



As Proposições de Lygia Clark e suas Ressonâncias nas Instituições Artísticas

Lygia Clark's Propositions and their Resonances in Artistic Institutions

Thaís Fernanda Rocha Magalhães

ORCID: 0000-0002-3337-2180
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Maria Thereza De Oliveira Azevedo

ORCID: 0000-0003-0410-7991
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Resumo

Este artigo busca discutir questões como a relevância, fragilidades e recomposições de espaços que se destinam a sistematizar, organizar e difundir o pensamento artístico, principalmente, quando a obra demanda configurações que escapam à disposição convencional dos objetos de arte. Para tanto, abordaremos o caso da artista Lygia Clark, cuja obra levanta questionamentos aos modos de recepção praticados no sistema canônico da arte. Articularemos duas noções forjadas pela artista, propositor e estado singular da arte sem arte, para propor um quadro de investigação sobre os limites e possibilidades dos espaços institucionais destinados à fruição da Arte Contemporânea.

Palavras chave

Lygia Clark. Arte Contemporânea. Exposições. Proposição. Estado singular da arte sem arte.

Abstract

This article seeks to discuss issues such as the relevance, fragility and recombination of spaces that are intended to systematize, organize and disseminate artistic thought, especially when the work of art demands settings that exceeds the conventional arrangement of art objects. Therefore, we will approach the case of Lygia Clark, an artist whose work challenges the modes of reception practiced in the canonical art system. Thus, articulating two notions created by the artist, proposer and singular state of art without art, we propose a framework to investigate the limits and possibilities of institutional spaces destined to the fruition of Contemporary Art.

Keywords

Lygia Clark. Contemporary Art. Exhibitions, Proposition. Singular state of art without art.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Este artigo faz uma reflexão a respeito do modo como o pensamento da artista Lygia Clark pode contribuir para a discussão em torno da reestruturação de espaços e projetos curatoriais que possam acolher trabalhos de cuja materialidade é um elemento secundário. Para isso, nos embasaremos em duas instigantes formulações de Lygia Clark: a expressão “o estado singular da arte sem arte” e a noção de “proposição”, faróis que nortearão nossa proposta de reflexão.

As noções de *proposição*, *estado singular da arte sem arte*, nos fornecem elementos conceituais para a discussão a respeito da criação e fortalecimento de ambientes que possam potencializar a capacidade de invenção e assombro que algumas produções artísticas são portadoras. Neste percurso, não pretendemos estabelecer uma lógica cronológica, mas, uma tessitura que possa interconectar as propostas de Lygia Clark aos espaços institucionalizados da arte.

Esses espaços, tais como museus de arte, galerias ou mostras, são ambientes arquitetônicos que comportam a historicidade e criam narrativas para diferentes contextos artísticos. Nossa tentativa seria a de vislumbrar tais ambientes em constante ressignificação devido às fricções causadas a partir do contato com as obras que são *proposições* ou traduzem o *estado singular da arte sem arte*.

A psicanalista Suely Rolnik, importante comentadora sobre o trabalho de Lygia Clark, sua dimensão relacional e os ambientes expositivos, nos auxilia na tentativa de criar um campo de diálogo dentro da paisagem constituída entre: artista propositora, obra reduzida em termos materiais, projeto curatorial e ambientes capazes de afetar quem habita exposições que acolhem esse tipo de produção poética.

Lygia Clark (1920-1988), figura expoente do neoconcretismo brasileiro, é referência na América Latina no que concerne a arte conceitual, relacional e participativa. Sua produção permanece circulando entre espaços destinados à fruição artística em diferentes países. Lygia Clark realizou reflexões acerca da ideia de arte, deixando textos, entrevistas e outros escritos. Algumas das suas formulações como *estado singular da arte sem arte* e o termo *propositor* operam tanto no modo como o trabalho da artista foi coletivizado, como também fez parte de um movimento de mudanças de paradigmas e cânones da arte moderna que culminaram na sensibilidade contemporânea. Nosso interesse, neste artigo, é refletir a respeito das instituições artísticas, tendo como recurso estético-conceitual as proposições de Lygia Clark e sua contribuição para a crítica institucional nas artes visuais.

Um dos aspectos que podemos observar na arte, em seu sentido alargado, é a possibilidade de criar contornos singulares para se perceber e questionar certos recortes da realidade. A partir desse modo de pensamento ímpar, podemos nomear muitas coisas, tais como objetos, coleções, experiências, ações, pinturas, encontros, arquivos ou relações de arte. Talvez seja por esse motivo que a materialidade na arte contemporânea é algo secundário.

Segundo a crítica Anne Cauquelin (2005), enquanto a arte moderna operaria na esfera do consumo, a arte contemporânea atuaria no âmbito da comunicação. Suas operações acontecem justamente na expansão da obra de arte por meio da articulação de um sistema de signos. O sentido da produção artística não estaria,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

portanto, dentro da própria matéria expressiva, mas inserida no vazio (CAUQUELIN, 2008), de um espectro de linguagens, tensionando dessa maneira, o sistema econômico da arte e seus espaços.

A arte contemporânea como resultado de fluxos produzidos no interior da própria sociedade contemporânea, também pode ser pensada como um mecanismo que lançaria perguntas sobre o papel da arte, política, *socius* e economia, pois para Cauquelin (2005, p. 81) “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação”. Neste sentido, um trabalho artístico que dialoga com seu tempo, buscaria materialidades e sentidos que pudessem dar conta dessa espécie de comunicação proposta.

Essa característica da arte contemporânea - de criar uma rede que extrapola a materialidade – proporciona o surgimento de formas expressivas que demandam novos espaços e outras maneiras de compreensão, crítica e fruição desses trabalhos. Mesmo que esse campo heterogêneo, que hoje chamamos de arte contemporânea, seja constantemente discutido em meios específicos, existe ainda um hiato entre grande parte das pessoas em compreender a pluralidade de articulações desse sistema de pensamento e sensibilidade. Neste sentido, Cristina Freire escreve:

O que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para a compressão da arte contemporânea. Uma obra de arte para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura, autêntica e única, realizada por um artista singular e genial. Essas são as premissas que vem sendo, desde o Renascimento, sedimentadas no imaginário social. Transformar esse tipo de competência artística e substituí-la por outra, é sem dúvida um processo longo e difícil. (FREIRE, 2006, p. 07)

Esse processo de assimilação, ainda em curso, está totalmente amalgamado ao espaço onde poéticas são compartilhadas. O estabelecimento de um ambiente arquitetônico é importante responsável pelo fortalecimento dessa noção de que o objeto – pintura, escultura, desenho – é o que permite que aquilo seja uma obra de arte ou não seja. Museus, mostras, bienais e festivais possuem um lugar de mediadores, função inclusive existente em muitos desses espaços. É nesse sentido a importância de projetos expográficos que buscam estreitar o diálogo entre público e artista, ou participante e propositora.

Nas relações entre produções artísticas e instituições de arte, os artistas da década de 1960 e 1970 catalisaram uma série de ações desafiadoras ao modelo de categorização dos museus. Foi durante as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, que começaram a se intensificar os conflitos entre as produções artísticas e a lógica anestesiante dos museus, entre os artistas e o ambiente em que suas obras seriam apresentadas, pois a lógica de esterilidade das galerias já não conseguia comportar as experimentações que pulsavam entre as vanguardas da época, como veremos através do relato de Helio

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Oiticica (1986). Portanto, nessa direção, muitos projetos artísticos desafiavam (e ainda desafiavam) a lógica museográfica convencional: naquele contexto questionava-se todo o sistema hierarquizante que se mantinha em torno das instituições de arte, como a autoria do artista e a relação do espectador com as poéticas.

Contudo, esses questionamentos eram feitos através das próprias obras de arte, como no caso da Arte Conceitual, que evidenciou um importante sintoma da crise que se instaurou em torno da lógica institucional e do mercado da arte por meio da produção de obras de arte cuja materialização não se dá somente através de objetos expositivos. O movimento da Arte Conceitual, fez parte de uma série de experimentos ocorridos desde a década de 1950 os quais se caracterizavam pelo abandono de suportes artísticos convencionais e os objetos e corpos passaram a compor propostas de elaboração de linguagens textuais. Segundo a curadora Mari Carmen Ramírez (1999) a emergência do conceitualismo na América Latina surge como uma resposta a uma série de circunstâncias sócio-ético-políticas sendo Lygia Clark uma das principais referências a respeito da Arte Conceitual na América Latina (RAMÍREZ, 1999).

Na América Latina (FREIRE, 2006), uma tendência da arte conceitual, foi a apropriação de materiais precários em muitas das propostas e performances da década de 1960 e 1970. No Brasil, alguns dos exemplos seminais dessa tendência nas artes visuais são Lygia Clark, Cildo Meireles, Arthur Barrio e Hélio Oiticica. Podemos pensar que a escolha pela precariedade dos objetos foi feita como alusão a uma “estética da fome”, recorrendo a um termo de Glauber Rocha (1965). Junto à resignificação dos objetos, o artista se dilui pela cidade em suas ações, performances e situações.

Em resposta à efervescência de intervenções artísticas nas ruas, muitos museus passaram a se dedicar a um projeto nostálgico, abdicando das práticas artísticas contemporâneas e ressuscitando nomes do passado (COUTO, 2012, p. 17) para manter suas possibilidades de ordenação e funcionamento. Seguindo este raciocínio, o conflito entre uma produção artística que inviabiliza o espaço de exposição e a necessidade de construção de espaços que pudessem absorver esse tipo de produção emerge na década de 1960, mas está num contexto de negociações. Pois, se por um lado o museu na década de 1960 e 1970 era limitante para os projetos artísticos daquela época, museus como o MAC da Universidade de São Paulo funcionavam como um refúgio para encontros, palestras, cursos, debates e experimentações de artistas. Também, museus como MAM/RJ, MAC/SP, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante o regime Militar, formaram espaços de resistência que possibilitaram uma política cultural que apoiava as poéticas experimentais (COUTO, 2012). Por isso, não podemos ignorar a importância histórica que muitos museus tiveram em assegurar a continuidade de trocas e experimentações em ambientes institucionais, mesmo em contextos de censura como a ditadura de 1964.

Entretanto, segundo Rolnik (2008), quando Lygia Clark regressou da França, no contexto da ditadura militar, ela encontrou um ambiente pouco próspero para o processo de criação que a artista estava convocando em suas proposições. O cerceamento da liberdade de expressão, o contexto de terror fechou muitos caminhos para a criação de novas linguagens. Lygia Clark encontrou meios de criação por meio de atendimentos re-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

gulares em um consultório que a artista montou. Parte dos receptores da *Estruturação do Self* (1976) realizavam a elaboração do trauma da ditadura militar brasileira, como é o caso do compositor Jardes Macalé (ROLNIK, 2005b, p. 21 e 22). A artista, portanto, atuaria à margem das instituições artísticas numa atmosfera intimista de uma espécie de clínica artística.

Se, todavia, os museus e galerias operam como espaços acolhedores aos trabalhos artísticos, eles não deixam de ser um reflexo das tensões políticas do contexto no qual eles estão inseridos, portanto, sua função acaba sendo paradoxal. Então, na medida em que eles acolhem, inevitavelmente, eles também moldam a arte às necessidades institucionais que precisam atender as demandas estatais e de grandes corporações que fomentam a circulação artística. É também por isso, que podemos observar a ocupação urbana nas artes visuais, onde circuitos independentes passam a surgir de microcomunidades.

Na década de 1980, muitos artistas passaram a agir dentro das galerias e não à margem delas (COUTO, 2012). Após esse período ocorre um considerável aumento na construção de museus: "O museu de artes, tanto no Brasil como no exterior, recupera seu prestígio institucional e sua função de ordenador do pensamento historiográfico sem ter sofrido radicais alterações em seu formato" (COUTO, 2012, p. 24). Diversos museus e centros culturais passaram a agenciar mega exposições e se aproximarem dos modelos de atração cultural e entretenimento, mantendo, em sua maioria, aquele mesmo modelo tradicional.

Na década de 1990, a produção relacional de Lygia Clark passou a ser absorvida pelas instituições. Foi a mesma década da conhecida publicação do curador Nicolas Bourriaud intitulada *Estética Relacional* (1998). O livro realiza uma teorização sobre práticas artísticas, em contexto institucional, que têm como centro as sociabilidades. Essa teoria crítica reconhece a arte contemporânea como um dispositivo que busca "re-costurar pacientemente o tecido das relações" (BOURRIAUD, 2009, p. 51). "Além disso, propõe uma reflexão a respeito dos ambientes expositivos que recebem propostas com essa qualidade relacional dentro da própria instituição.

A participação do espectador também está ligada à mudança que o artista assume em relação ao seu lugar de autoridade, pois, o participante também se torna agente do trabalho. O espectador na arte contemporânea "oscila entre o papel de consumidor passivo e o de testemunha, associado, cliente, convidado, co-produtor, protagonista" (BOURRIAUD, 2009, p. 81). Nesse contexto, as formas artísticas criam fricções entre arte e modelos de sociabilidade; artistas se tornam propositoras, prestadoras de serviço ou biógrafas como é fartamente exemplificado em *Estética relacional* (BOURRIAUD, 2009). Essas experimentações acontecem dentro das exposições que se tornam laboratórios de novas experimentações de criação coletiva.

Coincidência ou não, uma das maiores mostras de arte contemporânea do mundo, a "Documenta X" em 1997, que acontece quinquenalmente em Kassel na Alemanha, ofereceu uma sala especial para as proposições de Lygia Clark. Em seguida, a fundação espanhola Antoni Tapiès organizou uma grande exposição que fez circular o trabalho de Lygia Clark pela Europa e retornou ao Brasil no Rio de Janeiro (ROLNIK, 2008). Es-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

sas exposições não só absorveram novamente a produção relacional de Lygia Clark ao mercado da arte como imprimiram, à uma poética que combatia o estigma do artista e da obra de arte, uma característica canônica. Rolnik comenta sobre esse novo momento entre as propostas de Clark e as instituições de arte:

a partir de então elas passam a ser fetichizadas: expõem-se simplesmente os objetos que participavam dessas ações ou se refazem tais ações diante de espectadores a elas externos. Se a artista fizera de sua obra a digestão do objeto para reativar o poder crítico da experiência artística, o circuito agora digeriria a artista fazendo dela o engenheiro do lazer de um futuro que já chegara, o que “em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais,” tal como havia previsto (ROLNIK, 2008, p. 24).

Eles existem como objetos históricos, mas não existem mais como experiência nos contextos museográficos como os mencionados. No caso dos *Objetos Relacionais*, não há sentido em preservar um saquinho de plástico ou uma tira de papel. Além disso, não há sentido, de acordo com o próprio pensamento de Clark, privar os objetos do contato direto com outras pessoas, assim como ela comenta: “Já nada invento só: as invenções nascem a dois, a três, numa troca comum de diálogo, sendo isso que mais colado à vida consegui propor. Divido a proposição e aceito a invenção do outro” (CLARK, 2006, p. 355). A poética, segundo Lygia Clark, nasce da relação, sem a relação há outra coisa, mas a poética não se realiza, pois, o trabalho não se reduz à sua materialidade, mas sim ao uso que os participantes farão dele.

Milliet comenta a respeito desse assunto:

O espaço de Clark não é do espetáculo como encenação para ser vista e sim ação vivenciada. É um espaço-tempo compartilhado, ativado e percebido pelos participantes. São forças inter-reagindo e assumindo formas expressivas constantemente renovadas. As experiências são restritas a pequenos grupos de iniciados que mergulham num processo de relacionamento cuja significação lhes pertence. Nisto reside a originalidade deste trabalho: intimista, reducionista em termos matéricos, mas denso em produção psicossensorial (MILLIET, 1992, p. 130).

O território constituído por Lygia se assemelha a um ambiente ritualístico. Nele, estabelecia-se uma espécie de suspensão do tempo a partir do encontro entre duas ou mais pessoas. Muitas das propostas relacionais de Lygia Clark aconteceram durante um curso sobre comunicação gestual na Sorbonne. Naquela ocasião, ela teve a oportunidade de coletivizar processualmente suas experiências criando o conceito de Corpo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Coletivo numa sequência que ela nomeou como Fantasmática do Corpo (1972 – 1975). As propostas eram imprevisíveis e nasciam de acordo com a disponibilidade que cada participante tivesse para desobstruir as vias de onde fluem as forças criadoras. Suas propostas nos indicam o nascimento do que hoje, para fins didáticos, reunimos sob o nome de arte contemporânea. Buscamos nos aproximar, tecer reflexões, estabelecer recortes no sentido de tornar palpável algo tão múltiplo e irredutível à materialidade e que, portanto, é uma aposta em constante reconfiguração crítica, remodelagem institucional, diálogo curatorial e apreensão do público.

O campo propositivo de Lygia Clark

A produção de Lygia Clark transitou entre proposições de novos vocabulários para nomear relações poéticas e na incorporação de elaborações sobre o sistema da arte na própria criação artística. Um exemplo seminal é a proposição *Caminhando* de 1963. O *Caminhando* consiste numa fita de *Moebius* de papel que deve ser cortada longitudinalmente com uma tesoura. A forma deriva da topologia, um ramo da matemática, por isso Lygia Clark se apropria de uma forma já existente justamente para expandir a ideia autoral nas obras de arte. A proposição também faz parte de um contexto de muitos estudos a respeito da topologia como as investigações de Max Bill (JUSTINO, 2011, p. 100), Jacques Lacan (BOURRIAUD, 2011, p. 115), Cornelis Escher (ERNST, 2007, p. 103).

Da escolha em cortar a fita em sentido longitudinal, até findar a possibilidade de seguir o caminho do corte, surgem outras formas tramadas, fitas de papel entrelaçadas. Esse experimento levou Lygia Clark a perceber outras maneiras de sentir o tempo, pois a partir do ato imanente de cortar a fita, a artista inicia uma elaboração a respeito da experiência vivida, forte e direta. Em contraposição, estaria a experiência transcendente da arte, reduzida ao domínio do olhar. Junto à redução da materialidade, a proposição *Caminhando* reduziria o estigma da genialidade artística, a autoria da obra e com isto, o lugar sagrado para que a experiência com a arte pudesse acontecer, pois com uma fita de papel, tesoura e as instruções da propositora, qualquer lugar poderia ser abrigo criador. Lygia Clark diz o seguinte sobre a descoberta do *Caminhando*:

Através do *Caminhando* perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Dissolvo-me no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim. Escrevo sem parar, acho a ligação da poética transferente da arte com a religião, escrevo textos negando o nome como identidade pessoal das pessoas. Tomo consciência de que o *Caminhando* é a primeira passagem do meu eu para o mundo, percebendo a totalidade do ritmo desde o futebol de praia até Mozart. Tomo também consciência da crise geral da expressão na literatura, dos gêneros que caem, do teatro. Perplexa sinto a multidão nos metrô, na cadência dos passos somados, no

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada. Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser. Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado, como o “gênio” e a “obra”, o individualismo (CLARK, 2006, p. 352).

Lygia Clark tomou consciência de que havia uma crise geral dos gêneros artísticos e literários. A partir disso, pulsava a necessidade de abrir espaços para que houvesse terreno fértil para o nascimento de uma nova poética, de sua real passagem para o mundo, como ela relatara. Era necessário desterritorializar sua imagem como artista, a ideia de obra de arte, assim como o individualismo que alimenta a centralização em uma figura dotada de um dom sobrenatural que seria a figura decaída do gênio. Por isso, Lygia Clark perde a autoria e se dissolve no coletivo, se identificando como propositora, na busca por uma amálgama que trouxesse ao mundo outras formas de expressividade. Contudo, a artista tinha dificuldade em comunicar a transformação conceitual que sofria seu trabalho. Transformação também coletiva que reverberou no trabalho de outros artistas (CLARK & OITICICA, 1996) assim como nos âmbitos social, político e cultural no contexto da década de 1960.

A psicanalista Suely Rolnik dedicou significativa parte de suas pesquisas sobre o pensamento de Lygia Clark e tem proposto abordagens que alinhavam a dimensão clínica da arte à dimensão estética da clínica e a crítica institucional – tanto no âmbito da arte como da saúde mental. Para a autora, a questão sensorial na arte, já era um tema debatido como um processo que visava superar o âmbito do olhar enquanto experiência artística. O que as propostas de Lygia Clark mobilizaram além, foi a implicação do paradoxo entre as forças invisíveis, indizíveis, inapreensíveis, inclassificáveis e as formas visíveis, que dão contorno, condição crítica, além da abertura de espaços de invenção e diálogo.

Segundo Rolnik (2018), a proposição surgiu de um estudo em papel para um de seus bichos intitulado *O antes é o depois* (1963). Entretanto, ao cortar a forma, que é uma fita de *Moebius*, Lygia Clark se deu conta do estabelecimento, naquele momento, com aquele simples gesto e materiais triviais, da possibilidade de experimentar a lógica de uma superfície que era ao mesmo tempo avesso e direito, antes e depois.

Acreditamos que um dos aspectos importantes no *Caminhando* é que a proposição é uma passagem, é uma postura que reconfigura radicalmente a forma como Lygia Clark compreendia a experiência artística. Após *Caminhando*, ela gestou durante três anos seu primeiro trabalho sobre o corpo. A partir do colapso das palavras, da dificuldade em pronunciar um novo código, a artista trazia ao mundo um vestígio do que seria seu campo propositivo de pesquisa. *Nostalgia do Corpo* (1966) foi o nome do conceito/proposição que enunciaria a investigação que acompanhou Lygia até a *Estruturação do Self* (1976), a última proposição feita pela artista já habitada na fronteira entre arte e clínica.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

A fase *Nostalgia do Corpo* é composta de inúmeras propostas relacionais, dentre algumas delas: *Pedra e Ar*, *Livro sensorial*, *Pingue-pongue*, *Desenhe com o dedo*, *Água e Conchas*, *Respire comigo*, *Diálogo de mãos*, *Natureza (Estrutura cega)* realizadas no ano de 1966. Os diferentes títulos e distintos materiais - "pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos" (CLARK, 2006, p. 352) - remetiam a fragmentos do corpo e ao senti-los seria possível ter consciência de organismos pulsantes, assim como Clark relata:

formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente como o corpo. Daí o nome 'nostalgia do corpo', fase analítica em que decompou o corpo em partes, mutilando-o para reconhecê-lo através do toque com grande sensualidade (CLARK, 2006, p. 352).

Além de propor a redescoberta do corpo, anseio-nostalgia, por este, Clark introduziu o precário, a utilização de qualquer tipo de material que fornecesse a imagem/sensação de um organismo vivo, ou melhor de um corpo ou de parte do nosso corpo.

O gesto de oferecer um material simples para ser manipulado transformou o espectador ou observador em participante. O *Caminhando*, conceitualmente, explora a relação entre o avesso e o direito, borrando as fronteiras entre o antes e o depois, o dentro e o fora. Essa metáfora marcou a transferência de valores no trajeto de Lygia Clark, quando a artista priorizou o ato e o conceito em relação ao objeto expositivo. A partir disso, uma radical postura da artista brasileira a transformou de pintora e escultora, com notório e precoce (ROLNIK, 2008) reconhecimento no campo da arte institucionalizada, para uma "não artista", propositora (1968), posteriormente professora (1972) e por fim terapeuta com a *Estruturação do Self* (1976). A desfetichização da obra de arte aconteceria, nesse campo experimental, na medida em que o tempo, o espaço e a relação passassem a protagonizar a experiência artística. No caso de Clark as relações microssensoriais causariam ressonâncias nos aspectos coletivos das relações humanas e das instituições da arte.

Nessa paisagem inicialmente apresentada, duas conceituações nos interessam: *O estado singular da arte sem arte* (1965) e o termo proposição (1968). Tais expressões, nos indicam processos que podem contribuir com as reflexões sobre projetos curatoriais, alargar a ideia de autoria e colaborar com a produção crítica das artes visuais. O experimento do *Caminhando* dá origem a ambas formulações, sendo que a expressão *estado singular da arte sem arte*, surge a partir do estudo para o *Caminhando*. Além disso, e o conceito de *proposição* também deriva do modo como o trabalho é compartilhado: não como uma obra, mas como uma *proposição*. Expressão comumente usada em teorizações matemáticas, assim como dialoga o *Caminhando* com a fita de *Moebius*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

O estado singular da arte sem arte

No texto *A propósito da Magia do objeto* de 1965, Clark mencionou a expressão *o estado singular da arte sem arte*, se referindo à transferência de um estado de criação próprio da singularidade do artista para o espectador. Tal texto foi elaborado no contexto do *Caminhando* (1963), momento em que Clark reelabora sua relação com os objetos de arte e com os espectadores das obras de arte. De acordo com a formulação de Lygia Clark, não há obrigatoriedade em se criar um objeto expositivo para que ocorra a experiência artística, ou seja, *O estado singular da arte sem arte* pode ser considerado como um processo anterior à expressão material. Além do mais, a artista abre mão de seu lugar de reconhecimento institucional possibilitando que estados de criação aconteçam em locais não convencionados à experiência da arte.

Para Lygia Clark “O ato engendra a poesia” (CLARK, 1965, p. 27) ou a poesia se exprime no ato de fazer algo. Mas, para isto é necessário que o participante dê significado a seu gesto e que seu ato seja alimentado por um pensamento (CLARK, 1965). Portanto, o gesto permeado de significado e nutrido pelo pensamento é capaz de produzir um acontecimento artístico denominado *estado singular da arte sem arte*. Este, que se aproxima do estado de descoberta, experimentação e estudo que acontece ao longo de um processo de criação. Para a artista, essa etapa da experiência artística, a mais rica, deveria ser compartilhada com o público participante.

Esse jogo com a linguagem, de negar um termo canônico para se apropriar de outros significados expressivos nos aproxima de um trecho do livro *Como Viver Junto de Roland Barthes* (2003), que, inclusive foi tema da “27 Bienal de São Paulo” (2006). Na citação, o autor se refere à quebra da moldura e é interessante, que Lygia Clark criou a tela *Quebra da Moldura* (1954) e deu sequência à série de pinturas intituladas *Superfícies Moduladas* (1955) que fundiriam a pintura e a moldura na busca por modular o espaço. O anseio da artista, em recompor estruturas cristalizadas, ocupou um lugar importante na história da pintura brasileira a levando à participação na criação do movimento Neoconcreto na década de 1950. Barthes, chamaria de subversão da forma a ação de criar um jogo complexo entre elementos produtores de sentido, quebrar a moldura - as convenções - de maneira astuta.

Metaforicamente interessante: a subversão de uma forma, de um arquétipo, não é forçosamente realizada pela forma contrária, mas de maneira mais astuta, conservando a forma, mas inventando nela um jogo de superposições, de anulações, de transbordamentos (BARTHES, 2003, p. 228).

A forma: estado de arte - que nos leva a esperar uma situação na arte, uma suspensão do tempo ou um estado de presença onde é possível alcançar algum tipo de experiência singular, em seguida é acompanhada por - sem arte -, aquilo que anula a arte naquele estado. Clark nos lança um enigma quando é atravessada por esse devir,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

e nos deixa uma interrogação a respeito de quando acontece o - estado singular da arte -, mesmo que ele seja sem arte. Barthes chamaria esse jogo de subversão da forma.

O estado singular da arte sem arte desestabiliza algo já previamente convencionalizado, subverte os códigos esperados e propõe um campo experimental livre da obrigação em cumprir com certos protocolos que esterilizam a possibilidade do surgimento de outras possibilidades de vida. Na busca em reconfigurar, subverter e jogar com o lugar da criação artística – jogo estético inclusive já identificado em sua pintura – Lygia Clark foi experimentando aquilo o que tocava no despertar da potência criadora, independente do terreno ou materialidade onde ela pudesse emergir.

Para enriquecer nossa reflexão, seria possível aproximar o estado singular da arte sem arte com o que Félix Guattari, no livro *Caosmose: um novo paradigma estético*, chamou de “paradigma protoestético” ou “criação em estado nascente”:

Falaremos aqui, de preferência, de um paradigma protoestético, que-
rendo com isso assinalar que não estamos nos referindo à arte ins-
titucionalizada, às suas obras manifestadas no campo social, mas
a uma dimensão de criação em estado nascente, perpetuamente
acima de si mesma, potência de emergência subsumindo permanen-
temente a contingência e as vicissitudes de passagem a ser dos uni-
versos materiais (GUATTARI, 2012, p. 117).

A “dimensão de criação em estado nascente”, segundo Guattari, se refere a atualização contínua do ato criador, inserindo constantemente, o vir a ser dos estados de criação que antecedem a expressão material. A “potência estética de sentir” (GUATTARI, 2012, p. 116) que a arte proporciona, para o autor, ocupa uma posição privilegiada nos agenciamentos coletivos formadores da subjetividade. Contudo, o autor exclui dessa reflexão, as obras manifestadas no campo social da arte institucionalizada, o que dialoga diretamente com a expressão *estado singular da arte sem arte* de Lygia Clark produzindo um tensionamento importante para nossa discussão.

Diante disso, a arte, para além de sua inserção em sistemas de circulação e venda da mesma, nos aponta um caminho para a singularização das sensibilidades, pois é um dos campos onde a criação é o elemento essencial: “levando ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidade de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas” (GUATTARI, 2012, p. 121), fornecendo a via da criação em seu estado germinal para a produção de outras formas de existência.

Desse modo, a presença da criação em estado nascente ou *estado singular de arte sem arte* nos operadores onde a subjetividade se funda, confere a possibilidade da abertura para territórios existenciais pautados em estados de criação. Seria possível haver espaços de exposição que operassem esses elementos?

Com Guattari, começa a ser possível aproximar o *estado singular da arte sem arte* como a revelação do processo anterior à obra de arte. A “criação em estado nascente”, que pode surgir da experiência de reconfiguração de uma realidade, é desnudada, e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

seu véu é retirado diante do observador que passa a ser o participante daquele processo de criação. Por isso, poderíamos aproximar o *estado singular da arte sem arte* da dimensão de criação em estado nascente, um estado primário da criação, que motiva a materialização de algo. Imagina-se ser neste estado que a artista cria, mas o interesse de Lygia Clark é compartilhar esse processo com a participante de sua poética possibilitando ambientes férteis para o nascimento da poética engendrada pelo ato criador.

Rolnik diz a respeito do *estado singular da arte sem arte*:

Porque “sem arte”? Este é um detalhe essencial: para Lygia experimentar o estado de arte - corporificar um novo feixe de sensações, singular por definição - não se dá somente na criação de um assim chamado “objeto de arte”, mas também na criação da existência objetiva e/ou subjetiva (ROLNIK, 1998, p. 05).

Seria a possibilidade de dar passagem a novas modalidades de existência e percepção atualizando as mutações nas sensibilidades. A subversão de uma lógica aconteceria, como a abertura para o nascimento de universos emergentes necessitando encontrar território fértil para seu surgimento. Rolnik completa: “O que Lygia quer é resgatar a vida em sua potência criadora, seja qual for o terreno onde se exerça tal potência” (ROLNIK, 1998, p. 05). Seria, portanto, a possibilidade de desterritorializar territórios cristalizados na busca por espaços onde que fosse possível fazer germinar a criação no nascedouro da subjetividade.

O “estado singular da arte sem arte”, pode ser lido como uma recusa, assim como também uma possibilidade de tornar a arte mais porosa às interações com o mundo, tornando-a mais orgânica e permeável ao seu contexto. Um convite para que existam mais laboratórios poéticos e que eles alcancem mais pessoas atuando na produção de subjetividade. Em complemento, a noção de proposição nos traz a perspectiva da convocação. O ato da artista que se desloca em direção a seu público propondo uma experiência de criação germinal.

A noção de *proposição*, na poética de Lygia Clark, realiza uma operação transformando artista e observador em propositora e participante. Recentemente, foi criado um banco de arquivos digitalizados que estão disponíveis através do site da Associação Cultural Lygia Clark. No acervo existem três espécies de manifestos datilografados pela artista a respeito do termo propositor. O manifesto de 1968 declara:

Nós somos os propositores 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: enteramos 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. (CLARK, 1968)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Lygia Clark buscou, com isso, abrir espaços de invenção e diálogo se tornando o molde para a criação dos participantes. É a abertura sensível para a inventividade, o pensamento criador e tal conjunto que pode nascer da dialética entre propositora e participante intersubjetivamente. Nessa direção, a experiência artística só acontece como resultado do encontro, de um vazio que precisa ser preenchido, uma experiência que é relacional. Pela proposição, o pensamento vive pela ação, o ato como poética. Essa foi a ideia que Lygia Clark buscou desenvolver em sua produção propositiva onde conceitos e experiências corporais se fundem no momento do acontecimento artístico.

Segundo a crítica e historiadora Maria Alice Milliet: "Em 1968, a palavra artista é substituída no vocabulário clarkiano pelo termo "propositor" (MILLIET, 1992, p. 155). O deslocamento dos códigos linguísticos do trabalho de Clark, bem como o aspecto relacional, atua desafiando, tensionando e refazendo toda uma construção que alimentava, e em alguma medida continua alimentando, o fetiche da obra de arte e do espaço apropriado para a experiência estética. Além de Clark, artistas como Lygia Pape e Hélio Oiticica também iriam buscar a experiência direta com seus interlocutores a partir do uso de objetos artísticos. Juntos à artista mineira, eles foram co-fundadores, entre outros artistas, do movimento *Neoconcreto* (1959), e se preocupavam com o modo como o espectador era afetado pelas propostas artísticas buscando a organicidade e a subjetividade nas produções.

Tanto Lygia Clark como seus contemporâneos estavam muito interessados pelo comportamento perceptivo e tinham, entre seus objetivos, retirar o espectador do lugar da imobilidade para aceder ao estatuto de participante, aquele que experimentaria a proposta artística no próprio corpo, problematizando quais eram os ambientes arquitetônicos que potencializariam tal experiência estética, assim como comenta Oiticica:

Está aí a chave do que será o que chamo de "arte ambiental": o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura; será necessária a criação de "ambientes" para essas obras -- o próprio conceito de "exposição" no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa "expor" tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador (OITICICA, 1986, p. 76).

Oiticica, em seu próprio gesto de expansão da arte para a vida, já questionava a insuficiência dos museus da década de 1960 em absorver obras do que ele chamaria de "arte ambiental" (OITICICA, 1986). Segundo o artista, os museus e galerias deveriam funcionar como um livro tridimensional, pois o processo criativo precisa estar presente nesse tipo de trabalho. Para Oiticica (1996), o museu funcionava apenas como um modo de difusão do seu trabalho, não mais com a intenção de fazer sua obra ser totalmente experimentada naquele contexto. Ele propunha, no lugar das exposições de arte, a criação de "ambientes" onde a experiência da arte pudesse ser

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

fecunda e coletivizada entre os espectadores. Oiticica queria dar vida para à experiência artística, expandi-la para outros espaços ou reformular os mesmos ambientes, que poderiam oferecer maior liberdade e fluidez para a dialética processual entre o artista propositos, e uma comunidade que pudesse participar das proposições. Virar do avesso a obra de arte desnudando o processo artístico é o que passa a ter sentido em proposições como as de Clark e Oiticica.

Contudo, os museus permanecem sendo importantes referências da construção de um discurso sobre quando é arte, algumas galerias se reformularam criando ambientes expográficos mais flexíveis à experimentação, principalmente em grandes centros, e, bienais, mostras e salões são referências para nos orientar em relação às artes visuais. É por esse motivo que consideramos necessário reconhecer e compreender a força das instituições da arte dentro do sistema da arte, este que envolve artista, crítica, público, museu, galeria, construções arquitetônicas, pesquisa, curadoria, sistema econômico. Essa força de formação e circulação pode ser emanada por proposições, problematizações que processualmente vão convertendo alguns modos de produção de expografias.

Como exemplo a ser considerado, em 2019, na exposição “Respire Comigo” que aconteceu no Studio OM.art, uma das mostras dedicadas ao centenário de Lygia Clark, havia em uma mesa fita de papel, cola e tesoura para a criação do *Caminhando*. Os visitantes poderiam se sentar e experimentar o ato de cortar a fita ou manipular os *Objetos Relacionais* (1966) dentro de uma galeria de arte. No projeto expositivo o curador Felipe Scovino também incorporou, em uma sala da galeria, uma série de textos datilografados, além de um monólogo baseado nos textos, que acontecia dentro do espaço da exposição. Essa escolha proporcionou a justaposição entre a experimentação e os escritos da artista: a palavra escrita, falada e vivida.

Muitas das proposições de Lygia Clark envolveram o uso dos *Objetos Relacionais* que consistem numa série de objetos/organismos criados como espaço intermediário da relação entre uma pessoa e outra. Feitos muitas vezes como uma película envolvendo materiais primários e ordinários – água, ar, conchas, sacos de plástico, redes de supermercado, pedras, estruturas de tecido – estes elementos só se realizam artisticamente, quando os participantes se envolvem entregando-se aos objetos. Contudo, para que isso seja possível é necessário que haja uma atmosfera envolvendo as propostas e assim com Oiticica propõe (1986), “ambientes” para tal entrega.

Território, contexto e criação nascente

No artigo *Memória do Corpo Contamina o Museu* (2008), Rolnik discute a realização de um projeto de reativação da memória corporal da obra de Lygia Clark feito entre 2002 e 2007 no contexto institucional intitulado *Arquivo para uma obra acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística* e seu contexto (2011). O material circulou entre diferentes instituições artísticas como no Musée des Beaux-Arts de Nantes (2005), na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006) e foi incorporado ao acervo de museus da América Latina, Europa e Estados Unidos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Esse projeto visava levar, para o ambiente institucional, elementos que pudessem contribuir para a vitalidade dos paradoxos entre pensar e sentir, sentir e interpretar; tal qual a metáfora do *Caminhando* propõe impulsionando o *estado de arte sem arte* através do ato movido por um pensamento. A psicanalista realizou, por meio da escuta clínica, uma série de 65 entrevistas gravadas a respeito das experiências causadas pelas proposições clarkianas. Neste sentido, Rolnik buscou introduzir, à instituição artística, uma perspectiva clínico-política contextualizando a paisagem que emergia, ao longo da produção poética de Lygia Clark.

Em diálogo com a reativação de trabalhos como os de Lygia Clark em contextos institucionais, também para nossa discussão, a tese *Reconstituição de um Corpo de Obra: arte, vida e os diferentes modos de habitá-lo* (2020) defendida pela curadora de arte Ana Paula Cohen. A curadora realizou uma pesquisa dentro dos estudos curatoriais - sob a orientação de Rolnik - a respeito da memória, espaço e corpo tendo como ponto de partida o projeto de ativação corporal da obra de Lygia Clark. Na pesquisa a autora aborda a reformulação de espaços que possam acolher, na contemporaneidade, um corpo de obras e a memória do corpo imantada em trabalhos como os de Lygia Clark, em um processo de atualização contínua do ato criador. Cohen comenta: "Finalmente, um museu que entendesse e priorizasse a função clínica da arte no corpo social, e pudesse funcionar também como dispositivo clínico na atualização contínua do ato criador." (COHEN, 2020, p. 116)

A curadora reflete a respeito das instituições, público e produções artísticas, quando estas, não se manifestam apenas por objetos, mas que reivindicam outras redes de relações como deslocamentos, ações, contextos e diálogos intersubjetivos. Imaginar uma instituição que possa traduzir atmosferas imateriais, laboratórios de criação germinal, criando diálogos com o público, é pensar também numa curadoria sensível ao que a arte tem de invisível e indizível; clínico e poético; político e estético. Mas, é necessário, também, que haja fomento, pesquisa e uma construção coletiva para a realização de propostas dessa natureza.

As instituições atuam como um reflexo das conjunturas sociais, de interesses econômicos e políticos, pois operam linhas de força de uma cartografia. São espaços arquitetônicos, que se dedicam a uma coleção ou a produção de sentido através do qual se organiza um projeto curatorial, este, que se destina a construir uma organização de elementos produtores de discurso. Ou seja, esses espaços são espaços de formação, são portas para acessar certos mundos.

As críticas aos sistemas instituídos das artes existentes desde o final do século XIX, acompanhando os relatos a respeito do fim da arte (DANTO, 2006), têm uma relação direta com o modo como o tempo passa a ser empregado na divisão do trabalho, pois a não objetificação da obra implica numa impossibilidade de transformá-la em mercadoria. A partir daí podemos identificar o surgimento de novas práticas artísticas, novos valores estéticos e uma relação de questionamento aos espaços destinados à experiência artística, problematizando o desenho dos espaços expográficos tornando-os vivenciais, já que não se trata somente da categorização de objetos, mas sim de uma prática curatorial sensível.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

É inevitável reconhecer que a poética clarkiana se encontra imersa no paradoxo: ao mesmo tempo que parte do seu legado caminha na direção oposta em relação aos seus anseios, como trabalhos em pedestais, hoje, conceitos, reflexões e experimentos do campo propositivo de Clark se desviam na abertura de novos caminhos, tanto na arte contemporânea, quanto na saúde mental constituindo um espaço para a concretização da *dimensão* de criação em estado nascente e do *estado singular da arte sem arte*. É essa abertura que nos interessa impulsionar. Buscamos, ao aproximar essas duas expressões, assinalar a atualização contínua do ato criador. Processo este, que acreditamos mobilizar, atingir e afetar seu local de troca, exposição e circulação. As propostas de Lygia Clark, neste sentido, podem catalisar novas leituras e encaminhar outros processos.

Nos últimos anos foi possível observar diferentes caminhos abertos por Lygia Clark. Em 2019 na pequena exposição “Respire Comigo” a galeria de arte produziu um ambiente amistoso, onde os visitantes podiam tocar, vestir, experimentar ou ler os *Bichos*, o *Livro Obra*, textos originais de Lygia Clark, *Objetos Relacionais*, *Caminhando* (1963), *Respire Comigo* (1966), *Camisa de Força* (1969), *Água e Conchas* (1966), *Máscaras Sensoriais* (1967), *Máscara Abismo* (1968), *Pedra e Ar* (1966), *Livro Obra* (1983), *Grande Colchão* (1976), *Pedra de Prova*. O projeto curatorial foi montado a partir dos textos, e ao longo da exposição haviam alguns momentos em que a atriz Carolyna Aguiar realizara o monólogo “Lygia”, baseado nos textos escritos por Lygia Clark que estavam expostos, fundindo, artes visuais e artes cênicas, dentro de uma exposição.

Na ocasião da exposição, a atriz Carolyna Aguiar iniciava a fala dizendo que já havia morrido. A iluminação se movimentava sob a atriz, reduzindo ou aumentando a intensidade da projeção da luz na medida em que ela se deslocava pelo espaço e estabelecia um diálogo com quem a assistia. Ouvir uma morta, através da atriz que reproduzia com fidelidade os textos de Lygia Clark, foi uma experiência muito interessante. Ouvir por meio de uma qualidade vocal textos seminais de Lygia e imaginar como aquele corpo morto, mas metaforicamente vivo, havia se relacionado com os objetos.

Se por um lado, vivenciar sua exposição é uma experiência tocante, por outro, fica claro que dispor dos objetos relacionais para o simples manuseio, sem que a experiência propositiva, que precisa ser feita por uma propositora, seja feita, mantém aqueles objetos fechados no fim e não abertos ao processo. De qualquer maneira, não podemos negar que se tratou de uma exposição significativa, que ainda com seus problemas, é uma abertura para um espaço museográfico menos cerceador, mais solícito e permeável.

Outra exposição, “Lygia Clark 100 anos” (1920-1988), com curadoria de Max Perlingeiro, realizada em 2021 e 2022, em São Paulo, na Pinakothek, mais robusta, sem processos relacionais e focada nas coleções particulares produzidas pela artista, teve uma releitura que merece destaque. A vídeo instalação *DSÍ-embodiment* (2021), criada pela coreógrafa Ana Vitória e performada por Carolyna Aguiar, carrega a pulsão de vida e morte por meio de uma experiência visceral entre corpo e objetos utilizados por Lygia Clark em seu trabalho relacional e sensorial. Em uma sala preta,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

apenas três telas grandes transmitiam a mesma performance, em focos e momentos diferentes. As cenas, feitas ao fundo branco infinito, remetiam ao um ambiente frio, onde um corpo nu e delirante esforçava parte por parte para sentir cada contato com *Objetos Relacionais*: saco com ar, uma infinidade de pequenas bolas de isopor brancas, pedras brancas e sacos com água. A perturbadora vídeo-performance retomava a questão da experiência vivida pelo maior órgão do corpo: a pele. Naquela sala, muitas formulações de Lygia Clark em torno na *Nostalgia do Corpo* e da *Estruturação do Self* moviam o ato performático.

No texto *Breviário Sobre o Corpo* (2005), Lygia Clark diz que é da família dos batráquios e é pela sua pele que lhe vem toda apreensão do mundo. Na contemporaneidade, a memória corporal dessa espécie de produção artística, implica numa reflexão curatorial a respeito da circulação de propostas que buscam oferecer espaços para experiência pautada na imaginação criadora, na liberdade de apreender a realidade em sua dimensão sensorial e perceptiva e, portanto, oferecer uma comunicação privilegiada na esfera das relações.

Considerações finais

A reincorporação de trabalhos, cuja a materialidade é um elemento secundário, se realiza na medida em que espaços de exposição se adequam proporcionando que o pensamento viva pela ação. As formulações, superposições, e anulações, no próprio vocabulário clarkiano, atuam institucionalmente, inclusive se considerarmos a própria linguagem como instituição subjetivadora e, é possível perceber a reverberação do legado de Lygia Clark em exposições na contemporaneidade, além de outras experimentações fora desses ambientes.

É necessário reconhecer a importância histórica dos espaços destinados às exposições artísticas que funcionam como um refúgio estético, mas é fulcral buscar a construção de ambientes férteis. Quando Guattari diz que a arte ocupa um lugar privilegiado na sociedade, é porque sentir possui uma qualidade singular e criar permite alcançar esferas imprevisíveis. A contínua pergunta sobre o que é ou quando é arte precisa ser continuamente feita, pois trata-se de uma permanente reflexão a respeito do já era e do que deveria ser. Contudo, a heterogeneidade da arte produzida na contemporaneidade opera em uma imagem difusa entre as fronteiras, o que faz do pensamento de Lygia Clark um farol para a compreensão e elaboração a respeito do sistema da arte que inclui artistas, público, museus, mercado econômico, galerias, construções arquitetônicas, intelectuais, curadoria. A articulação de um sistema de signos de que fala Cauquelin (2005) comporta essa rede relacional e também uma tessitura simbólica urdindo contexto, temas e linguagens.

A produção artística de Lygia Clark continua imersa nessa trama, habitando as instituições da arte assim como as instituições clínicas. Expandir a noção de autoria, buscar continuamente romper paradigmas, como também criar outras fronteiras com diferentes campos - criando zonas híbridas de experimentação - permite a inesgotável transformação e atualização do ato movido pelo pensamento de Lygia Clark. As resso-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

nâncias das noções de *proposição* e *estado singular da arte sem arte* permanecem vivas e reivindicam ambientes fecundos para a emergência de outras formas de poética ainda embrionárias.

Referências

- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. *Como Viver Junto: Simulações Romanescas de Alguns Espaços Cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOIS, Yve-Alain. *Lygia Clark (1920 – 1988) : 100 anos*. Trad. Kika Serra. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2021.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional [1998]*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CLARK, Lygia. *Breviário sobre o corpo*. concinnitas | ano 16, volume 01, número 26, julho de 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20119> Acesso em: 21 de setembro de 2021
- CLARK, Lygia. *Da supressão do objeto (anotações) [1975]* In: *Escritos de artistas: anos 60/70 I*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, [1964-1974]*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- CLARK, Lygia. *A propósito da Magia do Objeto [1965]*, in Lygia Clark. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980.
- COHEN, Ana Paula Carvalho. *Reconstituição de um corpo de obra: arte, vida, museus e os diferentes modos de habitá-los*. 129 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020.
- DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Editora Odysseus, 2006.
- DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Catálogo de exposição organizada pelo Musée des Beaux-Arts de Nantes, França (8 de outubro a 31 de dezembro de 2005) e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (25 de janeiro a 26 de março de 2006), com curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
- ERNST, Bruno, *O Espelho Mágico de Escher*. [1978]. Trad. Maria Odete Gonçalves Koller. Colônia, 2007
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.
- GUATARRI, Felix. *Caosmose: Um novo paradigma estético [1992]*. Trad. Ana Lucia Oliveira e Lucia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo. EDUSP. 1992.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. De.; COUTO, Maria De Fátima Morethy (Orgs.). *Instituições da arte*. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2012.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

- RAMÍREZ, Mari Carmen. *Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980*. in: *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s - 1980s*. Queens Museu of Art. New York, 1999.
- ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In: *Revista Civilização Brasileira*, n.3, julho, 1965. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm> Acesso em: 21 de setembro de 2021
- ROLNIK, Suely. *Memória do corpo contamina do museu*. *concinnitas* ano 9, volume 1, número 12, julho 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22811> Acesso em: 02 de dezembro de 2021
- ROLNIK, Suely. *Um singular estado de arte*. Folha de S. Paulo, 4 de dezembro de 1994, Seção 6, p.16. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/estadodearte.pdf> Acesso em: 28 de janeiro de 2022



Thaís Fernanda Rocha Magalhães

Artista Visual, pesquisadora e professora formada em Artes Visuais, pela Escola de Belas Artes da UFMG, com trabalho final sobre a arte ameríndia brasileira. Doutoranda em Estudos de Cultura Contemporânea na Universidade Federal de Mato Grosso na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas, sob orientação da professora Dra. Maria Thereza Azevedo. O título de sua pesquisa de doutorado é *Caminhando com Lygia Clark: a nostalgia do singular estado de Arte sem Arte*. Produz esculturas e faz pesquisas em desenho, pintura, fotografia e registra parte da cartografia da sua tese em experimentos entre o lápis, a aquarela e as palavras. Participante, desde 2018, do Grupo de pesquisa Artes Híbridas, Intersecções, Contaminações, Transversalidades.

Maria Thereza De Oliveira Azevedo

Doutora em Artes Cênicas pela USP. Cineasta, proponente de Poéticas Urbanas. Pesquisadora Associada do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea. ECCO/UFMT. Orienta Mestrado e doutorado em Poéticas Contemporâneas. Líder do Grupo de Pesquisa Artes Híbridas: intersecções, contaminações, transversalidades. No Grupo de pesquisa desenvolveu as seguintes pesquisas integradas: *Artes da cena em Abya yala: feminismos e decolonialidade* (2016) *Corpo, performance, escritas e espaços: as artes da cena no contemporâneo* (2015) *Transversalidades: artes visuais, teatro e cinema* (2014) *Arte, cidade e interconexões* (2012) *Derivas percursos, imagens e escutas: imersões sobre a cidade de Cuiabá* (2009). Coordenou o projeto *Cidade Pensada* em 2012 e o projeto *Cidade Possível* em 2016. Líder do Coletivo à deriva de intervenções urbanas, desde 2009.

Como citar: MAGALHÃES, Thaís Fernanda Rocha; AZEVEDO, Maria Thereza De Oliveira. As Proposições de Lygia Clark e suas Ressonâncias nas Instituições Artísticas. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 46, jul-dez. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.118745>.
