

5. NÃO É MAIS ESPECTADOR, MAS FRUIDOR

“A ação é pura manifestação expressiva da obra”
(OITICICA, 1986, p. 70)

Analisadas as operações propostas pelas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, é possível entender em que medida elas se adequam ao modelo de obra aberta proposto por Umberto Eco (2003, p. 26 e 27). Elas não se prestam apenas à contemplação passiva do espectador, como acontece com um quadro pendurado em uma parede. Pelo contrário, foram criadas para serem completadas e estão subordinadas a ideais como os de “informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados” (Id-Ibidem, p. 22). Neste momento, o papel do público passa a ser muito mais ativo e o espectador passa a ser participante ou fruidor. É ele que, a partir de suas próprias vivências, vai dialogar com obra e tirar dessa relação sua própria experiência.

A obra aberta oferece ao fruidor uma infinidade de possibilidades que se apresentam apenas como promessa de realização até que haja, de fato, a ação ou interferência do outro. Ao aceitar o convite de interferir na obra, o resultado do diálogo que passa a ser realizado vai acontecer a partir de um plano minimamente estabelecido pelo autor. Minimamente porque, de acordo com a proposta idealizada para cada uma delas, a resposta é mais ou menos direcionada por leis estabelecidas por seu criador.

Nas *Máscaras Sensoriais*, Lygia Clark busca provocar determinados sentidos do fruidor com o objetivo de induzi-lo a um auto-conhecimento. Essa indução é tanto mais óbvia a partir do momento que se leva em conta que as *Máscaras* cortam o contato “normal” com o mundo externo, permitindo ora uma visão embaralhada dele (os orifícios dos olhos

possuem materiais que turvam a vista) ora uma visualização direta dos próprios olhos do fruidor (no caso dos espelhos). No entanto, a gama de reações e vivências despertadas pelos sons, cheiros e pela separação com o mundo familiar está fora de seu alcance.

Já no *Parangolé*, a orientação de Hélio Oiticica se concentra apenas na proposta de criação da capa e no jogo de texturas e cores que ele quer fazer com que o fruidor revele. Não há uma proposta tão específica quanto a de Clark, mas um convite para que o outro encarne o corpo da cor que veste. A vivência que surge da dança criada e o resultado plástico estão inteiramente subordinados à vontade e à criatividade do participante, sem que o autor possa (ou mesmo queira) direcionar.

No entanto, não é feito nenhum juízo de valor sobre a existência de uma orientação mais ou menos marcante na proposta de uma obra. Pelo contrário, de acordo com Eco, a direção apontada pelo autor é benéfica e até mesmo vital para que a obra exista como tal. Um dos exemplos que usa é o de um compositor que, para acrescentar todas as possibilidades sonoras em sua obra, chega ao que se chama som branco (Id-Ibidem, p. 166), ou melhor, a uma confusão de sons tão grande que já não se consegue mais distinguir nenhum deles. Essa *overdose* de informações transforma a composição em apenas ruído. Risco ao qual estaria submetida toda obra que se propusesse abraçar todas as possibilidades existentes.

(...) a possibilidade de uma comunicação tanto mais rica quanto mais aberta está no delicado equilíbrio entre um mínimo de ordem admissível e um máximo de desordem. (Id-Ibidem, p. 168)

Podemos usar o *Bicho* como exemplo. A composição de planos criada por Clark permite uma variedade de operações e movimentos que, a princípio, parecem inesgotáveis. No entanto, elas estão submetidas a leis matemáticas que determinam um número finito de opções. O diálogo

com esse não-objeto se torna rico para o fruidor na medida em que ele se identifica mais ou menos com um determinado movimento provocado. No entanto, caso eles sejam infinitos, a riqueza da informação trocada se perde completamente e vira, assim como na composição musical, apenas ruído.

5.1. A autoria da obra de arte

Na obra aberta, o participante tem uma função primordial: é ele quem dá sentido à obra. Um *Bicho* ou um *Parangolé*, para utilizar trabalhos já citados neste capítulo, só adquirem sentido a partir da sua manipulação pelo outro. Pois bem, essa relação de “dependência” já caracteriza uma espécie de co-autoria dividida entre o artista e o fruidor.

No entanto, no *Caminhando*, essa relação de co-autoria se torna ainda mais radical. O autor se desloca da posição de criador de uma obra para a de propositor de uma experiência a ser vivenciada por terceiros. Lygia Clark compreende bem essa dinâmica ao atestar que “o ato engendra a poesia” (in *Lygia Clark*, 1980, p. 66), quando se refere ao movimento feito pelo fruidor ao cortar a fita de *Moebius*.

Eu seu *Livro-Obra*, Clark chega a dedicar um texto para explicar sua posição como artista, ou melhor, como propositora:

“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.” (*Livro-Obra*)

Essa postura de Clark é vista como abdicação da autoria da obra por alguns autores. É o caso de Ferreira Gullar:

“Ao renunciar à condição de autora da obra, e não abrir mão da condição de artista, apenas afirma que a sua função mudou: não cabe mais a ela o exercício artesanal de fazer a obra nem de concebê-la como projeto a ser executado; cabe-lhe apenas propor situações em que o outro vivencie experiências talvez nem estéticas mas sensoriais e psicológicas”. (in Lygia Clark, op. cit., p. 66)

Brett também se dedica a essa questão e defende que Clark tinha consciência de que arriscava na “transferência de poderes” para o espectador/participante a própria autoria da obra:

A artista sentia-se satisfeita de propor aos outros que fossem eles próprios. (...) Lygia tinha consciência da natureza paradoxal da sua abdicação (in BASBAUM, 2001, p. 33)

No entanto, Umberto Eco não entende essa participação do espectador como uma “transferência de poderes”, visto que ele defende que a gama de possibilidades encerradas na experiência proposta pelo artista é, de alguma forma, esperada e procurada pelo autor que limita a possibilidade de intervenção e direciona a vivência para um caminho pré-determinado. Não que esse fato tire a validade da obra, pelo contrário, é justamente aí que mostra a genialidade do artista: em propor algo que, aparentemente permite total liberdade por parte do fruidor, mas que propõe algumas questões específicas:

A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. (2003, p. 62)

O próprio Eco complementa o raciocínio justificando que, a partir da configuração até certo ponto pré-determinada da obra, ainda que ela abra espaço para a participação do fruidor, não se altera a posição do autor:

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: Não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (Id-ibidem)

Apesar de operar com a consciência da qual fala Eco, quer dizer, de direcionar suas propostas para uma vivência específica, buscando, nos casos estudados até aqui a conscientização sobre o próprio corpo, Lygia Clark parece ter assimilado a tese defendida por Beuys de que todos são artistas: “Todos podem moldar e formar o meio-ambiente. É necessário ter consciência do que se faz” (2003, p. 121).

Nesse sentido, Lygia demonstra ter compreendido essa questão e antecipado a inclusão do outro nas questões de arte. Quer dizer, ela não defende a criação de uma nova sociedade ou um novo homem ou um novo mundo. Ela está focada no amadurecimento e na libertação deste homem por meio de seu auto-conhecimento. Suas obras aprofundam cada vez mais essa questão, tanto que seu trabalho toma o rumo do tratamento, associando a obra de arte à psicanálise, no que Clark chama de *Estruturação do Self*.

5.2. Um campo de possibilidades

A idéia de obra aberta está fundada na sua capacidade de oferecer ao fruidor uma grande variedade de leituras possíveis. Essas leituras podem acontecer tanto por meio da manipulação da obra, como nos casos vistos anteriormente, quanto pela habilidade do artista em sugerir interpretações diferentes a partir de um mesmo trabalho.

Isto é, uma escultura como *O Pensador*¹, de Rodin, pode ser contemplada pelo espectador que a contorna. Nesta volta em torno da obra, será possível visualiza-la de vários ângulos. Porém, todos eles se organizam em uma mesma idéia final de tal forma que, de lado, de costas ou de frente, as imagens vistas compõem uma só forma final.

Já com os *Bilaterais* de Hélio Oiticica, essa expectativa inicial não se confirma. Quer dizer, ao visualizar a obra pendurada diretamente do teto, ela oferece um grau de indeterminação que é preciso que o fruidor a contorne totalmente para a aprender sua forma final. Não há, neste caso, frente ou costas, direito ou avesso. Há a obra, colocada propositalmente fora da parede para permitir e convidar o espectador a se colocar em volta dela e não apenas na sua frente.

Na verdade, essa inversão da posição não está limitada a formas geométricas criadas especialmente para esse fim, como é o caso do trabalho de Oiticica. O urinou invertido de Duchamp já demonstra como esse deslocamento retira esse objeto de sua função comum e portanto o desassocia de sua forma original. Quer dizer, virado de ponta a cabeça, ele deixa de ser uma peça utilitária para se tornar a *Fontaine*, obra que

¹ *O Pensador* é uma obra monumental de Rodin e é colocada geralmente em praças (como o caso do Museu Rodin, em Paris, onde ela está no jardim, ou em Buenos Aires, Argentina, onde fica em uma praça da cidade) de modo que possa ser vista por todos os lados, mas que coloca o espectador sempre de um ângulo de visão que permite ver a obra de baixo para cima.

nem todos relacionam diretamente ao objeto fabricado industrialmente e de uso tão popular.

Robert Morris (1931 -) vai perceber essa questão e destacar a relação do ângulo de visão de uma peça com sua compreensão. Para tanto, escolhe uma forma simples, como a da letra "L". Ao usar três vigas em forma de "L" e colocá-las em três diferentes posições, ele mostra como uma forma bastante familiar adquire contornos tão diferentes se vista de ângulos inusitados. Segundo Rosalind Krauss:

Sua 'igualdade' pertence tão-somente a uma estrutura ideal - um ser interior que não podemos enxergar. Sua diferença pertence a seu exterior - ao ponto em que despontam no mundo público de nossa experiência. Essa 'diferença' consiste em seu significado escultural; e tal significado depende do vínculo dessas formas com o espaço da experiência (1998, p. 319)

É que Morris está preocupado com o espaço que a escultura ocupa e em como isso afeta a relação triangular entre objeto-espaço-espectador. Ele busca direcionar a questão de seu trabalho da dinâmica interna da escultura para relações externas. Ou melhor, ele vê como "um deslocamento a partir de um modo de experiência íntimo, privado, para um modo mais público e consciente" (BATCHELOR, 2001, p. 24).

A obra de Morris, ainda que denominada pelo próprio artista como escultura², já não ostenta mais a base que a separa, assim como *O Pensador*, do universo do espectador. Os três "Ls" estão no chão e, apesar de monumentais (seus lados medem 2,43m), estão no mesmo nível dos olhos do público, colocados no mundo real.

² Robert Morris é um artista incluído no hall dos minimalistas e que defende a autonomia da escultura. Ele acredita que essa autonomia será possível a partir do abandono de qualquer característica associada à pintura. Sendo assim, considera que relevo, textura ou uma camada de tinta sobre uma escultura corrompem a obra. No entanto, usa esses "recursos" em alguns de seus trabalhos com o objetivo, segundo Batchelor (Id-Ibidem, p. 23) para potencializar sua crítica.

Essa visão é partilhada, de certa forma, com Hélio Oiticica que busca, nos projetos dos *Magic Squares*, posicionar a obra em um espaço público, sem que ela fique sujeita a performances ou montagens em locais institucionalizados como galerias de arte e museus³. Nessas obras, o fruidor não se depara necessariamente com formas diferentes, mas com cores, texturas e efeitos diversos e “estranhos” ao ambiente em que se encontram. São esses elementos que se prestam à fruição do público, mas medida em que oferecem opções diversas de interagir com esse espaço.

Experimentar essas obras representa, no entender de Lygia Clark, tomar parte em um ritual. Nesse caso: “O espectador já não se projeta e se identifica na obra. Ele vive a obra, e vivendo a natureza dela, ele vive ele próprio, dentro dele” (in *Lygia Clark*, 1986, p. 122). Ela reconhece esse ritual na gestualidade de Jackson Pollock (1912 - 1956) em sua *Action Painting*⁴. No entanto, não acredita que a expressividade contida na gesticulação do artista ao criar sua obra consiga conferir a ela uma posição diferenciada em relação ao espectador:

Os action paintings têm o ritual do gesto, e a expressividade da obra muitas vezes não ultrapassa esse expressividade externa que seria o estímulo (...) A expressão interior desaparece e deixa lugar a que a expressividade do gesto a substitua. Na arte neoconcreta, há outra espécie de revalorização do gesto expressivo. É que o gesto não é o gesto do artista quando cria, mas sim é o próprio diálogo da obra com o espectador (Id-Ibidem).

³ Os *Magic Squares* foram projetados para que pudessem ser usados por um maior número de pessoas, sem precisarem ser movidos de um espaço para o outro, ou sem ficar na dependência de serem montados em algum espaço específico. Seu objetivo é que sejam construídos em espaços públicos. De acordo com o depoimento do artista em entrevista a Jary Cardoso: “Aí eu comecei a fazer um negócio assim de umas maquetes que fossem e pudessem ser uma praça... inclusive eu chamo de ‘magic square’, porque square é quadrado e é praça ao mesmo tempo”. (CARDOSO, 1978, p. 7)

⁴ Jackson Pollock pintava grandes quadros colocados sobre o chão. Alguns desses trabalhos foram registrados enquanto ele pintava, ou melhor, jogava a tinta sobre a tela e permitia interferências como as mãos e até mesmo os pés (ao caminha ou se ajoelhar em cima da obra para realizar seu objetivo). A *Action Painting* influenciou tonrou-se uma referência para as gerações posteriores. Argan a considerada o ápice de uma crise na pintura americana. Como se fosse um ponto final: “além do qual só pode haver o silêncio, a imobilidade, a morte” (1992, p. 531).

Umberto Eco, no entanto, tem outra interpretação da *Action Painting*. Ele entende sim, a presença do gesto anterior à experiência, mas acredita que é ela quem possibilita a criação de um produto final no qual estão contidas as inúmeras possibilidades de leituras e a caracteriza como obra aberta:

(...) o pulular das formas que acomete o espectador, permitindo-lhe a máxima liberdade de reconhecimento não é apenas o registro de um evento telúrico casual: é o registro de um gesto. (Eco, 2003, p. 173-174)

Ou melhor, na experiência vivida pelo fruidor diante de um quadro como *Ritmo de Outono* (1950), ainda que a postura do espectador seja contemplativa, o teórico entende que o fato de o autor abrir seu trabalho às interpretações pessoais de cada fruidor já o desloca de sua posição tradicional. Quer dizer, ele entende como tradicional ou como uma obra fechada em que:

(...) vários artifícios de perspectiva representavam exatamente outras tantas concessões feitas às exigências da situacionalidade do observador para levarem-no a ver a figura no único modo certo possível, aquele para o qual o autor (arquitetando artifícios visuais) procurava fazer convergir a consciência do fruidor (Id-Ibidem, p. 42).

Uma outra proposta que consiste em deslocar o espectador de uma posição exclusivamente de observador, está nos móveis de Calder. As estruturas, que parecem sustentar pequenos planos coloridos, se movimentam no ar gerando combinações e formas diferentes. Essas obras permitem tanto que o espectador gire em torno delas, quanto realiza seu movimento. Aqui, até cabe a interferência do fruidor, mas o equilíbrio da obra, que depende de fatores externos, como o vento, é que multiplica as possibilidades de combinações.

Já na obra intitulada *Mobilidade* (1969), de Abraham Palatnik, o movimento é mecânico. Figuras geométricas coloridas colocadas na ponta de estruturas metálicas são movidas a partir de pequenos motores que criam um jogo bastante dinâmico. Algumas dessas formas passam por dentro de outras ou parecem que vão se chocar, mas todo o movimento é calculado para acontecer em sincronia perfeita. Presa à parede, a obra ainda pede que o espectador assuma uma função unicamente contemplativa mas, pela surpresa e pelo inusitado, consegue oferecer leituras diversificadas da mesma obra.