

# 1. INTRODUÇÃO

Todo ser humano é artista  
Joseph Beuys

Na década de 60, o artista plástico alemão Joseph Beuys pregava que todas as pessoas eram artistas. Chegou a esta afirmação a partir do que considera um conceito ampliado de arte, ou a arte social, na qual todos devem participar independente de terem habilidade para pintura e escultura (VALLE in COCCHIARALE, 2002, p. 16).

Essa idéia de Beuys contraria a noção aceita pela cultura moderna ocidental na qual o artista aparece como uma espécie de deus, um criador que dá forma aos anseios do público. A obra desse ser superior é então submetida à adoração e à apreciação dos espectadores, que se posicionam diante de algo elevado e inatingível (BRETT in BASBAUM, 2001, p. 32).

No entanto, a idéia de Beuys já é compartilhada por alguns pensadores e artistas de sua época. Um deles é Marcel Duchamp, cuja postura diante dessa questão Beuys vai criticar. Este último parece nunca ter se conformado com o que considerava o silêncio do artista após a criação dos *Ready-Mades*<sup>1</sup>. Para Beuys, faltou a Duchamp, após o deslocamento dos objetos de uso comum para um espaço institucionalizado, na categoria de obra, a formulação de uma teoria da arte. O alemão imbuiu-se, então, da tarefa de concluir a teoria deixada em aberto, chegando à conclusão de que todos são artistas.

---

<sup>1</sup> Os *Ready-Mades* eram objetos transformados em obras de arte por Marcel Duchamp. Esta operação consistia na escolha, pelo artista, de um objeto de uso cotidiano qualquer, como um urinol ou uma pá, por exemplo, e no seu deslocamento do lugar em que desempenha sua função original e sua apresentação como obra de arte. No caso do urinol, Duchamp simplesmente inverteu a posição tradicional da peça, assinou com o pseudônimo de R. Mutt, datou-a (1917) e batizou a "obra" de *Fontaine (Fonte)*.

Porém, no entender de Thierry De Duve, o silêncio de Duchamp, considerado exagerado por Beuys, viria da simples constatação desse estado de coisas. Isto é, a visão crítica e apurada do artista francês já tinha reconhecido a participação de não-artistas na obra de arte:

Duchamp, ao contrário, nunca foi um utópico. Nada poderia estar mais afastado de seu modo de pensar do que a crença na criatividade universal. Seu tipo particular de arte, o *readymade*, não surgiu nem da crença, nem da esperança de que todos podem ou deveriam poder ser artistas. Em vez disso, reconheceu - e bem razoavelmente - o 'fato' de que todos já tinham se tornado artistas. Diante de um *readymade*, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte. (1988, p. 128)

Segundo Rosalind Krauss, os *Ready-Mades* sugerem que o trabalho artístico não está, necessariamente, na produção de um objeto físico, mas "no ato especulativo de formular questões" (2001, p. 91).

A pesquisa e o próprio trabalho de Beuys e Duchamp conduziram para um deslocamento da posição do espectador de arte que, ao deixar de ser apenas um apreciador da obra, ou, mesmo nessa apreciação, já está realizando a obra mesma, ou ainda, coloca-o em uma posição ainda mais ativa: de formulador ou propositor de questões.

É justamente neste viés que se encontra a produção de Lygia Clark<sup>2</sup> (1920 - 1988), quando passa a assumir o papel de propositora de uma experiência a ser vivida ativamente pelo espectador. A artista brasileira renuncia à sua condição de autora da obra (GULLAR in Lygia Clark, 1980, p. 66) e parte para a ação ao incluir o público na criação/realização da obra. Em seu Livro-Obra (in Lygia Clark, op. cit., p. 233) ela define sua postura:

---

<sup>2</sup> Artista plástica brasileira, Lygia Clark fez parte do Movimento Neoconcretista. Direcionou sua pesquisa para a participação do espectador, criando, inclusive uma terapia na qual o público passou a ser seu paciente.

“Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência.

Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê.

Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação.

Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.”

No mesmo período, Hélio Oiticica<sup>3</sup> (1937 - 1980) desenvolvia uma proposta que tinha o espectador como uma espécie de motor da obra. Era ele quem fazia a obra se movimentar, quer seja ao entrar em uma de suas obras, quer seja ao vesti-la, bebê-la ou circundá-la.

### 1.1. O espectador na obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark

Beber a cor laranja. Ato voluntário e consciente que cada espectador da obra de Hélio Oiticica é convidado a realizar. Mas trata-se apenas de umas das ações às quais é convocado a ser o agente. Ao entrar em um *Penetrável*<sup>4</sup>, por exemplo, o espectador passa a ser um participante da experiência daquela obra. O autor fez o convite - no caso, Hélio Oiticica - e, quem quiser, pode aceitar, isto é, se permitir vivenciar as experiências propostas.

---

<sup>3</sup> Assim como Lygia Clark, Hélio Oiticica também foi integrante do Movimento Neoconcretista.

<sup>4</sup> *Penetrável* é o nome de uma série de obras de Hélio Oiticica, criadas a partir de 1960. Eles são, basicamente, um labirinto formado por paredes coloridas e que podem conter, em cada esquina ou corredor, objetos escolhidos pelo artista, como um aparelho de televisão ligado, um rádio ligado, uma jarra com suco de laranja e copos para o participante beber etc. Os *Penetráveis* são uma das obras que servirão de base para esta dissertação e, portanto, serão estudadas em vários momentos, mas especialmente no sub-capítulo 4.2., intitulado *Penetráveis - Outras dimensões da obra*.

Ingerir a cor laranja significa ser “contaminado” pela cor. Trata-se de um ato de grande singeleza - por ser uma atitude corriqueira como a de beber suco de laranja - e, ao mesmo tempo, de extrema radicalidade, de uma ação de adesão do outro como que selando sua participação na obra.

Lygia Clark, em seu trabalho, vai exigir do público o mesmo grau de comprometimento com a obra e, em alguns casos, uma participação ainda maior. É que, quando começa a trabalhar com a *Estruturação do Self*<sup>5</sup>, o participante se torna um paciente<sup>6</sup> que entrega, literalmente, seu corpo e até sua mente às mãos da artista e passa a lidar com as múltiplas sensações de tato, olfato, audição, paladar e visão. Essa adesão à proposta feita por Clark é a de constituir, em conjunto, a obra da artista.

Esse brinde - ou essa cumplicidade - compartilhado pelo espectador/participante e o artista é um dos elos entre o trabalho desses dois amigos e expoentes de sua época: Hélio Oiticica e Lygia Clark. Suas trajetórias se tocam em muitos pontos, assim como algumas das questões colocadas por suas obras, como o processo de criação de obras de arte que estão no espaço real<sup>7</sup>. No entanto, são pesquisas independentes que têm, em comum, a proposta de repensar a relação obra de arte / artista / espectador.

---

<sup>5</sup> *Estruturação do Self* é o método terapêutico que Lygia Clark desenvolve e com o qual passa a “tratar” seus pacientes. Durante as sessões, eles são submetidos ao contato com vários objetos criados pela artista e chamados de *objetos relacionais* - que podem variar de sacos de plásticos cheios de ar a cobertores, sacos com sementes e ervas, almofadas etc.

<sup>6</sup> O espectador é chamado de paciente pela própria artista, já que ele se submete a um tratamento desenvolvido por Lygia Clark.

<sup>7</sup> Entendemos como espaço real a terceira dimensão. Será possível, ao longo desta dissertação, analisar como os dois artistas, pintores no início de suas carreiras, conseguem se libertar da segunda dimensão - isto é, do quadro pintado e pendurado na parede - para a criação de obras que ocupam um espaço tridimensional. Este é o caso, para citar um exemplo de cada um dos artistas, dos *Bichos*, de Lygia Clark, e dos *Núcleos*, de Hélio Oiticica.

Não cabe aqui uma defesa da obra de ambos, nem mesmo um juízo de valor. Mas apenas a consciência de que o trabalho desses dois artistas é um fértil campo de estudo para entender melhor em que compasso se deu a inclusão do espectador como um terceiro apoio dessa relação. E, também, reconhecer uma produção que pode se encaixar como “vértice e ruptura”<sup>8</sup> da história de arte brasileira.

Ao tomarmos a relação obra de arte / artista / espectador como base desta dissertação de mestrado, estamos querendo entender como se deu o processo de inclusão deste terceiro apoio (o espectador) na obra de Lygia Clark e de Hélio Oiticica.

Afinal, trata-se de uma das questões centrais na obra dos dois artistas estudados e que, ao mesmo tempo, vai ter reflexos nos trabalhos realizados por novas gerações de artistas.

---

<sup>8</sup> Essa expressão é usada por Ronaldo Brito para dar título a seu livro sobre o Movimento Neoconcretista: **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro** (1999). Neste trabalho, o autor traça o cenário em que foi criado o grupo de artistas, formado basicamente por cariocas ou por moradores da cidade do Rio de Janeiro, e suas principais linhas de trabalho.

## 1.2. O cenário da vanguarda brasileira

O ponto de partida deste trabalho é o movimento iniciado nas décadas de 50 e 60, quando o país viu nascer duas correntes artísticas que iriam se tornar a vanguarda brasileira. A polêmica entre concretistas e neoconcretistas, ou entre as vertentes paulista e carioca, vai ser fundamental para estudar a relação entre espectador / obra de arte / artista a partir do trabalho de dois membros do grupo do Rio de Janeiro: Hélio Oiticica e Lygia Clark.

Situar a pesquisa a partir deste período é fundamental para se compreender boa parte da história da arte no Brasil, mas também para conhecer as bases da produção de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Concretismo e Neoconcretismo propõem a discussão sobre a produção das vanguardas européias e adotam uma postura crítica diante do movimento modernista brasileiro, reconhecido nacionalmente a partir de 1922. E fazem isso em terreno público, isto é, nas páginas de grandes jornais de circulação nacional, como o Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, e a Folha da Manhã e o Correio Paulistano, em São Paulo, abrindo questões para leigos e especialistas. Dois nomes vão polarizar o debate: Ferreira Gullar, jornalista e poeta, líder do movimento Neoconcreto; e Waldemar Cordeiro, artista plástico e escritor, líder da corrente Concretista. Esses dois expoentes vão contribuir para fomentar as discussões e possibilitar a participação do público.

Ao contrário da arte brasileira feita até então, a produção artística do Concretismo e do Neoconcretismo conseguiu se colocar no mesmo compasso que a internacional, em uma influência direta das vanguardas construtivas européias, porém, adquirindo uma leitura própria do fazer artístico. No entanto, até que ponto a arte concreta brasileira se alimentou nesta fonte para, a partir daí, desenvolver pesquisas próprias?

Vejamos o caso de Lygia Clark. Integrante do movimento Neoconcreto, ela apresenta desde logo um embate com um dos mais pulsantes questionamentos do grupo Neoconcretista: a questão figura e fundo. É como se a artista conseguisse enxergar uma dimensão infinita - para usar um termo de Oiticica - através da superfície bidimensional do quadro. Dessa investigação, e mais, dessa compreensão do problema do espaço, nasce o *Espaço Modulado* (1958): as grandes áreas negras, barradas pelas linhas brancas, criam essa dimensão infinita. O uso dos elementos geométricos não é, aqui, o foco principal, mas um instrumento que permite descortinar esse espaço.

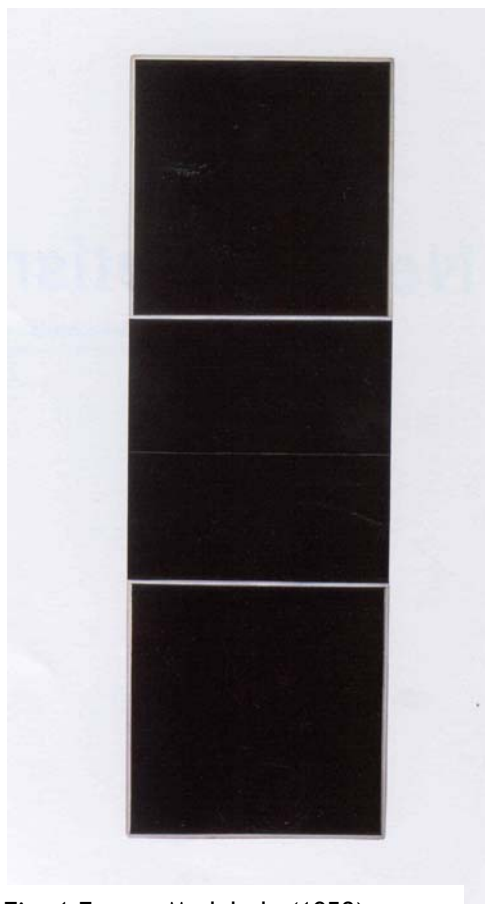


Fig. 1 Espaço Modulado (1958)

A investigação em busca do espaço estabelecida por Lygia Clark chegou até a linha orgânica. Isto é, uma linha que divide planos de

mesma cor e que funciona, em seus trabalhos, quase que como o rasgo que Lucio Fontana faz em suas telas<sup>9</sup>. Por aquela linha, assim como pelo corte feito pelo estilete de Fontana, passa a terceira dimensão, cortando o quadro.

Nas obras em que trabalha a linha orgânica, ou linha-espaço (expressão utilizada pela própria artista), não há forma seriada, pois ela obrigaria o espectador a manter sua posição contemplativa e a dinâmica é estabelecida de uma forma para outra, como se cada uma fosse o ponto de partida e o de chegada. Clark quer que o espectador veja o todo, a obra completa, quer que ele possa penetrar também pelo espaço que passa através da linha orgânica.

Hélio Oiticica, em seu livro “Aspiro ao Grande Labirinto” (1986, p. 33), explica melhor este processo:

“Lygia Clark não se limitou a compreender superficialmente o ‘geometrismo’ de Mondrian, mas sim voltar à raiz do pensamento de Mondrian, possibilitando ver assim quais seriam as suas *démarches* mais importantes e que abriram um novo rumo para a arte. Sua compreensão primeira é relativa ao ‘espaço’, como elemento fundamental atacado por Mondrian, ao qual deu novo sentido, sendo este o principal ponto que a levaria a se relacionar com Mondrian, e não a ‘forma geométrica’ como tantos outros”.

Era apenas o começo. Da compreensão do problema do espaço, foi possível romper com a moldura do quadro. Desvendada essa questão, o espaço, na obra de Clark, já não cabia mais na dimensão infinita e que, por isso mesmo, era também virtual. Ele precisava se tornar real. Precisava saltar para fora da superfície do quadro. É como se o espaço tentasse sair daquele plano bidimensional, preso ao seu suporte tradicional, daquela moldura que o obrigava a existir em uma área

---

<sup>9</sup> Lucio Fontana (1899 - 1968) assinou, em 1946, o “Manifesto branco”, que se baseia na idéia da utilização do “espaço físico e fenomênico como instrumento de comunicação novo e mais amplo” (ARGAN, 1992, p. 662). Entre seus trabalhos mais conhecidos estão as telas com um grande corte longitudinal, abrindo o quadro para a passagem do espaço além daquele plano. Este é o caso de *Conceito espacial: espera*, de 1963.



predeterminada, para ocupar seu lugar no mundo e permitir à artista “compor no espaço” (PEDROSA, 1981, p. 197).

É claro que essa “libertação” da bidimensionalidade não aconteceu de uma hora para outra. A obra de Clark parece ter começado a tatear no espaço, testando esse novo universo de possibilidades. Primeiro vem o *Casulo* (1959): chapas de metal que se dobram e saem do plano do quadro, porém, ainda presas na parede, como telas. Essa experiência já era a preparação para os *Bichos* - placas de metal presas por dobradiças de tal modo que, quando se mexe numa delas, o “bicho” vai se transformando e ganhando novas formas.

Quando Lygia Clark cria seu primeiro *Bicho*, em 1960, ela não só materializa a pintura fora da tela, no espaço real, mas cria uma nova proposta que já não se pode descrever como pintura, nem como escultura. Enfim, é preciso descobrir um novo nome para batizar esse corpo estranho, que age e que tem vida por meio da intervenção de uma outra pessoa que não a própria artista.

Para dar conta desse *Bicho*, Ferreira Gullar cria um novo termo: não-objeto (in Amaral, 1977, p. 94). Afinal, à obra não se aplica nenhuma nomenclatura ainda conhecida, pois não é uma pintura, nem uma escultura, nem mesmo um objeto de uso comum. Mas Gullar vai além, pois o termo que criou não se restringe apenas à produção de Clark, mas se adequa perfeitamente a outros trabalhos de artistas Neoconcretistas. Quando teoriza sobre o que denomina não-objeto começa a desvendar essa nova relação entre artista, obra de arte e espectador, que implica justamente no tipo de envolvimento que Lygia Clark quer provocar no espectador de suas obras. Segundo ele:

“O espectador é solicitado a usar o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra - o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação” (Id-Ibidem).

Os não-objetos estavam, portanto, criados e expostos para um público que era convocado agora a assumir uma nova postura. Ele passa a viver uma experiência, a ser parte e agente dela, a criar a obra. Nesse sentido, os *Penetráveis* e os *Parangolés* - esses últimos, criados anos mais tarde, no final da década de 60 - de Oiticica também são não-objetos. Isto porque, além de estarem fora dessa categorização de pintura ou escultura, também dependem fundamentalmente da participação do espectador para sua realização completa como obra de arte.

Na obra de Hélio Oiticica, *Bólides* (1964), *Penetráveis* e *Parangolés* também são não-objetos. Multimídia, em uma época em que o termo ainda não existia, o trabalho de Oiticica permite um altíssimo grau de interatividade - outra palavra que entrou para o vocabulário corrente apenas nos últimos anos. Em alguns casos, chega a depender dessa interação com o espectador para que a obra aconteça de fato. Em 1959, começa a criar os primeiros *Bilaterais*. Ainda é possível chamá-los de quadros, apesar de já não estarem mais pendurados nas paredes, mas no teto.

Ao contrário de Lygia, em que a pintura sofre um processo mais brutal de romper com a moldura e de pular para a terceira dimensão como quem se liberta de uma jaula, os *Bilaterais* parecem simplesmente existir ali, como se a conquista daquele espaço fosse natural e óbvia. Trata-se de placas de madeira cortadas em formas variáveis e pintadas de apenas uma cor dos dois lados. Em muitos casos, outras placas são coladas formando planos, dobras e sombras.

O exercício de contornar o *Bilateral* para conhecê-lo como um todo se torna ainda mais complexo nos *Núcleos*, de 1960. Retângulos e quadrados são perdurados no teto e formam um conjunto pintado de

uma mesma cor, mas com tonalidades diferentes. Essas variações de tonalidade são realçadas pela posição de cada peça, que tem mais sombra ou mais luz. Nesse jogo, Oiticica quer mostrar a pulsação da cor, como se ela voltasse ao seu núcleo para revelar-se completamente. A cor, em Oiticica, é independente. É quase como se tivesse vontade própria e quisesse se mostrar como uma potência da obra. Ou melhor, no *Núcleo*, ela é a razão de ser da obra.

Essa potência é reforçada pela escolha das cores, como o vermelho e o amarelo. Quentes, as tonalidades realçam ainda mais essa pulsação e atraem o olho e a curiosidade do espectador para desvendar aquele conjunto flutuante de placas de cor. Para dar conta de toda a obra, é preciso circundá-la e olhá-la até mesmo de baixo. Ela já não tem apenas dois lados, mas muitos. Nessas propostas, Oiticica não apenas liberta a pintura do plano, mas permite novos pontos de vista para o espectador.

Hélio Oiticica está sempre em busca de transformar a cor na própria obra. E é movido por esse desejo que surgem os *Bólides* - vidros ou caixas repletas de cor, quer sejam pintadas, quer sejam enchidas com pigmento -, os *Penetráveis* - labirintos de cor que envolvem o espectador - e os *Parangolés* - capas feitas com materiais diferentes e inusitados que revelam a cor e a forma à medida que o espectador a veste e realiza uma dança.

Esse rápido panorama sobre a trajetória dos dois artistas mostra que Lygia Clark e Hélio Oiticica sempre trabalharam muito próximos. Debateram seus trabalhos e suas dúvidas entre si e realizaram um intenso intercâmbio artístico, mesmo quando morando em países diferentes. Essa proximidade oferece um panorama interessante para situar a relação artista / obra de arte / espectador e como cada um lidava com ela.

### 1.3. Penetrando na obra - a direção metodológica

Antes de se iniciar o aprofundamento nas questões centrais deste trabalho, faz-se necessário explicitar a metodologia adotada para sua realização. Não é nosso objetivo fazer uma avaliação qualitativa da obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica, mas tão somente, analisar como se desenvolveu, na trajetória dos dois artistas, a participação de um terceiro vértice na criação de uma obra de arte.

Temos consciência de haveremos escolhido apenas uma faceta de um problema múltiplo e multidimensional e estamos cientes das lacunas deste trabalho. A obra de um artista, seja ele qual for, apresenta inúmeras questões que envolvem problemas os mais diversos. Sendo assim, toda e qualquer análise do objeto escolhido resulta numa redução desta essência plural. O nosso foi apenas um ângulo de observação, uma leitura, entre as muitas possíveis, de um dos aspectos relacionados às obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Não tivemos a pretensão, portanto, de liquidar a complexidade do tema. Ao contrário, nossa idéia foi abrir possibilidades de reflexão sobre a obra de dois expoentes das artes plásticas, personalidades cujo trabalho influenciou as gerações seguintes.

O início desta pesquisa nasce do aceite ao convite do próprio artista, de se deixar envolver pela obra. Sendo assim, iniciamos nosso trabalho penetrando nas obras de Clark e Oiticica. Paralelamente à pesquisa bibliográfica, a construção desta dissertação exigiu a visita a museus e a galerias de arte que expõem, ou expuseram, obras dos dois artistas.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), palco da primeira exposição Neoconcretista (1959), é um dos principais locais para se conhecer algumas das peças de Lygia Clark e Hélio Oiticica. No caso de Clark, o Museu manteve uma sala dedicada à artista que apresentava um resumo da sua trajetória. A mostra apresentava desde as *Superfícies Moduladas* até a obra *A casa e o corpo* (1968).

No que diz respeito à obra de Oiticica, um dos principais locais para se conhecer seu trabalho é, certamente, o Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Espaço inteiramente dedicado ao artista, faz um panorama completo da sua trajetória e apresenta obras como os *Metaesquemas* (1958), os *Bilaterais*, os *Penetráveis*, os *Bólides*, os *Parangolés*, além dos trabalhos realizados nos Estados Unidos, como a série *Quasi Cinema* (1972/73).

Outros espaços e exposições realizados sobre a obra dos dois artistas, bem como dos grupos Concretista e Neoconcretista, também foram visitados. É o caso do Museu do Açude, no Rio de Janeiro, onde foi construído o *Penetrável Magic Square nº 5, De Luxe* (1978), do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAM-SP), e da Pinacoteca do Estado, em São Paulo.

A pesquisa bibliográfica se concentrou nas obras de historiadores e críticos de arte relacionadas ao trabalho de Clark e Oiticica. Para tanto, foram utilizados como fontes livros, catálogos, entrevistas e artigos publicados em jornais da época ou atuais. Como se trata de dois artistas consagrados nacionalmente, foi encontrada uma bibliografia bastante consistente - sobretudo se comparada à de outros artistas brasileiros - que vai desde livros de própria autoria, como é o caso de Hélio Oiticica, com seu "Aspiro ao grande labirinto" (1986), até a coletânea de cartas trocadas entre os dois e publicadas sob o título "Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74".

Ao mesmo tempo, abrimos neste trabalho espaço para a análise de uma questão que nos parece complementar e relevante ao esclarecimento do cenário em que se desenvolveram as primeiras propostas em que o espectador passa a atuar como participante de uma obra de arte. Esta questão é a abertura que os veículos de grande imprensa, neste caso, os jornais diários, dão aos temas relativos às artes plásticas e ao trabalho de artistas brasileiros e estrangeiros.

Por acreditarmos que, ao exigir uma postura participativa do espectador, a obra de arte exige também que ele tenha um mínimo conhecimento sobre as proposições feitas a partir dela, entendemos que a mídia de massa tem um papel importante na formação desse público e que, neste sentido, interfere (ainda que indiretamente) no resultado final da relação obra de arte / artista / espectador.

As muitas matérias e artigos publicados nos jornais e revistas oferecem rico material de época para estudar como cada grupo entendia o posicionamento de sua corrente no cenário artístico, além das críticas e das defesas que faziam sobre os dois movimentos. Também é um período importante, em que os jornais, como é o caso do Jornal do Brasil (principalmente em seu Suplemento Dominical<sup>10</sup>), assumem um papel de educadores do grande público. Ferreira Gullar, por exemplo, dedica várias páginas do jornal a explicar movimentos como o Cubismo, o Expressionismo etc. É uma tentativa clara de se tentar formar um público de arte, aparelhando o espectador dos elementos necessários para se compreender a produção da época e acompanhar as principais questões que estavam sendo debatidas nos espaços editoriais dos meios de comunicação.

A análise deste material, centrada principalmente no Jornal do Brasil, merecerá um sub-capítulo dedicado ao tema.

---

<sup>10</sup> Caderno dedicado a entrevistas, artigos, críticas e reportagens sobre artes plásticas, poesia, teatro etc., e que foi a principal arena de discussão do grupo Neoconcretista.

Em seguida, será analisada a participação do público tanto na obra de Lygia Clark, quanto na de Hélio Oiticica. Os trabalhos serão estudados separadamente, já que procuramos investigar como cada um estabeleceu esse diálogo e, ao mesmo tempo, mostrar a trajetória de cada pesquisa plástica. Nos dois casos, levantamos autores que lidam com o trabalho desses artistas para estabelecer pontos de contato e idéias que possam ser complementares. Muitas vezes, utilizaremos os depoimentos dos próprios artistas, já que existem muitos registros de suas idéias, quer sejam em depoimentos, quer sejam em entrevistas a jornalistas e críticos de arte.

Finalmente, no quinto capítulo, nos deteremos sobre a posição do espectador propriamente dita, numa tentativa de sintetizar como Clark e Oiticica lidaram com a questão. A método pelo qual direcionamos esta pesquisa apresenta as diferenças entre a postura tradicional do público frente à obra de arte - isto é, apenas como apreciador de uma obra que não pode ser tocada, mas apenas contemplada, quer seja uma pintura pendurada na parede, quer seja uma escultura posicionada sobre um suporte - e a relação inovadora na qual o espectador se desloca de sua posição distanciada para ser um agente de transformação da obra, na medida em que muitas delas só se revelam inteiramente a partir da ação de alguém - como é o caso dos *Bichos* e dos *Parangolés*.

Como toda esta pesquisa se apóia nos trabalhos dos dois artistas, optamos por apresentar as ilustrações na medida em que as obras são citadas ao longo do texto. Daremos especial atenção às imagens nos capítulos dedicados a Lygia Clark e Hélio Oiticica. Na maioria dos casos, serão ilustrações retiradas da bibliografia, já que nem sempre é permitido fotografar obras de arte em museus ou galerias. No entanto, no caso *Penetrável Magic Square nº 5, De Luxe*, há imagens também de nossa autoria.

No capítulo 3, dedicado à obra de Lygia Clark, optamos por fazer um recorte cronológico, para valorizar a coerência da trajetória da artista, atestada por alguns dos autores citados, como Guy Brett e Mário Pedrosa. Essa escolha também destaca a crescente participação do espectador em seu trabalho, que começa como apreciador das obras penduradas na parede e se desenvolve até a sua participação como criador da sua própria obra.

No caso de Clark, o estudo de caso será direcionado para as obras criadas no período em que participava do Movimento Neoconcretista e segue até seus objetos relacionais e seus trabalhos com grupos de pessoas. Não nos deteremos, no entanto, na sua última fase, chamada *Estruturação do Self*. O motivo é que, neste trabalho, o participante não é mais um apreciador da arte qualquer, que pode se deparar com uma obra da artista em um espaço institucional, como uma galeria ou um museu, ou mesmo em terreno público. Nessas experiências, o participante era um paciente de Clark, que encarava esse atendimento particular como uma terapia. Esses casos envolvem não apenas questões ligadas à estética ou a história da arte, mas também envolvem psicologia e terapias alternativas, os que provocaria um distanciamento do foco de estudo desta dissertação.

Já no capítulo dedicado a Hélio Oiticica, a ordenação escolhida tem como objetivo destacar os elementos mais significativos da sua obra no que diz respeito à participação do espectador. Sendo assim, vamos valorizar uma ou outra obra na medida em que ela permite uma melhor análise das questões principais desta pesquisa.

Em ambos os casos, procuraremos analisar vários aspectos das obras de maior reconhecimento dos dois artistas. Por isso, buscaremos estudar as mesmas obras em capítulos e subcapítulos diferentes, na medida em que será possível revelar uma ou mais das suas facetas, de acordo com a temática abordada em cada momento. O objetivo desta



metodologia é estudar, quase que por camadas, as várias instâncias em que essas obras se relacionam com o espectador.

Finalmente, é preciso salientar que escolhemos os trabalhos de maior destaque dentre as obras criadas pelos dois artistas. Essa decisão se baseia no fato de que, como nosso interesse principal é investigar a relação obra de arte / artista / espectador, elencamos aqueles que oferecem mais rico material de estudo, permitindo olhares diferentes e uma gama de interpretações mais variadas.