

6. CONCLUSÃO

Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte povera, afluyente, nada disso é arte. São nomes. Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte povera, afluyente, tudo isso é arte. De hoje. Nada disso é obra. Situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, idéias. (MORAIS in BASBAUM, 2001, p. 178)

Depois que a obra de arte pôde ser tocada, manipulada, penetrada, ingerida e até mesmo criada por outras pessoas que não seus próprios autores ela já não pode ser mais vista sob o mesmo olhar. Isto é, Lygia Clark e Hélio Oiticica contribuíram por dessacralizar a obra de arte, eliminaram a distância reverente que sempre existiu entre ela e seu público.

O que procuramos mostrar ao longo desta dissertação é que, além das pesquisas estéticas e das descobertas plásticas realizadas pela dupla de artistas brasileiros, o trabalho de ambos contribuiu para aproximar obra e espectador. Mais do que isso, permitiu que o espectador conquistasse seu espaço como participante.

A partir do momento que a arte começa a traçar um caminho através da abstração a “compreensão” da obra se tornou cada vez mais complexa. Essa dificuldade é ainda maior quando se trata de um público leigo, o que impõe um considerável distanciamento entre as propostas dos artistas e o diálogo com o espectador.

No entanto, apesar de não facilitar a assimilação da estratégia e dos discursos que embasam a produção artística brasileira a partir da década de 50, as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica procuraram

romper com a distância entre o que está exposto em galerias e museus - e até mesmo nas ruas - e o público.

A fruição de uma obra desses dois artistas não está na sua apreciação distanciada, mas na sua manipulação direta. Os *Bichos*, por exemplo, se prestam ao tato até mais do que à visão. Devem ser experimentados como uma massa poliforme que, em princípio, pode resultar em infinitas formas diferentes, ao bel prazer de seu manipulador. Ele funciona como o corpo ou o organismo de que fala Ferreira Gullar ainda no Manifesto Neoconcreto (Cf., p. 25). Mais ainda, ele só se revela em todas as suas possibilidades a partir da abordagem fenomenológica, isto é, inteiramente. E esse inteiramente inclui também o próprio manipulador e até mesmo o universo que o cerca.

A produção de ambos é tão rica em possibilidades de intervenção que sugere que, a todo momento, eles pensavam em como inserir esse terceiro elemento da relação obra de arte / artista / espectador na realização mesma da obra.

Na exposição realizada em Londres, por exemplo, Oiticica apresenta seu *Bólido-Cama* (1967). A obra faz parte de uma estrutura maior, chamada *Éden*, que reúne outras obras suas como o *Bólido-Área* (1967) e os *Ninhos* (1969). O *Bólido-Cama* chama nossa atenção aqui pois, segundo o próprio artista, foi deitado dentro dele que concebeu várias das obras expostas e a própria mostra realizada da galeria Whitechapel.

Quer dizer, Hélio Oiticica levou, para o uso do público, o espaço em que criava suas obras. Na galeria, seu *Bólido-Cama* não estava exposto como um local “sagrado” de plena criação intelectual, particular e exclusivo do artista, mas como um lugar a ser experimentado por todos os visitantes. Sendo assim, Oiticica dividiu com o público seu espaço de criação, propondo a ele que também usufruísse desta obra-objeto e

criasse, ou não, o que bem entendesse. Deitado no *Bólido-Cama*, o fruidor experimentava a “concentração do lazer” (OITICICA in *Hélio Oiticica: Cor, imagem, poética*, 2003, p. 42). Não lhe era exigida nenhuma resposta final. Apenas era feito o convite para se vivenciar aquele momento.

Ao propor essa nova postura do espectador, Hélio Oiticica e Lygia Clark inauguram um campo de atuação das artes, desta vez, integrado ao público e que vai ser explorado por diversos outros artistas a partir daí.

“... o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma opção que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta pelo gesto e pela ação. É o que querem hoje os artistas de vanguarda do mundo, e é mesmo o móvel secreto dos *happenings*” (PEDROSA in OITICICA, 1986, p. 11)

Isto é, ao desenvolverem suas pesquisas na direção da conquista do espaço real, tanto Oiticica quanto Clark encontraram à sua frente o espectador. Afinal, ele está neste espaço e faz parte dele e, portanto, o público passa a fazer parte também do problema. Sendo assim, as soluções propostas pelos dois artistas visam a incluí-lo no universo da obra.

Enquanto Lygia Clark atrai o espectador para a dinâmica de seus *Bichos*, Oiticica instala o participante dentro de seus *Penetráveis*. Enquanto a primeira convida o público a interferir em sua obra, finalizando-a - num processo que nunca se esgota -, o segundo envolve o fruidor em um universo estranho de cor, som e outros estímulos visuais deslocados de suas posições tradicionais.

6.1. Entendendo Mondrian

Na introdução deste trabalho destacamos um texto de Oiticica em que ele explica como Lygia Clark compreendeu bem as proposições de Mondrian a tal ponto que conseguiu ultrapassar o que o próprio mestre realizou em sua obra. Tanto que Clark conseguiu conquistar o espaço tridimensional com sua pintura, que saltou para o mundo real. No entanto, ao conquistar essa nova dimensão, ela conseguiu compreender que era também o campo em que estava situado o espectador. O que fez então? Apropriou-se dele em sua obra.

Na terceira dimensão fica ainda mais evidente que o espectador já não pode mais ser encarado como um apreciador passivo e distanciado, mas um agente que precisa ser inserido na própria obra. Para Clark, essa questão parece ser espantosamente clara, já que no exato momento em que seus *Bichos* conquistam o espaço, o espectador vira participante e é incluído no processo de revelação das possibilidades da obra que acaba de nascer.

A partir daí, o participante é convidado a interagir cada vez mais com a obra de Clark: no *Caminhando* - quando chega a dividir com a artista a autoria da obra -, nas *Máscaras Sensoriais*, em *A casa é o corpo* e finalmente, no *Corpo Coletivo*, quando se transforma na obra de arte em si. Clark reforça essa idéia na seguinte passagem: “no meu trabalho, se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe” (in PEDROSA, Vera, 1968, p.1) Nesse processo, a pesquisa plástica vai deixando de ser o campo de estudo de Clark na medida em que ela penetra mais e mais no universo psicológico do outro.

É possível perceber essa operação nas experiências realizadas na França. É quando Lygia Clark vai estabelecer uma proximidade com um grupo de estudantes para os quais apresenta muitas de suas obras:

“Preocupo-me de início em fazer com que os 30 jovens de cada uma das turmas comecem por onde comecei o meu trabalho com o corpo, em 1966. Proponho-lhes experiências e lhes peço ao final de cada uma delas que relatem para o grupo o que sentiram ao realiza-las. Tendo vivências distintas (...) de repente os vejo, como uma espécie de expulsão ou vômito dos fantasmas, dialogando em torno de uma mesma proposição vivida. Cria-se um corpo coletivo. E exatamente o meu silêncio, a minha escuta, o receber o que eles então me entregam, é que constitui a parte mais forte do meu trabalho agora. Como na psicanálise, o que importa não é o fato em si, a figura da mãe ou do pai engolida na infância, porém o que o envolve, a fantasmática que se empresta a ele. E em tudo isso jogo também a minha própria fantasmática para ser elaborada pelo outro”. (CLARK, 1974)

Dessa manipulação conjunta começam a surgir novas proposições, sendo uma das mais potentes a *Baba Antropofágica*. A força desta vivência reside não apenas na visão da atuação do público reunido em torno da pessoa central, mas no ritual realizado de “comer e vomitar” e, principalmente, na possibilidade de visualização dessa vivência. A opção de Lygia Clark pelo uso do barbante como baba ou vômito externaliza a experiência vivida por cada um e assistida por outros.

Hélio Oiticica também vai convidar o espectador a participar de uma vivência, porém, de uma maneira completamente diversa da de Clark. Nas *Cosmococas*, por exemplo, ele propõe a cada fruidor uma “viagem” em um paralelo direto com a experiência proporcionada pelo uso de drogas. No entanto, essa versão segura da viagem é feita, assim como ao consumir algum tipo de entorpecente, é sempre pessoal, mesmo quando feita em grupo. Oiticica cria uma espécie de mundo mágico em que formas, contornos e sensações estão distorcidos, como em um sonho. E como se trata de sonho, não é preciso se ater a convenções ou padrões de comportamento. É possível correr, gritar, pular, deitar e rolar no chão (literalmente) ou até mesmo dormir. Parece

que em todos os cantos o artista sussurra ao ouvido do fruidor: “faça o que bem entender”.

Os dois artistas conseguem, ao mesmo tempo, lidar com o fato plástico - desenvolvendo uma pesquisa que aborda e propõe novas questões para os problemas que permeiam a produção artística de sua época - e radicalizar a participação do espectador para torná-lo parte da obra. É como se, a partir de agora, fosse possível tocar em um dos *Móviles* de Calder e provocar o movimento, ou melhor, como se eles tivessem sido criados justamente para ter como motor exclusivo a interferência do espectador.

Lygia Clark toma consciência da importância da participação do espectador a tal ponto que passa a concentrar nele sua produção. Ela sabe que todo homem é criador e sua obra se transforma na proposição de uma espécie de transcendência, que busca libertar o outro para a própria vida. Segundo Gullar, esse processo se dá a partir da compreensão da artista de que apesar de criador, o homem não cria nada:

“Na verdade, trata-se de preencher o vazio criado com a eliminação da obra de arte. Se o propósito da prática artística não é mais fazer a obra, há que encontrar outra finalidade para ela. É isso que Lygia busca nas suas proposições de experiências sensoriais e finalmente, quando procura atribuir-lhes finalidades terapêuticas.” (in *Lygia Clark*, 1980, p. 67)

No entender de Gullar, a obra não existe mais e o que vale, nesta situação é a proposta feita pelo artista. Sendo assim, a arte já não é mais obra, é processo, é diálogo, é, sobretudo, vivência. No entanto, de acordo com Frederico Moraes, ela é tudo isso, sem deixar de exercer o que o autor entende como sendo a função principal da arte: “alargar a capacidade perceptiva” (in *BASBAUM*, 2001, p. 171). Neste sentido, Lygia Clark e Hélio Oiticica desenvolveram suas obras buscando sempre

instigar o exercício da percepção, cutucando o espectador com estímulos os mais diferentes.

O campo de trabalho de Clark e Oiticica é o corpo. Trata-se de uma arte corporal ou, para usar um termo mais específico, é a “nostalgia do corpo”. Não o corpo como objeto, mas como campo de trabalho, capaz de produzir respostas impensáveis pelo artista, capaz até de se retrain, mas, principalmente, de se libertar.

A pesquisa à não nos debruçamos mostrou a amplitude e a radicalidade das propostas realizadas pelos dois artistas. As soluções e os novos problemas colocados por Lygia Clark e Hélio Oiticica são de tal relevância que sua influência pode ser percebida nas gerações de artistas tanto no Brasil, quanto no exterior. A partir deles, o espectador passou a ser entendido como parte da obra e sua relação com o artista ganhou uma nova dimensão que amplia o diálogo entre os dois.

Tamanho é esta influência que uma passagem relatada por Luciano Figueiredo estabelece a exata medida em que a obra de Clark e Oiticica se encontra hoje:

“Há alguns anos conversando com Bartomeu Mari, o crítico de arte catalão, falávamos sobre problemas de preservação de obras de arte de difícil classificação e ele disse-me que a verdadeira preservação de uma obra de arte acontece quando se pode ver a presença da obra de um artista dentro da obra de outro artista, ou seja, quando aquilo que foi ou é para um, está presente no outro, contém a obra do outro, não de maneira formal ou conceitualmente indetectável, porém, reconhecível em seu resultado final, em sua síntese”. (in SALOMÃO, 2003, p. 7)