

servirá como um dos meios para estes trabalhos dando a possibilidade para eles habitarem espaços indoor, trazendo o pensamento/ideia da proposição em um conjunto de 'migalhas estéticas' como registros, instrução e informação, de maneira clara e articulada para que o espectador possa se aproximar. Uma espécie de estação tanto para o artista como para o espectador. Se o museu é entendido como um meio, e não o lugar final de apresentação, propostas artísticas contemporâneas serão mostradas nas suas mais diversas formas, suportes e tempos necessários, podendo haver tanto trabalhos que demandam espaços para projeção de vídeo como outros que requerem tempo para leitura de uma publicação. Todas estas propostas não estão desassociadas de uma aproximação educativa que é parte fundamental de uma instituição de arte, quando tratamos do encontro entre o público e a arte contemporânea dentro de um museu.

A ideia de museu de arte associado ao formato de arquivo vai além da função de guardar e informar, mas a de multiplicar/levar. Algo em torno da ideia de reprodução infinita, uma memória compartilhada. Multiplicar a memória, ao invés de reter essa memória. O Colecionador permite com que o público também colabore com a construção de sua coleção, enviando imagens de jornal à artista para serem agregadas ao conteúdo da coleção. Como mostrar documentos, ao invés de fechá-los/aprisioná-los nos acervos institucionais? Como posicionar o museu como um dos possíveis locais/espaços de exposição, em vez de considerá-lo como ponto final da linha? •

Referencias

- Becker, Carol (2008). Seminário Internacional *Os Museus e a neutralização da cultura. Valores na formação em arte e design* que ocorreu no Centro Universitário Maria Antônia/USP.
- Mabe Bethônico e o colecionador (2002a) *Notícias e textos Mabe Bethônico por Adriano Pedrosa- curador do MAP-BH* [Consult. 2009-12-20] Texto. Disponível em < URL: http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_001.html
- Mabe Bethônico e o colecionador (2002b) *Notícias e textos O Colecionador-entrevista* [Consult. 2009-12-20] Texto. Disponível em <URL: http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_004_2.html

3.65 Lygia Clark e seus objetos de flexibilidade implícita

Teresinha Barachini*

Abstract. *To evidence as some objects of Lygia Clark, through implicit flexibility, they establish a malleable space, anthropomorphic, and as the actions between the subject and the object transform the perception of the duration time into the act of the proposition.*

Keywords: *Lygia Clark, object, flexibility*

Resumo. *Evidenciar como alguns objetos de Lygia Clark, através da flexibilidade implícita, fundam um espaço maleável, antropomórfico, e como as ações entre o sujeito e o objeto transformam a percepção do tempo de duração no ato da proposição.*

Palavras chave: *Lygia Clark, objeto, flexibilidade*

Alguns apontamentos introdutórios

Entre os assuntos que venho tratando neste momento está a maleabilidade na escultura, esta não apenas como uma característica material, ou um mero procedimento técnico, mas como uma qualidade intrínseca, a qual estabelece relações distintas ao objeto tridimensional em si, bem como ao espaço no qual este se insere ou conscientiza a inserção do sujeito neste mesmo espaço e, a sua percepção enquanto duração.

Durante a minha graduação nos anos 80, através de catálogos de exposições e Bienais de São Paulo, tive meu primeiro contato com a obra de Lygia Clark [1920-1988], a qual exerceu influência direta sobre a minha atividade como escultora, nos anos que se seguiram. Revisitar algumas de suas obras neste momento é de suma importância, para ressignificá-las junto a minha pesquisa em Poéticas Visuais, no doutorado do PPGAV-IA-UFRGS.

Proponho nesta comunicação um pequeno diálogo, ao trazer os trabalhos de Lygia Clark da década de 60, em específico as suas séries: os *Bichos*, os *Trepantes* e a *Obra-Mole*, com o intuito de tentar entender

* Brasil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Artista visual e professora. Doutoranda em Poéticas Visuais (PPGAV-IA-UFRGS). Mestre em Artes-Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduada Bacharel em Escultura (IA-UFRGS). Professora do Curso de Artes Visuais do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (CAV-CAL-UFSM).

como a flexibilidade nestas obras tornaram-se parte integrante das suas ações tridimensionais.

Lygia Clark tem seu início nas artes em 1947, no Rio de Janeiro, estudando com Burle Marx e Zélia Salgado. Em 1952, viaja para Paris, frequenta os estúdios de Arpad Szenes, Dobrinsky e Léger. De volta ao Brasil, em 1954, integra o Grupo Frente e, em 1959, assina o Manifesto Neoconcreto. De 1970 a 1976, reside em Paris e, neste período, leciona na *Faculté d'Arts Plastiques St. Charles*, na Sorbonne. Retornando ao Brasil, em 1976, fixa sua residência no Rio de Janeiro, definitivamente.

1. Tridimensionalidade constituída pela flexibilidade intersubjetiva

A rigidez da escultura foi desconstruída por Claes Oldenburg, no início dos anos 60, com suas 'réplicas-conceitos', de flexibilidade explícita instaurando o seu pertencimento a espaços específicos, pois para ele 'o lugar em que a obra acontece, esse grande objeto, é parte do efeito, e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante fator a determinar os acontecimentos'(apud em Goldberg, 2006, p.124).

Enquanto Oldenburg, nos leva para o cotidiano, com seus trabalhos de uma monumentalidade amolecida nos redimensionando no espaço da ação destes mesmos, Lygia Clark concebe seus objetos-esculturas em uma escala de proximidade absoluta, posta pelo corpo, e nos lembra que os objetos flexíveis são eles os propositores, dando ao sujeito a consciência da obra e, concomitantemente, fundando o espaço no próprio espectador na duração do ato.

Com os seus *Bichos* (1960-1963) (Figura 1), metálicos, polidos, concebidos para serem múltiplos e não únicos, de articulações móveis, orgânicos na proposição, sem avesso, de aparentes posições ilimitadas, a artista propõe ao espectador para que este se torne co-autor, em reciprocidade de atuação, mexendo-o e vivenciando-o em diferentes movimentos. Quando perguntado quantos movimentos são possíveis no trabalho, Clark lança uma provocação, ao dizer 'não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe'(Clark,1980, p.17).

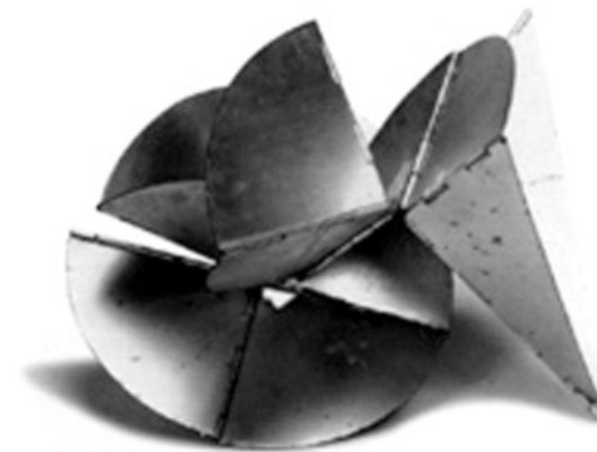


Figura 1. Lygia Clark, *Bichos*, 1960.

Nesta relação de ativação do objeto pelo co-autor se produz 'uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas', um diálogo, no qual os *Bichos* reagem às estimulações do espectador. Pois, segundo Lygia Clark, nesta relação existem dois movimentos, de um lado a ação do próprio espectador sobre a obra e, de outro, a autonomia expressiva do próprio *Bicho*, evidenciando a impossibilidade da existência real do objeto, independentemente do sujeito.

O que se torna maleável no *Bicho* não é a constituição física, planos metálicos e dobradiças, mas o ato de modificá-lo no espaço corporal e presencial do espectador. A obra acontece no ato de aproximação entre ambos e, o que se funda é um espaço partilhado em pequenos instantes de vivenciação, sugeridos pela estrutura da obra que se dobra e desdobra sobre si mesma e no espaço do desejo do tato.



Figura 2. Lygia Clark, *O dentro é o fora*, 1963.

Depois de sua experiência com o trabalho *Caminhando*, acontece um retorno aos *Bichos*, com a obra *O dentro é o fora* (1963) (Figura2) e, *O antes é o depois* (1963). Estes 'bichos' surgem sem dobradiça, estabelecendo-se no corte e nas dobras de seus planos, na relação interna de suas próprias estruturas, tornando o movimento um ato indicativo e contínuo, uma fita de Moebius, alterada do papel - *Caminhando* - para o metal. Sem uma forma definida, recortam-se sobre si mesmos, aparentemente elásticos em suas possibilidades de posições, apresentando-se abertos às transformações que possam vir a ser propostas a eles. A maleabilidade nos mesmos ativa a constituição de um espaço, que se constrói no recorte indicativo de algo do interno, que se presencia no externo. Sobre o *Dentro é o Fora*, Lygia escreve:

Os outros bichos se definiam linearmente no espaço como nossos membros quando se locomovem. Esse no momento em que se estabelece o diálogo com o espectador torna-se o próprio ectoplasma do sujeito e ele, sujeito, vive todo seu espaço cósmico nas deformações do precário pois não há fisionomia estática que o identifique (apud Rolnik, 1999, p.35).

Entre 1963 e 1964, aparecem os *Trepantes* (Figura 3 e Figura 4). Recortes espiralados de metal os quais se tornam 'parasitas' do local de sua permanência temporária. Sua materialidade propositora independe

de serem manipulados constantemente, pois eles tendem a se acomodar ao meio. A estrutura da obra ganha corporalidade e visibilidade, numa simbiose com o suporte no qual se apoiam, enroscando-se, precipitando dessa forma uma aparente negação da necessidade de um co-autor ativo.



Figura 3. Lygia Clark, *Trepantes*, 1964 (Clark, 1980).

Os *Trepantes*, ao necessitarem de um suporte, recolocam discussões em torno do elemento base e, de todos os significados que este implica, para a escultura. Mesmo que os suportes, para os *Trepantes*, possam ser infinitamente propostos como um objeto diferente, tal como uma caixa de sapato, ou um galho de árvore, estes estabelecem uma relação de interdependência com a obra, e portanto tornando-se parte constituinte do seu conceito. O suporte referencia-se como corpo, como base, materializando-se como pequenos palcos de atuação da metamorfose maleável dos *Trepantes*.



Figura 4. Lygia Clark, *Trepantes*, 1964

Ao dispô-los na parede, pendurando-os, estes amolecem gravitacionalmente, trocam de material, ganham peso, tombam para posicionar-se na superfície horizontal, transformando-se em *Obra-Mole* (1964) (Figura 5). O objeto insiste em formular-se por planos

maleáveis, feitos de borrachas laminadas entrelaçadas. Ao ser jogado no chão, faz com que Mario Pedrosa exclame: 'Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte' (apud Milliet, 1992, p.86).

O movimento não é mais estabelecido pelas dobradiças, ou pelos planos rígidos metálicos, mas pela relação do objeto com seu corpo no espaço, negando a necessidade de um suporte fixo. Liberto, largado sobre si mesmo, participante efetivo do espaço do espectador, em um diálogo direto de pertencimento deste. O estranhamento que causa esta liberdade amolecida leva muitos a expô-los, não assim soltos, mas referenciados junto a algum suporte, limitando a sua área de atuação, a um espaço específico.

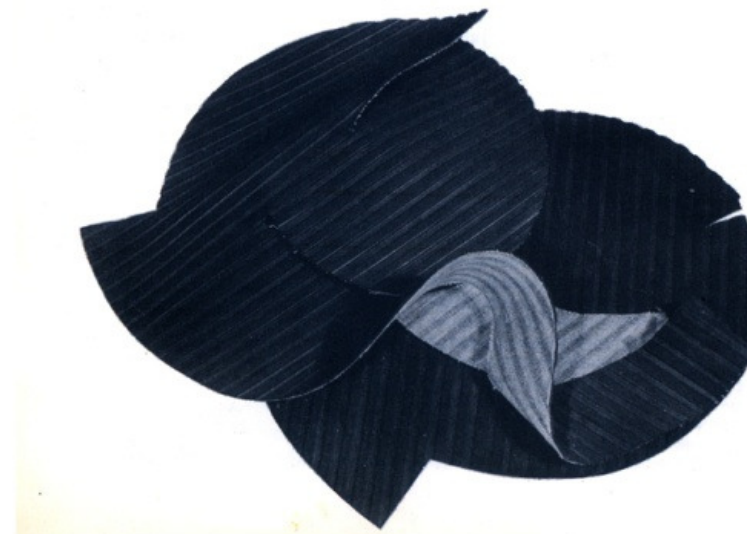


Figura 5. Lygia Clark, *Obra-Mole*, 1964 (Clark, 1980).

Com a *Obra-Mole*, o espectador retoma a proximidade do corpo-a-corpo com o trabalho da Clark, de maneira a compartilhar solidariamente o espaço externo como espaço intersubjetivo e, assim, ao explicitar a maleabilidade como potencialidade desconstrutiva do ato

do outro, em uma alternância permanente, o trabalho torna-se ele mesmo, o propositosor.

Conclusão

A artista Lygia Clark, propositora na essência de sua prática, nos instiga com seus objetos a percepção do espaço presencial, aproximando-os ao nosso corpo, e deflagrando o seu acontecimento no tempo da 'duração', reportando-se, assim, a uma temporalidade própria e irrecorrível do próprio ato e, desta maneira, conferindo sentido nas ações de permutações entre o objeto e o sujeito.

Lygia nos lembra que a experiência se vive no instante, 'como se toda a eternidade habitasse no ato da participação' e, o ato 'precisa ser recebido com alegria para ensinar a viver sobre a base do precário'(Clark, 1980, p.29). Portanto, com seus objetos do início da década de 60, o plano bidimensional não apenas ganha tridimensionalidade, como projeta-se conscientemente para o espectador, fundando o espaço maleável, não monumental, mas antropomórfico, de uma flexibilidade implícita do precário, do efêmero e do existencial. •

Referências:

- Clark, Lygia (1960) *Bichos*. [Consult. 2009-11-02] Fotografia. Disponível: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100005&lng=es&nrm=iso>
- Clark, Lygia (1963) *O dentro é o fora*. [Consult. 2009-11-02] Fotografia. Disponível: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100005&lng=es&nrm=iso>
- Clark, Lygia (1964) *Trepantes*. IN BOIS, Yve-Alan & KRAUSS, Rosalind (1996) *L'informe :mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou. Fotografia.
- Clark, Lygia (1980) *Catálogo Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Goldberg, RoseLee (2006) *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8533622902, 9788533622906
- Milliet, Maria Alice (1992) *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP. ISBN: 8531400643, 9788531400643
- Rolnik, Suely (1999) "Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark." In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego,*

Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. [Consult. 2009-11-10] Disponível em < <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>