

PERÍMETRO DE ATIVAÇÃO ARTÍSTICA: A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO MUSEÍSTICO

Patrícia Teles Sobreira de Souza *
Universidade de Brasília

Sarah Marques Duarte**
Universidade Federal da Bahia

Resumo

O artigo apresenta uma reflexão sobre exposições e obras artísticas que subvertem a lógica vigente do espaço museístico. Para este fim, o estudo discorre sobre *El presente está encantador* (2017), exposição do artista argentino Diego Bianchi realizada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (MAMBA). Ademais, analisa os precedentes artísticos - entre eles os trabalhos de Marcel Duchamp, El Lissitzky, Kurt Schwitters, Allan Kaprow e Hélio Oiticica - que fomentaram a diluição da lógica institucional de exibição de obras e ressignificaram o espaço expositivo. Por fim, busca-se examinar alguns mecanismos de incorporação do visitante em contextos de exibição artística. Desta investigação surge o questionamento acerca de determinados enquadramentos praticados pelos museus que desvirtuam as poéticas propostas por alguns artistas. Um exemplo é a obra *Bicho* (1960) de Lygia Clark, criada para ser manipulada pelo público, contudo, o objeto exposto no Museu de Arte Latino-americana de Buenos Artes (MALBA) não pode ser tocado pelos visitantes.

Palavras-chave

Museu; enquadramento; participação; Diego Bianchi; Lygia Clark.

Abstract

The article presents a reflection on exhibitions and artistic works that subvert the current logic of the museum space. To this end, the study discusses *El presenta está encantador* (2017), exhibition of the Argentine artist Diego Bianchi held at the Museum of Modern Art of Buenos Aires (MAMBA). In addition, it analyzes the artistic precedents - among them the works of Marcel Duchamp, El Lissitzky, Kurt Schwitters, Allan Kaprow and Hélio Oiticica - that fomented the dilution of the institutional logic of exhibition of works that resignify the exhibition space. Finally, it is sought to examine some mechanisms of incorporation of the visitor in contexts of artistic exhibition. From this investigation the question arises about certain frameworks practiced by the museums that distort the poetics proposed by some artists. An example is Lygia Clark's *Bicho* (1960), created to be manipulated by the public. However, the object exhibited at the Museum of Latin American Art of Buenos Aires (MALBA) can not be touched by visitors.

Keywords

Museum; framework; participation; Diego Bianchi; Lygia Clark

Entre abril e agosto de 2017, o artista argentino Diego Bianchi (1969-) realizou no MAMBA (Museu de Arte Moderna de Buenos Aires) a exposição *El presente está encantador*. Para compor a exposição Bianchi utilizou obras da coleção do Museu de distintos artistas, períodos, técnicas e estilos e as inseriu em um ambiente instalativo e imersivo em diálogo com suas próprias obras, criando assim uma combinação anacrônica. Segundo Javier Villa, curador do MAMBA, as mostras realizadas com o patrimônio do Museu eram organizadas por curadores, teóricos ou historiadores de arte. Portanto, a exibição configura-se por seu ineditismo em convidar um artista para gerenciar as obras do acervo e diluir a lógica institucional de exibição das mesmas.

Para chegar à sala de exibição, os visitantes precisavam atravessar corredores criados especificamente para a ocasião. Um ambiente peculiar construído com tapumes de madeira, restos de material de construção, lâmpadas de tubo, fios soltos, sobras de plásticos, estruturas de alumínio, colchão rasgado, folhas secas, entre outros. Algumas das paredes improvisadas continham buracos de onde era possível observar a sala expositiva, dentro dos buracos haviam luzes de néon e objetos aleatórios. Em um trecho do percurso, havia uma prancha de madeira suspensa a aproximadamente 1 metro do chão, exigindo dos visitantes que se agachassem para driblar o obstáculo.

Ao chegar no espaço da exibição das obras, os visitantes deparavam-se com uma grande quantidade de fragmentos de manequins. Um objeto recorrente nos trabalhos de Bianchi, assim como espelhos, peças de isopor, pneus, material de construção, luzes néon e lixo. O acúmulo de materiais e a atmosfera caótica são predicados presentes na poética do artista, que reverbera na saturação dos elementos sua crítica à sociedade contemporânea. É neste cenário de excesso de informação, luzes piscando e música eletrônica que Bianchi exibiu as obras do acervo do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires.

As obras dispostas na instalação continham um número para que fossem identificadas pelos visitantes. Estes, recebiam um mapa do espaço expositivo com a indicação da localização das obras e suas respectivas informações (autor, título, ano, etc.). Neste universo versátil, as esculturas cinéticas de Rogério Polesello (1939-2014) e Gyula Kosice (1924-2016) mesclavam-se com o *Bio-Cosmos* (1963) de Emilio Renart (1925-1991), as esculturas grotescas de Alberto Heredia (1924-2000), entre outros. Para além de reconfigurar a disposição dos objetos no espaço museístico, Bianchi ressignificou os trabalhos expostos.

El presente está encantador abdica do tradicional 'cubo branco' para criar um espaço imersivo, no qual, visitantes e obras encontram-se em um *perímetro de ativação artística*. Neste perímetro, as obras operam em relação com o todo e não somente como objetos independentes e isolados. Assim como o público, as pinturas, esculturas e objetos artísticos estão inseridos no interior da instalação. Deste modo, a exposição é a obra, e esta abarca um conjunto de peças autônomas promovendo uma nova camada de significação e rompendo com as convenções de exibição.

No livro intitulado, *No Interior do Cubo Branco* (2002), o artista e crítico de arte Brian O'Doherty afirma que no século XIX:

Cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seus reles vizinhos por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior. O recinto era descontínuo e dividido em categorias. (...) A mentalidade do século XIX era taxonômica, e o olhar do século XIX reconhece as hierarquias de gênero e o prestígio da moldura (O'DOHERTY, 2002, p.6)



Figura 1. Diego Bianchi; *El presente está encantador*, 2017, instalação, Buenos Aires, MAMBA
Fonte: <http://diegobianchi.com.ar>

A respeito do espaço de exposição modernista o autor considera que:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetados, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística. (O'DOHERTY, 2002, p.4)

Ao transcender o espaço ‘neuro’, a iluminação adequada, os quadros simetricamente pendurados e aos avisos de ‘não ultrapasse’, *El presente está encantador* dissolve os limites entre o que é obra, o que é parede, chão e teto. Neste contexto, a postura meramente contemplativa torna-se insustentável, o público imerso no perímetro artístico torna-se susceptível aos estímulos sensoriais. Bianchi declara que não lhe interessa apenas a leitura conceitual ou imaginativa do observador, mas também sua relação sensível com a obra, seu caráter fenomenológico.



Figura 2. Diego Bianchi; *El presente está encantador*, 2017, instalação, Buenos Aires, MAMBA
Fonte: <http://diegobianchi.com.ar>

El presente está encantador possui como precedentes inúmeros trabalhos que transformaram os parâmetros expositivos tradicionais. No artigo, *But is it installation art?* (2005), a autora Claire Bishop destaca obras e artistas fundamentais para o entendimento do conceito 'instalação':

... a maioria dos autores concorda sobre a história da instalação: a importância dos precursores modernistas, como o *Proun Room* (1913) de El Lissitzky, o *Merzbau* (1933) de Kurt Schwitters, os *environments* e *happenings* de Kaprow do início da década de 1960, assim como os debates sobre o Minimalismo e a instalação pós-minimalista da década de 1970. (BISHOP, 2005, s.p., tradução nossa)¹

El Lissitzky (1890- 1941) criou o termo *proun* para referir-se aos 'projetos para a fundação de novas formas artísticas'. Em 1923, durante a *Grosse Berliner Kunstausstellung* (Grande Exposição de Arte de Berlim), o artista russo idealizou o *Prounenraum*. O mesmo, consiste em um projeto tridimensional composto por pinturas e formas geométricas em diálogo com a arquitetura e o espectador. Lissitzky propôs uma experiência artística de integração visual, espacial e temporal na qual, segundo Forgács (2003, p.50, tradução nossa), "os visitantes do *Proun Room* caminhavam literalmente dentro da imagem".² O dadaísta alemão Kurt Schwitters (1887- 1948) ocupou vários ambientes de sua própria casa em Hannover (Alemanha) para realização de *Merzbau*. Schwitters produziu um ambiente abstrato e imersivo, estruturado com madeira, gesso, papelão, entre outros restos de material e objetos encontrados. A utilização desses elementos variados, combinados ao acaso com artigos de uso cotidiano, caracterizam o conceito de *merz* criado pelo artista.

Reiss (1999) afirma que os trabalhos dos vanguardistas El Lissitzky e Kurt Schwitters possibilitaram às futuras gerações de artistas, produzirem obras de tamanhos proporcionais a um ambiente, capazes de promover a imersão do espectador. Ademais dos *prouns* de Lissitzky e dos *merz* de Schwitters, os *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887- 1968) também são importantes referentes para conceitualização do 'perímetro de ativação artística'. Com a apropriação de objetos de uso cotidiano e industrializados, Duchamp problematiza o estatuto da obra de arte e influencia o surgimento de distintas manifestações artísticas.

Para além dos *ready-mades*, Duchamp foi um dos precursores no rompimento com a utilização tradicional do espaço expositivo e no diálogo com a arquitetura dos museus e galerias de arte. Em 1938, durante a *Exposição Internacional do Surrealismo* em Paris, o artista apresentou a obra *1.220 Sacos de Carvão*. Nesta ocasião, Duchamp pendurou no teto da galeria uma grande quantidade de sacos de carvão. Abaixo, no piso, instalou um tonel cilíndrico que irradiava uma luz do seu interior. Deste modo, Duchamp propôs uma inversão vertical do espaço e voltou o olhar do espectador para o teto, um espaço geralmente esquecido pelos visitantes. O'Doerthy (2002) destaca que essa foi a primeira vez que um artista ocupou todo o espaço de uma galeria e ressalta que o fez em um espaço, assim como Bianchi, repleto de obras de outros artistas. Outro exemplo é a exposição *Primeiros Papéis do Surrealismo* (1942), na qual Duchamp envolveu as pinturas da mostra com um fio, ziguezagueando o cordão por todo o espaço da exposição, dificultando assim a passagem dos visitantes.

O artista estadunidense Allan Kaprow (1927- 2006) foi um dos pioneiros na desconstrução do espaço da obra de arte. No final da década de cinquenta e início de 1960, Kaprow aplicou o termo *environments* para descrever suas produções artísticas que ocupavam todo o espaço de realização da obra e buscavam promover a participação dos visitantes. Em *An Apple Shrine* (1960), o artista criou um ambiente caótico, coberto por um amontoado de folhas de jornal. Os espectadores que ingressavam na obra deveriam arrastar os pés para caminhar. Nessa circunstância, o público era 'obrigado' a interagir com o espaço (REISS, 1999, p.11). Igualmente, *Yard* (1962) requeria que os visitantes atravessassem uma galeria cheia de pneus. Em *Words* (1962), os espectadores recebiam indicações para transformar o ambiente, composto por duas salas repletas de 'palavras' escritas. Dentre as instruções, Kaprow solicitava aos visitantes que pendurasse no espaço pedaços de papel com palavras impressas (O'DORETHY, 2002, p.48). Já em *Push and Pull - A Furniture Comedy for Hans Hofmann* (1963), composto por dois ambientes mobiliados, os participantes eram convidados a reorganizar e mudar os moveis de lugar. Desta maneira, os *environments* de Kaprow propunham uma relação de coautoria com o espectador.

Por sua vez, os artistas minimalistas sublinhavam a importância do espaço marcado pela experiência do 'estar' em uma galeria de arte. Archer (2008) sinala a apropriação dos conceitos planteados por Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção* (1961), em especial Robert Morris, que traça um paralelo entre o minimalismo e a fenomenologia. Merleau-Ponty (1999, p.328) afirma que o espaço não é um ambiente real ou lógico, mas que se constrói a partir da experiência humana, portanto, o 'espaço' somente existe a partir de sua relação com o 'sujeito'. *Untitled (L-Beams)* (1965) de Robert Morris (1935-), ilustra esse processo de consciência do espaço e dos objetos instalados em seu entorno. Nesta obra, Morris instalou em uma galeria três figuras geométricas idênticas, de grandes proporções e em forma de 'L'. Não obstante, as peças estavam posicionadas de modos distintos, o que expressava uma diferenciação das formas e gerava uma ativação da percepção do espectador sobre a orientação dos 'eles' e suas variantes possíveis. Deste modo, *Untitled (L-Beams)* se configura a partir da relação entre objeto, espectador e espaço.

Na América Latina, Hélio Oiticica (1937- 1980) e a argentina Marta Minujín (1943-) são alguns dos precursores da ressignificação do espaço museístico. Ambos buscavam realizar obras participativas que enfatizassem a experiência sensorial do espectador. Em 1960, Oiticica começou a produzir seus

'penetráveis', definidos pelos artista como: "estruturas labirínticas no espaço, construídas de modo a serem penetradas pelo espectador, ao desvendar-lhe a estrutura". (OITICICA, 1961, p.2). *Penetrável PN1* (1960) foi o primeiro trabalho da série, a obra consiste em uma cabine de madeira de cores quentes (amarelo e laranja), na qual o espectador era convidado a ingressar e explorar o ambiente. Em Buenos Aires, Marta Minujín produziu estruturas habitáveis, entre elas *¡Revuélquese y Viva!* (1964), composto por colchões de cores vibrantes e *La Menesunda* (1965), realizada em parceria com Rubén Santantonín (1919- 1969). A instalação foi estruturada para ser percorrida pelos visitantes que atravessavam múltiplos espaços para vivenciar sensações distintas.

Os antecedentes apresentados, apontam para produções em que o 'espaço' opera como um 'perímetro de ativação artística', em outras palavras, o espaço é primordial na construção da obra e deve ser 'penetrado' e 'explorado' pelo público. Previamente aos artistas do Minimalismo, El Lissitzky toma consciência da disposição dos objetos em relação ao espaço e posiciona o espectador no interior da obra; Kurt Schwitters ao transformar sua residência em uma obra de arte, expande as possibilidades de exibição para além do espaço institucionalizado, além disso, viabiliza produções em tamanhos monumentais. Duchamp, por sua vez, intervém no espaço expositivo (galerias e museus) para plantear uma 'ideia'. Allan Kaprow, influenciado pelos *ready-mades* de Marcel Duchamp, utiliza objetos de uso cotidiano para estabelecer ambientes nos quais os espectadores são participantes. Diferente dos ambientes caóticos de Kaprow, Hélio Oiticica propõe estruturas penetráveis para que os visitantes explorem texturas, formas, cores e materiais distintos em uma combinação harmônica.

Convergente às propostas de Oiticica, pensadas por Mário Pedrosa como 'exercício experimental da liberdade' – o dismantelamento de qualquer tipo de sujeição institucional para o encontro da liberdade dos sujeitos no momento de fruição/participação - está o projeto artístico de Lygia Clark. A liberdade citada por Pedrosa, como modo de pensar a produção de Oiticica, encontra-se no cerne das elaborações de Clark. É por meio da atuação do 'espectador' que Clark afirma a transformação de sua produção artística. Em seu texto, *Nós Recusamos* (1966), explicita a recusa à contemplação passiva, ao objeto como forma de comunicação independente e prévia ao espectador. Escolhe o *ato*, o tempo do *ato* como significante da obra, objetivando a libertação por meio da experiência, a liberdade do agora, o precário como "novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração" (s.p).

A partir desse entendimento, do ato do 'espectador', questiona-se aqui certos enquadramentos praticados pelos museus que desvirtuam as poéticas propostas por alguns artistas. Um exemplo é a obra *Bicho* (1960) de Clark, composta por uma série de objetos criados para serem manipulados pelo público. Não obstante, os *bichos* expostos na exposição *Verboamérica* do MALBA (Museu de Arte Latino-americana de Buenos Artes), não podem ser tocados pelos visitantes. Os exemplares fazem parte da coleção permanente do Museu, e costumavam ser exibidos sobre um prisma. Os visitantes, conhecedores da produção e discursividade de Clark, tocavam o objeto e eram advertidos pelos seguranças, que argumentavam ser as normas da instituição. Após uma reforma em virtude do 15º aniversário do MALBA, a obra passou a ser exposta dentro de um invólucro transparente, impedindo qualquer tipo de contato tátil/direto.

Neste âmbito, a obra viva e latente de Lygia Clark tornou-se 'peça de museu', expressão pejorativa em referência a uma relíquia esvaziada de sentido. Toma-se aqui o exemplo de Clark pois em determinado ponto de sua trajetória, sua criação voltou-se para o dismantelamento dos limites entre sujeito-obra-espaço. A artista revolucionou o estatuto da arte ao elevar a experiência sensorial como força motriz em seu projeto artístico. Nesse sentido, a própria noção de artista, como criador uno, se desfez para dimensionar-se como propositor: "Nós somos os propositores, enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação" (CLARK, s.p. 1968). Em outro de seus escritos a artista questiona: "Qual é o papel do artista? Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e que só terá na medida em que o participante atuar" (1965).

A série *Bichos* é um ponto de inflexão em sua poética que leva à ‘descoberta’ da estética da participação. Pelo menos de forma consciente, pois como ela afirma ao refletir sobre a ruptura com o espaço representativo na arte desde Mondrian, e a incorporação do espaço ‘real’: “Posso ver que a participação do espectador na obra de arte esteve sempre presente na minha obra.” (1960) Precedente à realização da série *Bichos*, Clark aponta à criação do *Casulo* (1959), como um momento de tomada de consciência acidental da saída da superfície e da geração de uma ‘escultura’, um acaso que levou ao entendimento da relação direta do objeto com o espaço, livre de molduras, livre de bases que suportem o objeto escultórico. É na saída do *Casulo* do suporte que nasce o *Bicho*, objeto que é latência virtual, está a espera do ato. O *Bicho* está à espreita sem nem mesmo ser, é potência que explode na relação com o receptor-atuante, sua concreção é movimento entre corpos. Esta diferença entre o *Casulo* e o *Bicho* é vital. No entanto, é preciso entender que tal compreensão – diferença entre o *Casulo* e o *Bicho* - não se dá numa perspectiva de evolução, mas como um processo de desencadeamentos.

A relação que se estabelece com a forma *Bicho* e o espectador é fundamentalmente relacional. O *Bicho*, nas palavras de Clark, “tem afinidade com a o caramujo e a concha” (1960), é na relação do sujeito com a forma, lógica-interna do organismo *Bicho*, que a obra se estabelece. A partir deste momento, Clark refere-se ao objeto não como um fim, mas como um meio para alcançar a participação, como anuncia em uma das cartas trocadas com Hélio Oiticica em 1968:

Para mim, o objeto, desde o caminhando, perdeu seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais por exemplo são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa. (CLARK, 1998, p.61)

Esta mediação, apontada pela artista, gera a necessidade da ‘ação’. Ao abordar a obra *Caminhando* (1964), aponta três potências da ação: a ‘escolha’, a ‘imprevisibilidade’ e a ‘transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto’ (1964), condicionantes para o tempo de expressão do espectador-autor. Assim, o projeto de ‘liberdade’ por meio da relação objeto-sujeito, tem como base o ato, entendido como vivência, engendrando uma experiência estética em que convivem a atividade de recepção e de criação não havendo diferença entre estas. Pode-se concluir que a ‘escolha’ compreende uma abertura de segundo grau da obra³, um convite à descoberta dos possíveis contidos na ‘imprevisibilidade’. O preceito de ‘transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto’ evoca o aspecto inconcluso do *Bicho*, sublinhando a necessidade do envolvimento físico e criativo dos participantes para metamorfosear um objeto em obra de arte.

Entendendo que é no contato do corpo com a obra e do corpo como obra que se estabelece a participação na obra de Clark, é importante ressaltar alguns dos propulsores da participação no contexto da arte neoconcreta. Para além da investigação formal, que encontra bases num aprofundamento de questões presentes no concretismo, apresentando a renúncia da forma desprovida de aspectos subjetivos, da negação da contemplação, da representação, da racionalização exacerbada da arte, há a afirmação do encontro orgânico entre arte e vida, da experiência sensorial, percepção estética que parte da totalidade do corpo e do impulso criativo, não se reduzindo à visão da obra como reflete Ferreira Gullar:

[...] a obra precisa dele para se revelar em toda sua extensão. Mas aquela estrutura móvel possui uma ordem interna, exigências, e por isso não bastará o simples movimento mecânico da mão para revelá-la. Ela exige do espectador uma participação integral, uma vontade de conhecimento e apreensão. (GULLAR, 2006, p.64)

É, então, no ato, ou como se refere Clark, no “ato imanente realizado pelo participante” (1964) que se estabelece a ativação das propostas da artista. A continuidade entre sujeito-objeto, é presente na afirmação do encontro arte e vida. Ao despojar-se da moldura como suporte anterior à obra, a declara, assim como ao próprio espectador-autor, como forma-signo da produção. Compreende-se a continuidade da obra com o mundo, rompendo também com a noção do ‘cubo-branco’, espaço neutro e apartado da vida. Assim como em *El presente está encantado*, de Bianchi, a relação de continuidade entre a obra e o espaço expositivo, espaço-mundo, é abordada na formulação de Clark da *Linha Orgânica*, como reflete Suely Rolnik (1999): “[...] a linha liberta-se de sua suposta condição inanimada, para recuperar sua vitalidade e transformar o espaço. [...] dissolve-se a zona neutra que representa a moldura, que ao separar o quadro com do resto do mundo, cumpre uma função amortecedora do poder disruptivo da arte” (p.10).

A radicalização deste gesto de Clark está na exploração de suas experiências vivenciais, no que Suely Rolnik (1999) identifica como a última fase da artista, a *Estruturação do Self*. A diluição dos campos terapêuticos e artísticos inaugura, nas formulações de Rolnik (1999), um novo território, em que o trabalho com a percepção, visa reintegrar a subjetividade dos ‘participantes’ ao processo de criação. O parágrafo final do artigo *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*, traz questões relativas à obra de Clark que provocam reflexões em torno ao sentido da exposição de certas obras em contextos museísticos, promovendo uma documentação, mais que uma experiência estética:

Perguntar se faz sentido, na atualidade, reativar suas propostas pós *Caminhando*, se elas ainda são objetos vivos ou não mais que documentos de um passado, implica indagar se permanece válida a questão que essa obra nos coloca. Embora tenham transcorrido quase quarenta anos desde a virada disruptiva na trajetória da artista em 1963, estamos longe de incorporar à subjetividade a experiência do vazio-pleno, através da qual se juntam abrigo e poesia na criação permanente da existência, longe de nos constituir como subjetividade heterogenética com seu self estruturado, eixo de uma interminável transmutação. Ainda somos demasiadamente modernos. Chegaremos algum dia a alcançar Lygia em sua proposta visionária? (ROLNIK, 1999, p.28)

As obras de El Lissitzky, Schwitters, Duchamp, Oiticica, assim como de Lygia possuem, claramente, suas particularidades, mas também alguns denominadores comuns, e talvez o central, a postulação do projeto moderno de reconexão entre arte e vida. Rolnik (1999) aponta a originalidade das proposições de Clark neste aspecto. A resposta formal da artista é justamente a participação: “livrar o espectador de sua inércia anestesiadora, seja através de sua participação ativa na recepção ou na própria realização da obra, seja através de suas capacidades perceptivas e cognitivas” (p.2). Nesse sentido, as reflexões de Clark se conectam às propostas desses artistas. É possível encontrar postulados acerca da importância dada à participação na produção de vários pensadores e fazedores da arte, incluídos os aqui citados. Kaprow, a exemplo, afirma de forma contundente: “a group of inactive people in the space of a Happening is just dead space” (2006, p.102), de outro modo não seria um *happening*. O artista enfatiza a importância do planejamento da ação. Mesmo que esta seja aberta, o espectador deve estar consciente do que vai suceder, já que vai estar integrado à obra. Um dos objetivos centrais do *happening* é a ampliação da percepção do “espectador” por meio da vivência do acontecimento.

Consoante a esta concepção da participação como possibilidade de religar arte e vida, o programa de Oiticica conecta os ideais de vivência da obra, de experiência da cor, ao molde da incorporação do *parangolé*, que nas palavras poéticas de Haroldo de Campos, é uma “Asa-delta para o êxtase” (SALOMÃO, p.33). Waly Salomão ao discorrer sobre os parangolés sublinha duas noções-alcances, presentes em dois parangolés, o “estou possuído” e o “incorporo a revolta”: “A relação do artista-propositor com o participante que veste o parangolé não é a relação frontal do espectador e do espetáculo, mas como que uma

cumplicidade, uma relação obliqua e clandestina, de peixes do mesmo cardume” (2003, p.37). A continuidade entre artista, obra e participantes, é fundamental para o entendimento destas propostas. É preciso entendê-las como um espaço de conexão entre sujeitos, entre sujeitos e mundo, museu incluído.

A exibição de registros de obras em uso, de *happenings*, performances é constante alvo de questionamentos. A função documental/histórica do espaço do museu é legítima, fundamental. Exibições pautadas em contextualizações diacrônicas apontam nesta direção, objetivando uma compreensão da totalidade de certos movimentos, não obstante, caem no risco de uma exibição demonstrativa, limitando a fruição a aspectos causais, colocando as obras em diálogo desde uma perspectiva de afinidades temporais, técnicas, de movimentos, etc.

Emoldurar as obras de Clark após a proposição da *linha orgânica*, até os objetos relacionais, procedimentos da *Estruturação do Self* (1976-1988), vai de encontro a todo o pensamento estético presente na obra da artista. O envolvimento físico do receptor, é condição de fruição, da possibilidade da vivência de uma experiência. Neste contexto, surge a pergunta, como os Museus poderiam abrigar a poética de Lygia? Seria uma saída a disponibilização de réplicas para serem manuseadas como na exposição *Lygia Clark: uma retrospectiva* (2012) realizada no Itaú Cultural em São Paulo com curadoria de Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte? A reflexão permanece em aberto enquanto os bichos permanecem imóveis, enclausurados em caixas de acrílico, como acessórios fetiche de museu.

Referências

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea Uma História Concisa*. Martins Fontes, São Paulo, 2008
- BISHOP, Claire. *But is it installation art?*. Tate Etc, issue 3: Spring 2005. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art> > Acesso em 14.jan.2018.
- CLARK, Lygia. OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. FIGUEIREDO, Luciano (Org.) Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CLARK, Lygia. *Nós Recusamos*, 1966. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=24>. Acesso em 3.dez.2017.
- CLARK, Lygia. *Nós Somos os Propositores*, 1968. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25>. Acesso em 3.dez.2017.
- CLARK, Lygia. *A Propósito da Magia do Objeto*, 1965. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=20 < Acesso em 3.dez.2017.
- CLARK, Lygia. *Bichos*, 1960. Disponível em < http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=15>. Acesso em 3.dez.2017.
- CLARK, Lygia. *Caminhando*, 1964. Disponível em <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17>. Acesso em 3.dez.2017.
- FORGÁCS, Eva. *Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room*. In PERLOFF, Nancy e REED, Brian. *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: Getty Research Institute, p.47-75, 2003.
- GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta uma contribuição brasileira 1962*. In *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Org. FERREIRA, Glória. Funarte, Rio de Janeiro, p.55-72, 2006.
- KAPROW, Allan. *Notes on the Elimination of the Audience*. Em: Bishop, Claire. *Participation*. London, Whitechapel, p.102-104,2006.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, Hélio. *Projeto Cão de Caça*, 1961. Disponível em <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=152&tipo=2>>. Acesso em 26.jan.2018.
- PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: autor – obra – recepção. Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 7-34, mar. 2003.
- REISS, Julia H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Londres: The MIT Press, 1999.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

* Patrícia Teles é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília (2017-) na linha de pesquisa Arte e Tecnologia e bolsista da CAPES. E-mail: patriciateles86@gmail.com

** Sarah Marques é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2017) na linha de pesquisa Somática, Performance e Novas Mídias.

¹ ...most writers agree on the genre's history: the importance of Modernist precursors such as El Lissitzky's *Proun Room* 1923, Kurt Schwitters's *Merzbau* 1933, Kaprow's environments and happenings of the early 1960s, as well as the debates around Minimalism and post-Minimalist installation art of the 1970s. (BISHOP, 2005, s.p.).

² visitors to Proun Room literally walked into an image (FORGÁCS, 2003, p.50).

³ Júlio Plaza (2003) refere-se às obras de Lygia Clark, assim como as de Oiticica como obras com uma 'abertura de segundo grau'. Como definido pelo autor: "A abertura de segundo grau não se identifica, pois, com o caráter ambíguo da inovação, senão com as alterações estruturais e a variedade temática (social, orgânica, psicológica) para promover ator de liberdade dos espectadores sobre a obra que chamam à participação" (p.15)