

PARA COMPREENDER O NEOCONCRETO: APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO ESPECTADOR-OBRA A PARTIR DA PRODUÇÃO DE LYGIA CLARK

Yasmin Grigoli Zoccante¹
Roberta Stubs²

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar teoricamente o período artístico Neoconcreto e o contexto de seu surgimento no Brasil. Nesse sentido, nos propomos a realizar uma pesquisa sobre arte (REY, 1996), de cunho bibliográfico com ênfase teórico-analítica no tripé história-teoria-crítica do movimento artístico em questão. A fim de responder a problemática sobre como se dá a relação espectador-obra de arte no neoconcretismo, analisamos também o percurso de Lygia Clark e sua característica radical frente à produção de arte do período. Utilizamos de autores como Ronaldo Brito (1999), Ferreira Gullar (1959) e Maria Alice Milliet (1992) para pensar a trajetória de Clark e a contextualização do período artístico que a pesquisa percorre. A investigação resultante deste artigo, que derivou de uma Pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC), possibilitou a compreensão que o Neoconcreto deu os primeiros passos para a incorporação do sujeito na produção artística, de modo que promoveu uma arte experiencial em contraposição à atitude passiva do observador.

Palavras-chave: Neoconcretismo. Concretismo. Lygia Clark.

ABSTRACT

The objective of this article is to theoretically investigate the Neo-Concrete artistic period and the context of its beginning in Brazil. In this sense, we intend to conduct a bibliographic research with a theoretical and analytical emphasis on the historical, theoretical and critical triad of this specific artistic movement, based on the research about art (REY, 1996). In order to understand how the spectator/artwork relationship unfolds in the Neo-Concrete, we also analyze the trajectory of Lygia Clark and her radical features in relation to the art production of that period. We study authors such as Ronaldo Brito (1999), Ferreira Gullar (1959), and Maria Alice Milliet (1992) to contemplate Clark's journey and the contextualization of the artistic period that this research encompasses. This article originated from an Undergraduate Scientific Initiation Research (IC), which provided an understanding that the Neo-Concrete was the precursor to incorporate the subject into the artistic production, thereby promoting an experiential art in contrast to the passive attitude of the observer.

Keywords: Neo-concrete. Concrete. Lygia Clark.

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo investigar teoricamente o período artístico neoconcreto e o contexto de seu surgimento no Brasil, com ênfase na produção da artista Lygia Clark, na relação espectador-obra de arte e no caráter radical do neoconcreto. Utilizamos de uma pesquisa sobre arte (REY, 1996), com ênfase teórico-analítica no tripé história-teoria-crítica do período artístico em questão. Mais especificamente, buscamos

¹ Mestranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá - PPE/UEM. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá - UEM e graduada em Pedagogia pelo Centro Universitário Cidade Verde - UniCV.

² Doutora em Psicologia com ênfase em arte, gênero e produção de subjetividade pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Assis). Graduada em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá (2005), tem especialização em Saúde Mental e mestrado em História da Educação pela mesma instituição.

responder aqui, através de um percurso bibliográfico, como se dá a relação espectador-obra de arte no neoconcreto.

O referencial teórico tem como base as reflexões de Ronaldo Brito (1999), que analisa o neoconcretismo à luz do contexto político-cultural brasileiro dos anos 50 e 60. Serão esclarecidos os vínculos do concretismo com as vanguardas construtivas européias e seu compromisso com a racionalização e funcionalização da arte. Desse modo, pretendemos contextualizar os movimentos de caráter construtivo que estavam em racionalização principalmente na Europa, tais como a revista *De Stijl* (1917), a Bauhaus (1919) e a Escola de Ulm (1951). Além disso, seguindo com a reflexão a partir de Ronaldo Brito (1999), introduzimos a discussão a respeito da modernização e urbanização que percorria o pensamento nacional neste momento e a necessidade de introduzir no país a arte construtiva. Em contrapartida, discutiremos a recusa neoconcreta a esse cientificismo, seu retorno à subjetividade e o rompimento com o conceito tradicional de arte para além das bases da pintura e da escultura.

O foco analítico dirige-se à produção de Lygia Clark, artista fundamental do neoconcretismo. Cujo trabalho questiona a bidimensionalidade da pintura ao expandir a cor até a moldura e integrar o quadro à arquitetura, gerando uma desmaterialização da obra que passa a residir na experiência do participante. Após a morte do plano em 1960, com suas esculturas articuladas *Bichos*, a artista liberta a obra da verticalidade e estabilidade, permitindo que ela se movimente e se transforme de acordo com a manipulação do público.

Esse caminho de Clark rumo ao abandono do objeto em prol de proposições corporais é analisado como manifestação do caráter experimental e radical do neoconcreto. A artista subverte a contemplação distanciada da arte, predominante até então, convidando o participante a vivenciar corporalmente a obra. Assim, Clark desloca o sentido da arte da materialidade do objeto para o evento interativo, no qual a percepção e a ação corporal do participante se tornam parte fundamental da criação.

Em resumo, buscamos esclarecer o contexto, as bases teóricas e as estratégias artísticas neoconcretas que alteram a relação tradicional entre espectador e obra de arte. De modo a compreender as especificidades dessa vanguarda brasileira e seu pioneirismo no campo experimental da inserção do sujeito no desenvolver da obra. Vale pontuar que o presente artigo resulta de um capítulo de uma pesquisa de iniciação científica (PIBIC), o qual teve como objetivo pensar o corpo vibrátil na obra *máscaras sensoriais* de Lygia Clark, artista fundamental do neoconcretismo e da arte contemporânea brasileira.

2. PARA COMPREENDER O NEOCONCRETO

Antes mesmo de começar a pensar o Manifesto Neoconcreto, é necessário compreender o contexto de seu surgimento. Começamos então com o traçar dos primeiros passos do período Concretista no Brasil, com a influência das ideologias construtivas no país. Segundo Frederico de Moraes (1977), pode-se dizer que o Concretismo foi, para muitos, uma espécie de serviço militar obrigatório, ou seja, esse movimento adotou um projeto de arte milimetricamente objetivo, o qual representava, sobretudo, a incorporação de processos matemáticos à produção artística. “Exerceu uma ‘pressão’ muito forte não apenas sobre seus próprios integrantes, como também sobre aqueles que ficaram de fora” (MORAIS, 1977, p. 295).

É necessário compreender a arte concreta como parte de uma tendência construtiva que adentrava a arte brasileira. Conforme Ronaldo Brito (1999), as tendências construtivas surgiram como possíveis respostas no plano da produção capitalista, operando necessariamente no sentido de uma integração funcional da arte na sociedade, enquanto seu esforço mais constante foi no sentido de estetização do ambiente social e educação estética das massas. “Falavam para o novo mundo, para o novo homem” (BRITO, 1999, p. 15). De maneira geral, inserido no centro das ideologias do desenvolvimento tecnológico capitalista, o artista não se restringe mais ao âmbito mítico da criação, mas sim se coloca como um produtor social especializado.

Pode-se dizer que a influência do construtivismo na arte brasileira se inicia desde 1930, com a formação de sua arquitetura moderna. “O termo construtivismo foi usado, primeiramente, pelo crítico Nikolay Punin em 1913 definindo a série de contra-relevos - Pictorial Reliefs - de Vladimir Tatlin” (JEZZINI, 2011, p. 7), e liga-se diretamente ao movimento de vanguarda russa. Além disso, no início do século XX outros movimentos de caráter construtivo estavam em racionalização, tais como: a revista *De Stijl*, criada em 1917, que agrupa Piet Mondrian (1872 - 1944), Theo van Doesburg (1883 - 1931) e outros artistas holandeses em torno de pesquisas abstratas na produção artística; o suprematismo, fundado em 1915 por Kazimir Malevich (1878 - 1935), também na Rússia; e a escola Bauhaus, criada em 1919, durante a república de Weimar, na Alemanha. Todos esses movimentos estavam empenhados em uma transformação da produção da arte que pudesse conciliar os interesses do quadro de um desenvolvimento racionalista e tecnológico na sociedade. Representavam, segundo Brito (1999), uma ação no sentido de repor um lugar social para a arte, de modo a

transformá-la em um saber prático, com ação cotidiana em contato direto com os estados e instituições.

Seguindo com a reflexão de Ronaldo Brito, é importante trazer uma atenção às diferenças políticas e produtivas que ecoam das tendências construtivas citadas anteriormente. Dessa forma, acompanhando o autor, faremos uma breve contextualização a respeito dos movimentos construtivos ocidentais. Faz-se necessário salientar que a tendência construtiva se caracterizou diretamente por suas relações com a política cultural dos estados. Começamos então com a revista *De Stijl* (Fig. 1) (1917), fundada por artistas holandeses, entre eles Mondrian, os quais tinham o intuito de desenvolver algo como um idioma universal da forma, baseando-se na estruturação vertical/horizontal, sem qualquer resquício de subjetividade. A elaboração das formas desses artistas ia no sentido contrário de qualquer realização idealista, a arte não era pensada como prática de conhecimento inserida em um quadro político, mas ia de encontro com um racionalismo formal.



Figura 1 - Primeira capa da revista *De Stijl*. outubro de 1917.

Fonte: La Calle Cómica - Revista de arte. Disponível em:

<<https://lacallicosmica.com/2021/02/01/de-stijl-una-nueva-concepcion-del-arte/>>

Neste mesmo contexto, é fundada a Bauhaus (Fig. 2), em 1919, durante a República de Weimar, na Alemanha, esta representou uma síntese das ideologias construtivas,

Era um projeto amplo que incluía a criação de métodos didáticos de transmissão da arte e possuía, implícita, uma proposta prática de integração social da arte [...] O objetivo era a utilização racional, humana e esteticamente progressista dos amplos recursos industriais modernos (BRITO, 1999, p. 20).

Diante dessa característica progressista, partia-se do princípio de integração da arte na produção industrial, determinando uma função positiva para essa arte no espaço social. O design também é inserido aqui nesse período, trabalhando então no mesmo sentido da sociedade do consumo. Funcionando enquanto objeto de ascensão para o pequeno burguês, a arte passa a ser assimilada enquanto “agente mecânico da repartição do espaço social em níveis de consumo” (BRITO, 1999, p. 21), manipulando o desejo das classes e canalizando suas singularidades.

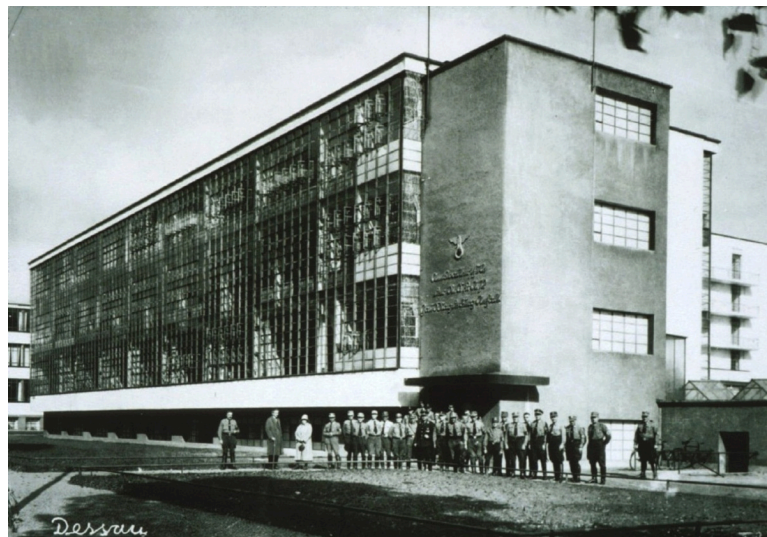


Figura 2 - Fotografia Bauhaus, 1930.

Fonte: OBVIOUS MAGAZINE. Disponível em:

<http://lounge.obviousmag.org/resumindo_e_substituindo_o_mundo/2014/08/bauhaus---um-seculo-de-exploracao-meteorica-do-design-1.html>

Nesse sentido, as tendências construtivas apresentavam uma posição ligada à continuidade do saber ocidental, no sentido da cientificação dos seus processos, de modo a formalizar rigorosamente os dados de cada área do conhecimento (BRITO, 1999). É a partir dessa compreensão que, enfim, conseguimos discorrer a respeito das vanguardas construtivas no Brasil.

As ideologias construtivas se mostram diretamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina, entre 1940 e 1960. Segundo Maria Alice Milliet (1992), a arte abstrata do movimento concreto se firma no Brasil por representar os anseios pela

modernização, pelo desejo de construção de uma sociedade urbana e industrial. E no intuito de “planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalidade modernizadora” (BRITO, 1977, p. 303), os concretistas brasileiros realizaram um grande esforço para o estudo e compreensão da arte abstrata relacionada à vertente construtiva ocidental. Pode-se dizer que, de acordo com Ronaldo Brito (1999), o interesse dos artistas brasileiros pelas formulações construtivas representava um primeiro contato aprofundado com as transformações da arte moderna nos esquemas dominantes. É a partir da década de 50 que os meios artísticos brasileiros começaram a lidar com os conceitos da arte moderna, sendo de fato compreendida e praticada a partir das vanguardas construtivas (concretismo/neoconcretismo).

Sob grande influência de Max Bill (1908-1994), artista precursor da arte concreta e ex-aluno da Bauhaus, o concretismo apresentava duas continuidades básicas à produção artística: a inserção do processo matemático na produção artística e integração da arte à sociedade industrial. A arte concreta se colocou como uma espécie de consciência da idade adulta das tendências construtivas, ou seja, o período concreto é dado como um momento de maturidade da ideologia construtiva (BRITO, 1999). Sendo assim, um movimento artístico extremamente rigoroso de caráter racional e formalista.

O concretismo, fundado em essência numa racionalidade objetiva, resulta, na prática, na normatização da arte e na normalização do artista [...] Movida por uma vontade modernizante, imbuída de missão civilizadora, a arte concreta termina por querer conformar as artes visuais, a arquitetura, o urbanismo e o *design* a um funcionalismo estetizado vinculado ao modelo de produção capitalista e destituído de um aprofundamento crítico (MILLIET, 1992, p. 24).

A abertura da Escola de Ulm (Escola Superior da Forma), em 1951, foi um importante processo de cristalização da corrente racionalista formalista da Bauhaus e, deu-se a partir da intenção de integração da arte ao processo industrial. Esta tinha como objetivo, segundo Brito (1999), racionalizar a produção de formas na sociedade, submetendo-a a um controle técnico de sua própria estética.

Assim, seguir pelo viés estético e conceitual da arte concreta nos anos 50 no Brasil, demonstrava uma escolha por uma estratégia cultural universalista e evolucionista, a qual colocava-se em uma posição tangente a um campo ideológico. Ou seja, a arte concreta no Brasil reflete tudo aquilo que a sociedade como um todo almejava.

O compromisso com a construção de uma nova sociedade tinha à disposição as variadas propostas do construtivismo europeu, em seu interesse pelo urbanismo generalizado. Assim, através da veiculação dessas novas informações, os artistas articulados às tendências construtivas puderam pensar a adequação da arte ao projeto de modernização que emergia no país, por estratégias mais contundentes (FAVARETTO, 2000, p. 35).

O desenvolvimento de um sistema capitalista atrelado aos meios de produção tecnológicos dos países do norte, desencadeia nos artistas brasileiros uma crença ingênua de progresso e desenvolvimento, que almejam alcançar adotando os mesmos procedimentos e percorrendo as mesmas etapas (MILLIET, 1992).

2.1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS DA ARTE CONCRETA NO BRASIL

Assim como o concretismo suíço, o concretismo brasileiro foi uma proposta informada teoricamente. Já não se apresentava mais no campo da criação, mas sim no âmbito da invenção, ou seja, a intencionalidade estava em manipular as formas para a produção de uma ordem de informações visuais e estabelecer processos semióticos que rompiam com os sentidos convencionais da arte (BRITO, 1999), de modo que haja uma valorização da pesquisa e da invenção das formas. A arte seria como uma engenharia de processos de comunicação visual, caracterizada pela exploração da forma seriada, embasada pela teoria da Gestalt e suas leis. “O concretismo afirma-se como arte que nega a representação da imagem-ideia e se fixa apenas na imagem-forma, isto é, no caráter formal puro do objeto” (KERN, 1982, p. 243).

Ronaldo Brito (1999) traz uma atenção importante quanto ao esquema de utilização da forma seriada pelos concretos, além da inclusão da dimensão do tempo como movimento mecânico. São procedimentos que funcionavam como uma espécie de regra compositiva, tratava-se de uma arte formalizada segundo um modelo objetivo e reproduzível. A arte concreta se elaborava no interior da estética industrial, tanto que, diferente da arte construtiva, não apresentou interesse na inserção social da arte, de certa forma, apresentou-se submissa às estruturas que perpassam a estética social burguesa.

E é a partir das primeiras bienais de São Paulo (1951; 1953) que a arte concreta ganha um espaço oficializado no meio artístico brasileiro, de modo a inserir os artistas nacionais na dinâmica de produção cultural contemporânea internacional, “criando-se a seguir em São Paulo e no Rio grupos de artistas jovens que se entregaram a exploração das formas abstratas geométricas” (GULLAR, 1977, p. 108). Além disso, o próprio manifesto do *Grupo Ruptura*

(1952), tendo como porta-voz o artista brasileiro Waldemar Cordeiro, colabora com a consolidação do movimento no país, em que o “principal interesse é a defesa da autonomia de uma pesquisa artística fundamentada em princípios universais capazes de promover a inserção da Arte na sociedade industrial” (ROSA, 2007, p. 53), de forma que a expressão individual e a subjetividade já não tivesse mais espaço no processo artístico. Essas questões apresentadas pelos artistas concretos sobre os modos de produção artístico mobilizaram diversos debates neste cenário, de modo que vieram a se tornar fundamentais para a compreensão da posterior diferença entre o Grupo Ruptura, de São Paulo, e o Grupo Frente do Rio de Janeiro, que será discutido daqui em diante.

2.2 RUPTURA DOS EIXOS DE ARTISTAS DE RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO E O MOVIMENTO NEOCONCRETO

Em 1954, em diálogo com o grupo paulista, o Grupo Frente, sob a liderança do artista carioca Ivan Serpa (1923-1973), abre sua primeira exposição. Apresentada por Ferreira Gullar, a mostra foi composta por trabalhos dos artistas: Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Vicent Ibberson, entre outros alunos de Serpa nos cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Esta exposição revela, segundo Luiza Gunther (2007), a amplitude da matriz construtiva no Brasil. Aos fundadores do grupo unem-se outros sete artistas: Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch.

Este grupo caracterizou-se pelo antidogmatismo, não obedecendo ao código estético rígido do concretismo. A orientação de Ivan Serpa conferia liberdade, pois cada componente procurava exprimir sua arte através das próprias experiências, imprimindo em seu trabalho uma visão íntima e pessoal do mundo (PÁSCOA, s.d., p. 2).

Todavia, é a partir da I Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-1957) que a diferença entre os grupos de São Paulo e Rio de Janeiro se expressa. Enquanto os paulistas tendem a uma posição dogmática à arte concreta, sistematizando e racionalizando seus processos, os artistas cariocas, de acordo com Gullar (1959), embora sempre em contato uns com os outros, entregaram-se a uma pesquisa mais intuitiva diferenciada das regras do concretismo. Essas duas posições frente a arte concreta acentuaram-se e, em 1959, os artistas do Grupo do Rio reuniram-se em um manifesto chamado “Neoconcreto” (Fig. 3), o qual foi

publicado no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, em 22 de março, e assinado por Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weismann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reinaldo Jardim e Theon Spanddis. O manifesto ascendeu com a realização da primeira Exposição de Arte Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no mesmo ano.

Seguindo esta direção, é importante ressaltar que o concretismo e neoconcretismo são indissociáveis como respostas de alguns setores com relação à questão do desenvolvimento social e cultural do país (BRITO, 1999). De modo que o Neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no Brasil. Foi um movimento formado por artistas de classe média alta que se dedicaram a uma série de trabalhos experimentais, “havia um passado construtivo local que lhes permitia uma segurança suficiente para que se colocassem questões mais avançadas e produtoras de rupturas da época” (BRITO, 1999, p. 55). Partia-se de uma experimentação acompanhada de formulações teóricas específicas. Segundo Favaretto (2000), o neoconcretismo reinterpretou os desenvolvimentos construtivos, valorizando pontos considerados como desvios da norma construtiva.

O Neoconcretismo, como aponta Gullar (1959), resulta de uma oposição à exacerbação racionalista que acompanhava o movimento concreto até então, além de pontuar um retorno à subjetividade no desenrolar do processo criativo. Como mostra o próprio manifesto:

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva (PAPE; JARDIM; SPANÚDIS, 1959, p. 4).

Para Brito (1999), há no neoconcretismo uma crítica ao pensamento mecanicista em arte, e também uma intensa preocupação com os procedimentos da ciência contemporânea aplicados ao processo criativo. De acordo com Ferreira Gullar (1959), a principal característica do neoconcretismo é tornar expressivo o vocabulário geométrico e matemático dos concretos, ou seja, os neoconcretos negam as noções de tempo, espaço e estrutura na arte aproximados à ciência, “sendo a obra de arte expressão de um mundo humano, de indivíduos e não de máquinas” (GULLAR, 1959, p. 112). O Neoconcretismo era então um resgate da expressividade frente ao trabalho da arte, restaurando a subjetividade em contraposição à objetividade concreta.

Além disso, Ronaldo Brito traz um apontamento extremamente importante para a compreensão deste movimento, a ruptura neoconcreta resultou em um paradoxo próprio do subdesenvolvimento brasileiro: uma vanguarda construtiva, a qual não apresentava nenhum compromisso de transformação social, porém, que operava de um modo quase marginal (BRITO, 1999). Esta marginalidade do movimento permitiu o emprego de uma crítica ao próprio estatuto social da arte, e também “existencializou” de certa forma as linguagens geométricas dos movimentos construtivos. É nesse sentido, por exemplo, que Hélio Oiticica posiciona-se em relação a sua produção artística nesse momento:

Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando a pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação - e para isso preciso ser apenas eu mesmo segundo meu princípio de prazer (OITICICA, [1968], 1998, p. 44).

Os artistas neoconcretos apresentaram uma característica experimental significativa em suas produções, o que se fez possível diante de sua posição laboratorial de arte, ou seja, não apresentando um posicionamento crítico ao social em geral, sendo beneficiados pela ausência de pressão do próprio mercado artístico. Dessa maneira, seguindo a reflexão de Ronaldo Brito (1977), esse apolitismo neoconcreto é parcialmente relacionado à pouca intervenção do mercado, não sofrendo com sua ação alienadora, não sendo a obrigatoriedade desses artistas, a reprodução mecânica de seus trabalhos. A ausência dessas interrupções de ordem econômica, permitiu ao neoconcretismo conservar resíduos idealistas acerca do estatuto da arte, posicionando a troca de informações dos artistas em um campo mais afetivo e menos profissional. Além de permitir à arte brasileira a conquista de uma autonomia diante dos modelos culturais dominantes. “Os neoconcretos reafirmam as possibilidades criadoras do artista, independente da ciência e das ideologias” (GULLAR, 1959, p. 112).

Ao utilizar-se da crítica que Merleau Ponty fizera à teoria da Gestalt, Ferreira Gullar se utilizou de duas expressões do filósofo: organismo e corpo. Portanto, de acordo com Coutinho (1984), a teoria de Ponty foi aqui usada por artistas neoconcretos para privilegiar ontologicamente o sensível diante das problemáticas concretas visíveis (daí a ênfase para a valorização da pintura). Pensando a interpretação de Ponty com Renan Marcondes (2014), em seu projeto fenomenológico, a relação do sensível com o corpo traz à tona a questão da

experiência, já que a necessidade de troca e contato com o objeto e o espaço é o que estabelecerá nossa vivência no mundo, fazendo então o corpo um mediador entre sujeito e mundo externo. É justamente nesse campo experimental da relação entre sujeito e objeto que se dá a produção no neoconcretismo, podendo pensar diretamente nas produções de Lygia Clark, por exemplo. Tirando a pintura do espaço bidimensional e levando-a para o espaço real, esses artistas criaram formas abertas à participação do espectador. Segundo Brito (1999), o esforço neoconcretista se encaminhava para um sentido de mobilização mais ampla, não apenas da produção artística, mas principalmente do envolvimento dramático do sujeito. Ou seja, pode-se dizer que a proposta era ativar uma intensa circulação do desejo no observador, ou mais precisamente no participante.

3. LYGIA CLARK E A RELAÇÃO ESPECTADOR-OBRA

É no rompimento com o conceito tradicional de arte para além das bases da pintura e da escultura que o neoconcretismo se desenrola, a obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço, sem os apoios semânticos na moldura e na base. Segundo Gullar (1960), o momento decisivo para a colocação dessas questões foi dado por Lygia Clark, desde os trabalhos que realizou em 1954, nos quais o foco era o quadro como um todo orgânico, ou seja, onde a moldura também apresentava uma significação.

Lygia Clark enfrentou o quadro não mais como um apoio para a representação, mas como um objeto-símbolo. Inverteu-lhe as relações — estendeu a cor até a moldura, pôs moldura dentro dele — mudou-lhe a natureza e o sentido. Limpou-o das conotações antigas e o trouxe de volta a percepção impregnado de outra dinâmica, de outros propósitos. Já o quadro (se ainda era quadro) não preexistia ao trabalho do pintor. (GULLAR, 1960, p. 251-252).

Em outras palavras, o trabalho artístico exigia agora a criação do quadro pelo próprio artista, onde quadro e expressão se confundiam, nascendo de uma mesma formulação. Ferreira Gullar (1984) traz uma reflexão a respeito da moldura, em que esta se apresenta enquanto transição entre o espaço real e o espaço virtual, os quais se apresentam respectivamente como o ambiente e a pintura; ela serve para separar o primeiro do segundo, mas também como forma de inserção da pintura nesse espaço. Todavia, Lygia Clark, ao avançar a pintura até a delimitação das molduras, elimina toda e qualquer zona de transição entre real e virtual. Para Clark, pintar já não era como pintar uma superfície existente.

Segundo Milliet (1992), ao reconhecer o quadro como um significante vazio, Lygia Clark propõe superar esse “isolamento semântico” integrando-o à arquitetura, de modo que a superfície agora é integrada ao espaço amplo. “As relações figura/fundo se dão entre o quadro (figura) e a parede (fundo) em agenciamento arquitetônico” (MILLIET, 1992, p. 52).

De acordo com Gullar (1984), o quadro foi estilhaçado e a artista o recompunha, juntando-lhes os pedaços, porém, mantendo entre eles as fissuras, “era como se ela não desejasse recompor a superfície do quadro, e a recompunha desse modo para mostrar que já não era possível pintar” (GULLAR, 1984, p. 2). Dessa maneira, foi inevitável a desintegração da superfície e conseqüentemente seu abandono enquanto meio de expressão pela artista. Nesse sentido, afirmando a morte do plano em 1960, Lygia Clark abandona de fato a pintura, ao expor que a demolição do plano como base da expressão é a tomada de consciência da unidade como um todo vivo e orgânico, propondo uma integração desse plano e do homem ao espaço. Essa crise do plano, observada por Clark, também foi amplamente aceita em sua correspondência com Hélio Oiticica. Em diversas cartas trocadas entre os artistas, eles teceram duras críticas ao movimento concretista, considerando-o excessivamente formal.

Estou mais do que convencida sobre a crise do plano (retângulo) - Mondrian, o maior de todos, fez com o retângulo o que Picasso fizera da figura. Esgotou-o de vez [...] É crise de estrutura - não estrutura formal como sempre houve mas *estrutura total* -, é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão (CLARK, [1964], 1998, p. 18).

Avançando um pouco mais adiante, com sua obra *Bichos* (1960) (Fig. 4), Clark busca uma nova formulação para a inserção do objeto artístico no espaço real, diferente de seus relevos produzidos anteriormente, a série *bichos* já não está mais presa ao suporte vertical, são estruturas de metal que se articulam no espaço a partir de dobradiças, são móveis e mutáveis, “cada *bicho* é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão” (CLARK, 1980, p. 17). Os projetos artísticos passam a supor uma ação do público frente a tais manifestações, trazendo o artista como proponente de ações que envolvem o participante de maneira sensível.

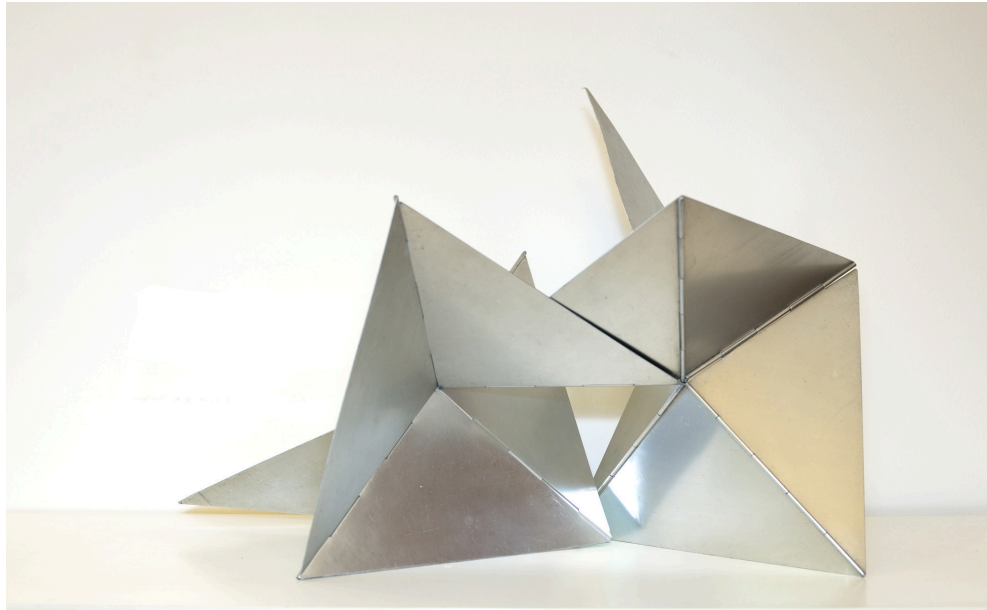


Figura 3 - Lygia Clark, *Bicho*, 1960. Escultura em metal e dobradiças, dimensões variáveis, Rio de Janeiro. Fonte: MoMA, The Museum of Modern Art. Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2403>>. Acesso em: 18 set. 2023.

A partir de agora, o espectador é estimulado a abandonar sua posição passiva frente a obra de arte, tornando-se participante ativo, de modo que a obra se abre à sua participação. Abandonando a posição do artista como criador absoluto, Lygia Clark passa a compartilhar com o espectador sua própria criação, caminhando, segundo Milliet (1992), do espaço institucional da arte para o espaço social.

Lygia trabalha na escultura a relação sujeito-objeto, não como dominação de um sobre o outro, mas enquanto dialética. Ação, transformação, vivência. O sujeito identifica-se com a obra na medida em que um e outro são mutáveis, cambiantes e mesmo quando imóveis sugerem mobilidade latente (MILLIET, 1992, p. 79).

Segundo Ferreira Gullar (1984), Lygia Clark é uma artista que apresenta como núcleo de sua criação a relação tátil com o objeto, o que desenrolou posteriormente em sua obra, a relação direta do corpo com suas proposições. Posterior aos *bichos*, Clark desenvolve sua produção para uma participação mais ativa do público. Dessa maneira, o participante agora é convidado a abandonar seus anestésicos para colocar-se como centro da proposição. Assim, as estratégias dos artistas são contaminadas, evidentemente, pela disposição participativa do público - o que provoca reviravoltas no velho tema da criação e problematiza o próprio circuito artístico (FAVARETTO, 2000). É então a partir dessa perspectiva, do abandono do

suporte e do objeto, por um suporte orgânico que é o corpo, que indica o caráter radical do neoconcretismo, e, a partir da relação sujeito-obra que Lygia Clark passa a pensar suas obras.

O interesse de produção desse período volta-se para uma relação com o ambiente dentro do qual os objetos existem como sinais. Segundo Oiticica (1968), esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado no decorrer das experiências, pois agora é a ação que se faz enquanto obra de arte. É a nova fase do puro exercício vital, em que o artista é o propositor de atividades e experiências, e o objeto nada mais é do que pura manifestação, deixando de existir enquanto obra a priori, é objeto do instante, que existe enquanto é experimentado (OITICICA, 1968). Segundo Frederico de Moraes (1970), aqui a obra de arte liberta-se do suporte, deixando de existir fisicamente, ela não é mais do que uma situação, é puro acontecimento. “O artista não é mais o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas” (MORAIS, 1970, p. 45). É nesse contexto que o objeto artístico perde sua função de contemplação e, seu sentido passa a residir no seu processo de interação.

Nossa própria experiência motora aderiu à estrutura e é como se nós tivéssemos vertido nela: contemplamo-la agora, não mais como uma coisa exterior a nós, mas como um produto também de nosso esforço, de nossa ação: a obra torna-se, até certo ponto, também obra nossa (GULLAR, 1960 p. 253).

Nesse contexto, o objeto artístico para Lygia Clark se despiu de suas funções estéticas e foi inserido no campo sensorial do espectador, seu sentido passou a residir na experiência do próprio ato de realizá-la. É o contato com os *não-objetos* que a relação entre sujeito e obra se modificam (GULLAR, 1960), o espectador é então convidado a adentrar a obra como um todo, de modo que sua ação torna-se elemento integrante da obra de arte, ou melhor, da proposição artística.

O espectador, que antes se apresentava preso em uma relação corporal de pura contemplação da obra, agora evidencia-se por meio de uma vivência corporal da produção artística. As proposições da artista oferecem experiências que possibilitam a exploração dos limites entre o indivíduo e o objeto artístico, de modo a envolver o público em um processo interativo de criação a partir da experiência.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa percorreu pela segunda metade do século XX, um momento de grandes transformações para a arte e para a sociedade como um todo. O avanço de uma sociedade capitalista e industrial, diretamente ligada à mídia e à cultura de massa, evidenciou um modo de produção cultural voltado diretamente para o mercado, no qual a subjetividade já não tinha mais espaço. Assim, conforme analisado com base em Ronaldo Brito (1999), o neoconcretismo representou uma crítica a esse modo de produção mecanicista e à desvalorização da subjetividade. De modo que o experimentalismo do período artístico analisado foi possibilitado pela relativa margem de manobra dos neoconcretos frente ao mercado e instituições.

Lygia Clark nos mostra que a obra de arte com sua aura intocável cai por terra depois do neoconcreto, ao recusar o objeto artístico dando ênfase ao ato como campo de experiência, ou melhor, quando a obra é a pura sensação a partir da experimentação. A obra de arte que antes era percebida e somente contemplada pelo espectador como algo exterior a ele, é agora vivida como parte dele mesmo. E, para que esta questão opere verdadeiramente na arte contemporânea, é necessária outra coisa que simplesmente a participação do espectador. Faz-se necessário que a obra não se complete em si mesma e funcione como um disparador para a liberdade do participante. Como examina Ferreira Gullar (1960), Clark integra corpo, espaço e obra em uma experiência interativa que subverte a contemplação distanciada da arte.

Dessa forma, a análise desenvolvida permite concluir que o neoconcretismo, com destaque para a produção de Lygia Clark e Helio Oiticica, foi pioneiro na incorporação da participação do sujeito na proposição artística, sendo isso, sem dúvida, um caráter extremamente radical no âmbito artístico brasileiro. Assim, observa-se como o neoconcretismo reinventou as possibilidades da abstração geométrica ao explorar sua dimensão perceptual, cinestésica e situacional. Essa arte experiencial se contrapõe à autonomia da obra e à atitude passiva do espectador, redesenhando os limites entre arte e vida, entre sujeito e objeto.

REFERÊNCIAS

BRITO, Ronaldo. *As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro. Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).* -- São Paulo : Pinacoteca do Estado/FUNARTE, 1977.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo.* São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CASTRO, Almícar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; CLARK, Lygia; PAPE, Lygia; JARDIM, Reynaldo; SPANÚDIS, Theon. **Manifesto Neoconcreto**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 mar. 1959.

CLARK, Lygia. **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia; Oiticica, Hélio. **Cartas, 1974-84**. Organizado por Luciano Figueiredo. 2 ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COUTINHO, Wilson. **Neoconcretismo e Merleau-Ponty: através. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. Neoconcretismo**. Exh. cat., Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GULLAR, Ferreira. Arte concreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1960. p. 105-107.

GULLAR, Ferreira. Arte neoconcreta: uma experiência radical. Catálogo da exposição "Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: 1. Neoconcretismo 1959/1961" realizada em 1984.

GULLAR, Ferreira. Da arte concreta à arte neoconcreta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1959. p. 108-113.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. In: AMARAL, Aracy A. (coord.). Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, 1977. p.85-94.

JEZZINI, J. S. P. . A Arte Brasileira no espaço e no sentido da construtividade. **Revista Ohun** , v. 8, p. 1-23, 2011. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/janaina.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2023.

KERN, M. L. (1982). **DESENVOLVIMENTO E ARTE CONCRETA NO BRASIL**. Estudos Ibero-Americanos, 8(2), 239-248. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.1982.2.36181>

MEDEIROS, Izabella. A Relação entre Corpo e Subjetividade na Obra de Lygia Clark. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, p. 36-58, jul. 2015.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: Edusp, 1992.

MORAIS, Frederico. Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu? In: **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte**. Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p.292-299.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan-fev. 1970.

OITICICA, Helio. **O objeto : instâncias do problema do objeto**. 1968. ICAA Documents Project · ICAA/MFAH. Mfah.org. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110629>>. Acesso em: 16 jun. 2023.

PÁSCOA, LUCIANE. Concretismo e Utopia: a vanguarda artística nos anos 50. Disponível em: http://www.revista.uea.edu.br/abore/artigos/artigo_LucianePascoa.pdf. Acesso em: 25 jun. 2023.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95. nov. 1996.

ROSA, Luisa Günther. **Neoconcretismo: manifesto e práxis**. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.