

Catar

Rosana Almeida Junqueira¹

Resumo: Catar coisas no chão, escolhê-las e transportá-las para outros territórios mais poéticos. Poderíamos descrever assim as experimentações da artista contemporânea Lygia Clark. Fazer as coisas saírem um pouco das suas funções utilitárias, para que possam pousar em espaços sensíveis e poéticos. Contaminar um território com a força de outro, colonizá-lo com a potência que vem da precariedade e da poeira das ruas, afetá-lo até que se produza uma zona de indecidibilidade. Fazer com que o espectador seja afetado por objetos estéticos que migram precariamente para outros lugares. Reinventar um outro modo de vida dentro de zonas/cenas múltiplas. Partilhar o sensível, produzir dentro de novos endereços um levante, um outro corpo, cujo desejo seja rabiscar e ampliar o seu próprio devir. Rearranjar até que se dê conta de que o molde foi expandido e de que outra experiência foi erguida em planos múltiplos de criação.

Palavras-chave: Lygia Clark. Arte. Vida. Precário. Expandido.

Figura 1 - Cabeça coletiva -1969.



Fonte: Clark (2021a).

¹ Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia. E-mail: raj.junqueira@gmail.com.

“Ou vamos para o Alzheimer ou para a grande beleza”.

O termo precário, tão utilizado por Lygia na construção das suas proposições, pode ser entendido a partir do processo de elaboração, no qual a relação da artista com o cotidiano promove arranjos, desvios, que vão ganhando outros contornos, digamos, mais poéticos, mais filosóficos e mais clínicos. São objetos que nascem de materiais simples ou que, até mesmo, são encontrados nas ruas, como sacos plásticos, elásticos, redes de feira e tubos. A arte precária e subversiva, tendo como ponto de partida alguns dos seus objetos, aponta o rearranjo como uma técnica/estratégia de criação. Assim, interessa à artista o embaralhamento das categorias e dos gêneros, os quais são ampliados pela relação orgânica e porosa que constitui as suas estruturas diante de um território de movências, de ritos e de técnicas artísticas. Obras que nascem do catado, do chão, da doação, da partilha, da combinação entre sementes e sacos, conchas e cascalhos, pedras e barbantes, redes de feira e bolas de gude. Catados de barulhos, de texturas e cores, que, combinados, formam objetos sensoriais, orgânicos, que chamam, respiram, expressam-se através de sua leveza ou dos seus volumes.

O que é encontrado nas ruas, nas viagens, nos encontros, é tomado de assalto para ganhar mais vida em abrigos poéticos, ou seja, em planos esticados, elasticados, onde as coisas se chocam com outras coisas, temperaturas, alquimias. Desse modo, o resto de uma coisa que foi deixada, descartada, pode ser reerguido em um outro território.

Sei que o termo precário é amplamente discutido no campo das artes visuais, por ele gerar o questionamento que aponta ainda para o caminho de uma ausência, uma falta de algo que não chega, que não é financiado. Nesse sentido, o precário também está atrelado a uma questão econômica, quer dizer, o artista produz arte com o pouco, o mínimo que entra, quase nada, sem recursos financeiros, diante de inúmeras solicitações negadas, projetos que recuam nas mãos de grandes artistas. Se formos catalogar os projetos de arte engavetados pela *falta de*, teríamos aqui uma triste lista de projetos inacabados, que ficaram no quase, abandonados pela *falta de* investimento, de boa intenção, de entendimento da arte como produto que deve ser financiado por representar um caminho, uma abertura, entre os modos de vida burocráticos, verticais e automatizados. Pensar a precariedade, pelo viés econômico, é sempre um lamento por algo que ficou pendente de ser produzido. Colocar a arte em segundo plano é um gesto de violência, pois sabemos o quanto a arte é necessária para mover os espaços orgânicos da sociedade.

No entanto, o que me interessa é cartografar de que forma a relação de Lygia com o cotidiano, com a poeira das ruas, potencializava o seu processo criativo, dando ênfase à ideia de que se pode encontrar coisas e ampliá-las dentro de outros territórios, expandindo e extraíndo algo delas pela força

do gesto de cortar, rasgar, coser, abrir, esticar. Interessa-me a experiência do arranjo, da costura e do arremate sobre um molde já dado, ou, ainda, a forma como um artista pode reagrupar coisas e relacioná-las a outros universos. Como ele pode juntar mundos para criar o próprio de forma singular e poética. Como pode ter a mão sensível para juntar coisas, ampliando as fronteiras, invadindo espaços específicos, para gerar um embaralhamento, um fluxo, um esgarçamento dos planos. Como produzir avanços no lugar dos recuos, criando projetos, instalações, que sobrevivem a partir da ampliação do mínimo, do resto.

Expandir os objetos e os espaços, dando-lhes outros contornos, rearranjos e movimentações é uma estratégia, um traço importante nas obras de Lygia. Apresentar aqui o que eu chamo de expandido me parece necessário pelo fato desse conceito ser tomado por diversos campos do saber atualmente. Entretanto, acredito que a arte expandida se apresenta em diferentes meios, de diversos modos, de acordo com o artista que estará em foco. Outra consideração sobre esse termo permite-nos apontar é que, se quisermos traçar uma genealogia ou um ponto de partida para essa discussão tão contemporânea, é preciso considerar que sempre encontraremos artistas, em diferentes temporalidades, que abusaram dos embaralhamentos, dos trânsitos, das desconstruções, das contaminações, porosidades, entrecruzamentos, esgarçamentos dos meios, deslocamentos das categorias e expansão dos gêneros, o que provoca uma discussão importante sobre a especificidade das coisas e objetos perante os seus abalos. Logo, o pesquisador ou crítico que se aproxima do campo das artes visuais, no Brasil e no mundo, terá uma galáxia de possibilidades de análise, encontrando objetos, instalações, criações, que são marcados pelo caráter transitório, intermediário e poroso, além de meios e modos mais inusitados de exibição, suplementados pelo avanço de outras tecnologias e suportes em espaços diversos de arte.

Evidentemente, se as estruturas de Lygia fossem mencionadas no seminal texto de Rosalind Krauss, “A estrutura no campo ampliado” ([1985?]), ela teria problematizado ainda mais as considerações estruturais e as tentativas de explicar a metamorfose que abalou a categoria escultura entre os anos 60 e 70. Claro, que essa constatação é um mero desejo meu. Imaginemos analisar, dentro do diagrama de Krauss, os *objetos relacionais* (Figuras 1,2 e 3), que são estruturas que provêm dos restos da natureza, do descarte, de coisas dadas à artista, da mistura entre o leve e o cheio das formas. Objetos de arte, objetos da natureza, restos de coisas que migram, que transitam, até chegar, abertos, ao espaço no qual arte e clínica se aliam para dar espaço a um ambiente terapêutico, onde se estabelece uma simbiose entre arte e clínica, partindo de uma outra geografia.

Figura 2 – Saco plástico com conchas e serragem (1976).



Fonte: Clark (2021b).

Figura 3 – Objeto de semente (1976).



Fonte: Clark (2021c).

Figura 4 – Conchas (1976).



Fonte: Clark (2021d).

Para Roberto Corrêa dos Santos, a arte contemporânea se apresenta problematizando os endereços fixos da arte, porque sobrevive a partir da coexistência entre os mundos, pela relação entre as vontades, pelo desejo de experimentar a política dos encontros, a política da troca dos afetos, das afirmações entre os meios, entre os modos de deslocamentos e de desmontagens. Ela também subsiste pela ideia do fora, que é construída pela necessidade de experimentar o outro, de colher e de se alimentar daquilo que se encontra do outro *lado de*, fora da borda, em ateliês não convencionais, entre a poeira que sobe entre os ismos, entre os manifestos sobre coisas que evoluem sem saber que são arte, em superfícies indisciplinadas interligadas pelas estranhezas, por deformações proporcionadas pela exigência do fora ou pela vontade de canibalizar o entorno. Nas palavras de Santos (2015):

Nas artes contemporâneas retorna diferidamente a vontade do fora, a experiência do fora: nelas, inscreve-se uma outra vontade, a vontade do entorno, a experiência do entorno (a do perímetro, a da multiplicidade dos lados: o ex/perí); no entorno, um vocabulário vivo do contemporâneo ferve, falar-se-á de partilha, de troca, de alargamento, de ocupação, de heterotopias, de arquivos, de memória, demarcações, horizontalismos, e mais e mais, de fluxos, de linhas de fugas, de escapes, de entregas, de políticas afetivas, de amizades, e mais e mais [...]. (Santos, 2015, p. 41)

Podemos dizer que ao estruturar os seus *objetos relacionais* num intervalo inventado entre a arte e a clínica, Lygia constrói um novo endereço para pousar os seus objetos de arte, fazendo com que a textura, a temperatura, a extensão dessas estruturas seja o ponto de partida para a relação que será erguida numa fronteira desguarnecida, que podemos chamar de *Clínica de artista*. Esse termo, cunhado pelo pensador Roberto Corrêa dos Santos, aponta para a força das experiências contemporâneas, que serão solicitadas e relacionadas sob a coexistência de múltiplos chamados, em que a arte e a vida não mais estarão em pontos contrários, distantes, separados. Numa clínica de artista, arte e vida se agenciam, se suplementam, aparecem em cenas múltiplas. Lygia constrói um modo de convidar as pessoas para uma experiência artística e clínica, tudo ao mesmo tempo. Um espaço é temporariamente inventado, possibilitando a coexistência de uma experiência artística e clínica. Arte/vida, arte e cura se mesclam durante as sessões.

O choque dos *objetos relacionais* com o corpo do participante produz uma fronteira que expõe tanto a *força dos objetos quanto* a química de corpos múltiplos que desejavam experimentar a possibilidade de uma relação que surgia pelas inúmeras partes do corpo. Esses objetos de arte pousam num território de clínica, para tentar fazer com que o outro elaborasse possíveis desdobramentos. É como se cada objeto pudesse afetar uma parte, um detalhe, um breve relato, por isso são passados

pelo corpo todo, como fazem as máquinas de raio X, que captam um pouco do lado de dentro de todos nós.

No entanto, os *objetos relacionais*, pela sua sensorialidade, voluminosidade e adaptação, captam a fantasmática do corpo, ou seja, aquilo que as máquinas de raio X não conseguem registrar. Em estado de clínica, eles passam pelos buracos, cicatrizes, lembranças, memórias do pai, da mãe, dos casamentos, de perdas e ganhos ao longo do tempo. Cada objeto tem seu tempo e volume, cada um pousa numa parte do corpo, até que outro se acomode em outra parte, preenchendo, assim, as brechas, as frestas deixadas ou adormecidas pelos silêncios.

Numa clínica de artista, outras relações entre a arte e os gestos clínicos são produzidas, repensadas, modificadas, de acordo com a necessidade de diálogo que se estabelece entre o artista e o que vai surgindo. Motivados pela experiência problemática *do fora* e da exploração de outras superfícies, esses espaços estão por todos os lados e podem ser preenchidos por qualquer um que queira estabelecer uma outra relação com os trajetos incomuns. Aqui podemos chamar de *clínica de artista* os lugares conquistados, invadidos pelo pensamento de uma poética de fazer arte, criar e se deslocar através de circuitos interligados, nos quais diversos encontros entre as artes e outras redes sejam possíveis.

Trajetos e combinações que podem ser produzidos dentro de um ateliê ou de uma pequena garagem alugada, em laboratórios onde se misturam elementos de uma tabela: uma mesa de bar onde se anotam coisas ou um guardanapo branco que servirá de rascunho, onde pode ser erguido um poema, um breve recado, um breve roteiro de cinema, uma peça, uma receita, uma crítica ao que se viu, uma letra de música, uma queixa, um novo desenho, riscos sem rumo, palavras aleatórias...

Os espaços clínicos de arte são *abrigos poéticos* que nascem sem parteiras, lugares sem origem definida, começos que partem de explosões, contatos, misturas, feitiçarias, temporalidades e espacialidades fluidas, que surgem das micropolíticas, dos acasos, dos achados, dos desacertos lógicos, das conversas paralelas, das cartas de aceite. Nesses espaços, que podem ser precários, miúdos, financiados ou não pela força do capital, devem ser criados ritos, passagens, cujas produções artísticas e políticas sejam redimensionadas. Desse modo, poderíamos pensar que existem várias possibilidades e espaços clínicos que têm potencial para serem erguidos longe dos esquemas tradicionais. Nas clínicas de artistas, os velhos códigos são substituídos ou ressignificados, outras zonas são experimentadas, indefinidos modos e práticas de arte são reinventadas nas ruas, nos becos *punks*, nos bailes debaixo dos viadutos, numa *performance* com o guarda-chuva e botas cor de neon.

Não estaria em experiência de arte/clínica aquele que ouve uma música, em seu fone, e sai para caminhar, voltando para casa modificado pelas ondas sonoras e pelo encontro com o azul do mar? Não estariam em experiência de arte/clínica pessoas que organizam sua casa, ornamentam mesas com flores, para receber os seus amigos e, depois, se sentam cansados/satisfeitos pelo ofertório de comida e bebida em demasia? Não estariam em estado de arte/clínica pessoas que passam as manhãs cuidando de plantas, jardins, trepadeiras, no intuito de encher os olhos do outro que passa? Não estaria em experiência de arte/clínica aquele que sobe a lona do circo e anuncia a chegada de palhaços, anões, mulheres barbadas com um grande megafone ou panfleto muito colorido? Não estaria em experiência de arte/clínica, aquele que examina as diferentes texturas e volumes da lua, dos planetas, do quântico dos buracos negros, sabendo que existe algo de muito poético nas grandezas da Física? Sabemos que essas combinações podem ocorrer em diversos territórios, de diferentes formas, partindo de diversas lógicas, contornos, dimensões. Todos os dias, espaços clínicos são reinventados para que a vida seja um pouco possível. Lygia Clark sabia como gestar territórios em que a arte e a vida não parassem de fluir.

O não-objeto e o expandido das coisas

Em seu texto “Teoria do não-objeto” (Gullar, 1985), o escritor/crítico de arte Ferreira Gullar, contemporâneo de Lygia no movimento Neoconcreto, já problematizava a expansão dos objetos de arte e seus deslocamentos, os quais são geralmente proporcionados pelas movências que os artistas fazem dentro ou fora dos seus ateliês. Teoricamente, ele problematiza os possíveis abalos e reinvenções que perpassam os movimentos artísticos, apontando de que maneira um movimento posterior pode modificar a forma como vemos os objetos de arte de um movimento anterior. Às vezes, basta um traço, um gesto, uma frase, para que concepções sejam ampliadas. Ainda no texto, o autor, passando pelo Impressionismo, pelo Cubismo e indo até a célebre *Blague* de Marcel Duchamp, aponta que as fraturas no espaço pictórico, os deslocamentos da moldura e da base, em diferentes contextos e movimentos artísticos, são claramente questões que podem estremecer e propor mudanças no campo da arte. Além disso, o autor pontua que algumas obras se apresentam fora dos seus regimes e limites convencionais de arte, e por isso, pelo seu caráter movente e poroso, merecem temporariamente serem chamadas de não-objetos.

Afirma o autor que o termo não-objeto “não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias” (Gullar, 1985,

p. 1). Ou seja, o não-objeto não é um antiobjeto, mas é, segundo Gullar, objetos especiais “que se realizam fora de toda convenção artística e que reafirmam a arte como formulação primeira do mundo” (Gullar, 1985, p. 5).

Em entrevista dada ao Roda Viva (Roda..., 2021), o poeta nos conta a história de que fora convidado para um jantar na casa de Lygia Clark e que uma parte do grupo neoconcreto foi apresentado a uma de suas estruturas, mas ninguém conseguia defini-la como pintura, escultura ou relevo, logo de imediato. Dessa forma, Gullar teria chegado à conclusão de que ali nascera a teoria do não-objeto, por não saber classificar de imediato a obra apresentada, pois ali estava um “troço”, um “objeto não útil”, que ganharia, provisoriamente, então, a nomenclatura de não-objeto. Não estaria Gullar diante de um arranjo, uma forma que contemplava os traços da pintura, da escultura e dos relevos? Uma forma líquida em transe/trânsito entre as categorias, para além da especificidade, deslizante e cênica no seu modo de apresentação e de construção, bem próxima das coisas que achamos difícil de dizer o nome, próxima do indizível, de algo que foi construído sob uma multiplicidade de lados? Com certeza, o poeta estava diante de um objeto de tamanha carga semântica, que impossibilitou a rápida definição, por conter muitas possibilidades, muito lados. O não-objeto não funciona sob a lógica da negação e nem sob a da oposição, mas é o transbordamento das afirmações, do heterogêneo e das multiplicidades. O não-objeto afirma e se ergue pela lógica da adição, da coexistência entre as formas, pela perda de uma certa especificidade do objeto, exibindo-se em desdobramentos, deixando o espectador ver e não ver o que seria óbvio demais. O não estabelece o jogo de dizer e não dizer o nome de algo, ser possível e impossível ao mesmo tempo. O nome vem até a boca e retorna, até que outro nome possa surgir novamente, dando-lhe significado.

Mario Pedrosa, em seu texto “Significação de Lygia Clark” (Pedrosa, 1980), já toca no termo expandido para apresentar os deslocamentos da obra da artista. Segundo o crítico, as obras de Lygia já se moviam problematizando questões estéticas tradicionais da pintura e da arquitetura. Para o autor, que escreve em 1963, a crise que se estabelece nesse período nas artes visuais provoca um desvio ou ampliação das velhas formas de arte, o que aponta para o embaralhamento dos gêneros, que se apresentam em caráter transicional, “como uma crisálida” (p. 17). Nessa perspectiva, o crítico evidencia como o processo criativo da artista abala as noções de obra, de autoria, de sujeito, de tempo, de espaço e de representação, por apresentar estruturas descontínuas, arabescas e transitórias. Para ele: “Essas estruturas são como um pé de jaqueira, dá jacas, um cajueiro, cajus” (p. 18).

Dessa forma, o expandido, em obras clarkianas, pode ser entendido, aqui, como: uma arte do catar, transformar, partilhar, que nasce a partir dos achados no meio do caminho, sem crise com as

origens; um jogo, que lança os objetos em estado de amplitude, propondo sempre uma troca, mesmo que estranha, reduzindo ao máximo o espaço entre a obra de arte e o participante; ou, ainda, uma arte convidativa, que convoca o corpo do espectador a passar por experimentações e desmontagens. O expandido também pode ser apreciado no contínuo de uma obra, em seus fluxos, suas cores, temperatura e intensidades e pode ser entendido, igualmente, como uma arte de fronteira, que combate o controle do corpo, lançando-o em desterritorializações e devires; uma arte-clínica, que instaura o roçar dos objetos sensoriais, criando uma zona de vizinhança entre os objetos de arte e uma experiência dos espaços terapêuticos; uma arte de vanguarda, que põe em xeque os binarismos, distante da clausura das oposições e bem próxima aos rizomas, às redes, às saídas, às linhas de fuga, aos fluxos, às ondas, à multiplicidade, à diferença, ao povo, às ruas; uma arte inacabada, que se estende até o espectador que também pode ser artista; arte que doa o espaço e o tempo para o espectador ser protagonista/artista de um caminhar nômade; arte do erotismo, do desejo, coletiva e da sensação; arte da relação, em que dois dizem “sim” ou “não” diante do encontro; arte dos *abrigos poéticos*, que sussurram propostas de criação; arte produzida em contato, combinações e compartilhamento.

É importante pensar o quanto a arte expandida produz uma espécie de violência/rasgo aos espaços/territórios/categorias. Ampliar, rasurar, subverter e esgarçar os territórios, as formas já dadas pela natureza/cultura é possível a partir de uma lógica que se aproxima do desejo de desorganizar para rearranjar de outros modos e jeitos. Ou seja, alguns objetos clarkianos se desarranjaram de suas funções utilitárias para receberem uma nova pele em outro plano. Assim, ganharam outros sentidos e ressignificações. A arte-expandida é, antes de tudo, uma atitude de sobrevivência, é uma ação política e uma ampla visão de como a criação artística pode ser iniciada dentro de territórios improváveis. A sobrevivência dos objetos em outros espaços é possível pela força da acoplagem, que constitui cada peça, e pela força cognitiva fluida, como se eles fossem bichos que se agarram em paredes ou em outros bichos para sobreviverem.

É, acima de tudo, processo de desarticulação, de criação, que desnuda o real, abrindo as dobras e as camadas do que já foi visto ou produzido no mundo dos homens. É por isso que é preciso afirmar que o artista é aquele que vê o que já foi visto de outra forma. Tem o olho de todos os animais juntos e extrai do real aquilo que tem força, pois reconhece a temperatura dos espaços e os ritmos das formas. Os artistas são aqueles que olham as dobras das coisas e conseguem pintar, arquitetar, esculpir, tingir, fotografar, retorcer, rearranjar, até que a forma desejada surja e, não sabemos com que mágica, ela pode permanecer durante muito tempo sob a superfície. Eis a invenção do formol,

essa química que torna as obras de arte sobreviventes diante do desgaste do tempo e dos novos valores que chegam.

A arte precária-expandida inaugura e convoca outras formas, meios e modos de instalação, que destoam das séries e processos de acomodação vivenciados por um olhar massificado e mercadológico. Rearranjar é produzir outros cortes para os objetos e ideias que são encontradas pelo caminho. Um artista rearranja, em seu laboratório de arte, os achados, como um alquimista que mistura fórmulas até encontrar a temperatura e o fogo das coisas. Assim, promove conexões entre os elementos, reagrupando-os como um processo de ficcionalização de outros mundos possíveis para os objetos, atribuindo-lhes ressignificações, vida, ritmos, outros movimentos. É a arte de enxergar os estados moventes das coisas que estão dentro dos cortes. Rasgar as coisas para encontrar outras possibilidades dentro dos rasgos. Rasgar até aparecerem outras linhas, outros modos de vida, outras cores e sensações. Rasgar até o sensível, ampliar até encontrar a forma desejada. Rasgar até que o plano poético toque na linha que puxa o fio das imagens metafóricas e plásticas. Rasgar até a linha, ponto da costura que permite o ato da criação. É nesse sentido que muitos críticos de arte apontam que a *linha-luz*, a *linha orgânica*, é o grande achado de Lygia, pela potência da artista poder enxergar o que se move dentro dos espaços, entre as formas geométricas, entre os planos. É o rasgo da luz sobre o vácuo das coisas que permite que nós possamos olhar para as coisas com um pouco mais de credibilidade, até se enxergar o mundo sensível que há em cada elemento.

A problematização sobre as origens dos processos é recorrente na obra da artista, que faz questão de reduzir a autoridade do criador diante das suas produções. Originalidade e genialidade são termos que sofrem deslocamentos em obras clarkianas. Lemos essas problematizações como resultado também de uma expansão. A precariedade como dispositivo de um processo artístico pouco se preocupa com a origem, porque prioriza o processo que se dissolve enquanto o espectador experimenta a obra. É preciso começar pelos meios, sem esbarrar em fórmulas ou num possível roteiro que defina exatamente de onde deve-se partir.

Como afirma Lygia: “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” (Clark, 1980, p. 31). O excerto é extremamente importante para pensarmos como a artista entende e valoriza o processo contínuo de criação, e não somente a primeira pessoa, no processo de construção das suas obras. O criador, assim como o espectador, ganha existência, transparência, em pleno ato, quando a obra está em estado de experimentação. Não se sabe, por exemplo, se todas as sensações propostas nas obras clarkianas serão executadas; isso

depende do processo e das escolhas dos participantes. Essa atitude vai contra um ato recorrente nos museus, onde os guias levam as pessoas pelas galerias ou funcionam como os grandes guardiões das obras de arte, num processo geralmente marcado pela leitura cronológica e domesticada da obra do artista. Nesse sentido, o tempo do processo de visita é instaurado pela disposição linear dos quadros e obras. Esse é um procedimento discutível, pois o outro está sempre ali para interpretar a história do quadro ou a importância de tal escultura, o que, para Lygia, comprometia totalmente o percurso-nômade que o espectador deveria seguir.

O tempo do espectador diante da obra precisa ser respeitado, porque faz parte da relação que ele estabelecerá com o objeto. Logo, o encontro com uma proposição deve produzir uma relação singular, e o tempo é um elemento importante nesse processo.

Algumas de suas estruturas apresentavam-se inacabadas, pois sua própria existência também dependia do contato com o outro. O artista deveria reduzir-se à precariedade do nome próprio, para dar lugar a uma proposição que colocasse em movimento um fluxo de ideias e sensações, ou seja, de coisas que aparecem durante o ato. Uma proposição sempre carrega um conjunto de elementos que podem fazer disparar outros fluxos e, assim, a obra de arte se estende, propondo um agenciamento, e não um comportamento calculado pelo seu autor. Eis um processo que valoriza a aliança entre dois ou mais corpos. O ato, que se dá no presente, dirá qual será a sequência do encontro.

A intensidade do ato sempre depende da iniciativa dos participantes dentro da obra. Uma proposição é um jogo, funciona como uma partida de futebol que se programa até o apito do juiz, mas sabendo-se que tudo, depois, depende do fôlego dos jogadores em cena. Uma partida pode ser morna, mas também pode ser muito intensa. Pode liberar diferentes sensações nos torcedores, que vão da felicidade à irritação pelo time ter ganhado ou perdido. Nesse sentido, as proposições tendem a ser expandidas para o campo da dramaticidade, acionando no espectador *performances*, que são erguidas no tempo das ações que as obras imprimem. Existem várias possibilidades de começos em obras clarkianas, inclusive o não começo e o estranhamento fazem parte do jogo. Nesse sentido, qualquer gesto: respirar, olhar, recuar, odiar, insultar, está valendo diante de uma cena que desloca a todo momento e que pode ser reconstruída.

Hoje sabemos como o mundo da arte mantém a sacralização de determinadas obras, alimentando processos de manutenção de um mercado que acomoda o olhar dos espectadores em cenas deploráveis. Assim, pessoas são guiadas por agências dentro dos museus, tiram fotos sem ao menos saber o processo pelo qual tal obra foi erguida. No Louvre, por exemplo, vale mais tirar uma foto do quadro da Monalisa para o *Instagram* do que compreender o real mistério, contornos e forças

da obra. O distanciamento entre o espectador e o objeto artístico está muito longe do que Lygia propôs enquanto processo relacional. São apenas procedimentos efêmeros que se configuram em inúmeras e meras repetições de corpos diante de um objeto artístico. Essas fotos são descartadas nas próximas viagens ou esquecidas em alguma nuvem. Não estou aqui desconsiderando a força do efêmero e dos encontros que ocorrem num curto prazo de tempo, mas lembrando que as relações entre a arte e a vida, em determinadas situações, não instauram nenhum tipo de fogo, intensidade, emoção, apatia, desconforto. E isso é realmente deplorável sob o ponto de vista relacional.

O percurso até encontrar o quadro da Monalisa é muito mais interessante: setas indicam que ali está uma obra de arte enigmática que perdura há anos, sendo visitada e revisitada pelo seu caráter simbólico. Durante o caminho, que é relativamente longo dentro do Louvre, as pessoas se chocam, perguntam como chegar até aquela obra específica, esbarrando em outras, com outras dimensões e de igual grandeza. No caminho, cores, nomes, movimentos artísticos são revelados, esculturas e mais esculturas vão surgindo até chegar no burburinho da sala onde está o famoso quadro. Todas essas sensações, anteriores ao quadro, ganham uma força, a qual emerge pela estratégia labiríntica que cria a necessidade do andar, para que, depois, seja vista a coisa, o quadro tão falado. Você voltará da França e alguém perguntará sempre a mesma coisa: você viu a Monalisa? Esses meios, desvios que surgem entre o espectador e a obra são algo admirável.

Em obras clarkianas o que importa é o diálogo que será estabelecido entre propositos, proposição e participante. Quando os espetadores se montam, entram, costuram, cortam e experimentam as proposições, eles estabelecem também um domínio sobre o processo de criação. É mais uma vez uma profanação do espaço do criador em prol da diversidade e multiplicidade de sentidos que há na obra. A inventividade está em fazer o espectador alcançar os diversos níveis e divisões de uma mesma proposição, o que é feito através da experimentação, do jogo dentro/fora da obra, que já foi tecido, buscando a dança entre o sujeito e a estrutura. Lygia intenta, acima de tudo, que o sujeito assuma, diante das suas obras, uma postura de criador, fecundando o que foi proposto em primeiro plano. Mas, por detrás das cortinas, sob as sombras e brechas das obras, existem outros planos menos visíveis, que devem ser ocupados e polinizados pelos gestos de quem chega.

Quando o participante começa a alcançar os níveis de sensações, consequentemente ele constrói uma outra relação com o objeto, ou seja, uma relação de emancipação, de conquista do seu próprio corpo. A interpretação de um objeto artístico pode ser uma fase do processo, mas nem sempre é a mais importante. Há um jogo que deve ser constantemente experimentado, desmontado e ampliado pelo deslocamento do espectador diante da obra.

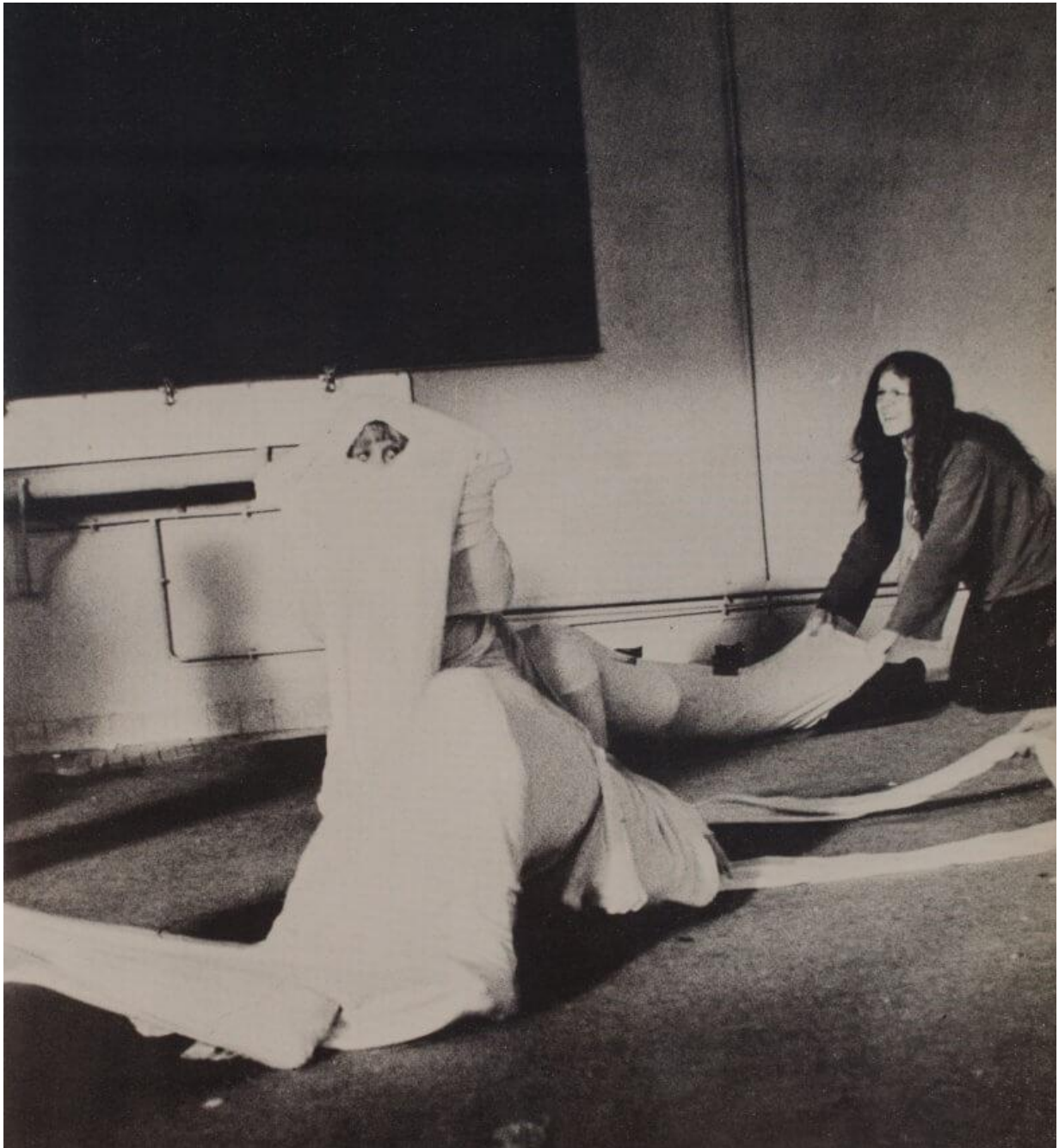
Olhar pelo rasgo, pelo buraco e pela abertura da obra é dar uma chance para um outro que surge. A estrutura *Túnel* (Figuras 5 e 6), da artista, tem essa característica. O espectador passa pela experimentação ao entrar num túnel de tecido com apenas 50 metros de extensão. Precisa continuar a passar por dentro do tecido, buscando a saída, que aparecerá quando ele decidir rasgar uma parte da obra. Ele pode rasgar uma parte do tecido para respirar se quiser, pode tornar essa abertura muito grande e sair pela porta conquistada. É o seu segundo, terceiro... nascimento. Penetrar, mover-se e rasgar são possibilidades dentro da obra. Numa única estrutura, temos o deslocamento da autoria, do participante, do tempo e do espaço. O roteiro e a direção são assinados no ato de penetração; o previsível é rasurado pela movência do sujeito dentro da estrutura, que também se move. A obra de arte também tem guardada dentro de si alguma relação com o tempo, está decidida a dar um pouco do espaço-tempo que tem ao espectador, ao seu peso e a sua leveza. Há ainda um espaço que se expande à medida que o plano poético, artístico, é acionado. Esse é o plano em que cada um deve cuidar um pouco de si, elastecendo a poética do corpo, porque todo sujeito é construído a partir de fragmentos e dobras poéticas. É preciso tornar o corpo mais orgânico e flexível.

Figura 5 – Túnel (1973).



Fonte:

Figura 6 – Túnel (1973).



Fonte: Funart (1980).

Aqui exponho uma questão sobre o termo expandido. O expandido me parece um alargamento dos planos em objetos que são lidos a partir dessa lógica. A precariedade, o inacabado, a porosidade da forma são elementos que constituem o expandido. Percebo que Lygia trabalha com muitas ideias de planos e suas obras lutam para eliminar ou ampliar os planos que trouxeram a domesticação ao corpo dos sujeitos. O plano religioso, que é uma das questões pontuadas teoricamente em alguns dos

seus escritos, precisa ser repensado em suas proposições, pois existe uma ideia de Deus, de superioridade, que criou uma extensão transcendental e impositiva à vida. O plano religioso trouxe uma carga de valores, em muitos casos, repressiva ao corpo. Então, é preciso conversar com a casca que reveste a pele em que a imagem de um Deus ainda está muito presente. Logo, o corpo do artista, ainda que solitariamente, precisa reconhecer outros modos e planos de existência, em que a vida seja mais ativa, para além da imagem figurativa, representativa e semelhante de um corpo que foi criado para obedecer aos códigos e ao regime de signos divinos.

Dessa forma, suas estruturas lidam com outras propostas de saída/dobras e o plano poético talvez seja o maior achado de Lygia, porque devolve aos sujeitos a possibilidade de reinvenção diante dos moldes e dos planos dados. O olho que olha pelo buraco aberto nos seus túneis já é outro; olha-se agora pela abertura do plano, que o convoca a perceber o mundo lá fora de uma forma mais sensorial e criativa. O tecido se elastece com a entrada do participante. Ele percorre o tecido em busca da saída. Às vezes não há uma saída óbvia, mas somente a possibilidade/ideia do rasgo. O volume do corpo dentro do tecido, leve e fino, traz apenas a ideia vaga de limite ao sujeito, como se ele tivesse vestido uma roupa. Mas, a ideia é outra, pois os espaços reduzidos não são um problema para os bichos. Gregor se reinventou dentro do seu quarto. Ampliou o espaço dado a partir do mínimo que encontrou.

O túnel também é lido como um espaço de passagem. Há uma luz no fim do túnel. Os que nascem percorrem o túnel do corpo da mulher até a saída. As crianças adoram escorregar nos túneis. Há uma velocidade diferente dentro dos túneis. Dizem que os buracos de minhoca são túneis que ligam tempos diferentes. Os túneis cinematográficos europeus e seus brilhos. Os rabiscos dentro dos túneis no Brasil e suas pichações. Os que andam dentro dos túneis, os que moram dentro deles. Os túneis servem para encurtar distâncias mesmo ligando grandes distâncias. Eis o expandido da estrutura, eis a organicidade e a vida, uma comunidade de coisas que podem ser vivenciadas dentro e fora, cenas que vão acontecendo.

É possível que a saída do túnel pelo participante, após ter experimentado a densidade e a leveza de uma estrutura elástica como essa, traga um outra percepção sobre o mundo. O mergulho dentro do túnel e o retorno à superfície são ações que rearranjam uma possibilidade de vida ativa. Uma outra ética se aproxima do sujeito que sai pelo tecido. Lygia convoca o sujeito para o ressurgimento de um corpo que ainda passará por outros agenciamentos, por muitos abismos. Mas, dentro de uma lógica mais expandida e diante de condições adversas, o corpo precisa erguer outros

modos de existência, convocando as forças ativas para combater os esgotamentos de um mundo ainda marcado por planos que seguem conduzindo os sujeitos a desviar-se de uma vida mais propositiva.

O rearranjo é a lógica da saída e do desabrochar para uma outra paisagem mais plástica, que se ergue diante dos restos. Pede-se que o corpo aja em outra velocidade em tempos de autoritarismos, quando há planos de esgotamentos, práticas de contenção. Subverter esses planos é uma condição política de sobrevivência, pois os seres/objetos expandidos operam sob outras lógicas e movências. Descubrem que dentro dos planos existem outros mais potentes. São não-objetos que pousam de outro modo, às vezes sem base, sem a moldura, soltos no espaço, apontando para uma estética do esgarçamento dos lados; andam em diversas direções, dialogando com o que chega, afirmando os agenciamentos e as forças que se aproximam e potencializam os fluxos de uma arte-vida molecular.

Referências

CLARK, Lygia. Cabeça coletiva. *In*: LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021a. Imagem 1. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/239/cabeça-coletiva>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Saco plástico com conchas e serragem. *In*: LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021b. Imagem 2 Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/247/saco-plastico-com-conchas-e-serragem>. Acesso em: 10 mar. 2023

CLARK, Lygia. Objeto de semente. *In*: LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021c. Imagem 3. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/248/objeto-de-semente>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Conchas. *In*: LYGIA Clark: obras: estruturas neoconcretas. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021d. Imagem 4. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/58846/conchas>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CLARK, Lygia. Túnel. *In*: LYGIA Clark: acervo: obra. [S. l.]: Associação Cultural Lygia Clark, 2021e. Imagem 5. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/232/tunel>. Acesso em: 10 mar. 2023.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. *In*: GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elisabeth Carbone Baez. Gávea: revista de História da Arte e Arquitetura, Rio de Janeiro: n. 1, [1985?]. p. 87-94.

PEDROSA, Mário. **Significação de Lygia Clark**. In: CLARK, Lygia. **Lygia Clark**: textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Arte brasileira contemporânea). p. 15-21.

RODA Viva: Ferreira Gullar: 2001. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1h 27min 30seg.). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v0s8PGegZTU>. Acesso em: 10 set. 2023.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Cérebro ocidente/cérebro Brasil**: arte-escrita-pensamento-clínica-tratos contemporâneos. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Faperj, 2015.

Collect

Abstract: Picking things up on the ground, picking them up and transporting them to other, more poetic territories. This is how we could describe the experiments of the contemporary artist Lygia Clark. To make things go a little out of their utilitarian functions, so that they can land in sensitive and poetic spaces. To contaminate one territory with the force of another, to colonize it with the power that comes from the precariousness and dust of the streets, to affect it until a zone of undecidability is produced. To make the viewer affected by aesthetic objects that precariously migrate to other places. Reinvent another way of life within multiple zones/scenes. To share the sensible, to produce within new addresses an uprising, another body, whose desire is to scribble and expand its own becoming. Rearrange until you realize that the mold has been expanded and that another experience has been erected on multiple planes of creation.

Keywords: Lygia Clark. Art. Life. Precarious. Expanded.

Recebido em: 04/06/2024

Aprovado em: 10/07/2024