também era dispersa.

A primeira obra de tendência abstrato-geométrica de que se tem conhecimento no Brasil é a tela *Composição abstrata* (1922), de Vicente do Rêgo Monteiro. Apesar de essa obra ser única no contexto dos outros trabalhos produzidos por Rêgo Monteiro na mesma década e não dialogar com as suas obras elaboradas a partir dos seus estudos sobre motivos indígenas, realizados na mesma época, ela mostra certo interesse por uma atualização formal – pensando no contexto artístico internacional de então –, como é possível perceber, também, com a tela *Mulher diante do espelho* (1922), na qual ele exercita a espacialidade cubista.



Figura 10 – Composição Abstrata, Vicente do Rego Monteiro, 1922



Figura 11 - Mulher diante do espelho, Vicente do Rêgo Monteiro, 1922

A negra, de Tarsila do Amaral, produção de 1923, também faz parte da lista de obras produzidas em que a tendência abstrato-geométrica se faz presente muito antes da década de 1950. Nesse caso, como fundo para uma figuração em primeiro plano. Ainda nessa mesma configuração, temos *O touro* – denominado, também, de *O boi na floresta* –, tela de 1928, mas não exatamente, pois, nesse caso, as torres cilíndricas, que seriam só o fundo, invadem, também, o primeiro plano. Com o abstracionismo-geométrico presente através de prismas geométricos verticais, temos *Calmaria II*, de 1929, – segunda versão de *Calmaria I*, de 1928, tela extraviada que só ficou conhecida através de fotografia. Mas, de maneira diferente do que encontramos nas produções *A negra* e *O touro* e ao contrário da afirmação de alguns, segundo os quais nesse trabalho Tarsila torna a abstração geométrica muito mais presente em detrimento da figuração, a tendência abstrato-geométrica em *Calmaria II* se revela por meio da figuração, pois temos a representação de primas, que são figuras geométricas tridimensionais, e uma suposta simulação da realidade observada pelos respectivos reflexos dos prismas num primeiro plano aquoso.

Figura 12 – O touro (ou O boi na floresta), Tarsila do Amaral, 1928

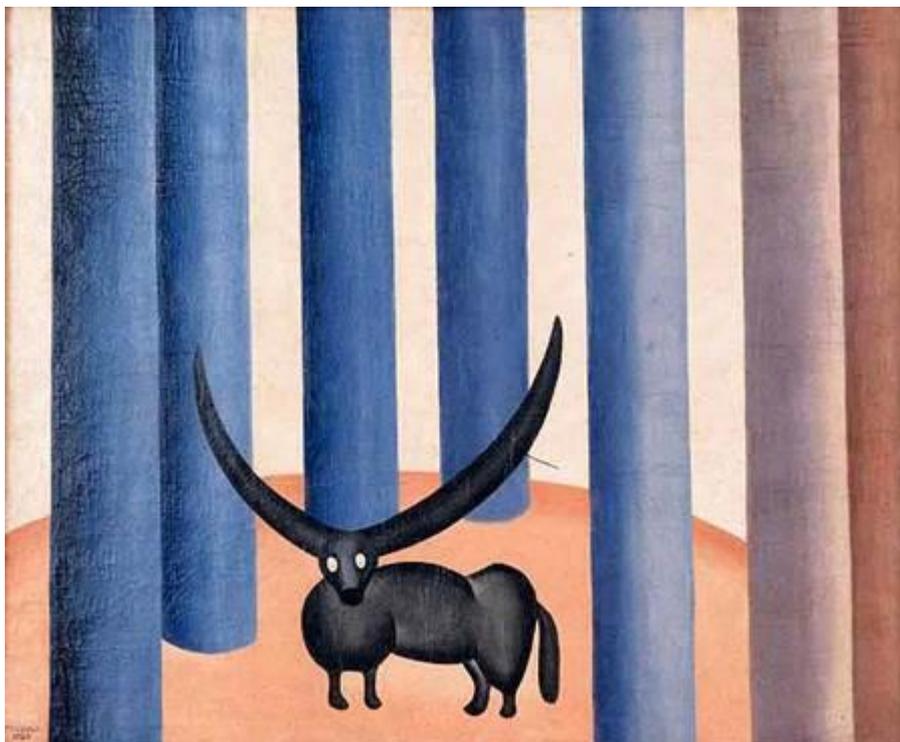




Figura 13 – A negra, Tarsila do Amaral, 1923

Figura 14 – Calmaria II, Tarsila do Amaral, 1929



Em 1924 encontramos trabalhos completamente abstrato-geométricos com a produção em artes decorativas de Lasar Segall – artista lituano que se mudou para o Brasil em 1923 e se radicou em 1924. Nesse mesmo ano, ele faz a decoração do Primeiro Baile Futurista do Clube do Automóvel de São Paulo e, em seguida, devido à grande repercussão que causou a decoração do baile, Lasar Segall é convidado por Olívia Guedes Penteadó para fazer a decoração do que foi denominado, posteriormente, de Pavilhão Moderno de Dona Olívia Guedes Penteadó, em sua residência (AMARAL, 1998).

Figura 15 – Lasar Segall

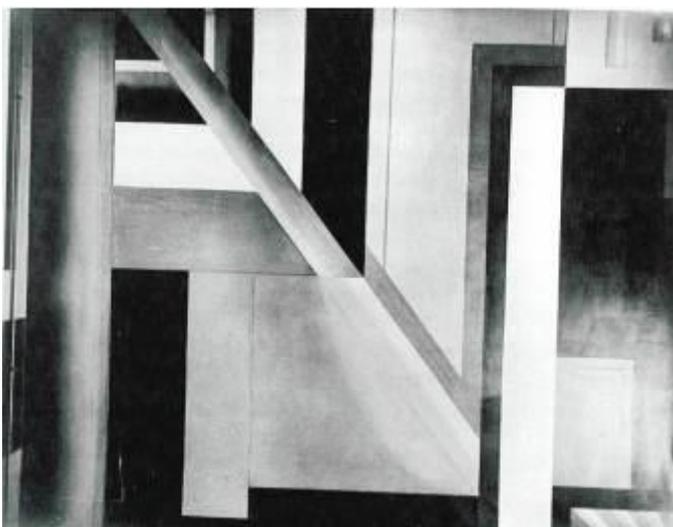
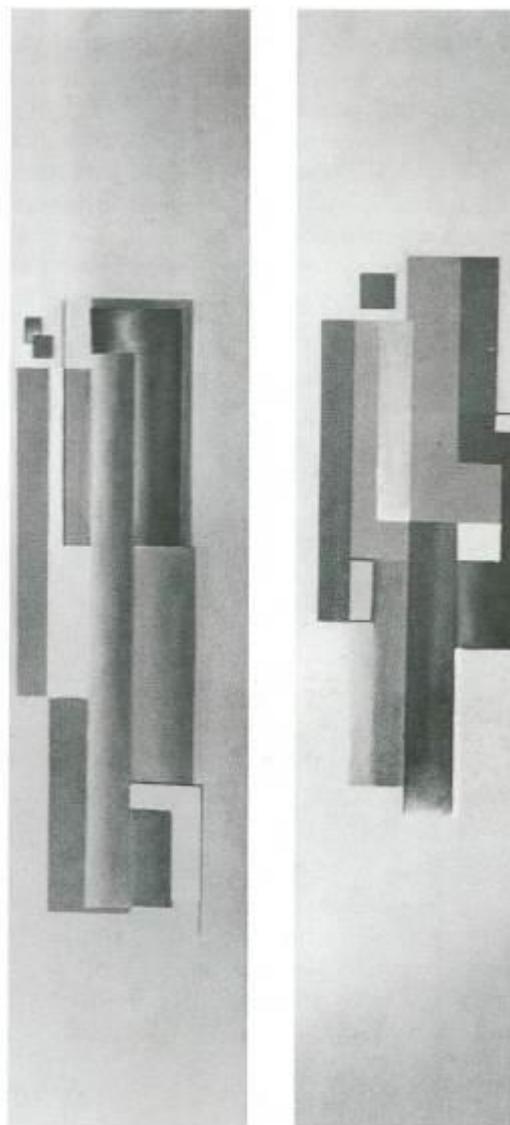


Figura 16 – Lasar Segall

Mas não podemos falar em tendência abstrato-geométrica nas artes decorativas sem citarmos os trabalhos de Antônio Gomide, Regina Gomide Graz e

John Graz, pois eles são os pioneiros nesse setor a usar a linguagem do abstracionismo-geométrico, tendo desenvolvido elegantes e ostentosos projetos decorativos para a elite paulista. Como afirmou Pietro Maria Bardi (*apud* SIMIONI, 2007), ao escrever sobre a inserção do *art decó* no Brasil, “são eles os lídimos precursores e principais fatores da arte decorativa no Brasil” (p. 97).

Regina Gomide Graz, atuando como pintora, decoradora e tapeceira, foi a responsável pela penetração das artes têxteis modernas no Brasil. Dentre seus trabalhos elaborados em composições geométricas, estão almofadas, paineaux e tapeçarias em veludo.

Figura 17 – Paineaux, Regina Gomide Graz



Figura 18 – Tapete, Regina Gomide Graz

Antônio Gomide, irmão de Regina Gomide e, também, junto com ela, introdutor do *art decó* no Brasil, realiza trabalhos de serralharia – para a construção de portas, por exemplo –, pintura e em vitrais, rigorosamente abstracionistas-geométricos.

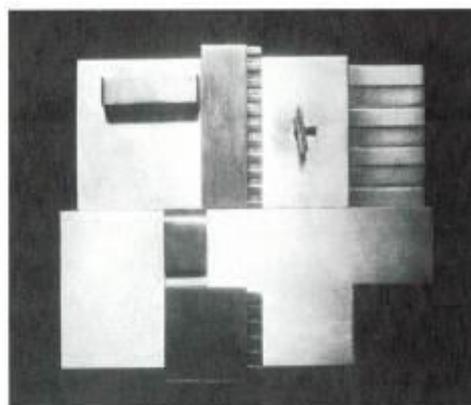


Figura 19 – Tapete, Regina Gomide Graz

John Graz, esposo de Regina Gomide Graz, também autor de muitos vitrais de composição abstrato-geométrica, levou essa tendência aonde não se podia imaginar, ainda. Depois de construir inúmeros vitrais para as casas de bairros em acelerado desenvolvimento em São Paulo, John Graz projetou jardins, luminárias, portas e algumas peças de mobiliário – sendo, de certo modo, precursor do mobiliário moderno brasileiro. Um exemplo de projeto seu bastante conhecido é a residência Cunha Bueno – localizada na Rua Guadalupe, no bairro Jardim América, na cidade de São Paulo –, para a qual ele projetou o jardim e seu piso em desenhos geométricos e um vitral de complexa composição.

Neste, uma rigorosa composição em ortogonal, com a predominância de formas retangulares sempre em ângulo reto, nos remete diretamente a Mondrian, e é ela a sustentação para a presença de elipses quase circulares, ou círculos, em justaposição ordenada e dinâmica de curvas e retas, de coloridos diversos, devendo-se ressaltar a opção pela diversificação de vidros da mais diversa textura (granulados, estriados etc.) (AMARAL, 1998, p. 42).

Figuras 20 e 21 – Piso e jardim de residência; Fechadura de cobre e metal cromado para residência, John Graz



Percebemos, com isso, que já se encontrava certo desenvolvimento da linguagem abstracionista-geométrica em nosso meio de arte muito antes da década de 1950, como afirmei anteriormente. Mas o tom cosmopolita do internacionalismo no nosso meio artístico só seria projetado nacionalmente a partir da I Bienal de São Paulo, em 1951. Contudo, temos o III Salão de Maio, que ocorreu em 1939, como um prenúncio dessa inserção internacionalista em nosso ambiente artístico. Aracy Amaral (1998) elenca as seguintes razões para esse lugar ocupado pelo III Salão de Maio nesse contexto:

Primeiro, por ter produzido um catálogo bilíngue, o que demonstra seu interesse em exportar suas ideias (...). Segundo, por portar um manifesto do III Salão de Maio, distante das preocupações sociais e regionais imperantes em geral entre os artistas brasileiros e estrangeiros à época, mencionando a ‘busca para uma sensibilidade maior’¹⁶ (p. 48).

A terceira razão seria uma consequência das anteriores, pois o Salão de Maio foi o evento que antecedeu diretamente as Bienais Internacionais de São Paulo, tendo grande e efetiva participação de artistas inseridos no meio de arte internacional e trazendo para o foco de discussões o debate entre as novas tendências na arte e a arte figurativa, dita realista, de cunho social.

Uma década depois e o mundo estava marcado pelo fim da Segunda Grande Guerra. Nesse momento, no qual os países europeus – que foram os mais afetados pela guerra – viviam um esforço de reconstrução nacional, o cenário do pós-guerra foi marcado por um grande número de correntes artísticas – as denominadas vanguardas históricas –, o que provocou uma intensa movimentação no meio de arte de então e o consequente surgimento de novas ideias. Por conseguinte, junto à necessidade de reconstrução dos países, havia, também, a necessidade de modernização artística, o que fazia as vanguardas buscarem uma postura internacionalista.

Diante disso, houve uma série de discussões e debates sobre o internacionalismo na arte aqui no Brasil, o que promoveu certa mobilização entre os artistas e um envolvimento acerca do debate arte figurativa *versus* arte abstrata, polêmica que ganhou maior evidência nesse contexto.

¹⁶ Essa sensibilidade maior, de acordo com Flávio de Carvalho, organizador do Salão, era o abandono da arte figurativa em prol da arte abstrata: “a linha livre e a cor pura” (AMARAL, 1998).

Fazendo parte dessa discussão, temos a presença de Romero Brest, crítico e historiador de arte argentino, que fez seis conferências no Museu de Arte de São Paulo, em 1948, sobre o debate em questão. Nelas, Brest estabelece as diferenças entre os dois tipos de arte, indicando as respectivas concepções de arte e de artista, e tenta aprofundar o conceito de arte abstrata. Além dele, o crítico belga Léon Dégand, então diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, proferiu algumas palestras, na Biblioteca Municipal de São Paulo, acerca do abstracionismo. O objetivo de Dégand era aproximar a arte abstrata do circuito artístico, de modo que os profissionais envolvidos não se surpreendessem com a exposição que iria inaugurar o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP-SP), no mês de abril de 1949. A exposição, intitulada “Do figurativismo ao abstracionismo”, contava em sua maioria com artistas europeus, convidados pelo próprio Dégand, e com três artistas do Brasil, apenas. Foram eles: Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor, debutantes na arte abstrata (AMARAL, 1998).

Mas não eram apenas Dias, Cordeiro e Flexor os envolvidos com o abstracionismo geométrico no Brasil naquele momento. A essa altura, com a arte abstrata já inserida em nosso meio de arte e conquistando cada vez mais espaço, já eram vários artistas que se arriscavam por entre as pinceladas do abstracionismo em terras brasileiras. Além de Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Flexor, tínhamos Luís Sacilotto, Antônio Maluf, Mary Vieira, Ivan Serpa e Palatnik, por exemplo.

Era inegável, então, que o abstracionismo geométrico se havia irradiado no Brasil e que essas iniciativas anteriormente citadas possibilitaram a entrada dele em nosso meio artístico. Mas esse cenário não teria se consolidado sem a influência de Max Bill – artista suíço considerado um dos mais importantes e influentes do século XX. Foi ele o responsável por tornar a denominação “arte concreta” mais definida e precisa, o que estabeleceu uma distinção mais clara entre arte concreta e arte abstrata, tornando o uso daquela mais específico que o desta. Havia um pequeno grupo de artistas, na década de 1930, preocupado em definir um termo mais exato para o que se chamava de arte abstrata. Theo Van Doesburg, quem usou a denominação “arte concreta” pela primeira vez, pretendia levar as ideias de Mondrian mais além. Assim, marcando a distinção – ou melhor, oposição, segundo ele próprio – entre a arte abstrata e a arte concreta, Van Doesburg (*apud* RICHKEY, 2002) enuncia:

Porque nada é mais concreto nem mais real do que uma linha, uma cor, uma superfície (...). Uma mulher, uma árvore, uma vaca são

concretos no estado natural, mas, no contexto da pintura, são abstratos, vagos, especulativos – enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos (p. 60).

Mas foi somente como diretor da Escola de Ulm que Max Bill se tornou a figura central da arte concreta internacional, o que lhe possibilitou grande influência nos contextos artísticos europeu e sul-americano. Foi em uma grandiosa exposição, que fazia uma retrospectiva de toda a sua produção, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1950, que Max Bill estabeleceu seu primeiro contato efetivo com o meio de arte brasileiro. Esse evento “impulsionaria a ida de jovens artistas para a Alemanha – como Mary Vieira, Almir Mavignier, Geraldo de Barros, Alexandre Wollner –, imprimindo novos rumos à arte brasileira contemporânea a partir, em particular, da I Bienal de São Paulo, em 1951” (AMARAL, 1998, p. 59).

E foi exatamente na I Bienal Internacional de São Paulo que ocorreu o principal momento desencadeador da influência definitiva de Max Bill nos caminhos que o sistema de arte brasileiro percorreria: a premiação de sua *Unidade tripartida* como a obra vencedora do Grande Prêmio de Escultura da Bienal. Isso demonstrava uma aprovação institucional da inserção da linguagem abstracionista-geométrica no meio de arte brasileiro, o que, por sua vez, provocou, de um lado, certo entusiasmo e funcionou

como estímulo aos grupos que defendiam essa tendência, mas, por outro lado, trouxe revolta aos que ainda estavam ligados aos valores comunicativos que, supostamente, a arte figurativa poderia transmitir.



Figura 22 – Unidade tripartida, Max Bill, 1948/49

A partir de então, Max Bill passou a ser um personagem muito importante no desenvolvimento do abstracionismo geométrico aqui no Brasil, ou melhor, no desenvolvimento da arte concreta brasileira. Suas visitas para a realização de conferências, entrevistas e demais tipos de participação no cenário artístico brasileiro provocaram muitas discussões de tom polêmico, pois ele criticava incisivamente a função informativa e o conteúdo denunciativo que a pintura elaborada no país carregava.

Formado na Bauhaus, onde aprendeu a desenvolver métodos racionais na construção de objetos industriais de uso comum, Max Bill defendia um padrão geométrico-matemático a partir do qual toda arte deve se desenvolver:

A arte "concreta" não é um pretexto, não pretende chocar o espectador. Ao executar uma obra de arte parto sempre de uma ideia abstrata, de um esquema gerador quase que geométrico. Projeto-a em duas dimensões e, aos poucos, tal qual num teorema de álgebra, a forma se desenvolve. Da mesma maneira que a música, uma vez escolhido o ritmo inicial, tudo se segue num encadeamento lógico (*apud* NUNES, 2004, p. 51).

Para ele, como podemos perceber, a arte é a objetivação de uma ideia que, fundamentalmente, tem uma base de pensamento geométrico-matemático.

Sou da opinião de que é possível desenvolver uma arte que se baseie fundamentalmente na abordagem matemática (...). O elemento primordial de toda arte visual é a geometria, as correlações entre as divisões em uma superfície-espaço (...). A abordagem matemática em arte contemporânea não é a matemática em si mesma, e dificilmente recorre àquilo que conhecemos por matemática exata. Trata-se, primariamente, de um uso de processos de pensamento lógico para a expressão plástica de ritmos e relações (Max Bill *apud* RICKEY, 2002, p. 150).

O cenário que se desenhou, desse modo, revelava a penetração de referências internacionais que, junto a um contexto local em que o abstracionismo já havia conquistado certa notoriedade, abalaram posições consagradas e padrões estético-artísticos convencionados em nosso país. A construção e inauguração do Museu de Arte de São Paulo (1947), Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949) – que possibilitaram a formação de acervos internacionais, além de ampliarem os espaços institucionais de arte do circuito brasileiro e de patrocinarem importantes exposições de artistas estrangeiros –; os investimentos

financeiros que os maiores empresários paulistas realizaram, na tentativa de projetar São Paulo internacionalmente também na área de cultura; e a aceleração da industrialização no Brasil, que alterou as dinâmicas das cidades e os modos de vida dos brasileiros, contribuíram diretamente para que vivêssemos uma euforia de transformações em que a arte ocupava lugar de destaque.

No entanto, o desenvolvimento da arte concreta no Brasil não deve ser compreendido como uma direta importação das ideias e dos movimentos em voga na Europa, na Rússia ou nos Estados Unidos. Primeiramente, porque analisar o surgimento do projeto construtivo brasileiro nas artes a partir de uma perspectiva que o compreende como mero reflexo do que é elaborado em âmbito internacional é cair num reducionismo e numa limitação que inviabilizam um entendimento cuidadoso, rico e profundo das dinâmicas de transformação que moveram o país no campo artístico. Depois, porque, mesmo dentro do grupo de artistas e críticos que defendiam uma renovação da linguagem plástica em nosso meio de arte, através da tendência abstrata, havia divergências, protagonizadas por Waldemar Cordeiro e Samson Flexor¹⁷.

Esse embate era representado pelos grupos Ruptura e Atelier Abstração. O primeiro se definiu enquanto grupo e se autodenominou como o primeiro conjunto de artistas engajados na causa da pura visualidade, sendo liderado por Cordeiro, que, por sua vez, foi quem elaborou o Manifesto Ruptura. O segundo, apesar de, inicialmente, não se intitular como um grupo propriamente dito, passou a se compreender e a ser compreendido enquanto tal, visto a organização e configuração que o grupo apresentou posteriormente. Ele era formado pelos alunos, sendo alguns artistas e outros não, que frequentavam o atelier de Flexor. Esse, por sua vez, não se considerava professor, mas, sim, como mais um membro do conjunto de pessoas que frequentavam seu atelier em busca de aprender a nova linguagem que aparecia como a inovação estética para o modelo vigente.

¹⁷ Esse conflito se deu no início da institucionalização da arte abstrata no Brasil, mas, posteriormente, quando o concretismo já havia se consolidado como movimento, o embate mais acirrado e anunciado, propriamente, se deu entre Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar, ou, dito de outra maneira, entre as vertentes paulista e carioca, respectivamente, da arte concreta brasileira – sobre o qual me deterei mais adiante.

ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.

contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.

a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . .;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Figura 23 – Manifesto ruptura, 1952

Essa divergência – que antes não era evidente porque a própria tendência abstracionista buscava conquistar espaço no meio de arte brasileiro, o que fazia que todo e qualquer tipo de disputas internas ainda nem pudessem se constituir como tais – se tornou pública quando o Grupo Ruptura realizou sua primeira exposição e publicou o Manifesto Ruptura, em 1952, depois de o Atelier Abstração passar a existir oficialmente, no ano de 1951. Cordeiro e os integrantes do Ruptura acusam Flexor e todo o conjunto do Atelier Abstração de praticarem uma arte abstrata hedonista, simples produto do gosto gratuito e que objetiva, apenas, a satisfação dos interesses particulares de quem a produz (MILLIET, 1998). E ele, Cordeiro, ainda faz questão de distinguir o sentido da arte entre os que exercitam uma arte abstrata construtiva e os que exercitam uma arte abstrata hedonista, afirmando que, para os últimos, “a arte nada mais é que um meio para a excitação da sensibilidade estética” e, para os primeiros, “a arte é um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas” (*apud* MILLIET, 1998, p. 79).

Para a tradição construtiva e, conseqüentemente, para Cordeiro, o que define a arte concreta é a concepção de que a arte é uma forma de conhecimento, em necessária oposição à concepção de que a arte é a expressão subjetiva de quem a constrói. Dessa forma, qualquer manifestação artística que anunciava ser a marca de uma subjetividade era recebida por Cordeiro com muitos comentários incisivos e radicais.

Flexor, contudo, não se incomodava com os ataques de Cordeiro e de seu grupo, além de ter consciência de que a arte abstrata que seu grupo desenvolvia tinha como primeiro impulso a motivação subjetiva de seus artistas. Ademais, através da crítica de Sérgio Milliet – de quem Flexor e seu grupo tinha total apoio e com quem compartilhava suas ideias –, podemos perceber a convicção que se matinha, por parte dos opositores, diante dos adeptos da arte concreta:

Muito embora, pessoalmente, eu considere que a tendência concretista, no seu rigor geométrico, despreza por demais o humano e se torna, quando não puramente decorativa, inacessível ao público, o que me desagrade habitualmente nela é sobretudo a pobreza inventiva de seus adeptos (MILLIET, 1998, p. 88).

Os trabalhos elaborados por Flexor em 1952 são uma boa demonstração do tipo de arte abstrata que o Atelier Abstração desenvolveu. Neles – *Geométrico I*, *Geométrico II* e *Invenção baiana nº 1* – encontramos

“sugestão de tridimensionalidade obtida pela construção linear aliada ao uso da cor insinuando volume e profundidade; emprego de valores tonais em diferentes gradações, sugerindo áreas mais ou menos iluminadas, de modo a criar focos de interesse” (MILLIET, 1998, p. 80).

Dessa maneira, as telas elaboradas pelos integrantes do Atelier Abstração ofereceriam a possibilidade do exercício da sensibilidade do público, além de, ao insinuar volume e profundidade, produzirem a ilusão perspectiva, um dos elementos centrais da arte figurativa. Isso colabora para Cordeiro defender que o trabalho desenvolvido por Flexor e seus colegas é a expressão de princípios velhos sob novas formas. Tudo isso se coloca em oposição aos princípios defendidos por Cordeiro, como o uso restrito da dimensão bidimensional do plano e de cores primárias e complementares, que compõem o conjunto de valores essenciais às bases do movimento concretista brasileiro, como explorarei a seguir.



**Figuras 24 e 25 –
Geométrico I e Geométrico
II, Samson Flexor**



Figura 26 – Invenção baiana, Samson Flexor

2.3 A arte concreta brasileira

Waldemar Cordeiro foi não somente o líder do grupo (paulista) de artistas concretistas como também o responsável por toda a elaboração teórica que fundamentava o movimento concreto. Fortemente influenciado pelas concepções de arte abstrata de Max Bill – a noção de trabalho artístico como programação numérica – e Romero Brest – a ideia de objetividade racional¹⁸ –, Cordeiro parte de uma concepção de arte como forma de conhecimento, derivada do pensamento da “pura visualidade” de Konrad Fiedler.

Fiedler (1841-1891) é um dos fundadores da chamada Teoria da visualidade (ou visibilidade) pura, que influenciou fortemente a tendência formalista de estudos sobre a arte. O que caracteriza, em linhas gerais, a teoria da visualidade pura é a ideia de que a arte deve ser investida em sua capacidade expressiva e não representativa. Contudo, essa capacidade de expressão se refere ao fenômeno da visualidade, que enfatiza o valor das linhas e das cores para os trabalhos de arte. Desse modo, arte de expressão, aqui, não deve ser compreendida como uma arte cujo sentido é conferir-lhe um valor subjetivo. Para a teoria da visualidade e, também, posteriormente, para Cordeiro, isso tornaria a arte dependente de elementos extraestéticos, o que implicaria sua existência como necessária correlação dos objetos do mundo. Além disso, para Cordeiro, uma arte com intenções de expressar um eu subjetivo seria uma arte de intuito hedonista, que apresenta princípios totalmente divergentes dos propósitos concretistas, como vimos anteriormente.

Em radical oposição a essa compreensão, para Fiedler, a arte é uma forma específica de conhecimento e, por isso, se distingue de todas as outras formas de conhecimento, o que faz que ela deixe de ser concebida como uma forma que contém em si uma ideia para ser entendida ela própria como uma ideia. Isso significa dizer que o trabalho artístico se funda enquanto uma ideia, não mais precisando de um referente para se constituir como tal. Assim, as obras de arte deveriam ser organizadas e

¹⁸ É importante esclarecer que Brest, ao contrário das formulações de Cordeiro, compreende a arte abstrato-concreta, como ele mesmo preferia denominar, não somente através dessa ideia de objetividade racional. Para ele, ela se manifesta tanto por meio de uma objetividade racional, que teria base no pensamento matemático, quanto através de uma objetividade irracional, identificada com a expressão subjetiva. Esse posicionamento é fruto do contexto argentino, que teve espaço para diversas tendências da arte abstrata, diferentemente do Brasil (NUNES, 2004).

elaboradas a partir de elementos próprios de sua linguagem, na tentativa de lhes atribuir um caráter objetivo, para a composição de visualidades que têm o olhar como seu principal fim.

Para a tradição construtiva – que tinha como compromisso maior a inserção da prática artística na vida social em busca de sua transformação –, isso adquire uma enorme importância na medida em que, ao se inaugurar um novo padrão de realidade a partir de uma nova concepção de arte – e, com isso, fazer surgirem novos conceitos e novos modos de dizer –, se instituem, também, novos mundos.

Para Cordeiro, esse movimento que coloca o caráter objetivo da arte no centro do debate é o caminho de busca da autonomia da linguagem artística. Em sua formulação, o valor objetivo da arte é conjugado pela racionalidade da forma e pela psicologia da forma. E essa renovação dos valores e princípios das artes plásticas deve se realizar através das noções de espaço/tempo, movimento e matéria.

A racionalidade da forma se define a partir de uma poética construída no desenvolvimento de um problema geométrico que, por sua vez, apresenta uma lógica de composição regulada por uma lei. Inspirado pela leitura dos trabalhos de Bertrand Russel (COSTA, 2002), Cordeiro compreendia a geometria como o primeiro substrato lógico, a primeira forma de conhecimento sensível, a partir da qual se desenvolvem todas as outras formas de conhecimento. Nessa perspectiva, a mente seria externalizada ao experimentar o espaço euclidiano¹⁹, que, por sua vez, seria uma propriedade natural, inata da mente humana. Em consequência disso, nossa concepção de espaço seria organizada precisamente pela geometria euclidiana. Assim, nossa experiência no mundo estaria condicionada a essa forma de compreensão do espaço.

Utilizando-se da geometria como modo operativo, como instrumento de criação, (...), Cordeiro visa atingir a visualidade humana nos seus aspectos mais fundamentais. A arte concreta busca reconstituir essa forma de conhecimento sensível nos seus níveis mais elementares, antes de qualquer formulação conceitual, discursiva, nesta zona em que o objeto é dado à pura intuição (NUNES, 2004, p. 60).

Podemos afirmar, desse modo, que a geometria é fundante na composição dos trabalhos concretistas não somente porque é o meio de conhecimento através do qual os

¹⁹ O espaço euclidiano é o espaço produzido pela geometria plana, conhecida como geometria euclidiana – à qual nos referimos comumente como geometria, simplesmente –, que é o estudo dos objetos bidimensionais em superfícies planas.

traços se compõem, mas porque a geometria para a arte concreta é a sua própria forma de compreensão do espaço. Para Cordeiro, essa é a principal característica que faz da arte concreta uma arte de aspiração universal, visto que a geometria é tomada como uma forma de conhecimento universal e seus objetos são concebidos como dados puros à consciência de qualquer sujeito. Somente assim seria possível, para os concretistas, revelar o compromisso estético, moral e ético de uma arte como projeto para a vida de todos.

Isso levou o combate ao caráter representativo da arte à radicalidade. Como estratégia à destruição do quadro como duplo do mundo, o artista concretista precisava assumir seu trabalho, antes de tudo, como prática negadora: de emoções, dos sinais da mão, do gesto humano, das cores, do peso da gravidade – fundamental para a pintura figurativa, que precisava estar apoiada sobre a base horizontal do plano –, da dimensão física do espaço habitado, da marca que projeta nos elementos visuais os contornos das imagens do mundo, da profundidade, do ilusionismo, do infinito.

O sentido da prática concretista, desse modo, impôs uma nova forma de compreensão da estruturação do plano. Enquanto na arte figurativa a matéria é, por excelência, o meio através do qual se reproduzem os traços visuais dos objetos que se quer representar, na arte concreta a matéria é parte constitutiva da arte que se quer realizar. Visualidade e materialidade, então, na arte concreta, ao estabelecerem entre si uma relação de mútua constituição na composição dos trabalhos artísticos, eliminam o caráter heteronômico que essa arte poderia apresentar para circunscrevê-la numa esfera própria de relações semânticas, independentemente de outras significações culturais. Ao se privilegiar o plano e com isso transformar o *status* do suporte material, o que está em jogo é a unidade estrutural das dimensões da obra, pois, como afirmou Ana Maria Belluzzo (1998), ela “assume a forma de seu próprio conteúdo técnico” (p. 101).

Isso nos remete à noção de estrutura da psicologia da forma – corrente de pensamento na qual o concretismo também buscou elementos teóricos –, que é imprescindível para o entendimento do sentido da arte concreta brasileira. Os ensinamentos da *gestaltpsychologie* foram difundidos no meio artístico brasileiro por Mário Pedrosa²⁰, exatamente no contexto de emergência do concretismo, através da tese que havia produzido, intitulada “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”.

²⁰ Há quem diga que Waldemar Cordeiro, ao tomar conhecimento da tese de Mário Pedrosa, se reuniu várias vezes com o crítico para discutir as teorias da psicologia da forma. Contudo, Analívia Cordeiro,

“A tese de Pedrosa foi um dos primeiros trabalhos do mundo e, indubitavelmente, o primeiro no Brasil, a abordar o problema da arte colocando-o em relação à psicologia da forma” (NUNES, 2004, p. 72). Nela, Mário Pedrosa parte da percepção como um problema fundamental não somente da estética, mas, antes de tudo, do conhecimento, que é, também, o ponto de partida da *gestaltpsychologie*. Isso porque, para a psicologia da forma, o processo de percepção é a primeira estrutura que o organismo humano produz na organização do mundo. Como afirmou o próprio Mário Pedrosa (*apud* NUNES, 2004),

O problema da apreensão do objeto pelos sentidos é o problema número um do conhecimento humano. A primeira aquisição científica, a primeira aquisição filosófica e a primeira aquisição estética estão reunidas de início no nosso poder de perceber as coisas pelos sentidos (p. 72).

Contudo, para a *gestalt*, esse processo não é construído pelas condições sociais, históricas e culturais nas quais nos constituímos enquanto sujeito. De acordo com as teorias da psicologia da forma, a percepção é um atributo que se desenvolve da mesma maneira em todas as pessoas, independentemente dos contextos em que nasceram e se desenvolveram. Isso faz a percepção ser considerada uma propriedade do humano que apresenta um caráter universal, mas isso só é possível porque para a *gestaltpsychologie* a percepção é regulada por leis universais de base fisiológica. Como afirmou Mário Pedrosa (*apud* NUNES, 2004), em sua tese já mencionada, os processos fisiológicos, que se produzem a partir de uma série de conjuntos de excitações, tendem “a organizar-se espontaneamente, conforme certas leis da estrutura, independentemente de quaisquer fatores precedentes. Essa organização espontânea de formas não se dá em virtude de nossos conhecimentos” (p. 72), mas, sim, de uma condição que existe para nós como determinação universal: a fisiologia.

Dessa maneira, argumenta Pedrosa (*apud* NUNES, 2004), as leis que estruturam a percepção sensível dos objetos são as mesmas leis que estruturam o modo como as obras de arte afetam os nossos sentidos. Esse processo se opera através da unidade estrutural da obra, que atua, no sentido gestáltico, como uma entidade na qual o todo,

filha de Waldemar, afirma não ter conhecimento dessa relação. Já Décio Pignatari diz não saber precisamente como Cordeiro iniciou suas leituras sobre a *gestaltpsychologie*, mas afirma que o livro “Psicología de la forma”, de Paul Guillaume, autor bastante citado na tese de Pedrosa, foi uma referência bastante utilizada por Waldemar (NUNES, 2004).

mais do que maior do que e distinto da soma das partes, é qualitativamente diferente de cada um dos elementos que compõem as partes individualmente. Assim, os trabalhos concretistas exigem uma apreensão gestáltica por parte do sujeito fruidor, posto que os traços, as cores e o suporte conjugam um campo visual que nos afeta de modo específico e diferente das unidades que formam a estrutura.

A *gestalt*, por fornecer uma base científica e objetiva ao estudo da percepção estética, disponibilizou para a arte concreta a chave teórica que lhe era necessária para a formação de sua fundamentação científica e racionalista. Para Cordeiro, a *gestaltpsycologie* oferecia, assim, os conhecimentos necessários para a elaboração de uma concepção artística que promoveria o desenvolvimento autônomo da arte, livre e independente de referenciais externos.

Podemos afirmar, desse modo, que temos com Konrad Fiedler, Mário Pedrosa e a psicologia da forma um conjunto de compreensões teóricas de importância determinante para a arte concreta brasileira, visto que compartilham da mesma ideia de que a percepção estética mantém uma correlação direta com as estruturas fundamentais da percepção. A arte concreta parte do pensamento de Fiedler e elabora sua fundamentação científica com os princípios teóricos da psicologia da forma.

Mas Waldemar Cordeiro ainda vai mais além, pois ele toma a teoria da pura visualidade de Fiedler como referência inicial e se utiliza da objetividade racional oferecida pela *gestaltpsycologie* para elaborar sua própria concepção de arte concreta, a qual concebe a arte como uma forma de conhecimento que dá origem, necessariamente, a um produto a ser inserido numa lógica que o veicule através do mesmo *status* ontológico adquirido pelos mais diversos objetos na sociedade industrial. A arte concreta brasileira, dessa forma, se ergue fundamentalmente sobre duas posturas: a primeira, a compreensão da arte como uma forma de conhecimento racional; a segunda, a concepção do trabalho de arte como produto.

Nesse momento, no qual se viveu uma grande especialização dos trabalhos ligados aos produtos visuais, os artistas concretistas almejavam, como encontramos no próprio Manifesto Ruptura, “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento dedutível de conceitos, situado acima da opinião, que exige para seu juízo conhecimento prévio” (BELLUZZO, 1998, p. 101).

É exatamente nessa direção que os críticos indicam a tendência do concretismo a uma perigosa exacerbação racionalista. As novas descobertas tecnológicas da ciência ganharam visibilidade e construíram um fértil terreno para a reconfiguração do pensamento objetivista, que estimulava essa tendência à racionalização dos processos e propósitos artísticos entre nós (BRITO, 1985).

Envolvida com a ideologia do desenvolvimento científico e tecnológico, que trazia consigo a ideia de uma progressiva racionalização das relações sociais, a arte concreta deveria eliminar todo e qualquer resíduo do pensamento pré-científico que dominava a arte de então. Em outras palavras, a arte concreta buscava o deslocamento da “posição ‘romântica’ do artista, pensado agora não mais como ser inspirado, restrito ao âmbito mítico da ‘criação’, e sim como produtor social especializado” (BRITO, 1985, p. 16). Esse pensamento “pré-científico” ao qual o concretismo se referia era o figurativismo da segunda fase do modernismo brasileiro, agora destituído de qualquer contestação formal – do qual Portinari e Di Cavalcanti eram figuras emblemáticas, de expressão maior. A principal crítica a esses artistas era a de que se mantinham presos ao esquema tradicional de representação na arte: a busca da representação do real.

Era, então, esse sistema de representação na arte que o projeto construtivo atacava, como eu já disse anteriormente. Havia, dessa forma, a procura por uma arte não representativa, o que provocou o rompimento do espaço visual renascentista, centrado na exploração da perspectiva²¹. Em decorrência disso, a arte passa a ser compreendida a partir de suas especificidades e, por isso, como uma forma de conhecimento, uma organização formal rigorosa. A preocupação dos concretistas estava centrada, sobretudo, na linguagem, de modo que a entrada do abstracionismo nas artes plásticas brasileira deslocou a ênfase dada ao conteúdo ético-político – pensado como instrumento de conscientização política das massas – para a dimensão plástico-formal. Tudo era, então, pensado com objetividade e despojado de qualquer intenção mimética.

Apesar das oposições, a arte concreta estabelece e firma seu espaço por corresponder aos anseios de modernização e ao desejo de uma sociedade renovada –

²¹ A ideia da perspectiva é o elemento principal de um sistema de representação instituído desde a Renascença, cujas leis concebem o espaço nos moldes de um cubo, ou seja, agrega-se a dimensão da profundidade, e o espaço passa a ser considerado em sua tridimensionalidade. Admite-se, ainda, que todas as linhas de fuga se encontram num ponto localizado no fundo do quadro, o que implica a existência de um único ponto de vista: a percepção pré-determinada do espectador-observador, por um lado, e, por outro, a estabilidade e a ordem do plano (FRANCASTEL, 1989).

urbana e industrial – dos mais diversos grupos sociais. Como bem afirmou Ronaldo Brito (1985),

A vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão *progressiva* dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. Ela é uma espécie de positivismo da arte – sua tentativa é a de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, o seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica (p. 15).

Fundado nessa racionalidade, o movimento concreto promove a normatização da arte e do artista, que deve atuar eficientemente no contexto de uma lógica operacional a qual objetiva sua inserção e participação na produção e na circulação dos bens de arte. Impulsionada por esse desejo modernizante, a arte concreta acaba por conformar as expressões artísticas – a *arquitetura*, as *artes visuais*, o *design* etc. – “a um funcionalismo estetizado vinculado ao modelo de produção capitalista e destituído de um aprofundamento crítico” (MILLIET, 1992, p. 24).

As grandes e profundas transformações pelas quais a década de 1950 passou parecem ter exigido muita disciplina e radicalidade do movimento concreto. O combate ao caráter individualista na arte despessoalizou os artistas através do rigor racionalista, impedindo a emergência da particularidade da emoção. Uma estética normativa, que só enxergava possibilidade de criação no espaço bidimensional, se impôs, reduzindo as artes visuais a estímulos puramente óticos e restringindo a sensibilidade a uma escritura plástica apenas racionalista.

Percebemos isso ao analisar as obras que apresentam as matrizes fundamentais da arte concreta brasileira ao conjugarem seu valor objetivo no movimento linear – composto pelas noções de proximidade e semelhança –, na bidimensionalidade do plano e no atonalismo das cores primárias.

Abstrato geométrico (1952), de Lothar Charoux, e *Composição ortogonal* (1952), de Anatol Wladyslaw, demonstram o rigor da linha e do plano como elementos essenciais que estruturam as propostas. Wladyslaw enfatiza a bidimensionalidade do quadro através dos variados retângulos que se sucedem e se formam por meio da demarcação das áreas coloridas. Isso também induz a uma interatividade perceptiva, o que faz o olhar do observador não repousar e descobrir um movimento na obra. Já Charoux coloca as linhas como os elementos iniciais que vão gerar outras formas que se

dispõem ora numa mesma direção, ora em direções opostas; apontam ora uma mesma direção e um mesmo sentido, ora direção e sentidos diferentes, insinuando, também, um movimento do plano (BELLUZZO, 1998).

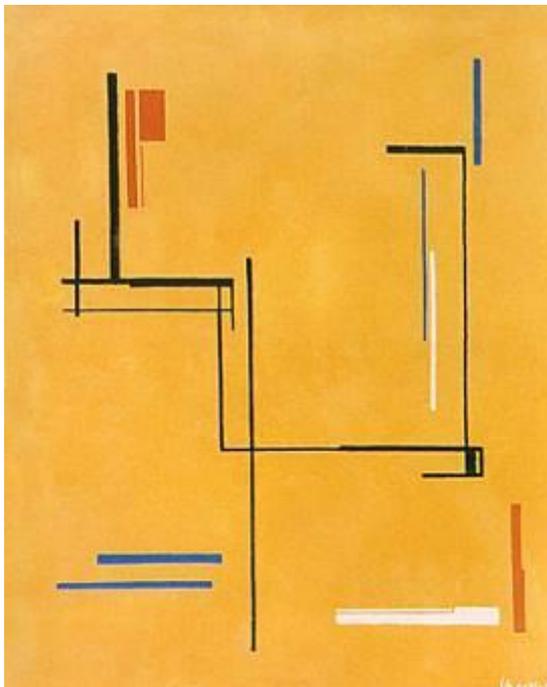


Figura 27 – Abstrato geométrico, Lothar Charoux, 1952



Figura 28 - Composição ortogonal, Anatol Wladyslaw, 1952

Em *Concreção 5521* (1955), de Luís Sacilotto, temos relações depuradas entre linhas e planos.

São três quadrados justapostos, que definem a horizontalidade de um suporte retangular. Impõe-se a regularidade dos quadrados – um branco, um cinza e um preto – que podem ser vistos um a um. Simultaneamente, as sequências de linhas paralelas demarcam dois retângulos, permeando os quadrados e favorecendo interpenetrações. Os princípios simples da alternância e da equivalência de linhas

ativam a percepção, promovem novos valores e sugerem deslizamento planar (BELLUZZO, 1998, p. 122).

Temos, assim, nesse trabalho, uma singular articulação entre elementos fundamentais da arte concreta: regras simples de simetria, que indicam proximidade e semelhança – a linha branca sobre o fundo preto que se transforma em linha preta sobre o fundo cinza; escala monocromática que apresenta intervalos regulares por meio da composição de figuras geométricas; e a alternância das dimensões figura/fundo, possibilitada pelos precisos contrastes entre linhas sobre planos e entre planos sobre quadrados e retângulos que se formam. Tudo isso promove diferenciações perceptivas – processos básicos através dos quais, inicialmente, de acordo com a *gestaltpsychologie*, nossa percepção se organiza.

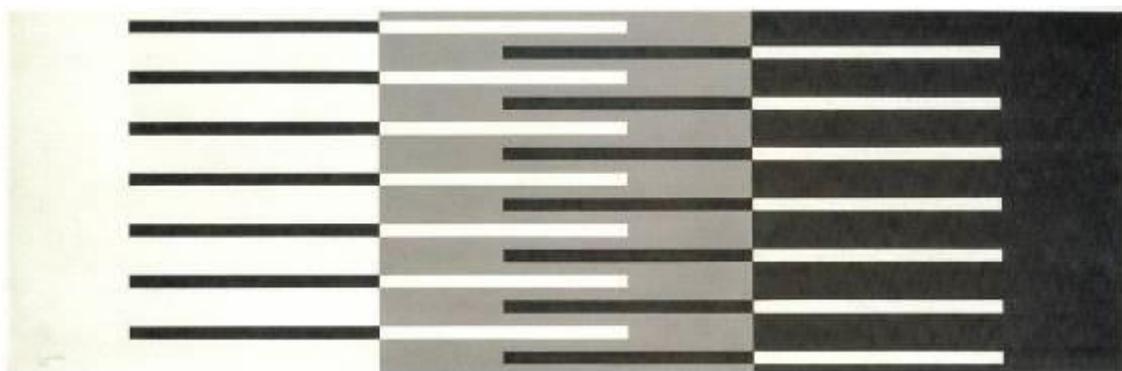
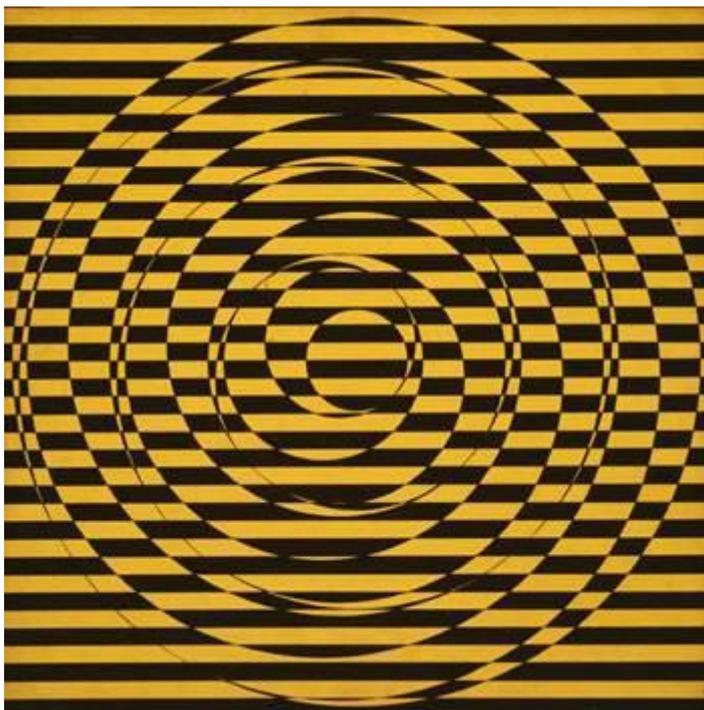


Figura 29 – Concreção 5521, Luís Sacilotto, 1955

Maurício Nogueira Lima, em 1952, constrói uma obra na qual se produz um elemento até então pouco utilizado pelos artistas do Grupo Ruptura: o círculo, mas apenas se utilizando de figuras geométricas de linha reta. Essa obra é *Objeto rítmico nº 2*, formada somente por retângulos que apenas se alternam através das cores amarelo e preto. Nesse trabalho, Maurício Nogueira Lima produz as imagens de círculos ao construir uma repetição de retângulos que se alternam entre si como figura e fundo e que apresentam uma enfática diferenciação visual devido ao forte contraste de cores, sem precisar recorrer ao giro das linhas horizontais. O efeito ótico que se produz é um movimento contínuo em espiral, isto é, um movimento circular, elaborado a partir de precisos princípios construtivos (BELLUZZO, 1998).



**Figura 30 – Objeto rítmico nº2,
Maurício Nogueira Lima**

O círculo passa a ser um elemento bastante encontrado nas obras de Cordeiro, tanto através do movimento por rotação como através da repetição de imagens. Um

exemplo disso é uma obra de 1950, *Sem título*, na qual os círculos são originados a partir das relações geométricas que cada círculo estabelece com os círculos anteriormente produzidos. Nesse trabalho fica claro que, para Cordeiro, o quadro é o resultado de um programa previamente planejado cujo projetista é o artista.

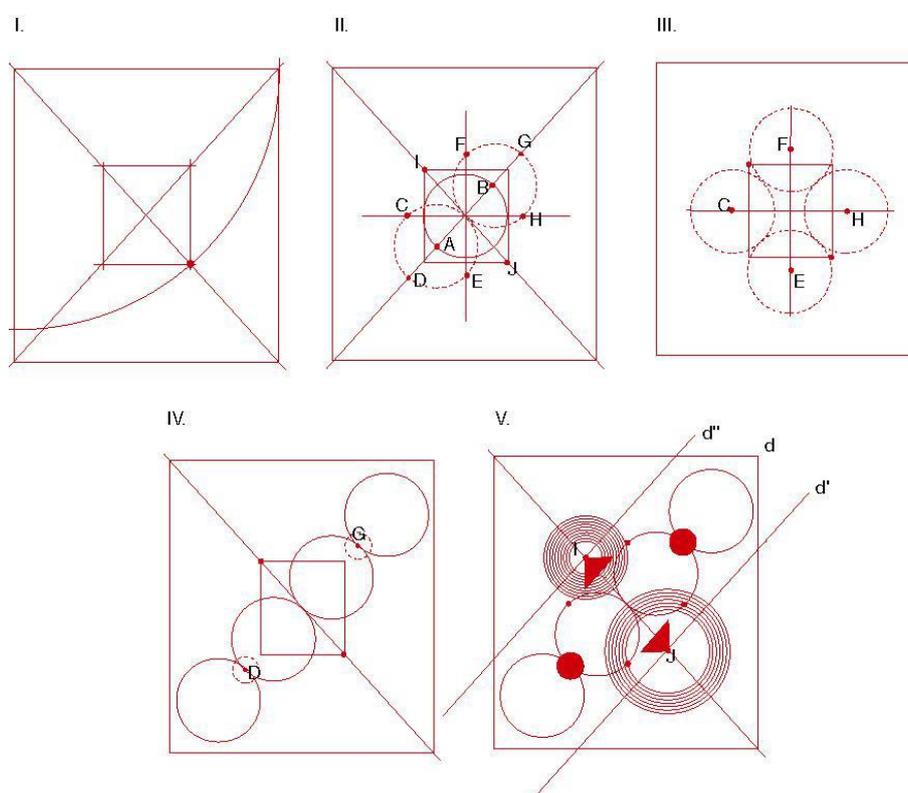


Figura 31 – sem título, Waldemar Cordeiro, 1950

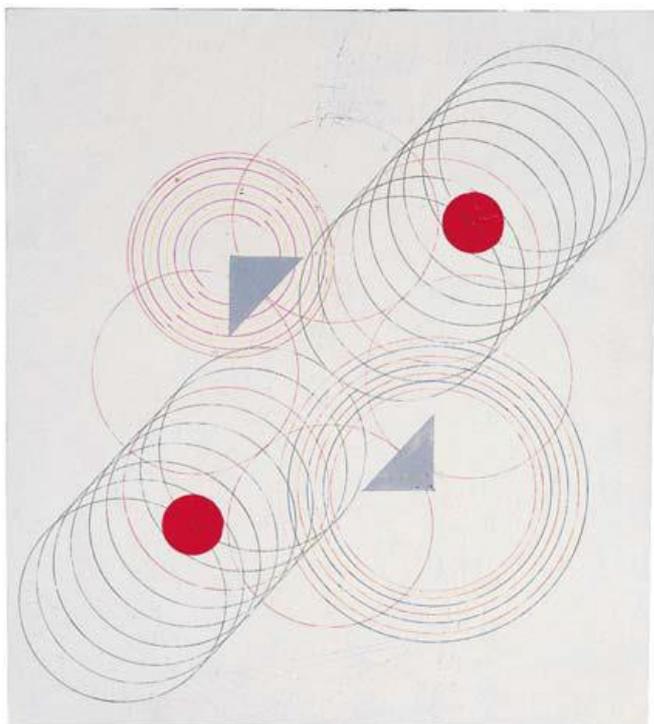


Figura 32 – sem título, Waldemar Cordeiro, 1950

Como bem afirmou Nunes (2004), “era através dessa programação racional, do ‘algoritmo geométrico’ como mecanismo gerador do quadro que

Cordeiro buscava manifestar a homologia entre o quadro concreto e o processo produtivo industrial” (p. 84). Para Cordeiro, o trabalho racionalizado deveria ser o responsável pela determinação da nova visualidade moderna que, por sua vez, deveria ser elaborada nas produções concretistas “como paradigma do verdadeiro trabalho sob a civilização moderna” (NUNES, 2004, p. 85).

Mas essa postura de Cordeiro não é hegemônica entre os artistas que nesse momento trabalham com a linguagem construtiva no Brasil. O concretismo do Grupo Ruptura é visto, por um importante grupo de artistas, como um projeto de vanguarda brasileiro inviável, devido ao seu caráter racional e por sua tendência tecnicista da vida cotidiana, como veremos a seguir.

2.4 Lygia Clark e o Grupo Frente

Na década de 1950, Lygia Clark participou do movimento concreto brasileiro com efetivo destaque, contribuindo, assim, desde seu início, com a renovação da linguagem plástica em nosso meio de arte. Ela integrava o Grupo Frente, formado no Rio de Janeiro quase concomitantemente à constituição do Grupo Ruptura, em São Paulo. Esse grupo (o Frente) era composto por artistas como Lygia Pape, Aluísio Carvão e Décio Vieira, e pelo conjunto de alunos de Ivan Serpa (artista e professor do ateliê do Museu

de Arte Moderna/RJ). As referências teóricas eram Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, mas esse grupo não apresentava um trabalho de arte enquanto pesquisa específica, como o Grupo Ruptura possuía.

Em junho de 1954, o Grupo Frente realizou sua exposição inaugural no Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU), da qual participaram Aluísio Carvão, Carlos do Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson. No ano seguinte, 1955, para a segunda exposição do Grupo, se juntaram a esses artistas: Abraham Palatnik, César Oiticica, Elisa Silveira Martins, Eric Baruch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica e Rubem Ludolf (GULLAR, 1998a).

Apesar de a segunda exposição apresentar uma grande variedade de propostas e diversidade de linguagens – algumas, inclusive, distinguindo-se completamente dos princípios da arte concreta –, foi nesse momento que a filiação dos artistas cariocas à linguagem abstracionista-geométrica se tornou mais evidente. Lygia Clark, por exemplo, aderiu “à pintura abstrata geométrica explorando as possibilidades compositivas do plano e do espaço pictórico” (MILLIET, 1992, p. 18), ao produzir trabalhos elaborados a partir de composições geométricas depuradas e sóbrias, restringindo-se ao branco e preto em tinta industrial sobre madeira. Além disso, ela passou a buscar uma ligação do trabalho da pintura com a arquitetura, pois via nisso uma possibilidade de integração das artes para que esses profissionais pudessem, então, pensar os espaços juntos.

Contudo, as experimentações construtivas dos artistas do Grupo Frente, nessas duas primeiras exposições, demonstraram, claramente, que os concretistas cariocas não eram orientados por códigos estéticos rígidos e muito menos por uma série fixa e inflexível de princípios e valores artístico-estéticos, diferentemente dos concretistas paulistas, que eram, por sua vez, bastante enfáticos em suas regras de elaboração da pintura e da poesia concretas. Como disse Ferreira Gullar (1998b), para o Grupo Frente, a linguagem construtiva era compreendida como um campo aberto à experimentação e indagação.

Lygia Clark, mesmo trabalhando intensamente de acordo com os princípios do concretismo, não se acomoda e não se limita aos postulados concretistas. Procura, desse modo, se aprofundar nas questões problemáticas trazidas por eles e elaborá-las a partir de suas próprias inquietações. Ela opera uma grande transformação na dimensão das

questões plástico-formais, pois se utilizava do quadro como espaço preponderantemente não metafórico, despojado de transcendência.

Lygia, então, parte da pintura realizada no espaço pictórico tradicional e caminha em direção a uma incorporação gradual da moldura à obra. Agora a pseudomoldura é um limite para o conflito figura-fundo, que depois “desaparece”, desarticulando o quadro. Dessa ação surgem as superfícies moduladas, trabalhos nos quais o quadro é decomposto para depois ser reelaborado pela justaposição de outras figuras geométricas. Com as superfícies moduladas, a artista passa a superpor planos e esses trabalhos deixam de ser compreendidos como quadros para serem considerados objetos.

Ela se empenha em recusar a aceitar os limites que o quadro impõe, por isso explora as “potencialidades do plano e suas relações espaciais internas e externas, chega à superfície plana, não como apoio, suporte de representação ou de formas abstratas, mas como objeto no espaço” (MILLIET, 1992, p. 51). Num momento intermediário entre a exploração do quadro e a exploração do espaço vivido, Lygia Clark cria os “Casulos” (1958), nascidos do “inchamento” do plano que, ao romper-se, revela um espaço nele aprisionado e, ao deslocar-se, resulta em planos superpostos. Isso já sinaliza, em suas produções, um progressivo desabrochar do plano para a plenitude do espaço.

Essa radicalidade em sua atitude e em seu comportamento exploratório do campo pictórico a conduz ao esgotamento das possibilidades compositivas do plano e à convicção de que a pintura chegara ao fim de sua trajetória como representação. Desse modo, compreende o quadro como significante vazio e anuncia a morte do plano como suporte da expressão. Numa tentativa de vencer esse isolamento semântico, Lygia propõe uma integração do plano e do sujeito humano ao todo vivo e orgânico. O plano, para ela, marca arbitrariamente os limites do espaço e, por isso mesmo, dá ao sujeito uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. Mas o plano está morto, e a concepção simbólica que o sujeito projetava sobre ele não mais o satisfaz (CLARK, 1980a).

O que se desenhou, dessa forma, a partir dos trabalhos de Lygia Clark e de outros artistas do Grupo Frente, foi um cenário com posicionamentos polarizados em relação ao projeto construtivo da arte no Brasil. Tínhamos, de um lado, os concretistas paulistas, preocupados com a ortodoxia e a racionalidade da forma, interessados na manipulação das informações visuais como caminho para a inserção da arte nos setores produtivos da

indústria; e do outro, tínhamos os concretistas cariocas, interessados numa maior liberdade de ação por parte dos artistas e na diversidade de propostas construtivas que essa postura possibilitaria. Os artistas do Grupo Frente pensavam a arte como um espaço em que a emoção deveria, necessariamente, emergir, e, por isso, enxergavam na cor e na matéria uma dimensão expressiva e subjetiva – características abominadas pelo Grupo Ruptura.

Mesmo realizando mais duas exposições, o Grupo Frente, diante dessa grande divergência de concepção da arte construtiva que se estabeleceu entre ele e o Grupo Ruptura, veio a desintegrar-se devido ao rompimento com os postulados concretistas. Foi na I Exposição Nacional de Arte Concreta, ocorrida em dezembro de 1956, no MAM/SP, na qual estavam reunidos artistas paulistas e cariocas, que essas divergências foram tensionadas ao limite. Ao mesmo tempo em que essa exposição mostrou a amplitude que a arte construtiva havia tomado no Brasil, ela também revelou as posições radicalmente opostas entre paulistas e cariocas.

Os artistas do Grupo Ruptura acusaram os cariocas de falta de coerência e de posicionamento crítico diante do contexto brasileiro de então. O Grupo Frente, furiosamente, acusou os paulistas de elaborarem uma arte que servia, apenas, como mera ilustração e, em contraposição, defenderam uma arte concreta como conjunto de significações expressivas que tem no elemento subjetivo seu fundamento. Anunciava-se, assim, a cisão entre os paulistas e os cariocas do concretismo (LOPES, 2010).

O Grupo Frente se desintegra, artistas que compartilham problemas específicos se reagrupam e isso faz surgir, posteriormente, em oposição ao concretismo, no Rio de Janeiro, o movimento neoconcreto (em 1959), que revolucionou definitivamente o meio de arte do Brasil, forneceu as bases da arte contemporânea brasileira e fechou o ciclo da tendência construtiva no país enquanto movimento estético-artístico organizado – questões às quais o capítulo a seguir se dedica.

Capítulo 3. Crise e ruptura: o neoconcretismo e a relação entre arte e vida

3.1 A emergência do neoconcretismo

Sabe-se que tanto o movimento concretista como o movimento neoconcretista faziam parte de uma mesma estratégia cultural – a tendência construtiva brasileira. Contudo, eles não formavam um único bloco de ação, pois se distinguiam profundamente no modo como se inscreviam no contexto brasileiro de então e no que projetavam como princípios e valores estético-artísticos. Mesmo filiados a um mesmo quadro de referências (o construtivismo), concretismo e neoconcretismo apresentaram questões diferentes e opostas, produções divergentes e promoveram a abertura de direcionamentos diversos.

O neoconcretismo é declaradamente o segundo movimento de um mesmo projeto, o que faz considerar seu estudo como a investigação do par do concretismo na inserção da tendência construtiva no Brasil. Como afirmou Ronaldo Brito (1985), “o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques da adaptação local” (p. 55).

Isso, contudo, não deve produzir a equivocada ideia de que o concretismo e o neoconcretismo estabeleceram entre si uma relação de sincronia, reduzindo este último a um movimento de continuidade do projeto da arte concreta brasileira. Desconsiderar que o movimento neoconcreto foi exatamente o ponto de ruptura da ideologia construtiva no Brasil é esquecer o que pode ter sido seu maior interesse, que era o de ser um pensamento da crise, um movimento produzido pela crise do projeto construtivo e que acreditava na “... impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo, a utopia reformista, a ‘estetização’ do meio industrial contemporâneo” (BRITO, 1985, pp. 94/95).

Assim, o neoconcretismo surge como uma saída para o esgotamento do projeto concretista. Apesar de ele agrupar elementos sofisticados da tradição construtiva, o movimento apresenta, principalmente, uma incisiva crítica da impossibilidade de realização do caráter racional da arte concreta, bem como de sua tendência tecnicista da vida cotidiana, como um projeto de vanguarda cultural brasileira.

Após o rompimento entre os artistas concretistas paulistas e cariocas, estes não viam sentido em continuar adotando a denominação “arte concreta”, porque suas

produções dos últimos anos (de meados da década de 1950) distinguiam-se bastante do que se compreendia por arte concreta. Em seguida ao momento oficial da ruptura entre os dois grupos – ocorrida, segundo Gullar (1998), em junho de 1957 –, os ainda denominados artistas concretos do grupo carioca não cogitaram a criação de um novo movimento. Foi quando, em 1959, surgiu a ideia de se fazer uma exposição com a reunião dos trabalhos desses referidos artistas – pintores, escultores e poetas – e Ferreira Gullar levantou a questão do quão pertinente era a constituição de um novo grupo de artistas, entendido enquanto configuração de um movimento artístico propriamente dito.

Realizando trabalhos a partir de experiências pessoais relativamente isoladas, dentro de um quadro de referências gerais da arte construtiva, os artistas que formariam o grupo neoconcreto se reuniram pela afinidade encontrada em suas produções através da convergência de elementos plásticos e formais que vinham sendo trabalhados entre eles. Foram essas elaborações que os direcionaram para o caminho em que as ideias e os valores formulados pela arte concreta não encontravam espaço algum em que pudessem ecoar seus propósitos, além de não mais serem suficientes para o entendimento da arte que se vinha construindo.

Foi assim, sem a defesa de uma única perspectiva estilística, num contexto em que os artistas criavam se influenciando mutuamente e mantendo suas particularidades, a partir de um conjunto de descobertas e criações circunscritas no desejo comum de novas buscas para o cenário artístico brasileiro de então, que se realizou, em março de 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição à qual nos referimos acima, denominada de I Exposição de Arte Neoconcreta.

Por mais que tivessem se distanciado da perspectiva teórica dos concretistas da Escola de Ulm, como também dos concretistas paulistas e argentinos, Ferreira Gullar (2007) sugeriu que esse grupo de artistas – ao qual também se vinculava – passasse a se chamar de neoconcretos por se erguerem enquanto um movimento que continha elementos oriundos e apresentava descobertas decorridas da arte concreta, ainda que se definissem como uma negação dela.

O neoconcretismo, desse modo, nasceu do esforço de um grupo de artistas, ainda inseridos no quadro de referências construtivas, em tentar retomar e assumir características completamente negligenciadas pela arte concreta. Como movimento que se formou nos alcances da penetração da tendência construtiva no país, o neoconcretismo surgiu com o objetivo de renovação da linguagem geométrica,

ênfâtizada no caráter racionalista que dominava o meio de arte de então e, por isso, logrou desenvolver os aspectos experimentais da prática artística. O movimento neoconcreto foi, podemos afirmar, uma incisiva reação ao autoritarismo concretista.

Essa dimensão negativa do neoconcretismo, que lhe é fundante, percebida, principalmente, no processo de rompimento com os esquemas formais da arte concreta e no modo como a arte se estrutura através de uma nova relação com o espectador, marcou-o, em relação à tradição construtiva, como um movimento que se colocou, de acordo com Ronaldo Brito (1985), num lugar paradoxal: o “de um movimento construtivo mais ou menos ‘maldito’” (p. 89), na medida em que, mesmo erguido sobre elementos sofisticados da arte construtiva, se definia a partir de um radical questionamento de seus postulados.

Não por coincidência, os artistas neoconcretos insistiam na arte enquanto prática experimental autônoma, por mais que, de certa forma, projetassem transformações sociais pontuais e específicas a partir dela. Para Ronaldo Brito (1985), com o movimento neoconcreto, “ocorreu, então, esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal” (p. 61).

Essa característica de marginalidade, ou lateralidade, como afirmam alguns (BRITO, 1985), é uma das suas principais especificidades enquanto movimento artístico vinculado à tendência construtiva. Foi esse aspecto que possibilitou ao neoconcretismo um grande questionamento dos postulados construtivos e abriu caminho à crítica ao próprio estatuto social da arte, ausente (de modo sistemático e claro) nos demais movimentos construtivos. Mais que um elemento do movimento neoconcreto, a marginalidade era um componente mesmo da ideologia desse movimento.

O neoconcretismo apresentava, assim,

... uma ação residual intensa, decisiva mesmo para um setor da produção contemporânea. É possível até situá-lo como um *corte, ponto de ruptura* da arte moderna no país. (...). Tanto pelas questões que levantou como pelo seu próprio modo de inserção na instituição-arte, e pela maneira como evoluiu enquanto estratégia de grupo, o neoconcretismo marcou um tipo de indagação nova e diferente no campo cultural brasileiro do final dos anos 50 (BRITO, 1985, p. 94).

3.2 O movimento neoconcreto se fundamenta

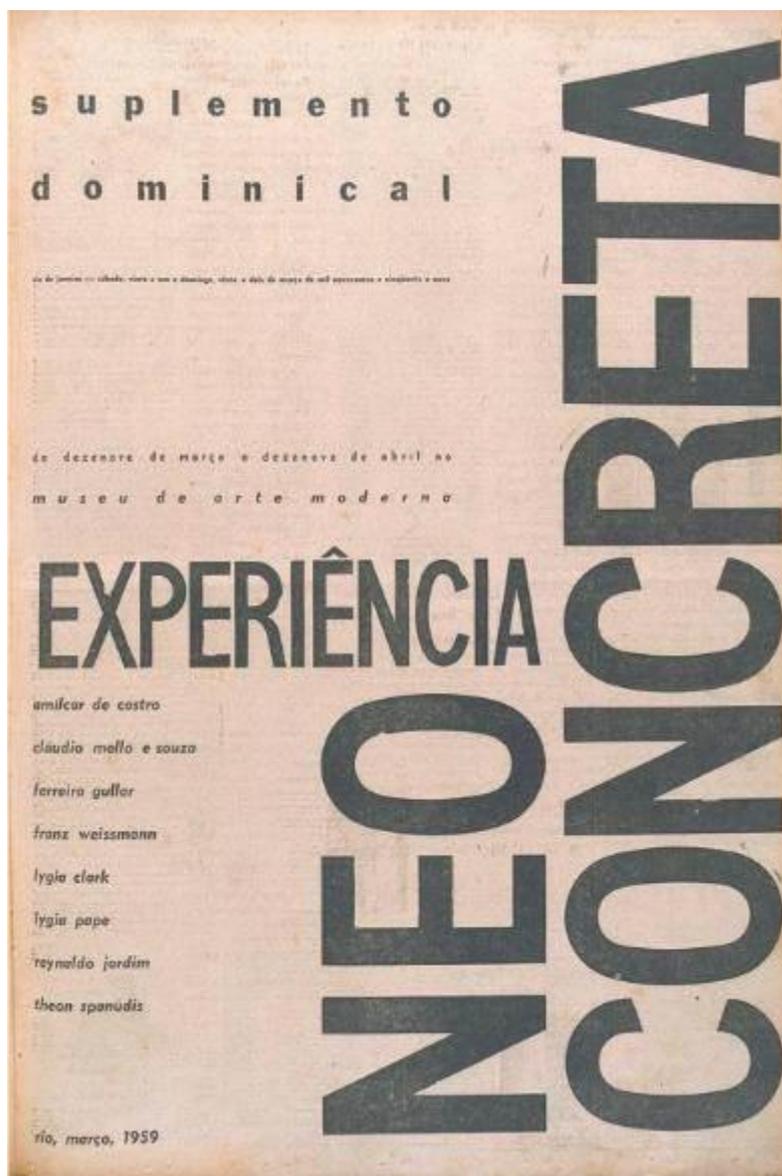


Figura 33 – Manifesto neoconcreto

A primeira exposição do neoconcretismo já apresentava o Manifesto Neoconcreto, que, logo em seu início, declarava que a formação do grupo neoconcreto marcava uma tomada de posição diante da arte não figurativa de tendência abstrato-geométrica. Sendo mais específica, o manifesto afirmava uma tomada de posição diante da exacerbação racionalista a que a arte concreta brasileira foi

direcionada. Ao longo de sua explanação, o manifesto traça um percurso do desenvolvimento da arte construtiva no Brasil para tentar explicar a sobrevalorização dos conceitos objetivistas da ciência em detrimento dos problemas estéticos propriamente, devido à racionalização cada vez mais rígida dos trabalhos que eram produzidos.

Estendendo sua crítica, o manifesto condenou o modo como os artistas, profundamente influenciados pelos conceitos da tecnologia e pelas recentes descobertas da física e da matemática, estavam concebendo e realizando suas obras a partir de

noções científicas, o que, além de limitar todo o processo de criação artística, acabou, também, por gerar uma concepção mecânica desse processo e da percepção humana.

É essa condenação aos princípios e valores da arte concreta que permeia todo o documento do manifesto neoconcreto e que, por isso mesmo, o fez propor uma revisão radical de todo o projeto construtivo, incentivando uma prevalência da intuição criativa sobre o objetivismo científico no conjunto de todos os elementos que envolvem o processo artístico.

A arte concreta, com seu caráter extremamente racional e seu rigor científico, produziu uma concepção da forma que a limitou a esquemas ótico-perceptivos, o que culminou, também, numa experiência do artista restrita à colocação de problemas objetivos de composição, de esquemas de figura-fundo e de linhas e superfícies (GULLAR, 1999).

Como bem descreveu Ferreira Gullar (1999), se referindo à arte concreta brasileira,

desligada do contexto significativo geral, a forma foi submetida ao exame de laboratório, analisada e desintegrada como uma partícula física. Despojada de todas as aderências não-visuais, por um olho que quer atingir a especialização de um aparelho mecânico, a forma reduziu-se a um ato puro de percepção, sem historicidade (p. 247).

O grupo de artistas neoconcretos, então, buscou romper com essa visão estanque para recolocar o problema do ser no foco das atividades artísticas, tentando, assim, superar a concepção mecanicista do sujeito humano, inerente ao positivismo característico das tendências construtivas. Propunham, dessa forma, uma revisão crítica das ideias difundidas por Mondrian e Malevich, afirmando a necessidade de se construir uma linguagem artística diretamente envolvida e relacionada com o sujeito humano para além das formas geométricas que seu olho possa captar. Em outras palavras, o trabalho de arte estava sendo pensado, pelos neoconcretos, como um processo complexo que envolve, necessariamente, o artista, a obra e o espectador; este último, nesse momento, precisa ter seu lugar transformado nessa relação para que possa, então, participar ativamente da construção da obra enquanto processo artístico e não como objeto dado.

Por isso a enfática rejeição a qualquer movimento artístico que conceba o processo criativo como uma tarefa mecânica, que limite a atividade artística a uma esfera elitista, que transforme as formas em fórmulas – e, por isso, produz a repetição de

esquemas plásticos. A pretensão do neoconcretismo é, podemos afirmar, aproximar o trabalho de arte de uma visão orgânica por acreditar que ele ultrapassa toda constituição material através da qual se ergue na medida em que transcende as relações mecânicas que nela se operam e por constituir-se enquanto obra a partir dos significados que produz.

Como afirma Ferreira Gullar (1999), fazendo referência ao manifesto neoconcreto,

os neoconcretos rejeitam qualquer formulação que considere a obra de arte como *máquina* ou como *objeto*, para aproximá-la antes de uma noção orgânica. Se é certo que se pode decompor a obra de arte em partes, pela análise, não é menos certo que esse tipo de abordagem tem muito pouco a ver com sua verdadeira realidade, que só se rende ao espectador pelo contato direto, pela apreensão fenomenológica (p. 246).

O neoconcretismo defende que é preciso afundar-se na ambiguidade que a realidade do mundo nos oferece para que novos significados possam emergir, e é nessa perspectiva que o processo criativo e, conseqüentemente, a elaboração do trabalho de arte devem se realizar. É por transcender o espaço físico (objetivo) no qual se opera que, na arte neoconcreta, as noções de causa e efeito, espaço, tempo, forma e cor não podem ser decomponíveis como partes que existem independentemente da obra. O concretismo, ao fazer uso do racionalismo da objetividade científica em sua compreensão dos elementos estéticos envolvidos em todo trabalho artístico, confundiu essas noções com a aplicação técnica que a ciência faz delas. Assim, para o neoconcretismo, o modo como a arte concreta compreendia os conceitos de causa e efeito, espaço, tempo, forma e cor não eram mais suficientes para dar conta da realidade complexa do objeto artístico, "... cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos" (GULLAR, 2007, pp. 42-43). Por isso, para os artistas neoconcretos, o rompimento com as categorias tradicionais das belas-artes se fazia urgente.

Dessa forma, em sua busca por uma linguagem não representativa – questão fundamental colocada pela arte contemporânea –, o movimento neoconcreto negou a validade das posturas positivista e cientificista no sistema de arte e recolocou o problema da expressão como uma questão básica. Nas palavras de Milliet (1992), o neoconcretismo

tenta romper com a inexpressividade da presença da arte na cultura de massa por meio de uma aproximação à vida e o faz através de experimentações informadas pelo pensamento construtivo, porém, antropofagicamente consumidor, impregnado de sonho, de vivência e de improvisação criativa dos brasileiros (p. 18).

O concretismo, por sua vez, condena toda e qualquer emergência de conteúdos emocionais, oníricos e libidinais na arte. Seu caminho é orientado por uma constante demanda da sociedade de consumo, que o leva a desejar objetos funcionais e úteis, voltados para o projeto de modernização das cidades, cruzado, claro, por uma exacerbação racionalista da arte e da vida cotidiana, como já discuti no capítulo anterior. O artista deveria, portanto, ter grande (e efetiva) participação na produção industrial brasileira, constituindo, assim, “uma estética da sociedade tecnológica” (MILLIET, 1992, p. 25).

É em oposição a essa postura, às obras que se pretendem verdades matemáticas e demonstrativas das leis da física, que se define o neoconcretismo. Na contramão do racionalismo concreto, a arte neoconcreta estabelece seu campo vivencial com a experimentação e a prática como resolução criativa ao impasse concretista. Mesmo erguido sobre sólida base construtiva, o que temos no movimento neoconcreto é uma mudança radical de *episteme*.

Se a *episteme* concreta colocava o sujeito humano como agente social e econômico num sistema de causa e efeito no qual predominava o pensamento dualista – presente nas Ciências Humanas e Sociais de maneira geral – que, por sua vez, promove uma insistente separação entre razão e sensibilidade, a *episteme* neoconcreta pensa o sujeito humano como ser-no-mundo enquanto totalidade, numa busca pela superação das dicotomias sujeito-objeto, interior-exterior, dentro-fora. Para isso recorre à apreensão fenomenológica de Merleau-Ponty (2006), ao afirmar que

o mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo (p. 06).

A *episteme* neoconcreta procurou colocar no centro do trabalho artístico as intenções expressivas contra o objetivismo concreto. Produto da crise pela qual passou o país ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960, com a qual vemos o sonho desenvolvimentista se esfacelar diante de uma desorganização política e econômica que inviabilizou o projeto construtivo, o neoconcretismo acredita ser impossível continuar trabalhando a partir do quadro de referências da arte concreta, pois sua poética “implica o retorno das entidades banidas pela racionalidade concretista: a sedução do objeto, a catarse do espectador, a singularidade da expressão artística” (MILLIET, 1992, p. 26).

Desse modo, vale enfatizar, os neoconcretistas sonhavam com uma arte visceralmente imbricada ao sujeito humano, almejavam impregná-la de vivência, recolocá-la como manifestação expressiva e objeto de envolvimento fenomenológico. Para isso procuraram romper com os postulados concretistas através de uma *sensibilização* e de uma *dramatização*²² do trabalho de arte, colocando em xeque seu estatuto (BRITO, 1985).

Enquanto o movimento concreto compreendia o trabalho de arte como *produção*, conforme vimos no capítulo anterior, o movimento neoconcreto pensava-o como *expressão*. Para os artistas neoconcretos, pensar em *produção* já é conceber, de antemão, o trabalho de arte numa estreita racionalidade programada. Para eles, em outras palavras, essa denominação produzia “... uma espécie de operação racionalista que parecia excluir um envolvimento libidinal do sujeito-artista” (BRITO, 1985, p. 59).

Pensar a arte como *expressão* significava, para o neoconcretismo, orientar o trabalho de arte como vivência e processo, se contrapondo, radicalmente, à concepção de arte como *produção*, pois a compreensão do trabalho de arte como algo que se realiza numa dimensão processual e vivencial da experiência no mundo nega a arte enquanto objeto de contemplação e/ou artigo de consumo. O que estava em jogo, nesse modo de entender a atividade artística, era uma retomada da experiência sensível no processo de significação do mundo e da existência, numa tentativa de superação do pensamento racionalista, no qual há uma primazia da atividade perceptiva reflexiva e intelectual, como demonstra a arte concreta.

²² Entenda-se, aqui, sensibilização e dramatização como modos de operar esse trabalho de arte pensado como expressão.

Para os artistas neoconcretos, resguardar a categoria *expressão* fazia manter a diferença, os aspectos particulares de todo o processo de arte; conservava seu caráter específico, o que deslocaria o seu entendimento enquanto *forma-mecânica*, modelo fornecido pelo concretismo, para *forma-expressiva*, algo impossível de ser elaborado apenas pela manipulação de informações visuais. Ao se aproximar de uma filosofia mais especulativa – orientada pela fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, principal teórico de referência para o grupo neoconcreto de artistas –, a arte neoconcreta nega o eixo funcionalista em torno do qual se situavam as tendências construtivas para recolocar questões ontológicas no centro das teorizações sobre a linguagem artística (BRITO, 1985).

Contudo, essa noção de expressão defendida pelo neoconcretismo não deve ser entendida como a manifestação de um eu individual, mas como a produção de significados que emergem na vivência da experiência estética – compreendida enquanto mediação entre os sujeitos e o mundo, tendo na experiência sensível seu fundamento, o que não reduz o estético ao artístico, como se faz comumente –, que deve, necessariamente, envolver artista, obra e espectador. Assim, no movimento neoconcreto, pensar o trabalho de arte como *expressão* é entender que ele se manifesta no plano da percepção humana como sensorialidade, e não como um objeto artístico dado como produto, o que leva a defender-se a tese de que a arte como *expressão* só pode se realizar na esfera da corporeidade, na ação corporal.

Os artistas neoconcretistas, então, empenhados em construir uma arte vivencial capaz de atender às expectativas de junção entre arte e vida, propunham uma mobilização intensa do desejo do sujeito-espectador através da experimentação e da participação ativa do público. Para isso, era necessário o rompimento da convenção obra-espectador, pois não “... bastava sensibilizar a linguagem geométrica (...)”, era necessário “... revitalizá-la, tencioná-la enquanto suporte de uma relação que não se limitava a ser um processo informacional, mas que colocava em questão e envolvia o sujeito” (BRITO, 1985, p. 93). Afirmo, diante disso, que trazer o problema da *expressão* como fundamento a partir do qual a atividade artística se ergue é construir a possibilidade de uma arte como espaço experimental aberto, que se opõe a todo e qualquer tipo de reducionismo.

Ao se recusar, então, a restringir a forma em limites, apenas, óptico-perceptivos e, com isso, privilegiar a experiência retiniana do sujeito, o neoconcretismo operou uma

ruptura no desenvolvimento da arte construtiva no Brasil. Com sua postura crítica, cuidadosamente sistematizada, diante dos suportes e mecanismos da arte concreta, o movimento neoconcreto pôs em xeque alguns de seus princípios fundamentais. Apresentou, dessa maneira, diante dos modos vigentes de organização formal, uma radical oposição ao modo pelo qual os artistas concretos compreendiam as dimensões espacial e temporal do trabalho de arte.

Como os neoconcretistas defendem no manifesto neoconcreto (GULLAR, 2007), “de nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu”. Assim, criticavam incisivamente a concepção concretista do espaço, que, reduzido ao esquema figura-fundo, pensado estritamente para o plano, era apresentado como um produto a ser compreendido por uma racionalidade limitada à nossa percepção ótica do mundo. A referência é o espaço visual renascentista, organizado a partir das leis da perspectiva e da representação, que se apresenta de maneira inquestionável e fixa. Ao sujeito-espectador, então, não lhe resta outro lugar senão aquele do qual se admira passivamente uma síntese já pronta e acabada do mundo. As imagens são dóceis e “o olhar desliza com facilidade sobre uma paisagem sem asperezas que nada opõe à sua facilidade soberana” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 51). Assim, para Merleau-Ponty (1991), o espaço clássico, mecânico, é muito mais do que uma tentativa de transposição da realidade: é a invenção de um mundo dominado que age a partir do isolamento, do desengajamento do sujeito no mundo.

O rompimento com a cultura renascentista e, conseqüentemente, com o espaço representacional e racionalista, promovia, então, uma ruptura com o estatuto vigente do sistema de arte e possibilitava ao artista uma atuação e um envolvimento mais direto com o público. “Se não é mais possível desligar o observador do objeto observado, se os dois se interpenetram como realidade espacial e temporal, tampouco é possível conservar a forma momentânea do objeto. Os meios técnicos que a pintura convocara para exprimir uma realidade objetiva perdiam, até certo ponto, sua função” (GULLAR, 2007, p. 110) e o objeto de arte, como conhecíamos até então, perdia seu sentido.

Da mesma maneira “... o problema do tempo ganha nova formulação. Não se trata mais do dócil fluir heracliano, unidirecional, mas dos simultâneos fluíres” (GULLAR, 2007, p. 110). Enquanto os concretistas pensavam o tempo como um processo físico – categoria livre de processos sociais e construção de sentidos –, que supostamente

revelaria para nós uma sequência mecânica das coisas, os neoconcretos pensavam o tempo como vivência, inspirados no que Merleau-Ponty (2006) apresentara sobre sua ideia dessa categoria: o tempo como uma dimensão que emerge das experiências dos sujeitos, das expectativas que projetam no mundo, impregnadas de emoção.

Para a arte concreta, era preciso conceber o tempo enquanto *movimento*, estímulo perceptivo atual, elemento concreto do repertório das artes visuais. Contra o tempo ‘interior’, imóvel, aspirante à eternidade, da obra de arte tradicional, a ala mais cientificista das tendências construtivas (concretismo, op e cinetismo) privilegiava o movimento mecânico como propriedade do trabalho de arte e abria assim uma porta para a participação mais direta da tecnologia na realização dos trabalhos (BRITO, 1985, p. 77).

O tempo concreto apresenta, então, um caráter fortemente objetivista, ao passo que a ideia neoconcreta de tempo apresenta um caráter subjetivista. Para estabelecerem uma oposição entre sua concepção de tempo e a concepção concretista, os neoconcretos fundamentaram-se na ideia de tempo como *duração*, de acordo com Bergson. Seria opor a experiência de um tempo-presente – que, apenas, mobilizaria o sistema percepção-consciência dos sujeitos – com a experiência de um tempo-distendido, vivido na medida da experiência que se desenvolve através da mobilização dos elementos que afetam diretamente a construção subjetiva.

Assim, uma arte restrita à manipulação de informações visuais, condicionada a limites óptico-perceptivos, se configura como uma atividade em que a experiência da duração é reduzida. “Dela, da duração, dependem não apenas o sentimento da continuidade da existência, como também a possibilidade de fruição de alguns intervalos de tempo não-apressados, não-precipitados, em direção ao futuro imediato” (KEHL, 2009, p. 147). Pensando no trabalho de arte, podemos dizer que experimentar esse tempo abre possibilidades de se experienciar uma nova condição estético-artística.

Enquanto a arte concreta dependia, necessariamente, de um tempo que se desenvolve linearmente para a produção dos trabalhos, na medida em que eles eram elaborados a partir de um programa previamente construído num planejamento sequenciado; a arte neoconcreta realizava uma espécie de suspensão desse tempo mecânico, cronológico ao permitir (e demandar) uma intervenção e um envolvimento do sujeito-espectador – que, nesse momento, já é transformado em participante – no processo artístico então desenvolvido, que só se realizaria com ele.

O artista neoconcreto, então, por acreditar que as concepções objetivas de tempo e espaço já não são mais suficientes para dar conta da obra de arte e muito menos de uma compreensão fenomenológica dela, almejava construir um novo espaço, expressivo e significativo, que deveria superar o espaço objetivo mecânico em direção a uma concepção de espaço como estrutura complexa. Havia, sobretudo, a necessidade de retirar o espaço de sua condição pictórica restrita para lançá-lo ao mundo, habitá-lo e deixar-se por ele habitar. Desse modo, o espaço neoconcreto abandona o caráter estático do espaço concreto para assumir um caráter dinâmico: o espaço como vivido que nasce da expressão, em busca de uma dimensão viva e orgânica. Passando, assim, a buscar uma mobilização total do espaço a partir do experimento, o neoconcretismo, como afirmou Ronaldo Brito (1985),

Dispunha-se a vivenciá-lo, a atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico (p. 70).

Como podemos perceber, o neoconcretismo procurou romper com a dimensão espaço-temporal de uma suposta realidade exterior ao mundo da arte – essa realidade de um espaço-tempo mecânico, marca de um sujeito e de uma sociedade completamente envolvidos com uma perspectiva tecnicista e instrumental da vida – e, por isso, pretendeu produzir um processo descontínuo de recepção que “empurrasse” o público para um envolvimento ativo com o trabalho, que só se completaria com ele. Como a proposta era envolver o observador, que passaria, portanto, a ser participante, havia a necessidade de se romper com o estatuto vigente da arte e, conseqüentemente, com a convenção obra-espectador. Logo, foi a partir desse contexto que alguns artistas neoconcretos radicalizaram a participação do *outro*, em direção ao que Hélio Oiticica denominou de *vivências* (ZILIO, 1982). O neoconcretismo representou, assim, para as principais tendências dos anos 1960, um grande empenho em abolir a distância entre arte e vida.

3.3 Lygia Clark e os limites da arte

O desenvolvimento desse cenário estava intimamente ligado à necessidade de rompimento das categorias tradicionais das belas artes que a arte neoconcreta precisava

empreender. Sabe-se que esse processo teve início com a própria arte moderna, mas quero enfatizar, aqui, a redefinição que o neoconcretismo opera na relação artista-obra-público ao transformar algumas convenções instituídas pelo sistema de arte até então.

Com o surgimento da pintura não figurativa, isto é, quando se exclui a representação dos objetos do mundo da linguagem pictórica, o próprio quadro em sua constituição física e material passa a ser o objeto da pintura. Desde o renascimento até o desenvolvimento da arte moderna, a tela era, por excelência, o lugar onde o artista/pintor “congelava” um recorte específico da realidade, quer se traduzisse numa paisagem, numa natureza-morta, quer numa imagem humana. O cubismo, então, o fragmenta e abre espaço para o abstracionismo geométrico neoplástico de Mondrian, que elimina totalmente qualquer resquício de representação dos objetos do mundo, concentrando-se na elaboração de seus trabalhos a partir de traços estritamente geométricos. Pintar, dessa forma, não é mais demonstrar um retrato supostamente fiel da realidade – criar um espaço fictício –, mas explorar o espaço bidimensional do quadro, que, assim, se transforma no objeto da pintura.

Em outra direção da vertente de linguagem abstracionista na arte, encontra-se Malevich, que, ao tentar eliminar, também, as figuras geométricas, por acreditar que elas se apresentam exatamente como imagem delas próprias enquanto figuras encontradas no mundo, foi em busca da “sensibilidade da ausência do objeto” e terminou por elaborar o *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918). Para Malevich, pintar um quadrado branco sobre um fundo branco eliminaria a relação figura-fundo e romperia, definitivamente, com qualquer elemento figurativo que pudesse indicar qualquer tipo de representação.

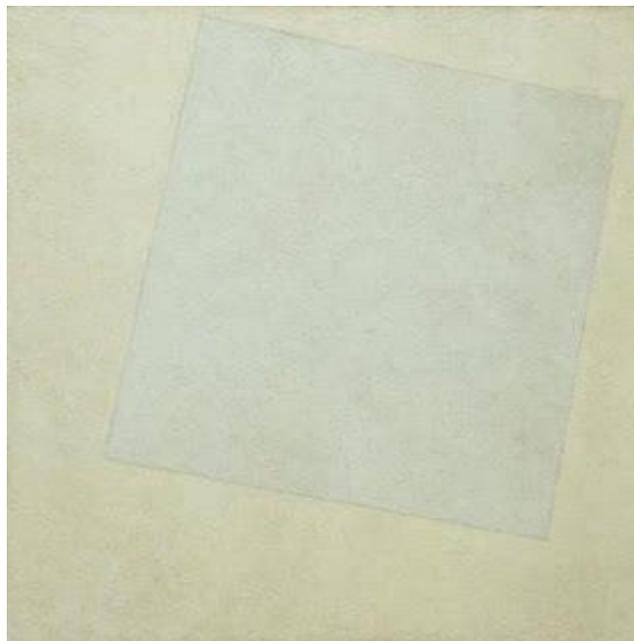


Figura 34 – Quadrado branco sobre fundo branco, Malevich, 1918

Esse processo culmina com o fim da pintura e abre, para os artistas, novas possibilidades de intervenção no próprio quadro. Como disse Ferreira Gullar (2007), diante da tela em branco de Malevich, “... o artista tem duas opções: ou desiste de pintar ou volta a pintar, isto é, volta à pintura figurativa” (p. 58). O neoconcretismo, por sua vez, dá um passo adiante e Lygia Clark está à frente desse processo: “... em vez de voltar a pintar sobre a tela, age sobre ela, sobre a sua materialidade” (GULLAR, 2007, p. 58). “Foi da tela em branco que Lygia partiu para criar sua *Superfície modulada* (...), início de um desmembramento do quadro de que surgiram os *Casulos* e depois os *Bichos*” (GULLAR, 2007, p. 45).

Esse cenário remete à teoria do não objeto, formulada por Ferreira Gullar ao elaborar o manifesto neoconcreto, que postula não a negação do objeto artístico em seu sentido físico, mas em seu sentido artístico tradicional. Essa teoria proclama um novo objeto, que possa questionar as categorias artísticas convencionais e sintetizar a dimensão processual da arte contemporânea. A teoria do não objeto foi elaborada justamente para tentar oferecer uma interpretação desse processo o qual conduziu os artistas em direção aos novos trabalhos que estavam produzindo e que não mais se enquadravam na classificação tradicional de pintura e/ou escultura.

“O não-objeto nasce, portanto, do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa” (Gullar, 2007, pp. 46). Isso produz um processo contínuo de desmaterialização da obra de arte que faz emergir mecanismos através dos quais se promove a abertura da obra à participação do espectador. A ação do artista, desse modo, é deslocada de sua função sacralizadora para ser compartilhada com o espectador, visto que, nesse momento, ele sai do seu lugar de contemplador para inaugurar uma nova relação, em que o artista ocupa a função de propositor de uma criação e o espectador de participante (e coautor) de um processo que só se completa e se torna “obra”²³ com seu envolvimento.

Da mesma maneira que o abandono do acabamento perfeito da pintura renascentista pelo impressionismo iniciou um processo de autonomia da linguagem

²³ Uso o termo obra entre aspas porque, como vimos no capítulo 1, o conceito de obra de arte foi transformado pelas vanguardas históricas, o que faz seu uso não ter mais sentido nos trabalhos da neovanguarda. O mais coerente seria, portanto, nos referirmos à ideia de manifestação artística e não de obra de arte.

pictórica em relação aos objetos do mundo, que, posteriormente, fez surgir a pintura abstracionista, a eliminação do objeto artístico em seu sentido estético tradicional promoveu a ruptura com a superfície bidimensional do quadro. A experiência neoconcreta, assim, mais do que superar os limites impostos pela linguagem pictórica, inaugura um novo modelo estético para as artes visuais ao transformar seu suporte em objeto de uma ação não mimética. Os neoconcretistas

... rompem com o conceito tradicional de *quadro* e *escultura* e propõem uma linguagem efetivamente não-figurativa, isto é, cuja expressão dispensa um espaço metafórico para se realizar. A obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço, sem os apoios *semânticos* convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para a escultura) (Gullar, 1999, p. 253).

Lygia coloca essa problemática de modo bastante evidente, desde o momento em que inicia seus trabalhos, no concretismo, quando considera o plano bidimensional o fundamento de sua expressão enquanto artista. Posteriormente atribui um novo significado à moldura e, por isso, rompe com sua função de delimitação do plano. Transforma, assim, a relação estabelecida até então entre quadro e moldura, e entre o espaço recortado e organizado por esses limites e o espaço “externo”, habitado pelos sujeitos. Depois de explorar exaustivamente as possibilidades de composição que o espaço da tela delimitado pela moldura oferecia, Lygia o ultrapassa, incluindo a moldura como elemento compositivo do próprio quadro. Isso destrói a função de limite que ela (a moldura) desempenha entre o espaço fictício da pintura e o espaço vivido dos sujeitos.

Ao subverter, então, a relação entre o espaço pictórico e seu suporte material, Lygia Clark deixa clara a proposta de tornar o quadro o próprio objeto da pintura. Para ela, a tela/o quadro, como trabalho de arte, não tem existência anterior à ação de pintar, pois a tela/o quadro se constrói como matéria e como expressão ao mesmo tempo. Não há uma pintura a ser realizada ali. A pintura se faz enquanto tal, enquanto obra, exatamente no espaço material que lhe funda.

Desde que a pintura perdeu seu caráter imitativo-narrativo para ser ‘essencialmente uma superfície plana coberta de cores organizadas de certo modo’ (Maurice Denis), o quadro, com todos os elementos materiais que entram em sua realização – pano, madeira, moldura, tinta de bisnaga, pincel –, tornou-se para o pintor a única porta por onde podia ele introduzir sua atividade no universo significativo da

arte. Mas esse quadro não existe sem moldura, e o artista, ao pintá-lo, já conta com a função amortecedora dessa faixa de madeira que *introduzirá* sua obra no mundo: porque a moldura não é nem a obra (do artista) nem o mundo (onde essa obra quer se inserir). A moldura é precisamente um meio termo, zona neutra que nasce com a obra, onde todo conflito entre o espaço virtual e o espaço real, entre o trabalho ‘gratuito’ e o mundo prático-burguês, se apaga. O quadro – essa superfície plana coberta de cores organizadas de certo modo e *protegida por uma moldura* – é, pois, em sua aparente simplicidade, uma soma de compromissos a que o artista não pode fugir e que lhe condiciona a atividade criadora. Quando Lygia Clark tenta, em 1954, ‘incluir’ a moldura no quadro, ela começa a inverter toda essa ordem de valores e compromissos, e reclama para o artista, implicitamente, uma nova situação no mundo (GULLAR, 2007, p. 82).

Todo esse conjunto de relações – entre o artista e a rede de valores, compromissos e acordos que compõem o sistema de arte, como, também, entre ele e seu contexto social mais amplo – que o trabalho de arte implica está presente no quadro traduzido sob a configuração de forma e espaço. Considerando que toda e qualquer manifestação artística se dá enquanto forma institucionalizada através das relações que estabelece com o campo social em que opera, toda experiência espacial-formal simbolizada no quadro guarda essa relação artista-mundo, que é inerente ao fazer artístico.

Subverter a relação convencionalizada entre a pintura e a moldura, entre a tela e seu suporte permitiu, posso dizer, a abertura de novos caminhos de possibilidades para o espaço e para a forma no campo das artes plásticas desenvolvido até então. Ao se delimitar a tela através da moldura e, com isso, dar-se origem ao que se convencionou chamar de quadro, inventou-se um novo espaço e promoveu-se uma separação entre esse espaço específico ali criado e o espaço do mundo. Quando essa moldura, que, ao apartar esse espaço do espaço habitado por nós também o qualifica e, assim, o distingue, é rompida, aniquila-se, também, esse espaço estagnado, o que torna possível o estreitamento entre o espaço do mundo e o recorte de espaço transformado em superfície bidimensional.

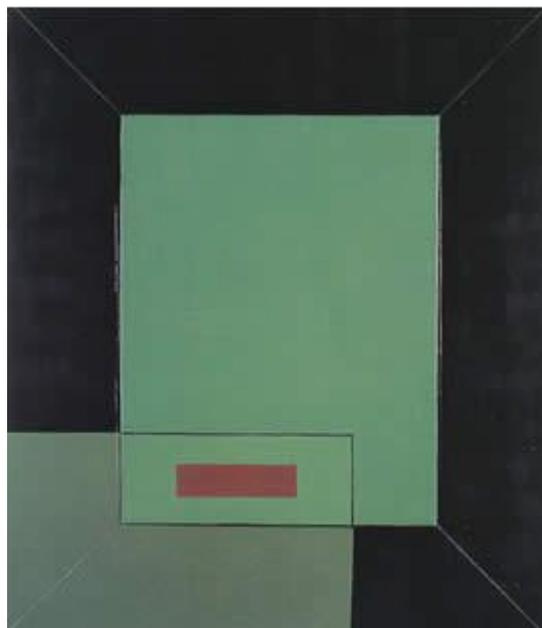
Isso, por conseguinte, dá origem ao caminho que leva os artistas neoconcretos da exploração do espaço bidimensional à exploração do espaço do mundo vivido. Como afirmou Ferreira Gullar (2007),

O espaço pictórico se evapora, a superfície do que era ‘quadro’ cai ao nível das coisas comuns e tanto faz agora esta superfície, como a daquela porta ou daquela parede. Na verdade, liberto o espaço preso no quadro, liberto minha visão e, como se abrisse a garrafa que

continha o Gênio da fábula, vejo-o encher o quarto, deslizar pelas superfícies mais contraditórias, fugir pela janela para além dos edifícios e das montanhas e ocupar o mundo. É a redescoberta do espaço (p. 83).

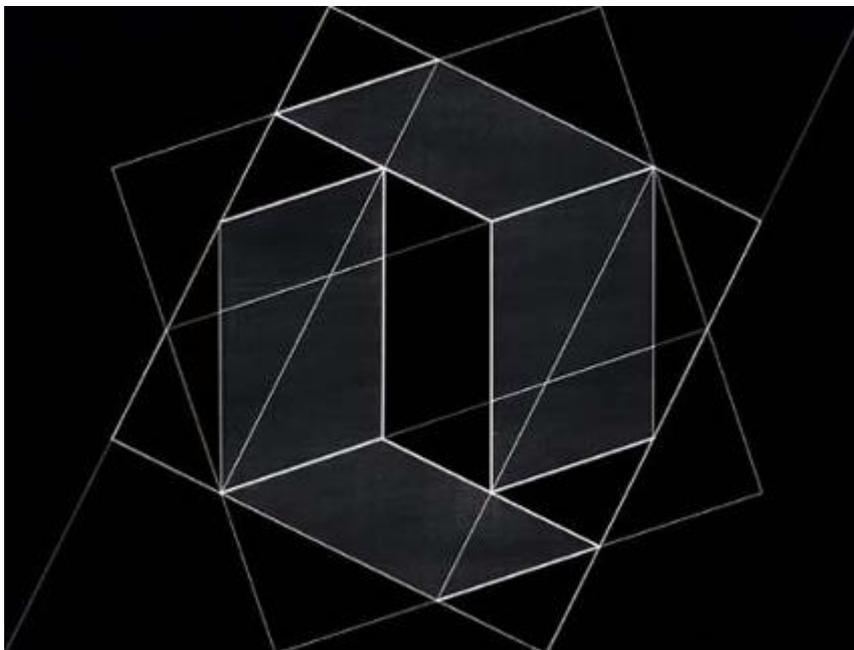
Afirmar a superfície bidimensional da tela e ao mesmo tempo superá-la constituem as duas ações que marcam dois grandes momentos de cisão a partir dos quais se estrutura toda a experiência estético-artística de Lygia Clark. Ela inicia o processo de ruptura da moldura estendendo sua pintura a ela (à moldura), mas criando uma relação cromática que ainda mantém a convenção moldura-quadro. Como se observa no trabalho *Composição n° 5* (1954), da série *Quebra da moldura*, a área tradicionalmente entendida como a área do quadro é verde e a área da moldura é preta, mas uma confusão entre elas já se observa no trecho em que o retângulo preto (moldura) é interseccionado pelo verde. É como se a pintura transbordasse para além do seu limite e o verde, caso desse exemplo, invade a moldura. Lygia ainda vai mais além nesse processo de desarticulação do quadro ao inscrever uma outra pequena moldura – marcada pelo retângulo preto menor – e um outro espaço interior, isto é, ao produzir um outro quadro dentro do quadro maior, e ela faz isso exatamente no trecho em que o espaço interior do quadro maior transborda para sua moldura, como se houvesse mesmo uma tentativa de, ao manipular essas informações visuais, demonstrar que o quadro em sua convenção tradicional não mais se sustenta.

**Figura 35 – Composição n° 5, Série
Quebra da moldura, 1954**



Contudo, mesmo que de uma maneira diferente, a moldura ainda estava presente, ainda se impunha enquanto elemento que limita, restringe o trabalho de arte. A moldura, ainda que apenas sob o apelo cromático, fazia o quadro convergir para o seu centro e o exemplo utilizado acima é enfático nisso porque, além do quadro maior que a moldura guarda, encontramos nele um quadro menor que (com todo o conjunto) parece querer

“puxar para si” toda a referência do trabalho, pois, enquanto a moldura ainda se faz presente, toda a tensão do quadro é direcionada para o seu centro, seu interior.



**Figura 36 –
Constelações
estruturais, Josef
Albers, 1950**

Lygia elimina esse núcleo e esvazia completamente o espaço pictórico de seu sentido tradicional ao criar o que denominou de linha orgânica, inspirada pelas *Constelações estruturais* de Josef Albers²⁴, trabalho em que a linha atua como elemento construtivo e transformador de toda a estrutura. A linha orgânica de Lygia é o que ela chamou inicialmente de linha-espaço, referindo-se ao espaço vazio localizado entre a parte da tela na qual o artista trabalha e a moldura. Suas pesquisas em torno da tentativa de superação da bidimensionalidade do plano em busca de uma arte que se aproximasse da vida dos sujeitos e, por isso, pudesse ser vivenciada no espaço tridimensional, sem, no entanto, realizar um retorno à ilusão da perspectiva clássica, fizeram-na perceber essa linha-espaço que une a tela à moldura na “(...) linha que fica entre a porta que se fecha e o caixilho, entre duas tábuas no soalho, entre o armário embutido e a parede” (GULLAR, 2007, p. 87).

²⁴ Albers foi um artista identificado com a tendência abstracionista. Professor da Bauhaus, foi um dos principais responsáveis pela consolidação da tendência construtivista nas artes plásticas, na arquitetura e no *design*, ao lado de Gropius, Mies Van der Rohe e Kandinsky. Depois do fechamento da Bauhaus, ele migrou para os Estados Unidos e lá se tornou uma referência da nova arte americana das décadas de 1950 e 1960.

Para Lygia, esses pequenos espaços vazios – aos quais ela se referiu como sendo uma linha – são espaços vivos, porque estão impregnados das ações cotidianas e rotineiras realizadas pelo sujeito comum e, por isso, ela denominou a linha-espaço de linha orgânica, para remeter a uma linha que emerge desse espaço produzido pela ação dos sujeitos. Diferentemente de Albers, em que a linha apenas atua como elemento óptico enquanto forma privilegiada sobre um fundo, a linha orgânica de Lygia Clark atravessa o quadro em toda sua constituição, estruturando-o.

**Figura 37 –
Constelações
estruturais, Josef
Albers, 1951**



É nesse momento que ela abandona a tela, enquanto suporte material, e passa a construir seus quadros a partir da composição de fragmentos de madeira que, juntos, formam fendas que, por sua vez, possibilitam a penetração de um espaço anteriormente impedido de ser manifestado pela continuidade física da tela²⁵. No decurso das investigações plásticas de Lygia, a linha orgânica deixa de apresentar, apenas, um caráter alusivo ao espaço que se origina das ações dos sujeitos para se transformar no elemento estruturante do quadro. “A linha orgânica, limite entre os pedaços de superfície que compõem a superfície inteira, é o espaço que parece irrigar, por aqueles

²⁵ Essa produção é realizada posteriormente às *Superfícies moduladas*, que é uma série de trabalhos decorrentes imediatamente da desarticulação do quadro, em que este passa a ser elaborado pela justaposição de placas em formato geométrico e insere o conceito de objeto na produção da artista, como afirmei no capítulo anterior.

cortes, o quadro deserto” (GULLAR, 2007, pp. 87-88). O espaço, aqui, toma efetivamente outra direção e um novo espaço começa a se manifestar.

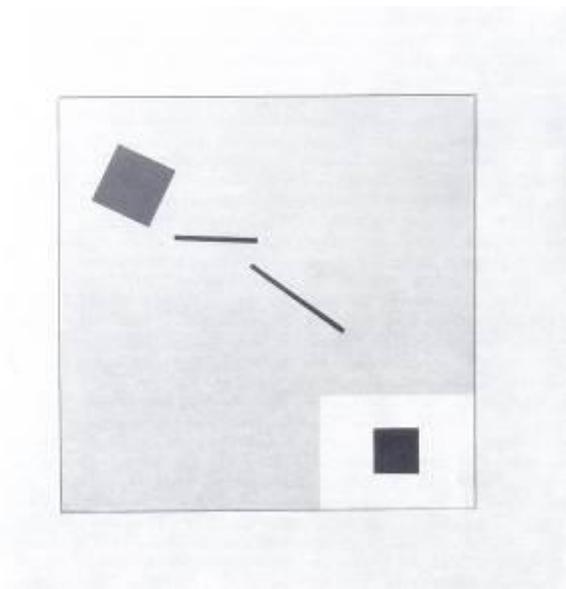
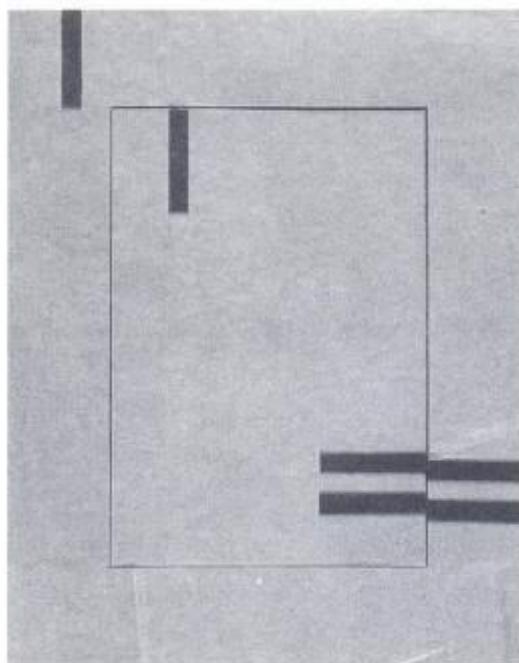


Figura 38 – Descuberta da linha orgânica, 1954

Figura 39 – Quebra da moldura, 1954

O que indica o momento limite dos trabalhos realizados com a superfície bidimensional em sua produção é quando ela se depara com a elaboração de um quadro – *Planos em superfície modulada nº 1* (1957) – todo branco composto pela justaposição de duas placas apenas entrecortadas pela linha orgânica. Diferentemente das *Constelações estruturais* de Albers, a linha orgânica de Lygia Clark não é uma linha desenhada na superfície, mas um corte mesmo nela, o que promove – como uma espécie de desenvolvimento natural contido na trajetória de sua produção artística – sua posterior desintegração, ou, como a própria Lygia poderia afirmar, sua integração com o espaço do mundo.



Esse corte é quem dá origem aos *Casulos* (1958) – trabalho já citado no capítulo anterior –, que nascem no momento em que o plano estufa e ganha

tridimensionalidade²⁶. O que compõe esse trabalho é uma chapa de aço rente ao plano, presa a ele, apenas, por pequenos pontos de contato, o que faz deixar aparente o espaço existente entre a chapa e a superfície à qual se liga. Mas esse espaço ainda está aprisionado por um plano – o qual, nesse caso, é a chapa de aço –, que, quando se rompe, o liberta, visto que ela (a chapa) se desloca e cai ao chão, formando vários planos superpostos que emergem dali mesmo. É como se nos *Casulos* já houvesse uma espécie de germe das possibilidades que Lygia Clark desenvolveria na elaboração dos *Bichos* – seus não objetos móveis. Os *Casulos*, assim, no conjunto de todo o trabalho da artista, configuram-se como uma produção que realiza a passagem entre a construção na superfície bidimensional e a construção no espaço em que vivemos.

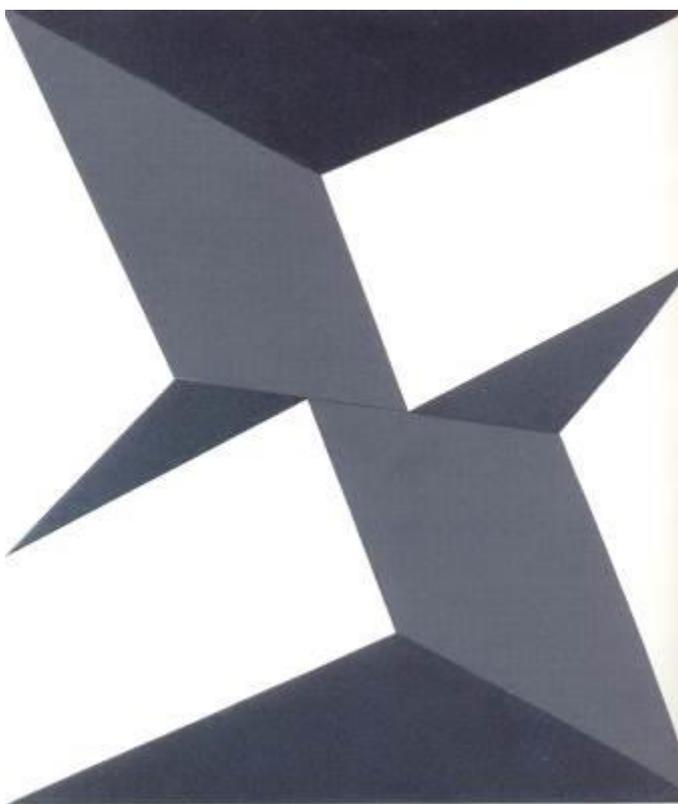
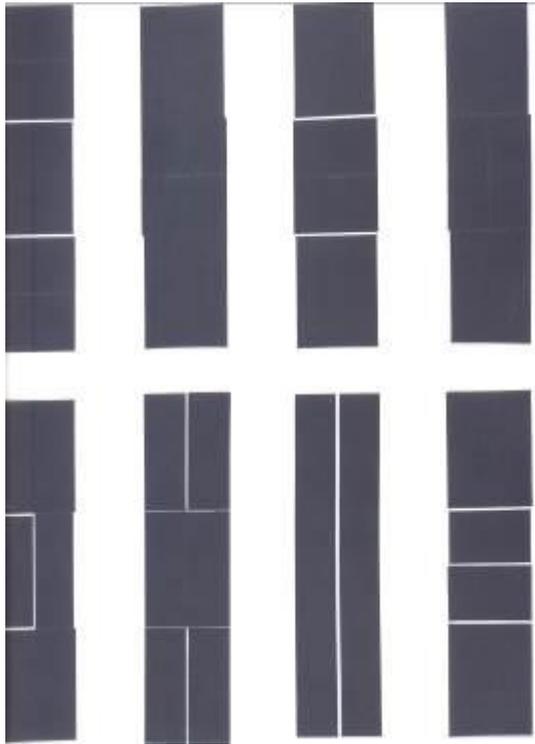
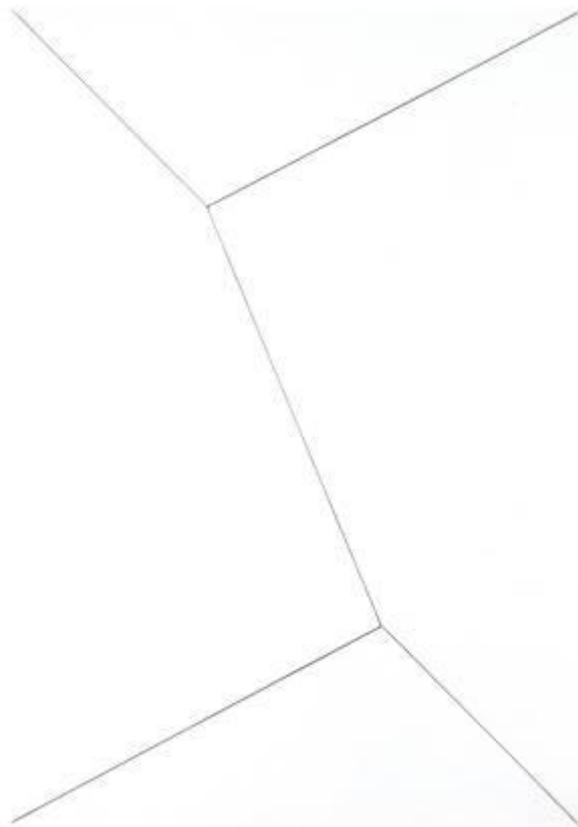


Figura 40 – Planos em superfície modulada nº 5, 1957

²⁶ O sentido da tridimensionalidade aqui é diferente do sentido buscado pela pintura renascentista. Nesta a terceira dimensão era utilizada como recurso para se alcançar uma perfeita tradução da realidade. Dizendo melhor, a ilusão da perspectiva era o recurso utilizado na simulação da tridimensionalidade, que, por sua vez, era quem garantiria a verdade sobre um recorte específico da vida social. Já no movimento neoconcreto, a tridimensionalidade era buscada por se entender que uma arte com pretensão de se aproximar da vida das pessoas deve ser uma arte vivida no espaço mesmo em que elas habitam.



**Figura 41 – Planos em superfície
modulada nº 5, 1958**



**Figura 42 – Planos em superfície
modulada nº 1, 1957**



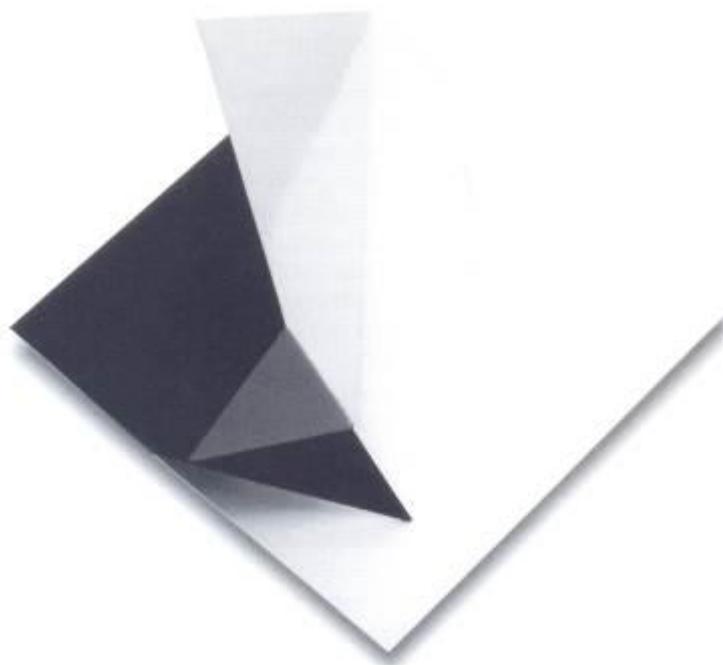
Figura 43 – Casulos, 1959

Mantendo sua atenção crítica às formas vigentes, Lygia, contudo, ao chegar ao espaço habitado por nós e explorá-lo para a elaboração dos seus novos trabalhos, não tinha o objetivo de produzir esculturas, pois isso implicaria um retorno a valores estéticos que ela mesma punha em questão nesse momento. Havia, desse modo, uma preocupação

com a base das esculturas, elemento que não apenas oferece sustentação, mas que se caracteriza como um suporte que isola a peça do espaço e de todos que a circundam, o que produz uma relação de distanciamento entre a obra e o público, reforçando o processo de auratização das obras de arte e a postura contemplativa do espectador.

O desejo de Lygia Clark era, então, o de suprimir essa base na construção das suas novas peças, que deveriam nascer do chão. Como ela, concomitantemente a seus estudos, outros artistas que, também, faziam parte do movimento neoconcreto estavam em busca de novas realizações. Esse foi o caso de Amílcar de Castro e Franz Weissmann – os dois únicos escultores participantes do movimento –, que alimentavam uma postura de rompimento com a concepção tradicional de escultura, de acordo com a qual o trabalho deveria nascer, obrigatoriamente, de um bloco maciço de algum tipo de pedra. Essas buscas caminhavam no sentido de uma escultura que deveria brotar mesmo do chão, do plano sobre o qual os sujeitos se erguem, como, também, almejava Lygia.

**Figura 44 – Casulos,
1959**



Orientada por essa perspectiva, ela cria os *Bichos* (1959), gerados pelos *Casulos* ao se romperem. Da chapa de aço que cai ao chão, originam-se muitas outras placas, articuladas por dobradiças, que “(...) funcionam como a espinha dorsal da estrutura” (GULLAR, 1999, p. 255). Todo movimento que se faça com qualquer uma das placas que formam o conjunto provoca sucessivos movimentos nas outras placas, de modo que toda a estrutura do *Bicho* é alterada e continua a se modificar à medida que o espectador – que agora tem sua condição transformada – a manipula. “Esses movimentos implicam o deslizar das placas umas nas outras, no aparecer e desaparecer de formas, planos e vazios, como se se desse o nascimento e a elaboração sucessiva do espaço e da forma” (GULLAR, 1999, p. 256).

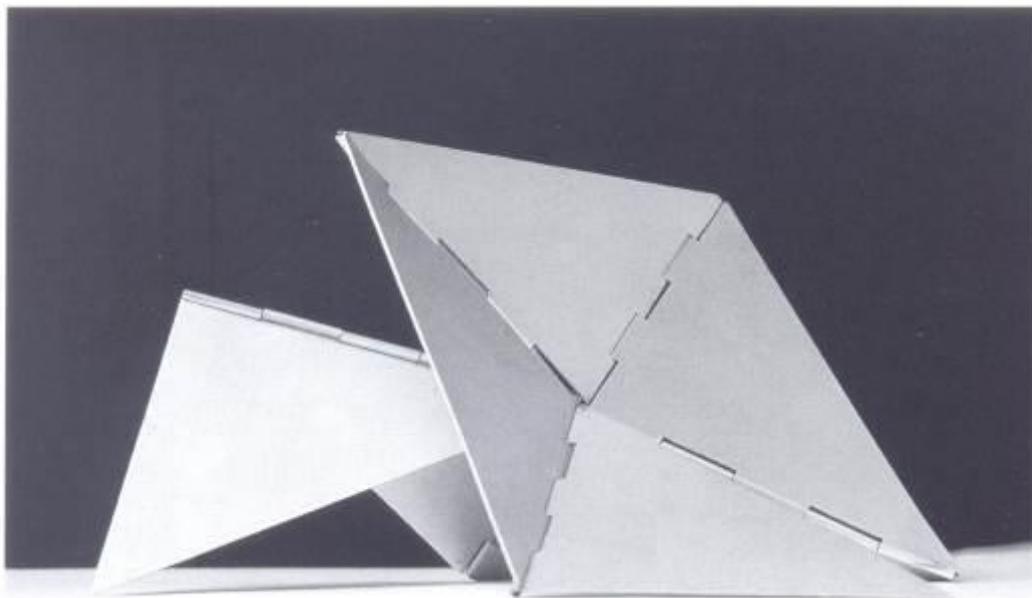


Figura 45 – Bicho-caranguejo, 1960

Os *Bichos* não se alojam em pedestais e por isso abandonam a monumentalidade e a fixação a um local; eles são móveis, mutáveis, vulneráveis e dispostos à interferência humana. As possibilidades de intervenção tátil e a solicitação motora que o próprio “Bicho” apresenta e demanda, respectivamente, imploram a interferência do espectador. Se ele se disponibiliza e atende a esse convite mexendo no “Bicho” e, dessa maneira, transformando-o e se transformando, também – posto que nesse momento ele sai de sua condição de espectador para a condição de participante do trabalho de arte –, emerge dessa relação uma espécie de adesão entre a manifestação motora do sujeito participante e os progressivos movimentos do “Bicho”. Talvez, uma adesão mesmo entre o espectador e aquele conjunto de placas metálicas, que fez surgir o “Bicho” e o participante, de modo que a existência de um está condicionada à existência do outro.

Por escapar à pura visualidade e, por isso, convidar o espectador a uma relação tátil e motora com o objeto artístico, o “Bicho” parece conter em si possibilidades não previstas por quem o criou, adquirindo forma e vida através “da conjugação dos gestos de quem o manipula, com sua potencialidade intrínseca” (MILLIET, 1992, p. 14). Esse contexto que se desenvolveu a partir do trabalho de Lygia Clark abriu espaço, podemos dizer, para outros planos de expressão – refiro-me, aqui, não somente à subjetividade que o espectador-participante imprime ao “Bicho”, mas, principalmente, à expressão de

uma nova sensibilidade capaz de desenvolver uma outra experiência estética. O trabalho de arte, nesse momento, não pode mais ser visto como algo que existe autonomamente em relação ao espectador, pois agora é resultado, também, da ação e do investimento dele. Assim, a obra se torna, também, como disse Ferreira Gullar (1999), obra nossa.

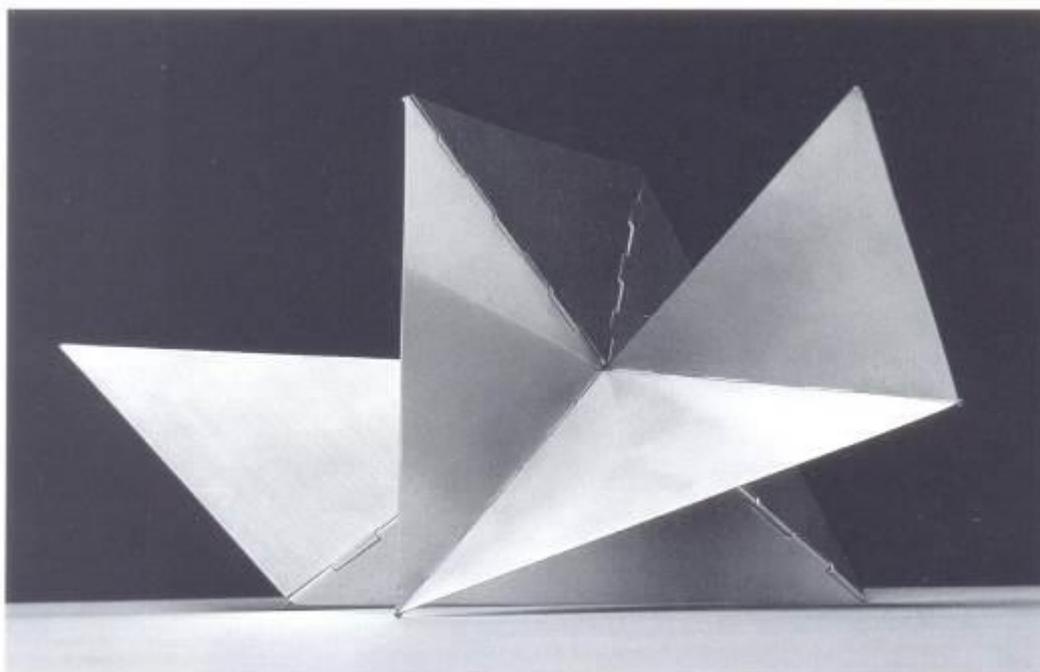
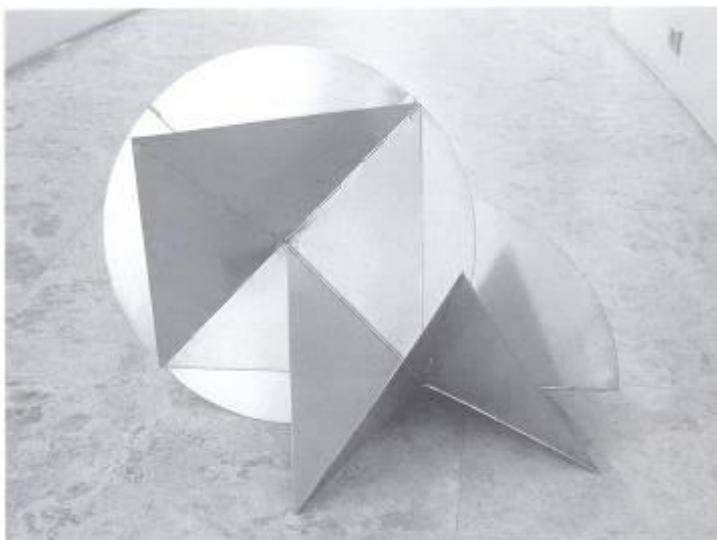


Figura 46 – Bicho-caranguejo, 1960

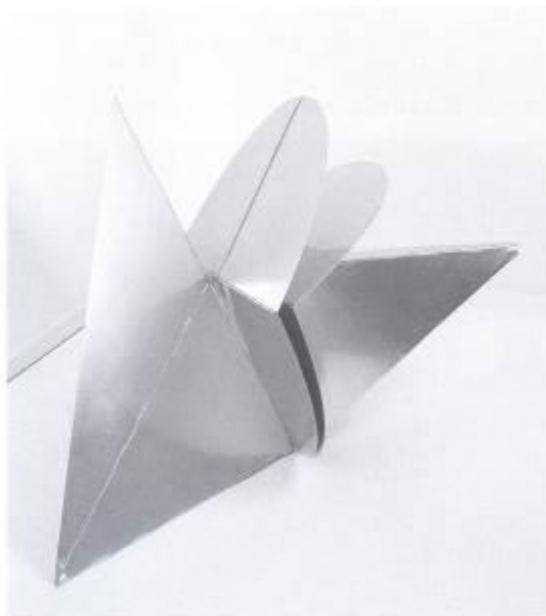
Lygia estava, como podemos perceber, envolvida num processo de incessante busca. Não muito preocupada em classificar o que produzia, ela incorporou a moldura ao quadro, em seguida a abandonou, transformou o quadro em objeto da pintura e depois o destruiu; suprimiu a base da escultura, que deixou de ser figurativa, e se deparou com o não objeto por excelência: não era mais quadro, nem escultura, nem tampouco um objeto de utilidade previamente definida. Seu interesse era ultrapassar a objetividade presente nos trabalhos que se apresentam como obras de arte prontas e acabadas em busca da subjetividade do outro, que só passa a fazer parte desse processo quando ela (a artista) deixa de compreendê-lo como espectador e abre espaço para que ele transforme sua condição e se torne participante – e, mais, se torne parte integrante do trabalho de arte.

**Figuras 47 e 48 –
Bicho, 1960**



Os *Bichos*, então, constituem um trabalho de extrema importância, por marcarem, no percurso artístico de Lygia Clark, e do neoconcretismo, o

momento em que a relação entre o espectador e a obra de arte é modificada²⁷. O espectador é seduzido a participar ativamente da obra que está ali sendo construída e que, por isso, não se esgota, não se realiza plenamente diante de uma postura estritamente contemplativa. A obra só se faz obra se o participante se mistura a ela, se impregna dela e a desvela em toda sua extensão. Como a própria Lygia Clark afirmou em 1957, antecipando, “a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do



espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (PEDROSA, 1980, p. 16). Mas, para a artista, os movimentos que as mãos dos sujeitos, ou outras partes de seus corpos, foram capazes de realizar não eram suficientes. Ela, então, seguiu em busca de um envolvimento afetivo e libidinal por parte dos participantes; ela almejava provocar neles o que Ferreira Gullar (1999) chamou de “uma vontade de conhecimento e apreensão” (p. 256). Mais adiante nós veremos como isso se

²⁷ A participação do espectador surge de variadas maneiras em todas as novas manifestações artísticas no Brasil – a chamada neovanguarda. Contudo, várias referências – como Ferreira Gullar (2007) e Hélio Oiticica (1967) – trazem que essa questão emerge a partir do neoconcretismo através dos trabalhos de Lygia Clark.

processa na trajetória de Lygia e como se traduz nas suas produções artísticas.

É importante assinalar, antes de continuar, que já quando da construção dos *Bichos* a autonomia de investigação e a intuição questionadora de Lygia Clark faziam-na questionar sua permanência no grupo neoconcreto de artistas. Sendo mais específica, a artista estava insatisfeita com alguns modos de interpretação empreendidos por Ferreira Gullar, o formador do grupo, ao seu trabalho, como é possível perceber no seguinte trecho de uma carta que ela escreve a Mondrian, em 1959:

Agora, velho, simpático mestre, diga-me com toda franqueza: meu desejo é deixar o grupo e continuar fiel a esta minha convicção, respeitando a mim mesma, embora mais só que ontem e hoje, eu serei amanhã, pois as pessoas que se aproximaram um dia, há bem pouco tempo, se afastam desorientadas sem enfrentarem a dureza de estar só num só pensamento, sem resguardar o sentido maior, ético, de morrer amanhã, sozinha, mas fiel a uma ideia. Diga meu amigo: é duro, é terrível porque é deixar de ter, mesmo sem me afastar realmente do grupo, pois já se fragmentou a unidade, a verdade dura e terrível feita a sete para se multiplicar em realidades pequenas – reconfortantes por certo, às centenas (*Apud FERREIRA & COTRIM, 2009, p. 49*).

Em 1961 Lygia se retira do grupo, mesmo ano em que o movimento neoconcreto se dissolve. A partir desse momento, vários antigos membros do grupo neoconcreto orientam seus trabalhos para projetos individuais; é quando o desejo de construção de uma arte experimental e participativa marca as principais manifestações da década de 1960. Lygia, seguindo um caminho bem particular, estreita sua relação de amizade com Hélio Oiticica, mantendo intensa interlocução com ele até sua morte, em março de 1980.

Em seguida aos *Bichos*, no ano de 1963, ela cria os *Trepantes*, recortes espiralados, feitos em metal, que podem surgir de uma caixa, enroscar-se em troncos ou em pequenos pedaços de madeira, como se fossem parasitas. Apesar de continuar revolucionando o campo da arte brasileira, Lygia, até esse momento, ainda trabalha com objetos rígidos, de materiais mais convencionais, mas logo depois abandona a “rigidez” e passa a utilizar materiais maleáveis, quando cria a *Obra-Mole* (1964). A maleabilidade desse trabalho o faz insinuar-se e, por isso, incita, provoca e encoraja o manuseio do espectador, sugerindo, dessa forma, uma diversidade de disposições. “Quando pendurada, a peça cede à gravidade deformando-se; apoiada no chão, achata-se” (MILLIET, 1992, p. 86).



Figura 49 – Trepantes, 1963



Figura 50 – Obra-mole, 1964

A partir dessa criação, Lygia abandona definitivamente a elaboração de objetos compreendidos como obras de arte e se concentra na proposta da participação, no envolvimento do artista – dessacralizado de sua função fetichizada e, por isso, compreendido, agora, como propositor – com o público. Propõe, então, em 1964, *Caminhando* – recorte em fita de Möbius²⁸ praticado pelo participante. Esse trabalho consiste em oferecer ao espectador-participante uma tesoura e uma fita de Möbius, “(...) com a instrução de escolher um ponto qualquer da tira para iniciar o corte, evitando incidir sobre o mesmo ponto a cada vez que se completa uma volta na superfície. A tira vai se afinando e encompridando, até que a tesoura não pode mais evitar o ponto inicial” (ROLNIK, 2009, p. 12). É quando a proposta chega ao fim.

²⁸ A fita ou faixa de Möbius é uma superfície topologicamente obtida a partir de um retângulo (portanto, um pedaço de plano euclidiano, ou melhor, uma película de borracha perfeitamente deformável), identificando-se um par de arestas opostas diretamente ou após um giro de 180 graus (MARAR, 2004).

A escolha dessa fita, como afirma Milliet (1992), não foi ingênua, pois, ao cortá-la, o sujeito percorre um espaço contínuo que não apresenta frente, verso, avesso ou direito; não há um ponto de partida e outro de chegada; não existe um fim previamente determinado para o qual devamos seguir. Logo, a gratuidade desse fazer permitiria ao sujeito a experimentação, a vivência do lúdico, a redescoberta de uma nova significação, ou até mesmo o simples prazer de realizar, tão negados e impedidos em nossa rotina automatizante, instrumentalizada, que inviabiliza a diversidade de expressividade.



Figura 52 – Caminhando, 1964

Figura 51 – Caminhando, 1964



Agora, o participante não realiza, apenas, uma parte do trabalho, mas o compõe totalmente; Lygia passa a inseri-lo numa outra ordem de processos. Com uma simples proposta, a artista ultrapassa as fronteiras que delimitam o campo da arte e a insere num terreno que ela própria desconhece – inédito e estranho. Vejo esse momento, com o trabalho *Caminhando*, como o marco que divide todo o percurso de Lygia em duas grandes partes. Um ponto de inflexão mesmo que vai orientar sua produção para outro sentido.

Foi esse trajeto realizado por ela, marcado por um permanente questionamento do estatuto da arte e do artista – em que são testados os limites da arte e da relação sujeito-objeto, sendo o espectador estimulado a abandonar sua posição distanciada e passiva de contemplação em relação à “obra” de arte –, que permitiu uma aproximação da arte com o sujeito humano na busca por um envolvimento mais direto com a esfera social, rompendo, assim, com os esquemas formais vigentes na arte, como veremos adiante.

3.4 A aproximação entre arte e vida: por uma arte contemporânea brasileira

O neoconcretismo terminou por estabelecer novas diretrizes no que diz respeito à significação do processo de arte no Brasil, oferecendo às gerações seguintes um quadro de referências críticas frente à instituição arte. Fez desenvolver, em nossa cultura e, com maior ênfase, em nosso circuito de arte, uma postura sistematicamente crítica e libertadora num contexto local que apresentava sérios limites dentro dos quais se processava nossa prática artística. Assim, o neoconcretismo não só abriu caminhos, como, também, lançou as bases para uma produção de arte contemporânea brasileira.

“O neoconcretismo foi uma importante manobra da produção de arte brasileira no sentido de conquistar uma autonomia mais ampla em face dos modelos culturais dominantes. Como vértice de um movimento, que começara cerca de dez anos antes, ele adquirira a consciência necessária para tentar estabelecer uma dinâmica específica de produção. O neoconcretismo fixou alguns conceitos decisivos acerca da significação do processo da arte no Brasil e colocou à disposição dos interessados um arsenal de operações críticas perante a arte entendida como instituição. Deu a partida em direção a uma produção contemporânea local desligada já dos pressupostos construtivos dos quais era inicialmente resultado” (BRITO, 1985, pp. 64-65).

Configurou-se, desse modo, como um movimento precursor das tendências dominantes nas manifestações artísticas da década de 1960 – a considerada neovanguarda brasileira. Ainda que compartilhando de muitas das orientações dos movimentos neovanguardistas de âmbito internacional, a neovanguarda brasileira – sobretudo pelos contextos político e cultural de então – construiu um campo estético-artístico com características próprias que acabou por estabelecer uma distinção entre o que estava sendo produzido aqui, naquele momento, e as manifestações surgidas fora do país; e fizeram isso, principalmente, pelo sentido de participação social que

inauguraram – que, por sua vez, estava intimamente relacionado aos modos de abertura à participação e/ou intervenção do público.

A recusa dos convencionalismos, a preocupação com as questões políticas do período, bem como, a busca experimental de linguagens que permitissem a descoberta de novas técnicas e de novos procedimentos temáticos, capazes de garantir um maior nível de participação do público, mostrava-se como o anseio comum de grande parte desses artistas da experiência neovanguardista da época (SOARES, 2008, p. 13).

À frente desse processo estava a reivindicação pela aproximação e pelo tensionamento entre arte e vida. Para isso os artistas propunham vivências orientadas pela e para a transformação do objeto artístico, em que artista e público seriam os protagonistas desse processo, já configurado como uma antiarte – processo no qual se cria novas condições experimentais motivadas pelo artista, que abandona sua condição de criador para a contemplação a fim de se tornar um propositor, alguém que vai estimular uma condição criativa, mas que só se efetiva com a interferência e o envolvimento ativo do antes espectador, agora considerado participante. O que está em questão é a necessidade de se elaborarem propostas cada vez mais abertas à participação, que se inscrevem através da vivência sensitivo-perceptiva da experiência artística, que tanto se realizam nos trabalhos mais individualizados como nas produções de caráter coletivo.

Estamos, com efeito, diante de um problema muito caro à sociologia da arte: a relação entre autor, obra de arte e público, discussão que ganhou nova visibilidade com o advento da arte contemporânea. No que se refere a essa problemática, o que se questiona é a concepção do trabalho de arte como resultado de uma misteriosa alquimia, um suposto segredo, e do artista como um sujeito dotado de uma genialidade intrínseca, um dom singular. A sociologia da arte, então, vem discutir a natureza socialmente construída da arte, o que inclui os artistas, os trabalhos de arte, os públicos e as instituições culturais. Nessa direção, aponta para a dependência – direta ou indiretamente – dos artistas e de seus trabalhos para com as estruturas sociais que lhes dão suporte, indicando, por exemplo, o lugar privilegiado do qual o público se ocupa no

mundo da arte²⁹. Como afirmou Catherine Millet (1997), deve-se “... decidir se o estatuto de certos objetos será o de uma obra de arte. Estes objetos só se tornam obras sob o nosso olhar, sob condição, evidentemente, de que este as aceite” (pp. 42-43). Contudo, essa legitimação não é tão gratuita como possa parecer aqui, pois, como parte da complexa teia do mundo da arte, o público está envolvido numa estrutura de múltiplos significados políticos, sociais, econômicos, psicológicos e simbólicos que o constituem como tal (ZOLBERG, 2006).

Num questionamento geral do estatuto tradicional da instituição arte, é exatamente essa problematização da relação autor-obra-público uma das questões centrais para a qual a arte contemporânea se volta. Essa abertura à intervenção e ao envolvimento do público com o trabalho artístico à qual nos referimos é o sentido de participação social defendido pelos artistas da neovanguarda brasileira. Com isso, além da ruptura com o sentido tradicional de artista e de obra de arte, temos, também, um radical deslocamento do valor estético no meio de arte: a proposta é a dessacralização da obra de arte no que tange ao seu valor de culto, ou seja, a destruição da aura artística, “aquela aura de autenticidade e de obra única que constituía a sua distância em relação à vida e que requeria contemplação e imersão por parte do espectador” (HUYSSSEN, 1997, p. 30). A arte contemporânea, então, vai se definindo não por referência a um modelo externo de obra de arte, mas a partir da convergência e do cruzamento entre linguagem, autor e público.

Aliás, na arte contemporânea, essa relação triádica parece mesmo estar reconfigurada quando o que se processa no mundo da arte, hoje, é uma completa sinergia de linguagens, reveladora do que os críticos denominam como objeto expandido da arte, em que não se podem mais delimitar claramente as fronteiras entre as diversas manifestações artísticas: o campo plástico, o sonoro, o visual. Ademais, a dimensão performático-conceitual envolvida na arte atual não só alterou as posições tradicionais do artista e do público, como também produziu a ideia de uma dada experiência artística como algo mais importante do que a obra de arte em si. Há uma transição do valor estético limitado às propriedades da obra de arte para uma ênfase no

²⁹ Noção apropriada por Howard Becker (1977) para designar todo e qualquer trabalho artístico como atividade que se desenvolve em “redes elaboradas de cooperação” (p. 207), ainda que usada pela primeira vez como conceito por Arthur Danto.

conjunto de elementos que envolvem sua elaboração, o que, por sua vez, leva ao extremo o processo de dessacralização do valor de culto da obra de arte tradicional.

Isso rompe, por conseguinte, com o princípio essencialista da obra de arte que aponta categoricamente para o que é e para o que não é arte. Instaura-se, então, uma completa relativização dos elementos que indicam uma arte ou uma não arte, em que o artístico não mais é compreendido como objeto de culto e de representação a ser contemplado, mas em sua dinâmica relacional, que inclui os processos de transformação da arte, seu padrão estético e contexto (SOARES, 2008). É, portanto, fundamentalmente a partir disso que a neovanguarda brasileira objetivou construir um projeto estético que pudesse questionar e romper os limites da nossa percepção habitual, viciada e instrumentalizada, e construir uma nova sensibilidade existencial-perceptiva, capaz de subverter os nossos modelos de experiência estética.

Essa nova configuração que o discurso artístico tomou no contexto brasileiro estava diretamente relacionada ao debate intelectual de então sobre a cultura brasileira, do qual os críticos e artistas faziam parte. Depois de se debruçarem sobre o paradigma desenvolvimentista do governo Kubitschek (1956-1960) e as questões nacionais populares do governo João Goulart (1962-1964), o debate ficou centrado na discussão pela defesa da liberdade e da democracia durante o regime militar (1964-1984). Tendo o golpe de Estado colocado em xeque esses princípios, surge um antagonismo radical entre a política cultural do Estado e o projeto estético-artístico da neovanguarda brasileira³⁰, o que a faz articular um movimento de resistência ao autoritarismo militar (RIBEIRO, 1998).

É diante desse contexto que os artistas da década de 1960 “vão tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística” (ARANTES, 1983, p. 05). Eles, então, acabaram por questionar não somente a política autoritária do Estado Militar, como, também, o próprio projeto moderno brasileiro, estabelecendo uma relação entre Arte e Política pautada na configuração de novas poéticas, que objetivavam uma inserção da arte na vida cotidiana (RIBEIRO, 1998).

³⁰ O mais adequado seria nos referirmos às manifestações da neovanguarda brasileira e não à neovanguarda brasileira, na medida em que ela não se constituiu num movimento propriamente dito, abarcando, desse modo, vários e diversos projetos artísticos com suas respectivas particularidades no que se refere à criação e à produção. No entanto, compartilham de uma mesma concepção de arte e do ideal comum de aproximar a arte à vida cotidiana dos brasileiros.

A segunda metade do século XX foi marcada por uma tendência geral de contestação dos valores da sociedade capitalista, manifestada nos mais diversos campos da arte. Os trabalhos que os artistas da neovanguarda brasileira estavam produzindo não tinham origem nesse movimento nem mantinham uma relação explícita com ele, mas havia, sim, uma identificação através da contestação dos valores estéticos vigentes no contexto artístico de então. Com Lygia Clark e Hélio Oiticica à frente desse processo, fica evidente a postura de se pensar o cenário cultural e artístico brasileiros a partir do sentido de uma prática artística vinculada ao contexto da vida comum dos sujeitos, “(...) de modo a satisfazer as exigências de uma ação cultural capaz de estabelecer um envolvimento mais imediato entre artista e público” (SOARES, 2008, p. 14). E eles, particularmente, radicalizaram essa relação, levando a participação do espectador até suas últimas consequências.

O que está em jogo, pode-se perceber, diante do que já foi dito, é a destruição da aura artística e das fronteiras entre artista e público em busca de uma imbricação entre arte e vida. Estamos, com efeito, diante de uma questão central na arte contemporânea: a completa sinergia entre arte, política e psique. A arte moderna desloca a tradição da arte como representação e desmistifica o estatuto de gênio do artista, mas a arte contemporânea vai mais além ao trabalhar com materiais comuns, de uso cotidiano, abandonando os materiais tradicionalmente utilizados no meio de arte; ao romper as fronteiras dos procedimentos, visto que os conceitos de pintura, escultura, fotografia, desenho etc. não são mais suficientes para definir e categorizar os trabalhos de arte; e ao se empenhar em destruir as barreiras que dividem as mais diversas esferas que compõem a nossa vida, produzindo um debate sobre o tipo de relação estabelecida entre elas. Os artistas têm a liberdade de explorar os materiais que encontram na medida de sua criatividade e de seu desejo, podendo, também, inventar um método próprio de manipulação desses materiais e de problematização dos temas cotidianos.

Deslocando-se de sua posição anteriormente distanciada e penetrando na matéria do mundo e na vida comum, o artista contemporâneo demonstra como a arte é uma prática de problematização da vida cotidiana: processo de produção e (re)significação de sentidos e criação de mundos.

O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação, para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida enquanto potência de variação e, portanto, matéria em processo de arranjo de novas composições e

engendramento de novas formas. (...). A arte é, portanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo (ROLNIK, 2002, p. 46).

Com o percurso artístico de Lygia Clark e suas constantes transformações, podemos compreender como a arte não se reduz ao objeto e/ou à manifestação que redundam de sua prática. A arte é exatamente essa prática em sua totalidade, configurada como uma prática estética (de potência crítica) aberta à invenção e que, por isso mesmo, problematiza e transforma a realidade. E é exatamente como isso se traduz nos trabalhos que ela desenvolve com as proposições participacionais a que o capítulo seguinte se dedica.

Capítulo 4. Lygia Clark e as proposições participacionais: novos sentidos para uma arte contemporânea brasileira

Como foi possível perceber a partir da leitura do capítulo anterior, a década de 1960 foi um período marcado por importantes mobilizações e reflexões em torno das questões que envolviam o debate sobre cultura e arte no país. É um momento em que novas concepções de arte e cultura conquistam cada vez mais espaço, e surge, como principal reivindicação, o desejo de uma arte que concilie os sentidos da experimentação e da participação.

Como dois dos maiores expoentes desse cenário, destacam-se Lygia Clark e Hélio Oiticica, que desenvolveram, com suas pesquisas e produções, trabalhos experimentais os quais operaram sentidos radicalmente novos de se fazer arte no Brasil. Existia, nesse projeto (cada um a seu modo), uma preocupação fundamentalmente política: construir um novo conceito de arte e de artista, capaz de desenvolver uma prática artística que se constituísse enquanto tal vinculando-se ao contexto da vida comum dos sujeitos.

Diante do cenário político em que o país vivia então, o desejo de construir-se uma arte que se opusesse incisivamente a valores autoritários era, também, muito presente. Mais do que apenas operar mudanças no sistema de arte, o desejo dos artistas brasileiros contemporâneos era provocar transformações na ordem da cultura: no modo de refletir-se sobre a vida comum das pessoas e na forma como elas orientavam seu cotidiano. De acordo com Hélio Oiticica (SOARES, 2003), os artistas deveriam se utilizar de nossa condição política, adversa e subdesenvolvida, na elaboração de um projeto artístico brasileiro, no sentido de assumir as contradições presentes em nossa realidade sociocultural nos próprios procedimentos de criação dos trabalhos de arte³¹.

Dessa maneira, o objetivo maior era a construção de uma arte em sintonia com um projeto nacional de renovação dos valores da nossa sociedade, mas por meio das especificidades próprias de sua linguagem. Isso implica um novo modo de lidar com o material estético e também uma nova forma de relacionamento entre a arte e a realidade da vida comum, pois, de um lado, o processo de criação do artista se apropria, à sua

³¹ Lygia Clark seguiu sua trajetória mantendo-se distante do debate mais veemente sobre o engajamento político do artista. Por outro lado, na medida em que procura romper com os padrões dominantes da arte e trabalha por uma aproximação entre arte e vida, considero que ela apresenta, sim, inquietações políticas.

maneira, dos aspectos da realidade cultural e, de outro, o cotidiano das pessoas precisa ser impregnado de novos processos de criação artística. Segundo Otília Arantes (1983), o objetivo dos artistas dessa geração era instaurar uma série de rupturas no meio de arte brasileiro que fossem capazes de provocar um redimensionamento geral na ordem da cultura. “... Tratava-se de romper com os limites do campo artístico, aproximando-se dos campos ético, político e social” (p. 05).

Considerando-se, então, que esses artistas desenvolveram suas produções orientando-se por um projeto estético-artístico fundado no desejo de transformação da intervenção na cultura do nosso país, esses trabalhos não podem ser analisados somente em seus aspectos plásticos, mas, principalmente, nos níveis estético e político em que se processam. Além disso, dedicar-se a um estudo sobre arte contemporânea é deparar-se com a exigência de refletir-se sobre a dimensão dialógica que ela apresenta. Em outras palavras, a arte contemporânea, ao estruturar sua linguagem por meio da vinculação que estabelece com a herança das vanguardas históricas, da inserção de novas tecnologias em suas produções e do uso de determinados recursos que a distinguem claramente dos modelos artísticos anteriores, estabelece uma sinergia de meios e processos. Ao instaurar uma nova ordem de elementos artísticos, transformando o conceito de arte, o lugar do artista e o meio artístico, essa prática inviabiliza qualquer modelo analítico voltado para linguagens artísticas anteriores.

Dessa maneira, a questão metodológica a qual me coloco não está relacionada a uma análise que pretende apreender um significado posto em uma dada obra de arte, e sim a uma análise que objetiva refletir sobre os significados que uma dada manifestação artística produz. Ou seja, uma análise que se orienta para os processos nos quais a produção artística está envolvida, o que implica considerar-se o contexto histórico de disputas no qual ela se desenvolve e refletir-se em que níveis de diálogo essa arte opera.

Desse modo, meu interesse é empreender uma análise na qual os processos artísticos sejam compreendidos em sua dimensão relacional: a constante imbricação e tensão existente entre a linguagem estética produzida e o contexto de sua produção. Isso significa realizar um estudo que abarque questões socioestéticas sem perder de vista os processos de transformação da arte e de seu padrão estético.

4.1 A virada proposicional

O período do trabalho de Lygia Clark ao qual me dedico neste capítulo é compreendido pelas seguintes fases³²: *Nostalgia do corpo* (1966), *A casa é o corpo* (1967-69), *O corpo é a casa* (1968-70), *Pensamento mudo* (1971), *Fantasmática do corpo* (1972-75) e *Estruturação do self* (1976-84). Essas fases podem ser caracterizadas pelo fato de haver nelas um privilégio do que é experienciado pelos sujeitos nas proposições.

Nesse período, que tem início depois de *Caminhando*, como foi dito anteriormente, Lygia Clark passa a utilizar, efetivamente, o termo “proposição” em substituição ao que antes se chamava de “obra”, por acreditar que esta última denominação denota a passividade do resultado de um trabalho já pronto, que serviria, apenas, para a contemplação³³. Isso aponta, também, como foi discutido no capítulo anterior, a mudança da ideia de “espectador”, pois, implicado agora no processo artístico, ele passa a ocupar o *status* de participante. O que predomina, então, é um processo vivenciado pela artista-propositora e pelos participantes. A obra de arte em si, portanto, cede lugar à experiência artística.

A atividade criadora de Lygia Clark “compreende obra e pensamento amalgamados por uma vivência profunda do ‘ser no mundo’” (MILLIET, 1992, p. 14). Por haver uma estreita relação entre seu desenvolvimento pessoal e seu trabalho artístico, a arte se configura para ela, desde o início do seu trabalho, como algo estruturante e desestruturante. Tudo que vivencia pessoalmente brota como fluxo irreprimível e transborda para a arte experimental. Por muito tempo de sua vida, foi envolvida com a psicanálise freudiana, principalmente por ter sido objeto de análise, mas rompe com o princípio fundamental dessa análise: o de que o sujeito é condicionado por seu passado inconsciente.

³² O quadro 2 apresenta uma síntese que indica as proposições de cada uma dessas fases. Ele foi elaborado a partir dos dados encontrados no texto “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”, de Suely Rolnik, 1999.

³³ Além de o tradicional conceito de obra de arte não mais fazer sentido no tipo de arte que a artista desenvolve, como já vimos no capítulo 1, quando discutimos sobre a transformação do conceito de obra na arte de vanguarda.

Não me refiro a essa ligação entre o trabalho de Lygia Clark e sua vida pessoal, marcada por inúmeras crises existenciais, como um dado curioso de sua biografia, mas como uma informação importante para compreendermos toda sua elaboração artística. Essas experiências de crise são o que, desde muito cedo e até o final de sua vida, ela chamou de vazio-pleno: “... quando está se operando a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível, manifestação da plenitude da vida em sua potência de diferenciação...” (ROLNIK, 1999, p. 06).

Como afirmou Suely Rolnik (1999), nesse momento do trabalho de Lygia Clark, a experiência do vazio-pleno aprofunda-se, mas, desde o início de sua trajetória artística, ela é marcada “pela rebeldia contra a clivagem da experiência do vazio-pleno na subjetividade, que poderia ter levado sua crise a um desfecho patológico” (p. 06). É, então, através do que vivencia em sua arte experimental, que Lygia Clark busca uma nova condição de existência e, por isso, evita

(...) os dois destinos mais comuns do trauma provocado por aquela dissociação: cair no espaço da psiquiatria, quando o terror ao vazio-pleno interrompe o processo de reinvenção da existência onde tal experiência desembocaria se a vida encontrasse canais para sua expansão; ou reiterar a dissociação, essa “defasagem da vida e da existência”, quando a experiência confina-se no espaço da arte e se esteriliza na existência cotidiana (ROLNIK, 1999, p. 06).

É na vivência do seu processo artístico que a artista supera esses dois destinos, pois todo o seu trabalho foi impulsionado pela consciência de que a experiência do vazio-pleno deveria ser incorporada para que a existência pudesse ser vivenciada a partir de outros modelos de subjetivação e de uma nova experiência estética. Assim, sua obra esteve voltada para a incorporação do vazio-pleno na subjetividade do espectador, sem a qual, de acordo com ela, fracassaria o projeto de ligação entre arte e vida (ROLNIK, 1999).

Por enfatizar a noção de liberdade, Lygia Clark buscou com o seu trabalho uma nova condição de existência: uma vivência livre das amarras do inconsciente. O sonho, o devaneio, o delírio e a alucinação deveriam, assim, ser experimentados numa ordem espaço-temporal que abrigasse todas as fantasias. Seria uma outra forma de acesso ao inconsciente, diferente da tradição que supervaloriza a dimensão da comunicação verbalizada, tão difundida, por exemplo, pelas teorias tradicionais da Psicologia, Psicanálise e Filosofia. Na tentativa de superação desse determinismo psíquico – “a

procura de determinantes para cada experiência, uma interminável perseguição das causas” (MILLIET, 1992, p. 132) –, Lygia Clark objetivava a criação de propostas que abrissem espaço para a emergência de conteúdos reprimidos, encenação de fantasias e (re)elaboração de experiências.

Ela, então, em seguida à proposição *Caminhando*, já orientada por um outro sentido do seu trabalho, constrói uma concepção experimental de arte que introduz a corporeidade como elemento fundamental de sua produção e de sua compreensão de sujeito. Dessa forma, a partir desse momento, Lygia Clark concentra suas propostas em manifestações grupais que têm o corpo como fundamento de todo o processo. O objeto em si não mais é importante, e os significados, agora, devem emergir da encruzilhada de subjetividades, que torna a redescoberta do gesto e do corpo uma metáfora da liberdade do espectador-autor. Dissolvendo a aura do artista como criador absoluto, a criação passa a ser compartilhada entre ela e os outros. Assim, Lygia Clark caminha “do espaço institucional da arte para o espaço social, leva o público da contemplação passiva à participação ativa” (MILLIET, 1992, p. 87).

Nesse período, no qual ela elabora as chamadas Proposições Participacionais, há um privilégio do que é experienciado pelos sujeitos nas proposições, na tentativa de se integrar a arte à vida para compor o que a artista compreende “como força transformadora capaz de desinibir nossos desejos e realizar o imaginado” (MILLIET, 1992, p. 102). Os processos vivenciados pelos indivíduos e pelo grupo produziram, dessa forma, transformações na subjetividade que, para ela, poderiam romper com modelos dominantes de subjetivação. Podemos, portanto, afirmar que Lygia Clark, em seu processo de radicalização da relação espectador-obra de arte, assume o ato artístico como campo de experiência. “O espectador, que antes se encontrava ‘aprisionado’ corporalmente na contemplação, agora *age* no espaço-tempo por meio de uma vivência corporal da obra” (ALVIM, 2007, p. 6-7). É o que veremos adiante.

FASES	PROPOSIÇÕES
<u>Nostalgia do corpo</u> [1966]	<ul style="list-style-type: none"> • Pedra e ar (1966); • Natureza – estrutura cega (1966 -1967); • Livro sensorial (1966); • Ping-pong (1966); • Desenhe com o dedo (1966); • Água e conchas (1966); • Respire comigo (1966); • Diálogo de mãos (1966); • Diálogo de pés (1966).
<u>A casa é o corpo</u> [1967 – 1969]	<ul style="list-style-type: none"> • Série Roupas-Corpo-Roupa: O eu e o tu; Cesariana (1967); • Máscara abismo (1968); • Máscara sensorial (1968); • Óculos (1968); • A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão (1968); • Luvas sensoriais (1968); • Casal (1969); • Camisa de força (1969).
<u>O corpo é a casa</u> [1968 – 1970]	<ul style="list-style-type: none"> • Série Arquiteturas biológicas: Ovo mortalha (1968); Nascimento I e II (1969); • Série Estruturas vivas: Diálogos (1969).
<u>Pensamento mudo</u> [1971]	<ul style="list-style-type: none"> • Não produziu
<u>Fantasmática do corpo</u> [1972 – 1975]	<ul style="list-style-type: none"> • Baba antropofágica (1973); • Canibalismo (1973); • Túnel (1973); • Viagem (1973); • Rede de elásticos (1973); • Relaxação (1974-1975); • Cabeça coletiva (1975).
<u>Estruturação do self</u> [1976 – 1984]	<ul style="list-style-type: none"> • Objetos relacionais (1976-1984).

Quadro 2 – Proposições participacionais

4.2 O experimentalismo de Lygia Clark: pelo descentramento da subjetividade do outro

A partir de *Caminhando*, um questionamento elaborado pela própria Lygia Clark orientará sua concepção artística e seu modo de trabalhar: como operar uma mudança efetiva na nossa cultura a partir do deslocamento do público da condição de espectador para a de participante do trabalho de arte? Para a artista, o sentido de aproximação entre arte e vida diz respeito, principalmente, ao modo de situar-se no mundo por meio de uma postura que investe na criação e na transformação de modos de vida. Isso exigiria do sujeito participante do trabalho artístico um profundo deslocamento do seu modo de subjetivação e, conseqüentemente, do seu lugar político. Caso contrário, toda a potência de ruptura do já instituído permanece confinada ao sujeito artista.

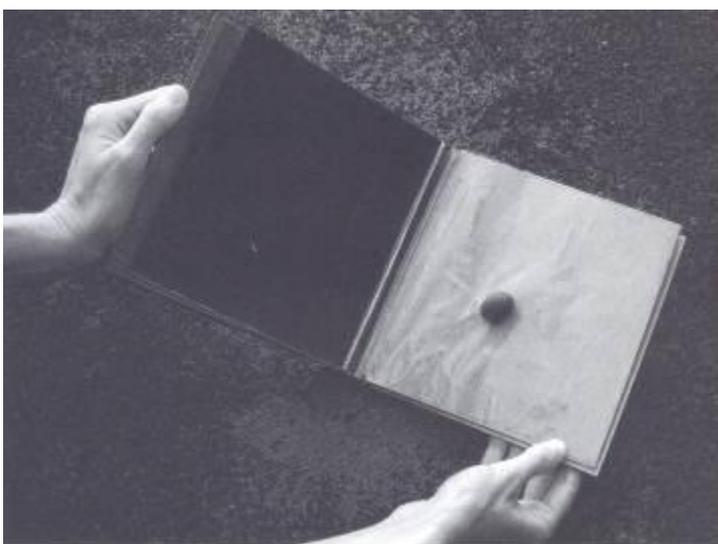
Obstinada, então, em ultrapassar essa realidade, Lygia Clark elabora propostas que apresentam estratégias para libertar o público do apenas visível e inseri-lo num processo de vivência da experiência do vazio-pleno. Desarticulou o plano e migrou para o espaço vivido; envolveu o espectador; agora migra do ato ao corpo, tanto coletiva como individualmente, e, com isso, realiza um percurso que tem como finalidade maior operar rupturas nos padrões dominantes de subjetividade da cultura de então.

Em *Nostalgia do corpo* (1966), a participação do espectador já adquire uma nova dimensão, processando-se de maneira diferente à da ocorrida em *Caminhando*. O trabalho migra do ato para as sensações que os participantes experimentam, pois, nessa etapa, Lygia buscava a consciência do corpo pela redescoberta dos sentidos através do uso de *objetos sensoriais*. Nesse trabalho, o objeto é um elemento imprescindível na experimentação de sensações vividas pelo participante.

Segundo a própria artista, a palavra “nostalgia” fora escolhida por indicar saudade, um possível retorno ao corpo perdido. Esse retorno, por sua vez, se daria por meio dos objetos utilizados como elementos intermediários no despertar das sensações corporais. Esses objetos eram simples, de uso cotidiano, sem valor de mercado e quase reduzidos apenas ao material que os constituía – pedras, elásticos, sacos plásticos, conchas e outros –, ou adaptados pela própria Lygia Clark a partir desses materiais. E todos eram utilizados de modo que o participante os manipulava sozinho.

Livro sensorial (1966), *Água e conchas* (1966) e *Ping-pong* (1966) atingiam fundamentalmente o tato. Em *Respire comigo* (1966), os participantes manipulavam um

tubo sanfonado próprio para respiração submarina e, dessa forma, produziam um som semelhante ao da respiração humana. Já em *Pedra e ar*³⁴ (1966) se colocava uma pequena pedra sobre um saco plástico cheio de ar, vedado com um elástico. A ideia dessa proposição era apertar o plástico com as mãos para que no conjunto “saco cheio de ar vedado-pedrinha” se produzisse um movimento também semelhante ao da respiração humana. Para Lygia Clark (1998a), esse “redescobrimento tátil provoca um trauma estimulante” (p. 188), o que pode fazer emergir um tempo vivido em que a experiência sensitivo-perceptiva produz uma força transformadora capaz de transgredir o instituído.



Figuras 53, 54 e 55 – Livro sensorial, 1966

³⁴ A concepção dessa proposta nasceu de uma experiência de recuperação de um acidente sofrido por Lygia. Com o pulso quebrado, sugeriram a ela que pusesse sobre ele um saquinho plástico, cheio de ar, com uma pedra em cima para exercer pressão.

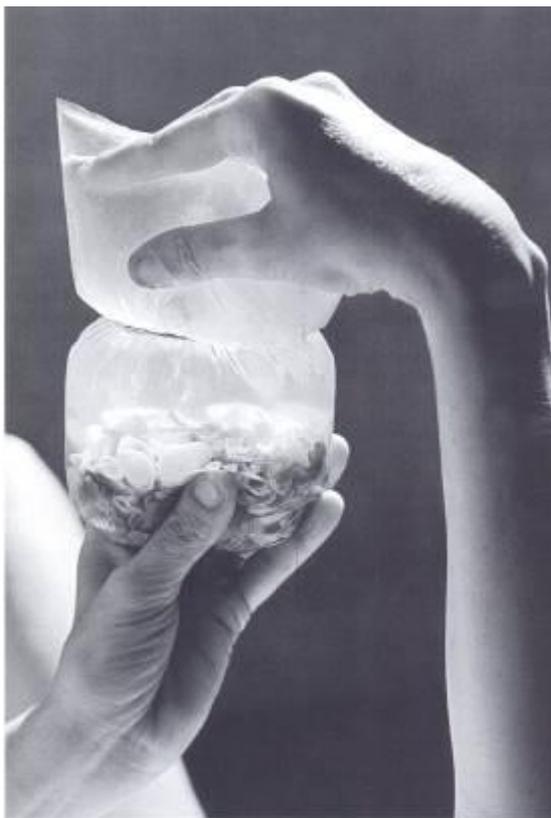


Figura 56 – Água e conchas, 1966



Figura 57 – Pedra e ar, 1966

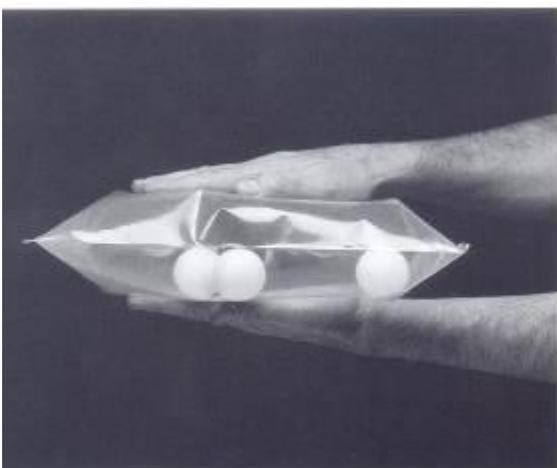


Figura 58 – Ping-pong, 1966

Ao final dessa fase, encontramos, também, proposições direcionadas a duplas de participantes, em que o objetivo era a exploração do próprio corpo e do corpo do outro, sem a utilização de objetos. A dinâmica e o diálogo construídos são puramente sensoriais, permitindo, pela ausência da palavra, a (re)descoberta de uma expressão tão

sufocada por um discurso verbal racionalizado, já anunciando o trabalho realizado na seguinte fase.



Figuras 59, 60 e 61 – Respire comigo, 1966

Em *A casa é o corpo* (1967-69), ao contrário da etapa anterior, o objeto sensorial é dispensável como veículo para o despertar dos sentidos, pois agora o sujeito é o objeto de si mesmo, como afirma a própria Lygia Clark (ALVIM, 2007). Nesse momento, ela avança ainda mais na direção da experiência corporal sensorial, e por isso as proposições conduzem os participantes a experiências mais ousadas, como ocorre, por exemplo, na proposição *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão*, de 1968, em que Lygia Clark constrói uma grande instalação, com compartimentos distintos, que simula a concepção e o nascimento do ser humano. Passando pelos compartimentos denominados “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”, o participante experimenta sensações táteis que o fazem vivenciar a experiência intrauterina. O sujeito estaria em contato, podemos dizer, com memórias, revivescências psicossensoriais constitutivas de sua subjetividade que, por se

caracterizarem como expressividade da experiência, poderiam instituir novos significados.

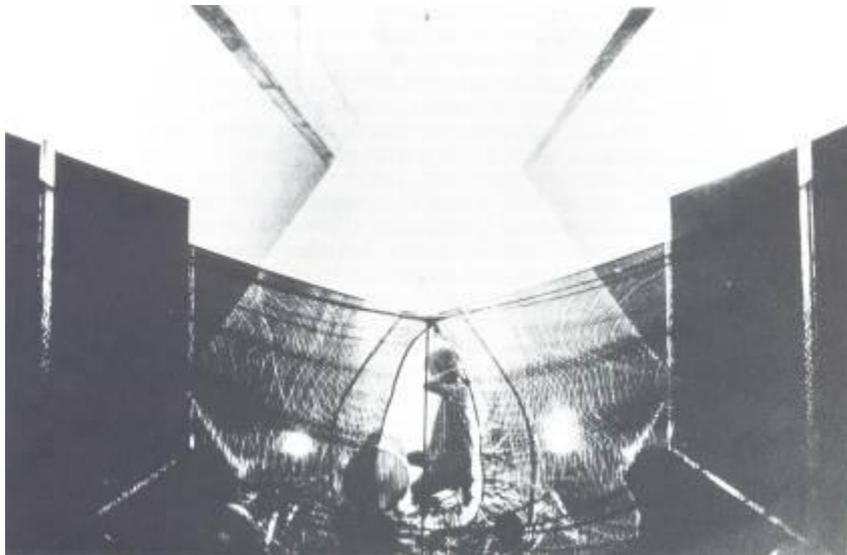


Figura 62 - A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão, 1968

Figura 63 - Luvas sensoriais, 1968



Figura 64 - A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão, 1968

Na busca pela expressão do sujeito-participante no contexto da vivência do processo artístico, Lygia Clark afirma:

Para mim o objeto, desde Caminhando [1964], perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As *Luvas sensoriais* [1968], por exemplo, são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo o que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira (CLARK, carta de 20.10.1968 em FIGUEIREDO, 1998, p. 61).

Nessa fase, a artista está interessada em como os participantes produzem sentidos na vivência das proposições. Na proposição *Luvas sensoriais* (1968), mencionada na citação acima, o participante tenta pegar bolinhas com as mãos vestidas por luvas que apresentam pesos e texturas diferentes. Depois de algumas experimentações, ele retira as luvas e tenta pegar as mesmas bolinhas com as mãos livres. Para Lygia, essa (re)descoberta do próprio tato e do próprio gesto ampliariam a consciência corporal dos sujeitos-participantes, o que permitiria a retomada da atenção para o gesto habitual e espontâneo, antes mecanizado pela exacerbação racionalista de uma sociedade orientada por e para uma perspectiva que sufoca a expressividade. Dessa maneira, a artista,

ao buscar uma consciência gestual na experiência com os objetos e com o outro no mundo, (...) coloca o corpo como sede do pensamento, aquele capaz de realizar uma síntese entre sujeito e mundo, entre aquilo que visa e o que se coloca no mundo (ALVIM, 2007, P. 196).

Na série Roupa-Corpo-Roupa (1967), da qual fazem parte as proposições *O eu e o tu* e *Cesariana*, produzem-se roupas para serem experimentadas, em duplas, pelos participantes. Essas roupas se diferenciam de roupas comuns, usadas no cotidiano das pessoas, por apresentarem variação nos tecidos, compartimentos e outros elementos estimuladores da sensorialidade. Já na proposição *Cintos-diálogos* (1967-1968), os participantes colocam no próprio corpo cintos imantados. Assim, alguns participantes ficam com polos positivos e outros, com polos negativos, de modo que, quando andam aleatoriamente pelo espaço explorado, são projetados uns contra os outros. O que ela passa a enfatizar nesse momento do seu trabalho, como podemos perceber com essas últimas proposições, é a criação de ideias que direcionam os participantes a realizarem com o outro a vivência do processo artístico. Nas palavras da própria artista em um

texto elaborado por ela – *Nós somos os propositores*, de 1968 –, espécie de manifesto, há uma exaltação a isso:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência.

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.

Somos os propositores: enterramos a “obra de arte” como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.

Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o “agora” (CLARK, 1980b, p. 31).



Figura 65 – O eu e o tu, 1967



Figuras 66 e 67 – Cesariana, 1967



Nessa proposta de fazer o pensamento viver pela ação na emergência do “agora”, Lygia Clark revela a convicção de que a ação espontânea no mundo é produtora de significados, pois acredita que a expressividade da experiência, dada a partir da implicação do corpo, é a forma espontânea de instituição de fenômenos e significados do e no mundo. A partir de então, essa expressividade supera a esfera do individual, intensifica o contato com o outro e, posteriormente, ultrapassa essa ligação com o outro mais próximo para efetivar-se através de uma relação estabelecida entre os participantes no grupo, que tem na relação corpo-corpo o seu fundamento. Parece, assim, que a desterritorialização da obra de arte e do espectador tornou-se irreversível, pois o foco do trabalho de arte não mais é no objeto propriamente dito, e sim na experimentação corporal vivida pelo participante.

Desse modo, na fase que se segue, *O corpo é a casa* (1968-70), Lygia Clark enfatiza ainda mais o outro; o corpo é o objeto do outro, passa a ser o suporte da experiência do outro. Se, em *A casa é o corpo*, o sujeito é objeto de si mesmo, em *O corpo é a casa*, ele é objeto do outro. Assim, a gestualidade convida, intima o outro, e por isso a expressão corporal constitui-se um abrigo para o outro que, por sua vez, convida mais um outro o qual se soma a mais um outro. Assim é composta, como afirma a própria Lygia Clark (ROLNIK, 1995), uma arquitetura plena de significação num espaço coletivo.

Nesse processo, o movimento – a ação corporal – tem um papel fundamental no caráter vivido do corpo, que a artista tanto enfatiza, pois a experiência motora se caracteriza como uma maneira de acesso ao mundo. A partir disso, podemos perceber como Lygia Clark supera mais uma vez a concepção clássica de espaço como algo mecânico e dado, concebido desvinculado da dimensão temporal: propõe a ideia de um espaço-tempo, sendo o sujeito o elemento estruturante desse espaço, o elemento “arquitetural dinâmico, cujos gestos são como tijolos que se unem formando abrigos, casas, estruturas que se podem habitar: o corpo é a casa, as pernas se abrem e formam um túnel para que o outro passe” (ALVIM, 2007, p. 201) – como na proposição *Nascimento*, de 1969 – e “os braços se movem livremente e movimentam estruturas plásticas que servem de abrigo para o outro” (ALVIM, 2007, p. 201-202) – como em *Arquiteturas biológicas II*, de 1969.



**Figuras 68, 69 e 70 – Nascimento,
1969**



Nessa etapa do trabalho da artista, fica clara a ênfase na estrutura intercorporal fundada na experiência coletiva, que se prolongou na etapa seguinte, a *Fantasmática do corpo*. Por trabalhar com manifestações grupais, tendo o corpo como fundamento, desde a fase *Nostalgia do corpo*, Lygia acaba por atingir uma vivência intercorporal no seu trabalho, mas isso se intensifica na etapa em discussão. Em *Diálogos* (1969), por exemplo, da série *Estruturas vivas*, os participantes recebiam elásticos e com eles uniam, em quatro, os braços às pernas de outros quatro participantes que, ao se movimentarem, criaram desenhos gestuais distintos dos que poderiam ser criados por um único participante, ou pela soma dos gestos de vários participantes individualmente, produzindo, dessa forma, uma estrutura experimentada e vivida, apenas, através dos gestos compostos na interação entre alguns participantes.

Os objetos que, antes – em *Nostalgia do corpo* (1966) –, eram um meio indispensável entre a sensação e o participante, são, agora, um estímulo para a criação das proposições que eram, anteriormente, sugeridas por Lygia Clark, mas, nesse momento, suas elaborações são concedidas aos participantes, como foi possível perceber na proposição *Diálogos* (1969), registrada no parágrafo anterior.

Dou um simples pedaço de plástico e cada um faz a experiência que quiser, inventando proposições diferentes e convidando outras pessoas a participarem. O tocar se exerce sobre os próprios corpos: eles podem ser dois ou três ou mais. Seu número sempre cresce segundo um desenvolvimento celular que se tornará cada vez maior conforme o número de pessoas que participarem dessa experiência. Assim, se desenvolve uma arquitetura viva em que o homem, através de sua expressão gesticular, constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular (CLARK, 1998b, p. 247).



Figuras 71 e 72 – Arquiteturas biológicas II, 1969



Figura 73 – Diálogos, 1969

Nesse momento do seu trabalho, Lygia atinge uma radicalidade na participação e na supressão do objeto. Ela, então, opta por se recolher e por não realizar qualquer proposição, considerando que esse momento faz parte do processo de seu próprio trabalho. Assim, julga-o como uma fase, denominada *Pensamento mudo* (1971), na qual parece não precisar formular nada e, por isso mesmo, procura abolir o pensamento ordenado, a própria palavra. Lygia afirma que *Pensamento mudo* é um fluir, viver sem propostas e expressar-se através da vida. Na seguinte passagem, a artista fala de uma transformação pessoal provocada pela realização de seus trabalhos que gerou um pensamento mudo:

Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação do coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo (CLARK em FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 355).

Lygia Clark, nessa fase, buscava libertar o pensamento e a reflexão da sujeição à representação, por acreditar que o desenvolvimento de novas sensibilidades não deveria estar restrito ao trabalho artístico institucional e formalmente classificado. Além de buscar a emergência de novas ordens do sensível ao elaborar novas práticas artísticas, a artista, nesse momento, também almejava investir sua vida dessa busca.

(...) pensava que o *Pensamento mudo* teria que ser formulado através de proposições como até agora os outros conceitos o foram. Uma noite de insônia amarrei seu significado: *Pensamento mudo* já estava sendo formulado: era o simples viver sem fazer qualquer proposição, era o reaprender, ou por outro lado, havia, através das outras proposições, reaprendido a viver e estava me expressando através da vida! O salto para o que talvez chame de “Os precursores”, que são os jovens que não formulam obras de arte, mas já vivem na vida essa poética antes formulada ou através de objetos ou de proposições.

Eis-me aí qual testemunho da minha obra já formulada, agora o testemunho já não é ela, mas sim eu-obra-pessoa humana (CLARK, p. 270).

Afirmando que deixou de fazer arte, acredita que isso a ensinou a viver, de maneira mais madura, o significado da vida sem sentir a necessidade de formular algo (ALVIM, 2007). Surge, então, um desejo de continuar realizando trabalhos, mas com um caráter terapêutico, pois, sentindo-se fora do sistema de arte, enxerga nisso sua única

possibilidade. Numa carta que escreveu a Hélio Oiticica, em 31 de março de 1971, confessa o seguinte:

Não há lugar para mim no mundo dos normais. Meu trabalho, que de um ano e meio para cá aboliu completamente o objeto e se exprime somente pela parte gestual, está fora de qualquer esquema da arte, estou sem lugar entre o artista e o sistema (CLARK em FIGUEIREDO, 1998, p. 191).

Lygia Clark, então, estabelece um contato com Ronald David Laing, renomado e controvertido psiquiatra, e com a Antipsiquiatria, passando a relacionar-se mais de perto com profissionais da psicologia, psiquiatria e psicanálise que estavam interessados em trabalhar com seus pacientes tendo como foco o corpo. Nesse momento, recebe um convite para trabalhar na Clínica Laborde, localizada no Vale do Loire, na França. Ela, contudo, desiste depois da polêmica que surgiu, por parte de algumas pessoas, em torno da possibilidade de seu trabalho passar para os domínios dos campos da psicologia, da psiquiatria e da psicanálise.

Ela, então, morando em Paris³⁵, passa a trabalhar de outra forma e desenvolve a *Fantasmática do corpo* (1972-75) – uma espécie de disciplina/curso em que se realizava um trabalho vivencial em grupo, com alunos de diversos cursos da Sorbonne – Universidade de Paris. Os encontros aconteciam duas vezes por semana, com duração de três horas cada um. Havia, inicialmente, uma proposta que partia de Lygia Clark, mas deixava um espaço aberto para a criação em conjunto a partir das vivências dos participantes e da artista, sendo seguida, porém não necessariamente, por elaborações verbais produzidas por eles próprios na emergência do envolvimento sensorial.

Ainda que houvesse um estímulo-ideia inicial por parte de Lygia Clark, a autoria das proposições continua sendo atribuída também aos participantes, pois as experimentações grupais desenvolvidas nesse momento não apresentavam um caráter programático estruturado a partir da sugestão da artista, mas a partir do que ia sendo

³⁵ Lygia Clark morou em Paris por três vezes. A primeira foi no início de sua carreira artística (1950-1952), quando estudou com Arpad Szenes, Fernand Léger e Issac Dobrinsky. A segunda vez foi em 1964, quando conviveu com o grupo de artistas latino-americanos envolvidos com a arte cinética e com os artistas que se agrupavam em torno da galeria Signals, em Londres. A terceira e última vez em que Lygia viveu em Paris (1968-1976) foi quando seu trabalho ocupou um lugar de destaque no âmbito das instalações, *performances* e intervenções públicas e quando foi professora na então recém-criada Faculdade de Artes plásticas e Ciência da arte da Universidade de Paris I.

elaborado pelos sujeitos em conjunto. Assim, essas experiências eram orientadas pelos movimentos do grupo – compreendido pela união das vivências dos participantes com as vivências da artista –, que, desse modo, realizava uma contínua troca intersubjetiva ancorada na relação corpo-corpo, constituindo, assim, o que Lygia chamou de corpo-coletivo.

Nessa fase de sua trajetória, Lygia Clark radicaliza o formato de suas proposições, no sentido de que elabora trabalhos que buscam traduzir na vivência sensorial a experiência de desestabilização da subjetividade, como podemos perceber abaixo, com a descrição de três proposições da *Fantasmática do corpo* (1972-75). O engolir, o comer, o pôr para fora, o vomitar, o sufocar-se e o respirar-se ocorrem aqui tanto como tentativas de tradução quanto de provocação de modos de deslocamento das cristalizações vividas como identidade e de descentramento das rígidas acomodações dos modelos de subjetivação:

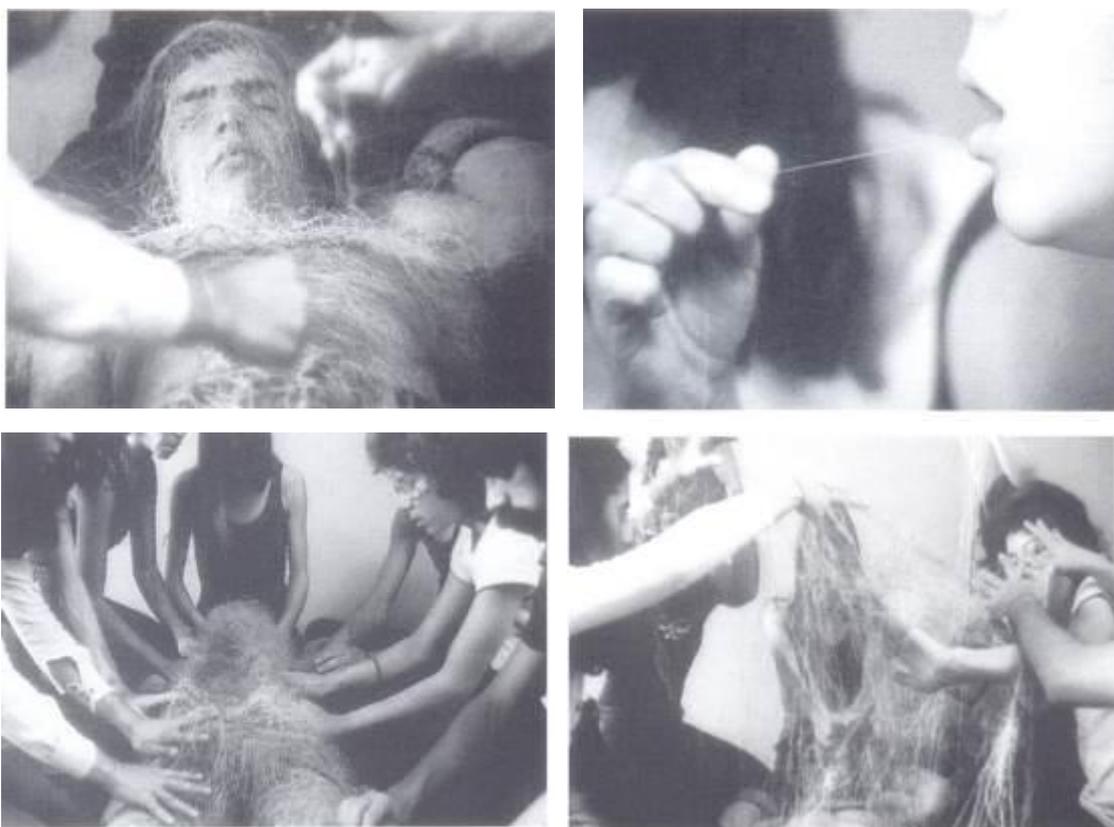
Na obra *Baba antropofágica* (1973), o ritual se dá em torno de uma pessoa deitada, de olhos vendados, cercada pelo grupo. Cada membro do grupo tem em sua boca um carretel de linha e o trabalho consiste em desenrolar a linha, molhada de saliva, espalhando-se sobre o corpo da pessoa deitada, até que o carretel fique vazio. Quando todos terminam, são convidados a quebrar aquele emaranhado de linhas que carregam sua baba e a fazem coletiva. A experiência envolve uma espécie de vômito, de expulsão de um material de suas entranhas, sugere a presença nessa fase do trabalho de Lygia de uma simbólica da entranha, do mundo subjetivo profundo que emerge no coletivo e que se dissolve para ser novamente integrado (ALVIM, 2007, p. 210-211).

Na experiência *Canibalismo* (1973) a pessoa deitada usa uma roupa que traz um compartimento na altura do abdômen. Essa bolsa está cheia de frutas e os membros do grupo, de olhos vendados, comem essas frutas e ali depositam os restos. Aqui a temática se inverte do vomitar sobre o outro para “comê-lo”. De um projetar para um introjetar, porém ambos envolvendo uma troca de elementos das entranhas, uma mistura íntima que radicaliza ainda mais o intercorporal de *Diálogos* [1969] (ALVIM, 2007, p. 211).

Este trabalho [*Túnel* (1973)] consiste em um túnel de pano de 50 metros de extensão. Entrando pelo túnel, as pessoas muitas vezes se sentem sufocadas. Então eu abro frestas no pano... as pessoas “nascem” através desses buracos (CLARK em MILLIET, 1992, p. 141).

Uma característica, porém, das experimentações dessa fase, citada logo acima, aponta uma nova direção do trabalho de Lygia Clark: agora, as vivências no campo

intercorporal da experimentação são seguidas por elaborações verbais que os participantes constroem a partir da experiência vivida em conjunto. Isso, por sua vez, já indica o caráter e consolida as bases de sua última fase, a *Estruturação do self* (1976-84), compreendida por muitos como seu trabalho “oficialmente” terapêutico e ao qual ela se dedica, praticamente, até o fim da sua vida.



Figuras 74, 75, 76 e 77 – Baba antropofágica, 1973

De acordo com Lygia, essa última fase é assim considerada por apresentar uma regularidade em sua atividade, mas, principalmente, pelo fato de a artista ter ultrapassado os limites institucionais do campo da arte. A própria Lygia Clark é também responsável pela afirmação de que ela havia deixado de ser artista para se tornar terapeuta ou porque já se havia tornado, visto que em algumas ocasiões ela assim se definiu. Contudo, ela mesma negou isso diversas vezes, afirmando enfaticamente que se localiza num lugar fronteiro.

Já de volta ao Brasil, no ano de 1976, Lygia Clark passou a receber as pessoas, individualmente, três vezes por semana, em um dos cômodos do seu apartamento, que ficava na Rua Prado Júnior, em Copacabana. Denominado por ela de “consultório

experimental”, nele o ritual coletivo, observado na produção da artista desde a fase *O corpo é a casa*, cede lugar a uma dinâmica processual vivida apenas entre dois sujeitos – a artista e quem se propõe a viver essa experiência –, na qual a finalidade é a instauração de uma subjetividade estética.



Figuras 78 e 79 – Canibalismo, 1973



Figura 80 – Túnel, 1973

Essa etapa se caracteriza pela utilização de *objetos relacionais*, alguns retomados por Lygia de alguns de seus trabalhos anteriores, outros escolhidos especificamente para essa fase e ainda os que eram levados pelos participantes, cuja função era gerar um processo de ressignificação através da relação estabelecida entre eles e o sujeito. Como ela mesma afirmou,

O objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. (...). Ele é alvo da carga afetiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito (CLARK, 1980a, p. 49).



Figura 81 – Estruturação do Self, 1976



Figura 82 – Estruturação do Self, 1976

Essa etapa apresenta uma configuração bem distinta das anteriores, pois Lygia Clark não só idealiza a proposta, como também planeja todas as etapas e conduz o trabalho de manipulação do corpo com os *objetos relacionais* – usados por ela como

instrumentos destinados ao toque do corpo do sujeito³⁶. Semidesnuda, apenas portando roupas íntimas, a pessoa deveria deitar-se sobre um grande colchão, acomodando-se na medida de seu corpo, para a proposta a partir daí se iniciar.

Eram muitos os usos dos *Objetos Relacionais* que Lygia explorava para chegar ao corpo de seu cliente: massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele. Com a ajuda de seus objetos, Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações desconectadas, escorando pontos sem sustentação, abrindo espaço corporal em pontos de encolhimento – fazendo, enfim, o que pedisse o corpo de seu cliente a cada instante do processo. É isto, aliás, o que orientava a artista na escolha dos objetos, de sua sequência e do modo como usá-los (ROLNIK, 2005, p. 02).



Figura 83 – Estruturação do Self, 1976

³⁶ Em algumas passagens, Lygia se referia ao sujeito que se dispunha a viver a experiência da *Estruturação do self* como “cliente”.

Com a *Estruturação do Self*, Lygia foi bastante criticada pelos setores especializados que afirmavam, categoricamente, que ela havia deixado de ser artista e se tornado terapeuta; havia deixado de trabalhar no domínio da arte para atuar no campo da clínica; ou, ainda, havia aproximado a arte das terapias psicológicas, criando uma espécie de arte-terapia. Assim, o movimento realizado pela crítica e pelas instituições ligadas ao sistema de arte, de maneira geral, foi o de psicologização de uma prática artística que compreende o sujeito para além de uma subjetividade psicológica e que opera a partir de sua condição fronteiriça – principal característica da arte contemporânea.

Numa outra perspectiva de interpretação, à qual me filio, podemos dizer que o que Lygia Clark realiza é um deslocamento dos limites historicamente delimitados entre os campos da arte e da clínica³⁷. Ela cria uma zona de indeterminação entre quem propõe a atividade e quem se disponibiliza a participar dela, rompendo com as possíveis relações formais que definiriam claramente os lugares ocupados pelas pessoas envolvidas nesse processo. De um lado, há alguém que não corresponde nem à categoria de artista nem à categoria de terapeuta; de outro, há alguém que não é nem espectador nem cliente/paciente, de acordo com as determinações dos respectivos campos que estabelecem essas definições.

Em seu projeto de ligar arte e vida, Lygia Clark não estava interessada em atuar dentro dos limites circunscritos pelo sistema de arte, pois o seu objetivo era superar o tipo de separação que existe entre as mais diversas esferas de atuação do sujeito e o campo artístico. É por isso que acredito ser equivocada a interpretação segundo a qual o objetivo da artista teria sido o de aproximar o campo da arte do campo psicoterapêutico. Se ela almejava ultrapassar as separações existentes entre esses domínios, penso que, com o seu trabalho, em vez de realizar uma operação de aproximação entre esses campos, ela inaugurou um novo território, no qual o seu maior desejo era atingir o espectador em sua subjetividade.

Na busca por atingir esse objetivo, Lygia Clark elaborou estratégias, procedimentos e propostas que visavam à desfeticização do objeto de arte como caminho para a desreificação da obra de arte tradicionalmente compreendida. No entanto,

³⁷ Usamos aqui o termo “clínica” por ser um conceito que se refere ao estabelecimento de uma escuta, sendo, dessa maneira, mais abrangente que o termo “terapia”.

... quando a interpretação que se impôs deslocou essa obra do terreno da prática estética para o da prática clínica, a fetichização reencontrou um terreno fértil para fazer sua reaparição: agora é o ritual que passa a ser fetichizado, reificado como técnica terapêutica (ROLNIK, 2002, p. 11).

Não quero dizer que o trabalho de Lygia Clark está desimplicado de possibilidades terapêuticas ou que não flerta com o campo da clínica. A própria artista, inclusive, declarou sua vontade de que seu trabalho fosse utilizado como recurso de uma prática clínica. Ela vislumbrava seu trabalho sendo realizado na clínica com psicóticos, por exemplo. O que quero deixar claro, contudo, é que não podemos reduzir sua produção a um método terapêutico, pois isso retira dela (da produção de Lygia) o caráter de prática estética – além de enquadrá-la num limite de atuação – e impede que enxerguemos todo o seu potencial de redimensionamento do meio de arte no Brasil.

Com sua trajetória, Lygia Clark atacou e abalou o cenário tradicional da arte. Todos os principais elementos que o compõem sofreram grandes e profundas transformações: a noção de espaço, o conceito de objeto, a função do artista, o lugar do público e os locais de apresentação. Ela estremeceu a aura mitificadora da arte ao libertar o objeto de seu torpor formalista, ao inserir materiais de uso cotidiano nos espaços institucionais da arte, ao convidar o espectador a experimentar uma nova relação com o trabalho artístico – fosse ampliando sua percepção habitual e sua capacidade cognitiva, fosse abrindo espaço para sua intervenção ou participação na própria realização do trabalho –, ao criar fora de museus e galerias e abrir seus próprios espaços de criação a diversos públicos. Lygia declarava seu desejo de “libertar a arte de seu confinamento em uma esfera especializada para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um (...)” (ROLNIK, 1999, p. 02).

Esse desejo de Lygia Clark, traduzido em seu projeto artístico de ligar arte e vida, ecoa uma problemática do seu tempo. Quando ela radicaliza seu trabalho, na década de 1960, reorientando sua trajetória a partir de *Caminhando*, outros artistas também apresentavam essa preocupação, como, por exemplo, Hélio Oiticica – já citado aqui – e Lygia Pape, que, junto com ela, eram os maiores expoentes da neovanguarda brasileira. No entanto, o conjunto de questões no qual essa problemática se insere não era restrito ao ambiente brasileiro, como eu já falei rapidamente no capítulo anterior. Havia, naquele momento, a disseminação de um discurso a favor de profundas mudanças nos modos de vida dos sujeitos. A emergência do movimento de contracultura é um

exemplo disso e, assim, o projeto de aproximar arte e vida, presente como utopia na arte desde o início do século XX, ultrapassa os limites da esfera artística para se tornar desejo da cultura urbana em geral.

No centro do turbilhão de questões que mobilizam os diversos movimentos contestadores do contexto político, econômico e cultural vivido nos anos 1960, penso que está a questão da subjetividade. O padrão então dominante de subjetivação corresponde a um modelo de sujeito, consolidado nos séculos XVII e XVIII, que entra em crise já no fim do século XIX, a qual se intensifica somente no século XX. Esse modelo refere-se a uma subjetividade que se expressa preponderantemente em sua função utilitário-pragmática, voltada para uma vida social que compreende o mundo como realidade que se apreende, apenas, objetivamente. Isso, por sua vez, reduziu a subjetividade à sua dimensão psicológica e à sua manifestação racional, o que significou a exclusão da dimensão estética nesse padrão de subjetivação. Dessa maneira, a experiência sensível – a partir da qual a experiência estética se ergue – dos sujeitos comuns é fortemente comprometida, o que dificulta nossa participação no processo de transformação e reinvenção da existência.

Não por coincidência, a experiência da emergência de um eu individual – modelo de sujeito ao qual me referi no parágrafo anterior – é coetânea à transformação no modo de se produzir arte, que deixa de ser coletivo para ser individual. Ao poucos, as atividades de criação deixam de fazer parte da vida coletiva e as pessoas passam a ter uma vida individualizada. Junto a isso, há o processo de institucionalização do campo artístico, como vimos no capítulo 1, que contribuiu com a autonomia do sujeito artista. Como a prática estética foi cada vez mais se tornando ausente na vida das pessoas e transformando-se num domínio especializado da prática artística, o que ocorreu é que determinados processos de subjetivação ficaram restritos à experiência do artista.

O avesso da reclusão desse plano no processo de subjetivação do artista é sua anestesia no restante da vida social: o homem comum, ou seja, todos os homens, perde as rédeas dessa atividade de criação de valor e sentido para as mudanças que se operam incessantemente em sua existência (...). Constitui-se a figura do “indivíduo”, 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. 03).

Ainda no século XIX, a arte já apontava a falência desse modelo e começa a sonhar com uma nova relação entre sujeito-mundo. Mas, como disse acima, só verificamos uma reação mais expressiva ao fracasso do nosso modelo de subjetividade na sociedade da década de 1960, quando a geração do pós-guerra ansiou por uma mudança radical no estilo de vida da cultura de então, que deveria estar fundamentada num projeto de ressensibilização de nossa subjetividade, orientado, necessariamente, pelo princípio da liberdade de experimentação.

Já percebemos esse forte desejo de mobilização de uma nova subjetividade no experimentalismo de Lygia Clark, mas esse processo ocorreu de modo mais evidente, aqui no Brasil, através do movimento tropicalista, que teve grande expressão nas artes plásticas, no cinema, na música e no teatro, no qual Hélio Oiticica teve papel de destaque. O fim da década de 1960 é um momento em que surgem movimentos culturais de grande força e repercussão nas Américas e na Europa. Exatamente nesse período Lygia Clark se muda para Paris e dá continuidade ao seu trabalho ainda num contexto de profundos questionamentos e em que a vontade de mudança é latente. Para ela, o que está sendo elaborado em sua produção nada mais é do que a reverberação de um desejo da nossa cultura que há muito estava sendo sufocado.

O que proponho existe já nos numerosos grupos de jovens que integram o sentido poético à sua existência, que vivem a arte ao invés de fazê-la. Nós, os “artistas”, podemos tirar de sua experiência um enfoque da sociedade atual, amedrontada pela intensidade de eles serem e viverem.

Agora que o artista de fato perdeu seu papel de pioneiro na sociedade atual, ele é cada vez mais respeitado pelo organismo social em decomposição. No próprio tempo em que o artista é cada vez mais digerido por esta sociedade em dissolução, resta-lhe, na proporção de seus meios, tentar inocular uma nova maneira de viver.

No próprio momento em que ele digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro... Atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais.

A única maneira, para o artista, de escapar da recuperação, é procurar desencadear a criatividade geral, sem qualquer limite psicológico ou social.

Sua criatividade se exprimirá no vivido (CLARK, p. 248).

É por perceber e analisar todo o processo dessa maneira que Lygia Clark enxerga a realização do trabalho artístico na mobilização da subjetividade do espectador. Assim, as proposições participacionais só existiam enquanto mobilização de uma nova experiência. Por isso, para a artista, a experiência do vazio-pleno deveria ser incorporada às vivências que ela elabora e sugere com as proposições participacionais. O processo implica um deslocamento dos modelos de subjetivação e aposta nas possibilidades semânticas que podem surgir dessa transformação. Em vez de pensarmos numa consciência reflexiva e num corpo concebido, apenas, como o local onde se instala o sujeito, Lygia Clark propõe pensarmos em uma unidade significativa experienciada como um corpo núcleo de significação, com o objetivo de ampliar a subjetividade vivenciada, apenas, como subjetividade psicológica em direção à instauração de uma subjetividade estética.

Ao envolver o espectador em suas manifestações artísticas, Lygia Clark faz muito mais do que colocá-lo como participante do trabalho de arte, mais do que compartilhar com ele seu processo criativo, mais do que, como afirmam alguns, dar a autoria do seu trabalho ao espectador. Ao inseri-lo de maneira que ele seja investido de todo um processo que sempre foi restrito ao artista, Lygia Clark possibilita ao espectador a vivência de uma prática de (re)significação do seu olhar, de transformação da sua sensibilidade, de criação e invenção de mundos. Isto é, no período da trajetória da artista ao qual este capítulo se dedica, ao espectador é oferecida a oportunidade de vivenciar uma experiência propriamente estética. Lygia Clark, dessa forma, provoca uma operação inversa no processo de clivagem da dimensão estética existente no padrão de subjetivação dominante do espectador, o que, também, liberta a dimensão estética de seu enclausuramento na subjetividade do artista.

Diante do que foi discutido aqui, podemos afirmar que a produção de Lygia Clark se configura, para nós, como um trabalho de investigação que tem como objetivo mobilizar novas subjetividades não apenas em busca do estabelecimento de novas relações entre o público e a arte, mas, principalmente, de fazer emergir, através do trabalho de arte, novos significados e novos modos de perceber e sentir como agentes transformadores da vida comum dos sujeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o desejo de aproximação entre arte e vida surgiu como parte das principais reivindicações de um programa artístico com as vanguardas históricas do início do século XX. As manifestações da vanguarda tinham como proposta questionar e romper os valores estéticos do sistema de arte enquanto valores da sociedade burguesa de maneira geral. Se o fundamento da obra de arte burguesa é a total separação com o contexto da vida, a arte vanguardista, em contraposição, se ergueu precisamente sobre o objetivo de restabelecer a conexão entre arte e práxis vital. Desse modo, as manifestações da vanguarda orientaram-se pela radical negação da instituição arte como esfera descolada da vida do sujeito comum.

A origem desse debate encontra-se no dadaísmo, especialmente em Marcel Duchamp, que se rebelou contra a arte contemplativa – aquela que apenas privilegia a experiência retiniana e exige do sujeito uma postura inalterável – e rompeu com as convenções estéticas estabelecidas pelo sistema de arte ao criar procedimentos que operavam para além dos seus limites. Assim, as manifestações da arte de vanguarda passaram a atuar em novos espaços e, em decorrência disso, as práticas artísticas se expandiram rompendo com diversas fronteiras disciplinares.

O desenvolvimento de novos processos criativos, a elaboração de procedimentos inovadores, a mudança no suporte da arte, a incorporação de elementos simples (de uso cotidiano) na produção dos trabalhos e a atuação em ambientes antes jamais explorados pelo campo artístico se sedimentaram no fim da década de 1950 nos Estados Unidos, momento de grande ebulição artística em Nova York, quando a cidade adquire um grande destaque no cenário da arte mundial. Entre esse período e a primeira metade dos anos 1960, os Estados Unidos viveram transformações significativas no que se refere aos valores estéticos do seu campo artístico. A *pop art*, junto com o legado dadaísta, é responsável por contaminar a “pureza” do modernismo ao encontrar nos aspectos do cotidiano, da linguagem comercial e da vida urbana os objetivos de sua arte.

A influência de Duchamp e seu *readymade* e de Andy Warhol e sua *pop art* consolidou um espaço para o desenvolvimento de outras tendências artísticas que também tinham no antiessencialismo sua postura fundamental, como, por exemplo, a arte performática, a *body art*, os *happenings*. Isso demonstra como o tradicional campo das artes plásticas não somente ampliou seus lugares de ação e transformou seus

suportes técnicos, como também realizou uma operação de convergência de linguagens artísticas, tornando, inclusive, a própria denominação de “artes plásticas” insuficiente. Surgia, dessa maneira, um problema: a dificuldade em se compreender as experiências contemporâneas através das categorias e dos gêneros habitualmente utilizados na classificação dos trabalhos de arte. Estamos, então, diante do que Rosalind Krauss (1984) chamou de campo ampliado ou expandido da arte, conceito criado por ela na tentativa de contemplar essa nova problemática vivida pelo campo artístico.

Como vimos no segundo capítulo, diferentemente da realidade norte-americana e do contexto europeu, nós, aqui no Brasil, só vivenciamos a introdução de uma consciência de modernidade na década de 1950, quando os Estados Unidos já viviam a emergência do que depois passou a ser designado como arte contemporânea. Devido ao primeiro movimento da nossa arte construtiva, o concretismo, o processo de modernidade brasileiro ocorreu sem as influências do espírito duchampiano e da *pop art* de Andy Warhol, que só foram incorporadas no nosso campo artístico a partir dos anos 1960, quando vivemos a experiência neovanguardista – que “gestou” nossa arte contemporânea.

Após as investidas do construtivismo (de linguagem abstrato-geométrica), que não só objetivou transformações no código de arte e no meio artístico, como também na própria ordem social do país, os artistas – tanto o mais jovens como os que já vinham atuando desde o início do projeto construtivo brasileiro – seguiram em busca de novos experimentos, numa postura que congregava tanto uma radical oposição aos valores abstratos e às formas concretas como uma forte crítica ao cenário político que o país então vivia. Dessa maneira, entre o fim da década de 1960 e o início dos anos 1970 temos um período que se configurou como o momento de uma grande guinada em direção à linguagem contemporânea, se caracterizando como uma época de intensa experimentação artística.

A prática da experimentação estava tanto associada às diversas formas de experimentar as possibilidades de uso dos novos meios tecnológicos e das novas mídias e a criação de novos procedimentos, como relacionada com as práticas que envolviam o corpo, fosse do artista ou do espectador, que propunham a retomada da sensibilidade e da percepção no processo de apreensão do mundo. Como vimos, Lygia Clark estava à frente desse processo. Sua trajetória se orientou pela busca do estabelecimento de uma nova experiência do sujeito com o mundo e, por isso, seu experimentalismo artístico

implicou, também, o deslocamento da arte de seu domínio da imagem visual – como, também, foi o caso de Hélio Oiticica e Lygia Pape.

No processo em que o conceito de obra (de arte) foi completamente desinvestido de sua “pureza”, a arte foi tocada, manipulada, destruída e/ou criada, parcial ou completamente, pelo público, o que impossibilita o direcionamento do mesmo olhar anteriormente dedicado à atividade e ao trabalho artísticos. Isso significa dizer que a arte contemporânea não se limita a trabalhar com os meios restritos ao campo visual. Ela cruza diferentes linguagens artísticas e manifestações da nossa cultura, chegando a ampliar seu alcance para criações que têm na experiência sensorial seu fundamento, como é o caso das manifestações observadas no contexto brasileiro de emergência da arte contemporânea e, mais especificamente, o caso da produção artística de Lygia Clark, como foi possível percebermos com este trabalho.

No caso do Brasil, o que estava em jogo, em síntese, era uma política das artes, que se situava a partir de três principais eixos: um primeiro corresponde à transformação no conceito de obra de arte, um segundo se refere à recusa da concepção tradicional de artista e um terceiro diz respeito ao espaço que se abre à participação do público. Nesse cenário, o processo de desmaterialização do objeto artístico – mas não em seu sentido literal, como vimos no terceiro capítulo – se configurou como a tradução dessas mudanças e colocou a experiência sensitivo-perceptiva no centro das questões às quais o experimentalismo artístico no Brasil se direcionou. O que movia esse tipo de prática era o desejo de desenvolver novas criações, propor novas buscas e se deparar com novas descobertas. Por isso, o trabalho de arte não poderia se constituir numa produção que se pretendia acabada, imbuída de ideias prontas, fechadas. A atividade artística deveria, então, ser orientada pelo sentido da experimentação, numa dinâmica que, necessariamente, envolve artista e público.

Isso implicou uma radical mudança no cenário tradicional da arte, como vimos com as rupturas operadas pela produção artística de Lygia Clark. O acesso aos trabalhos de arte deixa de ficar restrito aos espaços especializados, como museus e galerias, pois o objetivo da artista é ocupar e explorar espaços que não estejam separados da vida comum dos sujeitos para tornar o trabalho de arte um fazer que participa mais diretamente do exercício da existência humana. Os objetos utilizados, além de não serem objetos de valor estético-artístico como o sistema de arte tradicional define, só adquirem sentido no trabalho desenvolvido na medida da relação que estabelecem com

o espectador/participante. Para Lygia, a exposição desses objetos retira todo e qualquer sentido de trabalho artístico que neles pudesse existir, pois a “obra” acontece exatamente quando o sujeito participante se deixa por eles afetar. Opera-se, dessa maneira, uma profunda transformação na função do artista, que se distancia de seu caráter fetichizado para se tornar um propositor. O espectador, por sua vez, é convocado a abandonar sua postura de contemplação para participar ativamente do trabalho artístico. Lygia Clark, por sua vez, como vimos no quarto capítulo, almejou alcançar mais do que a participação do público, desejou mais do que compartilhar a autoria da “obra”.

Com sua poética de deslocamento do privilégio do olhar para uma ampla percepção sensorial, Lygia Clark tinha como maior objetivo, com o seu trabalho, operar transformações na subjetividade do espectador-participante, a fim de nele despertar sua potência de criação de novas realidades. Com seu projeto de arte-vida nos deparamos com um novo contexto. Além de romper com a concepção de que o trabalho de arte é algo estável e distante, de desestetizar o objeto artístico, desmistificar o sujeito artista e destruir, ainda que em espaços específicos, a aura da “obra” de arte, Lygia Clark extrapolou as fronteiras do sistema de arte, promoveu o transbordamento da arte para a vida e atingiu o “singular estado da arte sem arte” (ROLNIK, 1996, p. 10).

Lygia, então, pôs em xeque a principal pauta que definia a agenda da arte: a “pureza” do seu meio. Como afirma Arthur Danto (2006), vivemos um contexto no qual as narrativas mestras que estabeleceram as regras e os valores da arte tradicional e da arte moderna não apenas chegaram ao fim, mas se tornaram insuficientes para dar conta da nova realidade, de modo que a arte contemporânea não se permite ser representada por elas.

Investiguei, na pesquisa que deu origem a este trabalho, toda a trajetória artística de Lygia Clark, que se encerrou na década de 1980. Isso poderia provocar uma certa “tranquilidade histórica”, como diz Ligia Canongia (2005, p. 09), no processo de pesquisa, tanto porque me dediquei a uma produção artística que já se encerrou, quanto porque investiguei um momento da nossa arte já consolidado e estudei questões consideradas relevantes. Usei, no parágrafo anterior, uma referência de Danto da década de 1990, fruto de sua fala na 44ª Conferência Andrew W. Mellon sobre as belas-artes, na National Gallery. O material publicado por Arthur Danto, originado dessa conferência, data do ano de 1996, doze anos após o término da última fase em que

Lygia Clark trabalhou. Esse é um período em que o debate em torno da emergência de um novo paradigma na arte – o paradigma da arte contemporânea (antiessencialista) – é bastante expressivo. Hoje, quase trinta anos após o fim da produção de Lygia Clark e quase cinquenta anos da emergência do experimentalismo artístico brasileiro – embrião da nossa arte contemporânea, para alguns, e o próprio início dela, para outros –, afirmo que essas experiências ainda apresentam intensas ressonâncias no atual contexto em que nosso sistema de arte se encontra, como também questões relevantes para nossa cultura de maneira geral. Assim, configuram-se, nos dias de hoje, como fecundo campo de investigação da arte e da cultura do nosso país.

Diante disso, me coloco os seguintes questionamentos: o que fizemos com o tipo de propostas das manifestações do experimentalismo artístico brasileiro? Onde foram parar as experiências de Lygia Clark? Para mim, não resta dúvidas que elas lançaram novos problemas, estabeleceram novas relações na gramática artística, transformaram padrões cognitivos e modelos de subjetivação, propuseram novas e radicais formas de atuação. No entanto, o que estudiosos, artistas, instituições e profissionais ligados ao mundo da arte fizeram com esse legado?

Essas são questões que, claro, não pretendo responder aqui e nem há espaço para isso. Mas penso que são perguntas importantes, tanto pela envergadura do trabalho de Lygia Clark, como pelos caminhos aos quais ele nos leva, num cenário em que o debate sobre a arte contemporânea ainda é urgente e necessário. A partir desses questionamentos, acredito que pode ser fácil indicarmos os problemas existentes no nosso meio de arte, no que remete aos temas aqui em discussão, mas, para mim, apontar saídas e soluções se constitui numa das tarefas mais difíceis, na medida em que a arte contemporânea é um objeto que não é simplesmente compreendido em um único plano nem através de uma única perspectiva. Como afirmou e enfatizou Danto (2006),

A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com as vidas das pessoas que não veem razão em usar o museu nem como arca do tesouro da beleza nem como santuário da forma espiritual. (...). O artista, a galeria, as práticas de história da arte e a disciplina da estética filosófica devem todos, de um modo ou de outro, ceder espaço e se tornar diferentes, talvez muito diferentes, do que foram até agora (pp. 20-21).

Referências

ADORNO, Theodor. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.

ALVIM, Mônica. **Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia**. Brasília: Tese de Doutorado, 2007.

AMARAL, Aracy (Org.). **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

AMARAL, Aracy. Surgimento da abstração geométrica no Brasil. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Depois das Vanguardas**. Artes em Revista, n. 7, ano 5, agosto. São Paulo: Editora Kairós, 1983.

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

BECKER, Howard. **Uma Teoria da Ação Coletiva**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1977.

BELLUZZO, Ana Maria. Ruptura e arte concreta. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

CASTILLO, Sonia Del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Editora, 2005.

CLARK, Lygia. **1960: A morte do plano**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil (Suplemento dominical), 1980a.

_____. **Lygia Clark – Arte brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980b.

_____. L'art c'est Le corps. In: **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edition de L'eixample, 1998a.

_____. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edition de L'eixample, 1998b.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro e a fotografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

FIGUEIREDO, Luciano. **Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas 1964-74**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real – la vanguardia a finales de siglo**. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FRANCASTEL, Pierre. **Études de sociologie de l'art**. Paris: Gallimard, 1989.

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

GOODING, Mel. **Arte abstrata**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

_____. O Grupo Frente e a reação neoconcreta. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

_____. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. **Experiência neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Lygia Clark: uma experiência radical. Originalmente publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 1958. In: GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HUYSEN, Andréas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. **Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KOTHE, Flávio. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, número I, 1984.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

MARAR, Ton. Aspectos topológicos na arte concreta. 2004. <http://www.bienasbm.ufba.br/M39.pdf>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MICELI, Sergio. **A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

_____. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

NUNES, Fabricio Vaz. **Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”**. Campinas: Dissertação de Mestrado, 2004.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. Originalmente publicado no catálogo da mostra Nova objetividade brasileira. Rio de Janeiro, MAM, 1967. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

PECCININI, Daisy. **Objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

PEDROSA, Mário. Significação de Lygia Clark. In: FUNARTE (Ed.) **Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 2004.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60**. Belo Horizonte, C/arte, 1997.

_____. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte e política: algumas possibilidades de leitura**. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

RICKEY, George. **Construtivismo – origens e evolução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 60.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea**. Revista do Departamento de História e Programa de Estudos Pós Graduados Em História da PUC-SP. São Paulo, v. 25, n. Dezembro, p. 43-54, 2002.

_____. **Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia**. Em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. 2005.

_____. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**. Texto fornecido pela autora, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil**. Revista do ieb, n 45 p. 87-106 set 2007.

SOARES, Paulo. **Brasil-Tropicália – do itinerário de uma arte brasileira à destruição da *aura* artística em Hélio Oiticica**. Recife: Tese de Doutorado, 2003.

_____. Arte, política e juventude no Brasil: questões de arte e participação social In: GROPPPO, Luís Antonio; ZAIDAN FILHO, Michel; MACHADO, Otávio Luiz (Orgs.). **Juventude e movimento estudantil: ontem e hoje**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ZILIO, Carlos *et al.* **Artes Plásticas e Literatura (O nacional e o popular na cultura brasileira)**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ZOLBERG, Vera. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.