

ELIZETE TEREZINHA JANUARIO

ARTE PARA O CORPO: VIVENCIAR, PERCEBER E SENTIR A ARTE
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes, da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de
Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle

CAMPINAS
2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP**

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

J268a	Januário, Elizete Terezinha. Arte para o corpo : vivenciar, perceber e sentir a arte Contemporânea Brasileira / Elizete Terezinha Januário. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006. Orientador: Marco Antonio Alves do Valle. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Clark, Lygia, 1920- 2. Oiticica, Hélio, 1937-1980. 3. Corpo. 4. Percepção. 5. Arte moderna - Sec. XX. 6. Orgãos dos sentidos. I. Valle, Marco Antonio Alves do. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
--------------	--

Título e subtítulo em inglês: Art for the body : to live deeply, to perceive and to feel in the art Brazilian contemporary.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Body, Perception, Art, Modern – 20th Century, Sense organs.

Área de concentração: Artes..

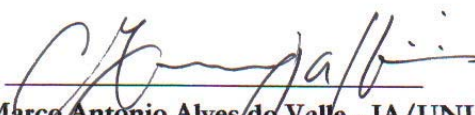
Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora: Marco Antonio Alves do Valle, Ernesto Giovanni Boccara, Antonio Carlos Vargas sant'Anna.

Data da Defesa: 31-08-2006.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

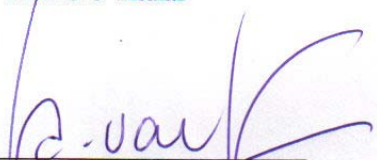
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela
Mestranda **Elizete Terezinha Januario** - RA 26442, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle - IA/UNICAMP
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara - IA/UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Antonio Carlos Vargas Sant'Anna - UDESC
Membro Titular

*Dedico este trabalho à minha querida família,
pela compreensão dos momentos ausentes, pela
colaboração e amor constantes dedicados a mim.*

*À minha querida amiga Elaine Cristina da Silva
que esteve sempre presente, apoiando-me a cada
instante a concretização deste trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle, pela sua participação ativa como orientador no desenvolvimento deste trabalho em direção ao nosso engrandecimento profissional e científico, enfrentando juntamente os obstáculos encontrados no caminho a cada dia de conquista, meu eterno agradecimento.

Ao Prof. Dr. João-Francisco Duarte Junior, que prestou preciosas informações para realização deste trabalho durante suas aulas no decorrer do curso.

Ao Prof. Dr. Ernesto Giovanne Boccara, pelo apoio que prestou com suas preciosas informações artísticas e filosóficas para continuidade do processo criativo no decorrer do Curso.

À Profa. Mestre Aline Maria Pacífico Manfrim, que se dedicou continuamente para que esta dissertação fosse construída com coerência.

Aos meus familiares, por sua colaboração e paciência, incentivando e me acalentando em toda minha vida no trajeto entre meu cotidiano e a busca pela intelectualidade.

Aos meus amigos e amigas que sempre estiveram presentes, direta e indiretamente, incentivando e colaborando para as questões práticas na elaboração desta pesquisa.

Aos meus queridos irmãos do TAO (Grupo de Estudos da Filosofia do Homens Santos), que me acalentaram, dando suporte espiritual e apoio filosófico, amparando-me nos momentos em que as referências existenciais foram ameaçadas.

Aos queridos funcionários da Pós-Graduação do Instituto de Artes, pela competência, paciência e carinho dedicados no dia-a-dia de suas atividades, fortalecendo e valorizando nossos vínculos afetivos, agradeço-os carinhosamente.

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade apontar a importância da estimulação sensorial no corpo humano por meio do contato com objetos e instalações que possam proporcionar uma experiência sensível (olhar, tatear, ouvir, degustar e falar). Neste sentido, tais experiências mostram a interação entre a arte e a vida do ser humano em seu dia-a-dia, bem como as relações que seguem entre os objetivos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, abordando questões relativas à "exploração do corpo", focalizando-o como um instrumento ativador de sua própria percepção, e, posicionando os homens a uma proximidade maior com a Arte a partir das vivências sensoriais. Porém, seus caminhos são divergentes. Lygia Clark parte do interior do sujeito, cria dobras em seus objetos para que ele chegue ao mundo e ao outro à partir de seu inconsciente e de seu Self; Hélio Oiticica já propõe o oposto, chegar ao sujeito à partir do exterior, e ainda, levanta questões sociais e políticas a partir da reunião de objetos e pessoas ligados ao seu meio, determinando uma das vertentes mais arrojadas da arte contemporânea brasileira, sinalizando a principal característica de nossa cultura em que o corpo é suporte e meio da expressão artística brasileira. Este interesse surgiu a partir de conclusões adquiridas nos meios em que acontecem as exposições de Arte contemporânea. Foi então que percebeu-se o quanto as inter-relações e os acontecimentos envolvem o artista ao mundo, e fazem com que ele continue as buscas por novas expressões artísticas, experimentando, transformando, sentindo e ingerindo as diversidades que rodeiam a sociedade, principalmente no meio artístico. Estas relações se dão e são proporcionadas pelos cinco sentidos. A consciência do indivíduo se completa ao interagir com o mundo por meio das manifestações dos cinco sentidos. São eles que nos propiciam esta comunicação com o meio externo. O direcionamento do trabalho é apontar o Artista, e, neste sentido, ele exerce um papel de articulador destas relações quando propõe objetos interativos com seu corpo e com os corpos de outras pessoas. As considerações mencionadas nesta dissertação dizem respeito a este processo de construção interior em direção às pesquisas plásticas, que investigam uma série de materiais e novas interpretações sobre espaço, formas, corpo e mundo. Sendo assim, no corpo desta dissertação estarão descritos o caminhar de Lygia Clark e Hélio Oiticica em direção aos questionamentos sobre o conceito da "quebra do plano", a "queda da moldura", bem como as experiências sensoriais exploradas em seus objetos e instalações, fator que possibilita a manifestação de todos os órgãos dos sentidos em nosso corpo.

O caminhar em direção a tridimensionalidade em consequência da exploração dos sentidos nos trabalhos plásticos mencionados neste trabalho, salientando a forte influência dos trabalhos dos artistas acima referidos. Portanto, não podemos deixar de mencionar a fundamentação teórica pautada nas considerações do pensamento fenomenológico existencial. Finalizando, foi feito um apanhado geral sobre o envolvimento dos cinco sentidos como elementos imprescindíveis para que a sensibilidade não se perca na vida do Ser Humano, e ainda, a relação das investigações sensoriais nos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Concluindo, então, esta pesquisa com a certeza de que o Corpo não está distante da Arte em momento algum. Ao Ser Humano é dado a capacidade e sentir, vivenciar e captar o mundo a sua volta, desenvolvendo a vida, o movimento e o instinto de criação e transformação a partir do que lhe é oferecido.

Palavras-Chave: Corpo; Lygia Clark; Hélio Oiticica; Cinco Sentidos; Percepção; Objeto vivencial, Sensibilidade; Arte Contemporânea; Experiência Sensorial

ABSTRACT

This research had for purpose to point the importance of the sensorial stimulation in the human body by means of the contact with objects and installations that can provide a sensible experience (to look at, to taste, to hear, to degustar and to speak). In this direction, such experiences day-by-day show to the interaction between the art and the life of the human being in its, as well as the relations that follow between the objectives of Lygia Clark and Hélio Oiticica, approaching relative questions to the "exploration of the body", focusing it as an activator instrument of its proper perception, and, locating the men to a bigger proximity with the Art from the sensorial experiences. However, its ways are divergent. Lygia Clark has left of the interior of the citizen, creates folds in its objects so that it arrives at the world and the other to leaving of its unconscious one and of its Self; Oiticica already considers the opposite, to arrive at the citizen to leaving of the exterior, and still, raises social matters and politics from the meeting of on objects and people to its half one, determining one of the sources boldest of the art Brazilian contemporary, signaling the main characteristic of our culture where the body is support and way of the Brazilian artistic expression. This interest appeared from conclusions acquired in the ways where the expositions of Art happen contemporary. It was then that it was perceived how much the Inter-relations and the events involve the artist to the world, and make with that it continues the searches for new artistic expressions, trying, transforming, feeling and ingesting the diversities that encircle the society, mainly in the artistic way. These relations if give and proportionate for the five are felt. The conscience of the complete individual if when interacting with the world by means of the manifestation of the five felt. They are they who in them propitiate this communication with the external way. The aiming of the work is to point the Artist, and, in this direction, it it exerts a paper of articulador of these relations when it considers interactive objects with its body and the bodies of other people. The considerações mentioned in this dissertação say respect to this process of interior construction in direction to the plastic research, that investigates a series of materials

and new interpretations on space, forms, body and world. Being thus, in the body of this dissertação they will be described walking of Lygia Clark and Hélio Oiticica in direction to the questionings on the concept of the "plan in addition", the "fall of the frame", as well as the sensorial experiences explored in its objects and installations, factor that makes possible the manifestation of all the agencies of the directions in our body. Walking in direction the tridimensionalidade in consequence of the exploration of the directions in the plastic works mentioned in this work, pointing out the strong influence of the works of the artists above related. Therefore, we cannot leave to mention the pauta theoretical recital in the considerações of the existencial fenomenológico thought. Finishing, apanhado on the involvement of the five was made general felt as elements essential so that sensitivity not if it loses in the life of the Human being, and still, the relation of the sensorial inquiries in the works of Lygia Clark and Hélio Oiticica. Concluding, then, this research with the certainty of that the Body is not distant of the Art at any moment. To the Human being the capacity is given and to feel, to live deeply and to catch the world its return, developing the life, the movement and the instinct of creation and transformation from that it is offered to it.

Key Words: Body; Lygia Clark; Oiticica Helio; Five Felt; Perception; Existential object, Sensitivity; Art Contemporary; Sensorial experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Composição, Óleo s/ Tela, 1952 (65x100cm), ex- coleção Luiz Buarque de Hollanda.....	09
Figura 2A	Descoberta da Linha Orgânica, Lygia Clark, 1954.....	12
Figura 2B	Quebra da Moldura Óleo s/ madeira e cartolina, Lygia Clark, 1954.....	12
Figura 3	Planos em superfície modulada (maquete) pintura sobre cartolina, Lygia Clark, 1957.....	13
Figura 4	Ovo Contra-relevo, 1959, Lygia clark – Tinta industrial s/ madeira – (56x56x1,5cm).....	14
Figura 5A	Casulo, 1959, Lygia Clark – Ferro (42,5x42,5x6,5 cm)	16
Figura 5B	Bicho 2, 1960, Lygia Clark – alumínio.....	16
Figura 6	Caminhando (moebius), 1963 , Lygia Clark – papel e tesoura.....	16
Fig.ura 7	Trepante, 1965, Lygia Clark – Aço inoxidável.....	17
Figura 8	Trepantes (Obra mole), 1965, Lygia Clark – Objeto de Borracha.....	18
Figura 9	Dobrável de viagem/travell's Folding Item, 1916, Lygia Clark - réplica de 1964.....	18
Figura 10	Máscaras sensoriais, 1967, Lygia Clark – napa, óculos, courino, tela de plástico.....	19
figura 11	A Casa é o corpo, 1968, Lygia Clark – Instalação: Penetração, ovulação. Germinação, ovulação.....	21
Figura 12	Luvras sensoriais, 1967, Lygia Clark – luvas de borracha.....	23
Figura 13	Metaesquema seco 27, 1957, Hélio Oiticica – guache sobre cartão Acervo projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro,RJ).....	30
Figura 14	Relevo Espacial, 1959, Hélio Oiticica – Óleo s/ madeira.....	31
Figura 15	Núcleos, 1960, Hélio Oiticica – Instalação – Placas de madeira em óleo.....	34
Figura 16	Bólides vidros, 1963/64, Hélio Oiticica – Terra colorida em vidro.....	35
Figura 17	Parangolés, 1965, Hélio Oiticica – roupas estandartes de vários tipo de tecidos.....	37

Figura 18	MARCEL DUCHAMP, grande vidro, 1915.23, Filadélfia, Museum of Art - Óleo, verniz, fios metálicos, cacos de vidro sobre duas placas de vidro	50
Figura 19	HELIO OITCICA, Bólides Vidros, 1963- 67. Recipientes de vidros, pigmento a base de água e terra pigmentada.....	50
Figura 20	DEDE JANUARIO, Mnemóides, 1999. Recipientes de Vidro, pedacinhos de desenho, pequenas matrizes de gravura, pigmento em óleo e Gel.....	50
Figura 21	MNEMÓIDES – INSTALAÇÃO, 1999 – Pequenos recipientes de vidro, gel, tinta óleo, desenhos em papel, linhas e pequenas gravuras.....	51
Figura 22	Processo de envernizamento e secagem das meias, 1999.....	53
Figura 23	Impressões da pele sobre a pele – Instalação, 2001.....	56
Figura 24	Estalactite-estagmite, objeto instalação, 2004.....	58
Figura 25	RETORNO A CASA, 2005 – Instalação.....	62
Figura 26A	Projeto novo objeto – experimentações para os pés em coletividade, 2005.	64
Figura 26B	Suporte onde será fixado o puff para os pés,2005.....	65
Figura 27A	Esboço para elaboração dos bonecos-partes-sonhos, 2005.....	66
Figura 27B	Projeto caixa de acrílico onde serão inseridos os fragmentos do boneco.....	67
Figura 28	Experimentos com a plastificação – sensação/pulsção, 1998.....	70

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	02
2. OS CAMINHOS - DO VISUAL AO TÁTIL - NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA	07
2.1. Os Caminhos de Lygia Clark: Bichos, Corpos e etc.....	08
2.2. Experiências Grupais	20
2.3. Hélio Oiticica: Bólides, Capas, Tendas e etc.....	27
2.4. O Caminho para os Parangolés.....	28
2.5. Encontro entre Lygia Clark e Hélio Oiticica.....	39
3. DESDOBRAMENTOS POÉTICOS E INTERMEDIÇÃO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ELIZETE JANUÁRIO.....	45
3.1 - Espaço/Corpo/Interno.....	45
3.2. Buscando a Tridimensionalidade.....	48
3.3. Projetos em Andamento.....	64
3.3.1. Pelepelucia.....	64
3.3.2. Bonecos – Partes – Sonhos.....	66
3.4. Considerações e Devaneios em Minha Construção Plástica.....	68
4. DOS SENTIDOS AO SENSÍVEL, AOS NOVOS RUMOS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA BRASILEIRA.....	74
4.1. Interligações Existentes entre a Produção de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Elizete Januario.....	80
4.2. Percepções e Sensações.....	81

4.3. Nova Sensibilidade no Desenvolvimento da Produção Tridimensional.....	87
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	95
BIBLIOGRAFIA.....	98
ANEXOS.....	100

“... na superfície do ser, na região em que o ser ‘quer’ se manifestar e ‘quer’ se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão freqüentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto”.

Gaston Bachelard

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como propósito mostrar um caminho de pesquisa que focaliza as relações que envolvem a construção representativa entre os objetos vivenciais de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, dando ênfase ao corpo como objeto de exploração e propositos da percepção sensorial, abrangendo os cinco sentidos.

As abordagens relevantes contidas neste trabalho pretendem registrar e estabelecer um conjunto de experiências de Lygia Clark e Hélio Oiticica, apontando as convergências e divergências entre seus trabalhos, e, a partir deste percurso, buscar, uma compreensão de como as relações entre corpo e objeto se dão, quando os cinco sentidos são manifestados no indivíduo que vivencia os objetos por eles construídos.

Lygia Clark fez parte de algumas exposições com o grupo Frente e Neoconcreto, mas seu interesse em continuar sua participação nos manifestos do grupo não foi duradouro. Dedicou-se, então, a uma pesquisa em direção à representação das formas geométricas enquanto explorava as questões do Plano à disposição do espaço que o circunda. Segundo algumas considerações feitas por Guy Brett¹, Lygia deixa claro que o seu interesse não se detinha a formas seriadas, justificando o fato de que, ao observar o quadro com estas formas, parcialmente, ou seja, olhava-os com um certo distanciamento do todo, neste sentido, dá vazão à exploração do espaço orgânico como ponto de partida para seus estudos futuros.

Inicialmente, Lygia explora ao extremo o “esquema geométrico”, culminando para algo muito mais orgânico e corpóreo, sugerindo, desde então, a transição para uma “arquitetura

¹ BRETT, Guy. Crítico de arte. Catálogo Lygia Clark. São Paulo: MAM/SP, 1999.

concebida como corpo...”². Neste momento, as questões formais sofrem uma grande evolução formal, sugerindo um caminho às explorações do corpo como um todo e que ao mesmo tempo se fragmenta a cada experiência vivida com objetos que seriam construídos posteriormente, o que esta implícito em suas imagens do “fecundar-se e ovular-se”, reflexões de Lygia referindo-se ao “Ovo esquemático”³.

Paralelo às pesquisas de Lygia Clark, Hélio Oiticica caminha a seu lado até um certo momento, pois seus conceitos em relação à forma, conteúdo e espaço vêm de fora para dentro, reflexo do contexto em que ele se inseria, pautado nas suas relações com o meio político, social e filosófico, manifestando suas dualidades em reflexo à Arte do seu tempo.

Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre outros, representavam o movimento Neoconcreto no Brasil. Empenhavam-se ativamente em refletir e debater, sobre os limites entre a “arte e o homem, o sujeito e o objeto, convergências e disposições”⁴. Enfatizavam a obra que explode e vai para o mundo, para a vida do dia-a-dia, até chegar a atingir a manifestação de cada indivíduo ao se relacionar e vivenciar a arte através dos objetos.

Há vários fatores de grande importância para esta pesquisa, e entre eles está a estimulação sensorial no corpo humano através do contato com objetos e instalações que possam proporcionar uma experiência sensível - olhar, tocar, ouvir, degustar e falar. Neste sentido, tais experiências nos mostram a interação entre a arte e a vida do ser humano em seu dia-a-dia. Tais propostas, sugeridas em princípio por Lygia Clark e Hélio Oiticica, determinaram ao longo dos últimos 40 anos novos caminhos para outros artistas brasileiros, entre eles, Ernesto Neto⁵ e Lula Wanderley⁶ a seguirem os questionamentos sobre a representação e o tratamento das formas e dos objetos no espaço, para uma aproximação maior com o corpo.

² BORJA-VILLEL, Manuel J. - Catálogo Lygia Clark, São Paulo: MAM/SP, 1999.

³ BRETT, Guy - Lygia Clark, São Paulo: MAM/SP, 1999. p. 18.

⁴ Ibidem

⁵ Ernesto Neto – Artista Plástico Brasileiro, residente na cidade do Rio de Janeiro, explora a questão do espaço e dos materiais de formas orgânicas, atuando diretamente na manifestação dos cinco sentidos ao construir Instalações com tecidos, ervas e temperos caseiros como pigmentos e texturas. Disponível em <http://www.ernestoneto.org>.

⁶ Lula Wanderley, atualmente, faz suas experiências sensoriais no Museu da Imagem e do Inconsciente no Rio de Janeiro-RJ, foi aluno e voluntário nas experiências de Lygia Clark com os objetos relacionais. **Disponível em** <http://www.rocco.com.br/shopping/ExibirAutor.asp>

As relações que seguem entre os objetivos de Lygia Clark e Hélio Oiticica dizem respeito a uma “exploração do corpo”, tornando-o um instrumento ativador de sua própria percepção, posicionando os homens a uma proximidade maior com a Arte a partir das vivências sensoriais.

Porém, seus caminhos são divergentes. Lygia Clark parte do interior do sujeito, cria dobras em seus objetos para que ele chegue ao mundo e ao outro a partir de seu inconsciente e de seu Self⁷; Hélio Oiticica já propõe o oposto, chegar ao sujeito a partir do exterior, e ainda, levanta questões sociais e políticas a partir da reunião de objetos e pessoas ligados ao seu meio, determinando uma das vertentes mais arrojadas da arte contemporânea brasileira, sinalizando a principal característica de nossa cultura onde corpo é suporte e meio da expressão artística brasileira.

Com estas referências venho tentando alcançar uma consciência de meu próprio trabalho. Este interesse surgiu a partir de conclusões adquiridas nos meios em que acontecem as exposições de Arte contemporânea. Foi então que percebi o quanto as inter-relações e os acontecimentos nos envolvem ao mundo, e fazem com que continuemos buscando, experimentando, transformando, sentindo, ingerindo e sendo digeridos pelas diversidades que estão a nossa volta, principalmente no meio artístico. Estas relações se dão e são proporcionadas pelos cinco sentidos. A nossa consciência se completa através da comunicação com o mundo através da manifestação dos cinco sentidos, são eles que nos fazem esta comunicação com o mundo externo. O Artista neste sentido exerce um papel de articulador destas relações quando propõe objetos interativos com seu corpo e os corpos de outras pessoas. As considerações mencionadas nesta introdução, dizem respeito a este processo de construção interior em direção às minhas pesquisas plásticas, envolvendo várias investigações de materiais e novas interpretações sobre o espaço, as formas, o corpo e o mundo.

⁷ Carl Jung conceitua o Self da seguinte forma: “*representa o objetivo do homem inteiro, a saber, a realização de sua totalidade e de sua individualidade, com ou contra sua vontade. A dinâmica desse processo é o instinto, que vigia para que tudo o que pertence a uma vida individual figure ali, exatamente, com ou sem a concordância do sujeito, quer tenha consciência do que acontece, quer não*”. Jung, Carl Gustav. Psicologia e Alquimia, Petrópolis, 1971. Collected Works. (CW) P. 44.

Sendo assim, no corpo desta dissertação estarão descritos, no primeiro capítulo, o caminhar de Lygia Clark e Hélio Oiticica em direção aos questionamentos sobre o conceito da “quebra do plano”, a queda da moldura, bem como as experiências sensoriais exploradas em seus objetos e instalações, fator que possibilita a manifestação de todos os órgãos dos sentidos em nosso corpo. Paralelamente no capítulo seguinte, também, descrevemos este caminhar em direção a tridimensionalidade, em consequência à exploração dos cinco sentidos em meu trabalho plástico. O terceiro e último capítulo tento fazer um apanhado geral sobre o envolvimento dos cinco sentidos como elementos imprescindíveis para que a sensibilidade não se perca na vida do Ser Humano.

Salientamos a forte relação entre os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica e minhas experimentações artísticas. Neste sentido, não podemos deixar de mencionar a fundamentação teórica pautada nas considerações do pensamento fenomenológico existencial, bem como em minhas experiências adquiridas ao longo de minha vida em contato com arte Contemporânea Brasileira. Concluímos então, esta parte da pesquisa com a certeza de que o Corpo não está distante da Arte em nenhum momento. Ao Ser é dado esta capacidade de sentir, vivenciar e captar do mundo a sua volta, desenvolvendo a vida, o movimento e o extinto de criação e transformação a partir do que lhe é oferecido.

Fiz algumas experiências só com o corpo sem objeto algum. É curioso – você encontra novos relacionamentos entre os corpos através de novas percepções de espaços. Não sei se é válido ou não. Se é novo ou velho. Só sei que é o seguimento do meu pensamento e não sei até onde irei.

Lygia Clark

LYGIA CLARK**2. OS CAMINHOS - DO VISUAL AO TÁTIL - NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

2.1. OS CAMINHOS DE LYGIA CLARK: BICHOS, CORPOS E ETC

Mexer, mover, mudar, dividir as coisas, os sentidos, interagir com o mundo é uma das sensações que Lygia Clark proporciona ao espectador com suas produções.

Aos 27 anos, Lygia Clark inicia uma nova fase com muitos rompimentos e renascimentos em sua vida: iniciou sua formação artística, rompeu os laços familiares e seguiu rumo ao Rio de Janeiro, onde teve contato com as pesquisas de Burle Marx⁸ e passa a fazer parte de seu Ateliê. Lygia *“encontrou o seu verdadeiro interesse: desenvolver seus desenhos e pinturas”*⁹.

Em sua descoberta como uma autêntica artista passa a vivenciar os elementos práticos da pintura em busca de um “senso estrutural” para suas novas composições. Ao conciliar os elementos lineares do desenho com “*esquemas gráficos*” (fig.1) e com os elementos sensíveis do quadro, desvenda uma problemática do cromático, influenciada por Léger¹⁰, chega aos estudos de claro e escuro na França. Segue a orientação de Arpad Szènes¹¹, o qual sugeriu à Lygia que, através de seu desenho, buscasse uma investigação mais detalhada da “*percepção sensível*”. Suas pesquisas resultaram em diversas experiências sensoriais, envolvendo o corpo como um objeto e catalisador das experiências estéticas contemporâneas.

Apesar de todas estas investigações e das influências dos artistas anteriormente

⁸ Roberto Burle Marx, grande paisagista do nosso século, distinguido e premiado internacionalmente. Artista de múltiplas artes - desenhista, pintor, tapeceiro, ceramista, escultor, pesquisador, cantor e criador de jóias. Teve Grande influência na vida de Lygia Clark. Faleceu em junho de 1994. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes, onde ingressou em 1930, mas não concluiu o curso. Durante os anos 30 foi diretor do Departamento de Parques e Jardins de Pernambuco. Foi convidado a projetar os jardins do Edifício Gustavo Capanema (então Ministério da Educação e da Saúde).

⁹ PEDROSA, Mario, CLARK, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

¹⁰ Fernand Léger (1881 – 1955) - Conhecido como um dos mestres do século XX. Foi um dos mais destacados cubistas e o primeiro a experimentar a abstração. Foi Pintor e desenhista industrial francês. Criou um estilo colorido, no qual homenageou a tecnologia moderna com grande brilho. Características de sua obra: As cores fortes e uniformes, e os densos contornos negros.

¹¹ Arpad Szenes (1897-1985), pintor de origem húngara, nasceu em Budapeste. Em 1925 Fixou residência em Paris. Trabalhou em gravura, em 1931, onde teve contato com importantes nomes do surrealismo, os quais marcaram esta fase da sua obra. Sua pintura foi centrada nas sensações de luz e na exploração de ambientes. Em 1956 obteve nacionalidade francesa.

mencionados, Lygia caminha para a descoberta da pintura abstrata, seguindo os ensinamentos de Burle Marx, num prenúncio do que viria a seguir; muitos questionamentos sobre o “espaço plano” a conduziram para uma exploração mais ampla do que seriam as relações do corpo/objeto, do tridimensional/forma e do espaço/mundo, originando um enfoque maior à sua percepção que se expande em torno de tais idéias.



fig.1: Composição, Óleo s/ Tela, 1952 (65x100cm), ex-coleção Luiz Buarque de Hollanda

Maria Alice Millet, descreve-nos a trajetória de Lygia Clark, firmada numa constante busca: conciliar a “racionalidade” à origem de uma “*tradição construtiva*”. Parece-nos um desvendar de uma intuição aos meandros estreitos “*do onírico e do sensorial*”¹². Deparamo-nos, aqui, portanto, com a abertura de uma pequena brecha que nos levará ao desenvolvimento desta pesquisa. Desvendar os mistérios da sensibilidade que envolve o corpo ao ser exposto, voluntário, e/ou, involuntariamente aos objetos artísticos contemporâneos.

¹² MILLET, Maria Alice. Lygia Clark – Obra e trajeto. (coleção: Texto & Arte), São Paulo: EDUSP, 1992. p.32.

Enfrentar crises entre uma fase e outra faz parte da vida de Lygia Clark. Ao construir seus objetos surgem, então, uma série de analogias a seu corpo como se fosse um limiar entre o caminho onírico em direção à sensibilidade perceptiva. Tais devaneios, tão evidentes em seu pensamento feminino, fizeram com que ela assumisse, naturalmente a postura de sua feminilidade. Sendo assim, suas divagações vão além do sentimento materno que renova a idéia num fazer e renascer a vida. Facilmente percebe em cada objeto construído como se fosse uma germinação e renascimento a cada momento, e, ao divagar nestes conceitos, ainda salienta Lygia Clark:

*Cada vez que ataco nova fase de minha obra, experimento todos os sintomas de gravidez. Desde que a gestação começa, eu tenho as verdadeiras perturbações físicas, a vertigem, por exemplo, até o momento em que chego a afirmar meu novo espaço-tempo no mundo. Isto se produz na medida em que chego a identificar, reconhecer esta nova expressão de minha obra em minha vida todos os dias.*¹³

Ao explorar ao máximo das potencialidades do objeto plano não o considerando somente como uma superfície de apoio, Lygia queria chegar a uma nova concepção do plano e passou a compreender o próprio objeto ocupando seu lugar num espaço amplo: um Ser que se coloca no mundo com sua função própria. Chegamos a pensar que é neste sentido que as relações, entre o objeto plano como uma figura e o espaço como fundo se ampliam.

Lygia transforma o plano do objeto de arte que sai da representação pictórica e passa a assumir seu lugar no espaço, não somente como um objeto que existe por si só, mas como um Ser. Ser, este, que deseja interagir com o meio sem que seja visto como algo inanimado e sim como um Ser que possui alma, que catalisa e media uma experiência artística.

Quem nos faz repensar a idéia da quebra da moldura como o extremo do espaço da

¹³ ibidem: “Lygia Clark relaciona-se intimamente com seus objetos”.

pintura, levando-a aos limites da arquitetura, é Maria Alice Millet.

Percebendo o quadro, nesse estágio, como significante vazio, Lygia propõe vencer este isolamento semântico integrando-o à arquitetura. De fato, esse fragmento de superfície, livre da limitação da moldura e de qualquer conteúdo representativo, torna-se forma inserida em espaço amplo. As relações figura/fundo se dão entre o quadro(figura) e a parede (fundo) em agenciamento arquitetônico. (...) Convicta de que a pintura chegara ao fim de sua trajetória, enquanto representação, afirma a morte do plano como suporte da expressão – espelho do homem, visão do mundo – enfim, como superfície impregnada de transcendência, propondo a integração do plano e do homem ao todo vivo e orgânico.¹⁴

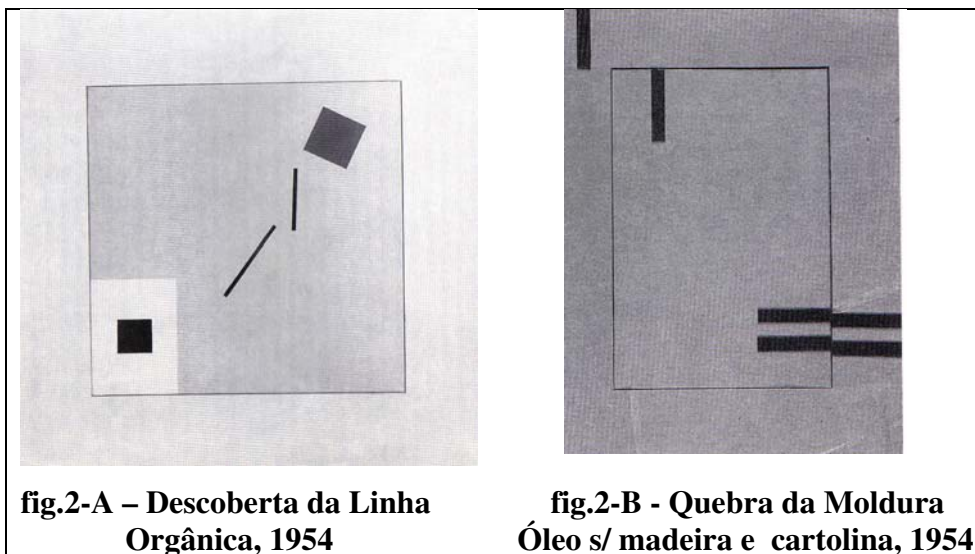
Felipe Scovino¹⁵, por sua vez, define o rompimento da moldura com a idéia de que a exploração e os questionamentos do Plano começam com este rompimento na intenção de distorcer a visualização de quadrados com outras figuras geométricas. Figuras que se fundem em outras figuras dançam e brincam com o olhar num devir de formas sobrepostas.

...a moldura de madeira embora delimite o campo da construção abstrata é integrada à tela funcionando como um elemento formal da composição: o universo simbólico abarca aqui os seus próprios limites; envolve o espaço circundante imediato, provocando uma interação entre a moldura (o plano externo limítrofe) e a tela (espaço pictórico recortado). (...) A moldura perde a sua função tradicional não somente por se abrigar no interior da área visual, mas também, por não percorrer todo o perímetro do quadro.¹⁶

¹⁴ ibidem

¹⁵ LIMA, Felipe Scovino Gomes. A dissolução do plano e o novo suporte para a escultura em Lygia CLark. *A Fonte - revista de arte*, Curitiba, outubro, 2001. Disponível em: www.fonte.ezdir.net.

¹⁶ ibidem.



Quebra-se o limite da moldura(fig2) no instante em que Lygia deseja expandir o mundo pictórico existente na tela e anteriormente limitado pela moldura. Lygia Clark, então, percebe que está entre o objeto e o mundo, num espaço que delimita um caminho que circunda enquanto matéria; a moldura então cumpre seu papel de elo entre estes dois mundos. É Ferreira Gullar quem nos diz,

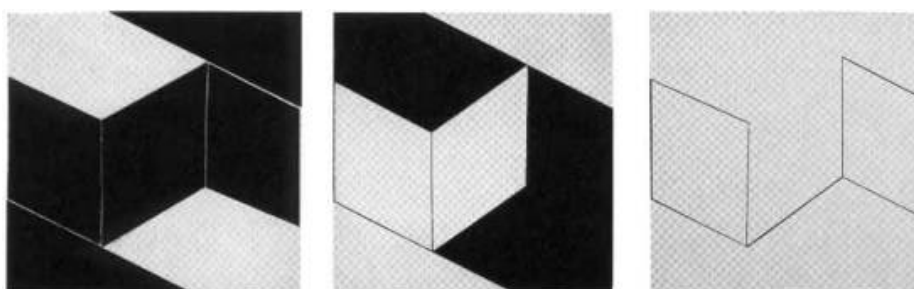
...que a moldura, é o meio termo, zona neutra que nasce com a obra, onde todo conflito entre o espaço virtual e o espaço real, entre o trabalho “gratuito” e o mundo prático-burguês, se apaga. (...) pois a moldura, sendo da mesma cor da tela, já começa a invadir e ser invadida pelo “quadro”. Assim o espaço pictórico já desaparece quase totalmente, não há mais uma “composição dentro de uma área fechada: a superfície se estende por igual da tela à moldura.”¹⁷

Ferreira Gullar, afirmou com veemência que, ao retirar esta moldura, Lygia amplia sua percepção do que está em torno do mundo pictórico e existencial, ampliação esta que limita as dicotomias existenciais do Ser Humano, abrindo uma porta para algo mais além que pode ser explicitado com as experiências estéticas propostas posteriormente, afirmando o conceito da “percepção como uma re-criação” ou re-ordenação do espaço a ser percebido.

¹⁷ GULLAR, Ferreira. Objeto na Arte - Brasil anos 60: Teoria do Não-Objeto - Diálogo sobre o não-objeto. São Paulo: FAAP, 1978. p.9/10.

Década de 50, momento em que o espaço modulado é investigado detalhadamente, fazendo surgir a “*Superfície Modulada*” (1957/59). As superfícies surgiram num devir, por que “pareciam respirar”, em busca de soluções para os questionamentos sobre o espaço plano e o instante em que Lygia Clark partiu para as explorações das “*formas porosas que invadiram o espaço exterior, rompendo as relações entre o dentro e o fora, o conteúdo e o continente, a inclusão e a exclusão. Com suas superfícies queria materializar a idéia do espaço.*”¹⁸

Fig. 3



Lygia Clark, **Planos em superfície modulada (maquete)**, 1957, Cartolina.

Novamente há um caminhar na existência da matéria, da textura, da exploração do tato através dos pequenos relevos. O objeto deseja cada vez mais tomar seu lugar e manifestar sua intenção: chegar ao Ser Humano, chegar à consciência de suas percepções. “As superfícies moduladas”(fig3) sugerem este envolvimento. Parece-nos um germinar, iniciando seu caminho para o despertar do “olhar” que se expande ao “tato” muito silenciosamente, e numa velocidade influenciada pelo tempo do Universo, o tempo da natureza, o tempo de uma semente ao iniciar seu processo evolutivo até chegar a algo concreto e expandido. Tal qual a matéria em desenvolvimento.

A idéia de desenvolvimento está pautada entre dualidades “introversão-extroversão”, “fecundidade-ovulação”,¹⁹ buscando uma maneira de amar-rar-se ao mundo: “engolir e ovular”.

¹⁸ CLARK, Lygia apud FIGEIREDO, Luciano – Organizador – Clark, Lygia; Hélio oitica. CARTAS - 1964-74, 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRG, 1998.

¹⁹ BRETT, Guy. Crítico de arte. Catalogo Lygia Clark. São Paulo: MAM/SP – 1999. p.18

A origem das “superfícies moduladas” é, então, marcada pelo surgimento do conceito da “linha orgânica”. Neste sentido, a “linha orgânica”, sugere uma partida à dois mundos: objeto e fundo. Para Lygia Clark este conceito começou não somente com a geometria, mas com a preocupação de achar na idéia de um “espaço orgânico”, pensando a pintura como um ser vivente. Tal investida, proporcionou à Lygia uma “junção entre dois planos”²⁰.

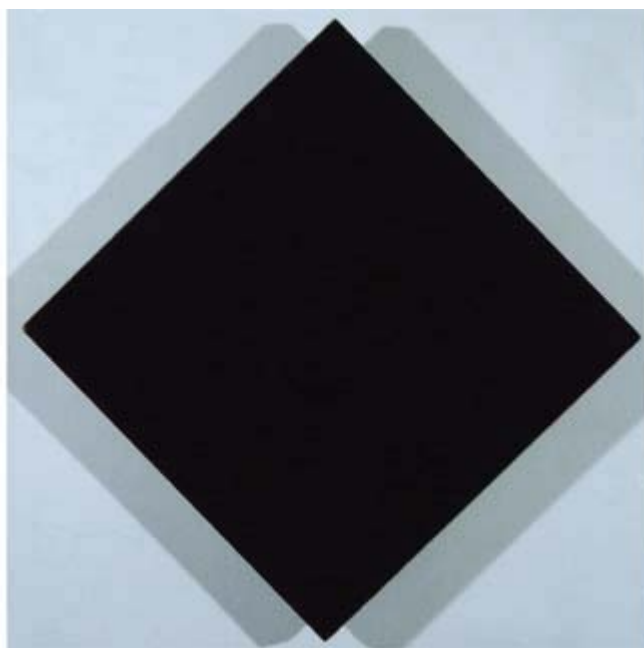


fig. 4 – Ovo Contra-relevo, 1959 – Tinta industrial s/ madeira – (56x56x1,5cm)

Millet definiu as linhas no espaço como frestas, cortes e sulcos fazendo seu papel de *“estruturas que energizam a superfície, atravessando-a de ponta a ponta, criando um dinamismo incontido que tende a se propagar para o espaço externo”*, e, salienta ainda que, na “linha

²⁰ MILLET, Maria Alice. . Lygia Clark – Obra e trajeto. (coleção: Texto & Arte) São Paulo: EDUSP, 1992. p.58.

orgânica está implícito o movimento, porque a organicidade de linha-espço deriva do ajustamento de planos mantidos em repouso, colados sobre uma superfície, entretanto sugerindo outras combinações hipotéticas como num quebra-cabeça.”²¹ Seria o prenúncio na trajetória de Lygia rumo a expansão ao tridimensional, ao movimento e conseqüentemente, ao intuito de “dar ao outro a autoria de sua obra”. Neste sentido, a “autoria da obra” está atrelada ao toque e a vivência do indivíduo com o objeto que lhe é proposto.

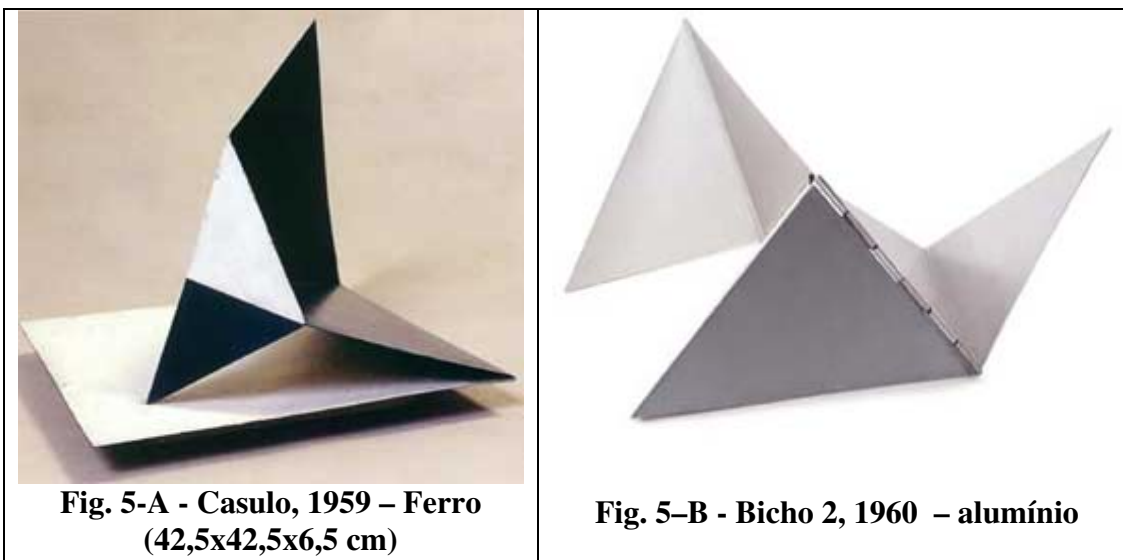
A linha orgânica, então, representaria o rompimento dos limites entre a artista e o outro que vivencia sua obra, dando abertura a um espaço a ser explorado e ocupado por ambos. Metaforicamente, seria como um convite a ver o que outro visualiza, sentir ao tocar, ouvir e cheirar ao se aproximar do objeto, e degustar e ser degustado ao penetrar na linha orgânica, a aproximação então se completa como uma germinação.

Germinação, idéia que dá origem, em 1959, a concepção de “Casulos” (fig.5-A), formados por placas de metal com dobras que se fazem sobre si mesmos dando uma noção de espaço interno, há uma intenção da superfície querendo sair para o “espaço tridimensional”.²² Querem um movimento. Mas este movimento apenas sugerido por suas linhas e dobras, não concretizou-se ainda que desejassem sair das paredes e expandirem-se pelo espaço.

Trata-se, então, de novas interpretações a respeito dos objetos buscando uma autonomia diretamente ligada à tridimensionalidade. De um lado surge um plano totalmente liso metamorfoseando-se com linhas retas em busca de um espaço interior que se ocultava (Casulo, 1959), e, em seguida nascem outros objetos fixados nas paredes inertes, caminhando em busca da liberdade do chão num conjunto de planos móveis (Bichos, 1960), ampliando cada vez mais a noção de espaço.

²¹ ibidem

²² GULLAR, Ferreira. Catálogo Lygia Clark. São Paulo: MAM/SP, 1999. p.63.



“Os Bichos” (fig. 5-B), nome que nos leva a pensar a vida em movimento - o respirar, dobrar, articular e mover-se pelo espaço ao toque de outra vida – são criaturas compostas de folhas de alumínio anodizado ou de flandres com uma estrutura em eixo sugerindo a ossatura de um bicho vivo. Recordam a forma da coluna como um eixo que se liga às costelas. São figuras geométricas atadas por dobradiças, mas ao serem impulsionadas ou seguradas, manifestam-se em movimentos buscando uma outra forma. Outras possuem espinhas fixas imobilizando seus membros metalizados.

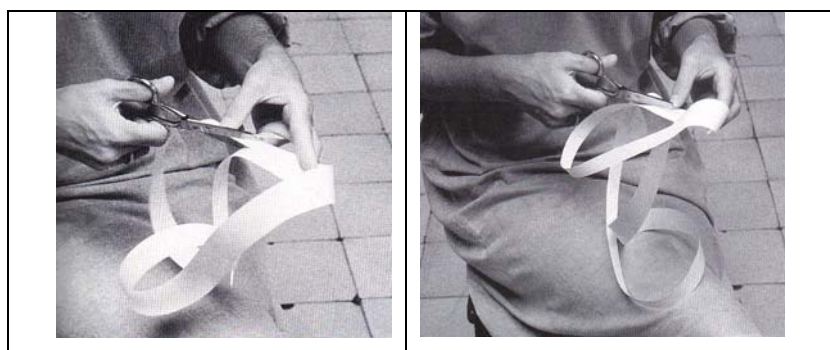


Fig.6 – Caminhando (moebius), 1963

A seguir aparecem duas figuras opostas de um plano retangular e transforma-se em superfícies contínuas: fita de Moebius (fig. 6) - o caminhar no infinito se propaga através do corte

no papel, e não encontra uma chegada, um fim. A tesoura corre sem parar, sem saber para onde dobrar e o que formar. Só sabe que está para ser formado algo. Um elemento, que dá origem a um novo Ser: “Trepantes” (1964) – do metal em ondas, surgem ondas curvas de borracha, é maleável, se estica ao mesmo tempo em que se encolhe como uma planta trepadeira, ou um bicho-preguiça que se agarra aos troncos das árvores. Neste sentido, Lygia sugere, novamente, a forma e a composição do corpo que se contrai e se expande ao mundo na condição de “Trepantes” (fig. 7). Seguidos pela maleabilidade da “Obra Mole, 1964” (fig 8), também formada com borrachas, eliminando as dobradiças, a modificação de uma série se afirma com o “Abrigo Poético” (1964), composto pelo mesmo material dos Bichos: faixas de folhas de flandres. Anunciando a criação destas estruturas, Lygia não nega sua crise a cada momento, quando cada obra ao ser concebida é permeada por um:

“sentimento esmagador de tédio e vazio quando uma proposta conseguida e experimentada revelava as suas limitações inerentes, para ser seguida mais tarde por uma queda súbita e vertiginosa em novas percepções”²³.

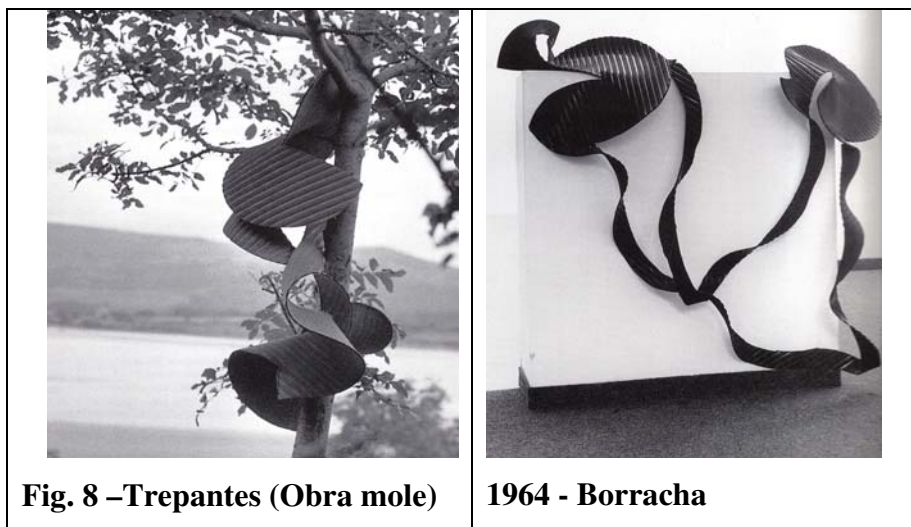


Fig. 7 - Trepante, 1965 – Aço inoxidável



Trepante, 1965 - Bronze

²³ CLARK, Lygia apud MILLET, Maria Alice. . Lygia Clark – Obra e trajeto. (coleção: Texto & Arte). São Paulo: EDUSP, 1992. p.58.



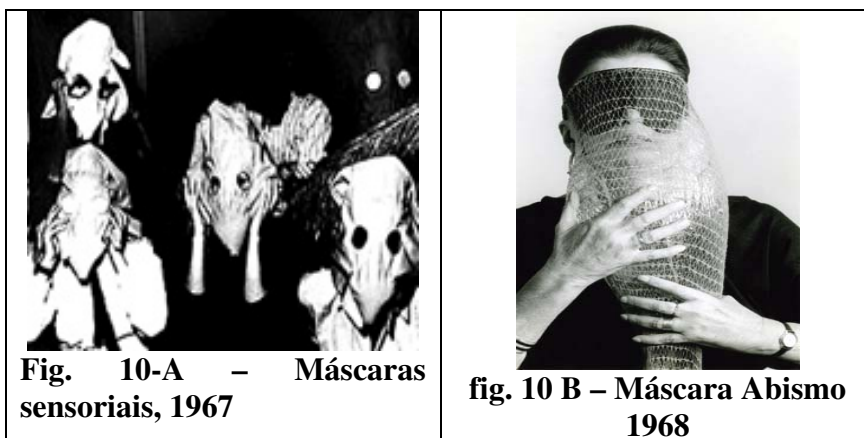
A origem na história da arte contemporânea internacional de esculturas moles foi introduzida por Marcel Duchamp com sua obra Underwood (fig. 9). Foi quando ele utilizou a capa de uma máquina de escrever com uma suposta madeira sob a capa, a fim de falsear o volume, ficando a mesma oculta, escondida. Certamente Lygia conhecia o trabalho de Duchamp, embora conceitual, “Dada”, cujo significado não vem do mundo perceptivo e sim de um conjunto de operações de linguagens. Neste caso a aproximação entre os trabalhos destes dois artistas se dá com o uso dos materiais.



**Fig. 9 - Dobrável de viagem/travell's
Folding Item, 1916, réplica de 1964**

Borrachas, napas e vinil - novos produtos da indústria petroquímica trazem, no caso de Lygia o conceito desenvolvido pela artista ao construir “a obra mole”, mas ao contrário de Duchamp, a referida obra sugere a passagem pelo corpo. São estas peças que se contorcem e “*tornam contínuo o dentro e o fora*”²⁴, assemelham-se a “caminhos” e vão de encontro a algo mais orgânico e maleável, aproximando-se cada vez mais do corpo humano.

Objetos que seriam apenas observados propõem uma nova experiência: ir em busca de uma nova exploração - o sentido tátil direcionando-se cada vez mais a um conjunto de sensações habitadas ao corpo de quem, anteriormente, exercia uma simples e inativa função de mero observador. Tal reflexão nos leva em direção ao objeto que parece ser expurgado do espaço plano para o contato direto com o corpo. Não tomar o papel de um objeto a ser observado e, sim, tocado e experimentado, ou seja, sentido. Com a participação lúdica do corpo do espectador Lygia Clack pensa a idéia - Arte para Todos. Sendo assim, há um encontro entre fatos físicos e psicológicos.



“As Máscaras Sensoriais” (1967 – fig. 10-A) sugerem um contato maior com o desenvolvimento de outros sentidos: além do tato, estão o olfato e o paladar. São máscaras largas

²⁴ ibidem.

de tecido colorido, nas quais a artista costurou objetos e certos materiais que vedam os olhos e orelhas. Curiosamente, há uma extensão que se alonga até o nariz, como um recipiente contendo substâncias para serem cheiradas. Seguidas pelas “Mascaras Abismo” (1968 – fig.8-B), fazem com que o indivíduo, ao experimentá-las, volte-se para seu interior, momento em que ele vai ter a oportunidade de um contato consigo mesmo.

2.2. EXPERIÊNCIAS GRUPAIS

Chego às pesquisas onde a obra de Lygia Clark dá um salto em direção a “Fase Sensorial”, expandida em duas etapas: Na primeira – Nostalgia do Corpo – o sujeito encontra seu próprio corpo utilizando objetos em exercícios de sensibilização. Na segunda, o objeto é simples pretexto para a expressão grupal. A expansão leva Lygia à “coletividade”, ao “social”. O corpo, então, é fragmentado, trabalhado analiticamente, evolui para o corpo integrado, não está mais só, mas se desdobrando para fora de si, incorporando a criatividade do outro e dando a ele o suporte para que se exprima. Não teria as duas fases um mesmo sentido? Proporcionar uma maior percepção das relações que o indivíduo adquire com o mundo a sua volta e vice-versa?

Incluída às proposições que enfatizam o corpo “O Eu e o Tu” (1967), segue-se uma outra razão, onde há muito tempo se percebe. Lygia nos leva a questionar, mais uma vez jogamos com dualidades: “masculino/feminino”, “eu e tu”, “dentro e fora”, “felicidade e tristeza”²⁵ - cumpre-se, então, a transformação do corpo partindo para uma redescoberta de si e do outro, num círculo vicioso. A exploração do Self se manifesta. Segundo Maria Alice Millet,

Sensibilizar o outro é claramente a intenção da artista, ainda construtor (...) Significantes e significados são gerados por pessoas envolvidas numa atividade comum, numa experiência comunitária e momentaneamente individual e conjunta, no decorrer da qual fragmentos de materiais como panos, plásticos, fios elásticos, são retirados do estado de inação e impregnados de sentido, como explica Lygia: ‘uma folha

²⁵ Ibidem, p.58.

*aberta colocada no chão ainda não é nada, é o homem quando a toca é que a cria e a transforma’.*²⁶

Ao corpo/espírito é dado este dom de perceber e ver significado em tudo que se relaciona e a tudo que está a sua volta. Lygia Clark, em uma de suas cartas escrita para Hélio Oiticica em 1968, relata, ainda, sua relação com o objeto:

*...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. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa...*²⁷

Entramos na instalação - “A Casa é o Corpo, 1968” (fig. 11); ao ser penetrada a vemos como o “abrigo poético”. Seus compartimentos chamados “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”, dá ao indivíduo a oportunidade de experimentar sensações táteis, de perda de equilíbrio, de deformação, sugerindo um resgate à vivência intra-uterina.²⁸

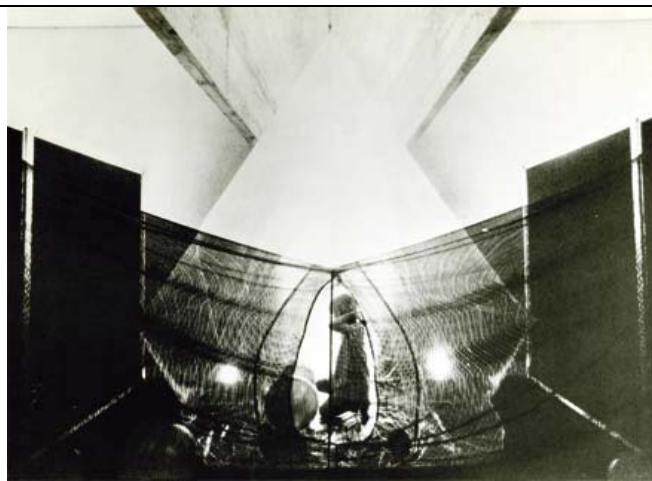


fig. 11 – A Casa é o corpo, 1968 – Instalação: Penetração, ovulação. Germinação, ovulação.

²⁶ ibidem, p.59

²⁷ CLARK, Lygia in FIGUEIREDO, Luciano. Lygia Clark e Hélio Oiticica – cartas, 1964/74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

²⁸ GULLAR, Ferreira. Catalogo Lygia Clark, São Paulo: MAM/SP, 1999. p.63.

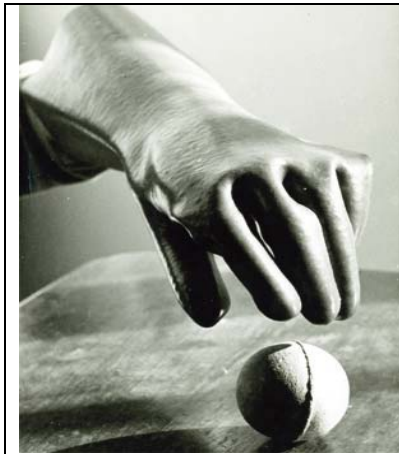
Em “A Casa é o Corpo” percebe-se que seus trabalhos começam a caminhar em busca da cumplicidade de várias pessoas e de experiências grupais. Buscamos uma relação, então, nos questionamentos levantados pelos críticos de arte sobre sua função como uma artista-terapeuta. Partimos então do pressuposto de que as experiências de Lygia Clark não sugerem tão somente uma experiência em direção a Arte-terapia, mas, estão totalmente ligadas à “Arte” como conhecimento educador da percepção sensível, apontando como uma artista que propõe uma reflexão em direção a “educação do sensível”,²⁹ de acordo com as considerações de João Francisco Duarte, quando nos lembra que, Merleau-Ponty” nos traz de volta *“as coisas mesmas: num dedicar-se ao desenvolvimento e refinamento de nossos sentidos, que nos colocam face a face com os estímulos do mundo”*.³⁰ Dessa forma, chegamos a repensar que Lygia Clark nos propõe um contato com estes estímulos sugerindo, em primeira instância, uma largada rumo à “educação de uma sensibilidade”, quando nos faz refletir sobre a ação do artista em função do objeto, e a do objeto em função do espectador e vice-versa.

Os objetos passam a ser relacionáveis: as “Luvas Sensoriais” (FIG. 12A) servem para a redescoberta do tato. São várias luvas de tamanhos e materiais diferentes usadas para pegar bolas de vários pesos e tamanhos. Em sequência a mão nua tateia as diferentes texturas. O objeto “Ar e Pedra”, consiste num saco plástico cheio de ar onde colocamos uma pedrinha ou bolinha de ping pong sobre sua superfície. Ao ser pressionado levemente, há uma bolinha que desce e sobe como se fosse um organismo vivo.

²⁹ DUART Jr., João Francisco. O Sentido dos Sentidos – a educação (do) sensível. 3ª Edição. Curitiba: CRIAR Edições; 2004.

³⁰ MERLEAU-PONTY In DUART Jr., João Francisco. O Sentido dos Sentidos – a educação (do) sensível. 3ª Edição. Curitiba: CRIAR Edições, 2004, p13.

OBJETOS RELACIONAVEIS



**fig 12-A – Luvas sensoriais
1967**



fig. 12-B – Objetorede - 1967

Tais experimentações tentam ultrapassar os limites onde o outro se encontra, tentando chegar a um universo de sentidos e sentimentos. Os trabalhos de Lygia Clark, nessa fase, demonstram uma afinidade com os que valorizam o ato em detrimento da obra-objeto, a ação em lugar da representação, o espaço real em vez do metafórico. Millet define, então que,

o artista não é mais, nem faz o espetáculo. São situações apenas sugeridas, realizações autônomas do público. Grupos pequenos, envolvimento intimista, atento, concentrado, e o artista, presença indispensável, é quem sugere, mas não age.³¹

Quando iniciou suas experiências grupais (1970), a proposta de Lygia permeou a soma entre “arte e vida”. Existiu, nesta tentativa, um passe livre entre o dentro e o fora, já mencionado anteriormente, gerando movimentos entre introversão e extroversão, mas desta vez, priorizando o contato com um grupo de pessoas, sendo assim, a busca às relações entre o coletivo se expande. Maria Alice Millet nos fala sobre a existência de,

³¹ MILLET, Maria Alice. Lygia Clark – Obra e trajeto. (coleção: Texto & Arte), São Paulo: EDUSP, 1992 p.58.

*Células que se proliferam formando um conjunto organicamente funcional. A fantasia ultrapassa a realidade e é compartilhada por todos numa liberação do particular para o coletivo e aí se confirma a transfiguração chamada de corpo-coletivo”, essa interação, é a troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em grupo.*³²

Nos afirma, ainda, que as experiências seguidas em grupo muitas vezes não são tão agradáveis aos participantes, o indivíduo se propõe a enfrentar alguns obstáculos, sentimentos, emoções e excitações que parecem estar gravados como uma memória de um corpo. Neste sentido, o corpo funciona como um instrumento que possui memórias e lembranças. Clarice Estes³³, através de seus estudos Junguianos nos faz considerações sobre a capacidade expressiva de nosso corpo e que este possui memória.

O corpo usa sua pele, sua fáscia e sua carne mais profunda para registrar tudo que ocorre com ele. (...) O corpo é registro vivo de vida transmitida, de vida levada, de esperança de vida e de cura. Seu valor está na capacidade expressiva para registrar reações imediatas, para ter sentimentos profundos, para pressentir.

Seguindo este pressuposto, a pesquisa envolvendo os sentidos torna-se mais interessante, e, detectamos, a partir de um mapeamento sobre a manifestação visual até a manifestação dos outros sentidos – A Arte como um conhecimento que põe em exercício todos os sentidos simultaneamente em conformidade com os experimentos, a partir da coletividade e do contato que estes propõe com o mundo a sua volta. Segundo João Duarte Junior³⁴.

A Arte parece consistir fundamentalmente numa “coisa corporal”, ao ativar em nós os mecanismos sensíveis de que somos dotados, na inteira extensão de nosso corpo. A experiência estética, em que pese as

³² ibidem

³³ ESTES, Clarice. Mitos e Historias do Arquétipo da Mulher Selvagem.. 12ª edição. Rio de Janeiro: Editora ROCCO, 1999. p.251.

³⁴ DUARTE Jr., João Francisco. O Sentido dos Sentidos – a educação (do) sensível. 3ª Edição. Curitiba: CRIAR Edições, 2004, p. 136.

abstrações e raciocínios nela envolvidos e dela decorrentes, acontece primordialmente no corpo, colocando em funcionamento processos biológicos que têm a ver com isto que denominamos sentimento.

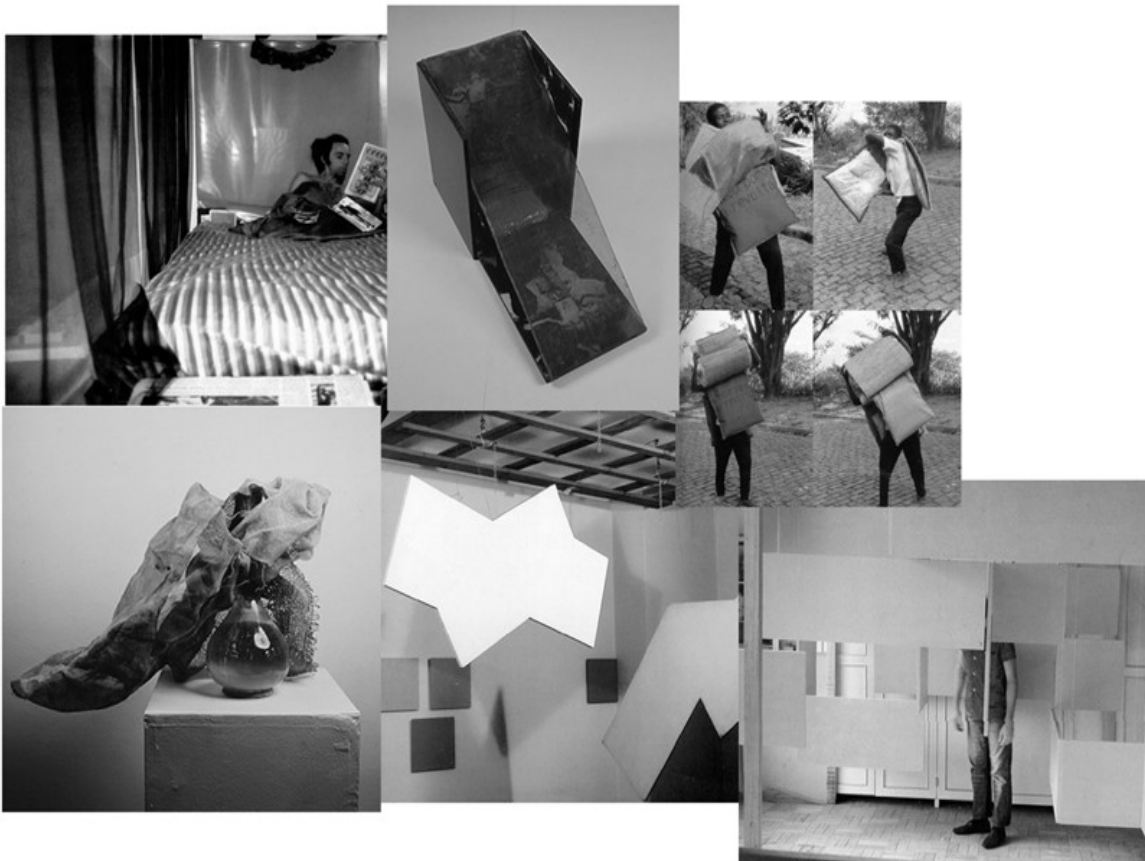
Temos aqui uma nova questão inserida na problemática dos objetos que propõem uma vivência ou uma experiência: desenvolver a noção de “experiência estética” oriunda da relação objeto/corpo que se estreita cada vez mais. Por um lado temos outros corpos que fazem papel de objetos a serem manipulados, de outro, temos o corpo que se aproxima de si ao contato com objetos formados por outros materiais externos a si. Segundo Millet, A Arte para Lygia Clark “*é estratégia existencial, regida por um pensamento que integra razão e desejo como instrumentos do conhecimento e da ação*”.³⁵ Já Octávio Paz, referindo-se a Obra de Arte diz que ela “*...é um sinal de inteligência que o sentido e o sem-sentido trocam entre si. (..) Vale repetir que a arte não é o conceito: a arte é coisa dos sentidos*”³⁶

Neste caminhar em direção aos cinco sentidos, em 1977, Lygia Clark deu continuidade a seu trabalho, realizado anteriormente na Sorbone (França, década de 70), onde fez suas experiências durante um longo tempo. Pesquisando o efeito terapêutico em função dos dispositivos sensoriais, sua intenção era consciente e precisa: reativar o corpo como meio de uma apropriação perceptiva das experiências que o indivíduo pode trazer de sua relação com o mundo, ou redefinir o corpo em função do espaço exterior a si. Para este fim, encontramos as obras de Hélio Oiticica, tal qual a artista Lygia Clark segue um caminho paralelo em direção à tridimensionalidade e a interação do indivíduo com seus objetos, mas com uma série de ressalvas à questões de cunho político e social. Passamos então ao entendimento sobre as obras deste artista de grande significação para a Arte Contemporânea brasileira.

³⁵ MILLET, Maria Alice. . Lygia Clark – Obra e trajeto. (coleção: Texto & Arte), São Paulo: EDUSP, 1992. p.58.

³⁶ PAZ, Octávio. Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1991.

HÉLIO OTTICICA



2.3. HÉLIO OITICICA: BÓLIDES, CAPAS, TENDAS E ETC.

Abordar as manifestações de Hélio Oiticica³⁷ nesta pesquisa não tem o mesmo peso quanto os trabalhos apresentados por Lygia Clark, mas não podemos deixar de relatar sua importante e significativa contribuição experimental, política, especulativa e sensorial para o desenvolvimento da Arte brasileira nos últimos 40 anos.

Assim como Lygia Clark, Hélio Oiticica elabora suas pesquisas pictóricas através da orientação de Ivan Serpa³⁸. O percurso entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade estreita-se ao construir os relevos espaciais, dando início aos questionamentos sobre a ocupação do espaço. Não há limites nem restrições ao se apropriar de qualquer material que facilitasse a construção de seus objetos e que pudessem representar plasticamente de forma significativa a existência dos bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. A partir destas representações deu impulso ao que viria anos depois, segundo sua denominação, as “Manifestações Ambientais, 1964”.

Hélio Oiticica é um artista cuja produção se destaca pelo caráter experimental e inovador, é o que nos diz Celso Favareto³⁹. Seus experimentos, que pressupõem uma ativa participação do público, são, em grande parte, acompanhados de textos, comentários e poemas. Brinca com as palavras no corpo e investiga novas formas de pensar a própria palavra transformando-as também em representação plástica. Dá vazão a várias interpretações e novos sentidos e significados a linguagem textual e formal.

³⁷ **Hélio Oiticica** iniciou seus estudos artísticos - pintura e desenho, na companhia de seu irmão César Oiticica (1939), juntos participaram de experimentos no *Ateliê de Ivan Serpa*, foi pintor, escultor e mestre de uma geração de novos artistas na tradição construtiva brasileira a partir dos anos 50.

³⁸ **Ivan Serpa** artista carioca mais conhecido como um dos artistas a trabalhar com a arte abstrata-geométrica no Brasil no ano de 1950. Foi premiado como Jovem Pintor Nacional na 1ª Bienal Internacional de São Paulo. Fundador do Grupo Frente a partir de 1954, participando até 1956 juntamente com Lygia Clark e Hélio Oiticica.

³⁹ FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. p. 49.

Igualmente paralelo à produção de Lygia Clark, duas fases definem com detalhes a obra de Oiticica: a fase voltada para as experiências visuais, que teve início em 1954 na arte concreta,⁴⁰ com as pesquisas de novas linguagens e novas formas de expressão e vai até a formulação dos *Bólides*, em 1963, é a fase que explora a percepção sensorial, que segue até 1980.

2.4. O CAMINHO PARA OS PARANGOLES

Entre os estudos que faz na Década de 50, período marcado pela sua participação no Grupo Frente, o qual fortalece seu contato com Lygia Clark, desenvolve seus primeiros artigos sobre artes plásticas, tornando-se um hábito, tanto as redações textuais quanto suas críticas sobre a arte e a sua contextualização.

Foram as experiências no MAM/RJ, com os ensinamentos de Serpa, que Helio Oiticica e Lygia Clark produziram uma nova efervescência construtiva para a arte carioca tornando-se, sem dúvida, um dos pilares para o desenvolvimento da arte contemporânea brasileira.

Hélio ao adquirir a “raiz construtiva”⁴¹ e seus desdobramentos inclusive políticos, abriu

⁴⁰ Arte Concreta - caracteriza-se nas artes plásticas, pela busca de uma organização do espaço, uma nova compreensão da estruturação das formas e das cores, desvinculadas de conteúdos extra -pictóricos. Segundo o crítico Mário Pedrosa, era a "[...] exteriorização precisa da própria visualidade, uma objetividade formal que aspira o momento em que a própria mão poderá ser substituída na confecção do quadro. (...)A pintura concreta propunha uma nova visualidade que, orientada em princípios geométricos organizados segundo critérios de Gestalt (Teoria Geral da Forma), proporcionasse ao espectador, uma fruição objetiva - a composição observada no quadro deveria corresponder, exatamente, aquilo que o artista concebeu no projeto original da obra". Para Max Bill, por exemplo, um quadro concreto seria a "concreção de uma idéia", uma "realidade que pode ser controlada e observada". Inserindo-se, portanto, numa tradição construtiva que tinha como parâmetros o Neoplasticismo de Mondrian e Vattergerloo, o Suprematismo de Malévitch e as concepções estéticas de Theo Van Doesburg. . Max Bill, define o processo criativo na arte-concreta como uma transformação ocorrida através de uma lei de desenvolvimento que vai da imagem-idéia ate a imagem-objeto, resultando em um desenho, quadro, edifício ou produto industrial. <http://www.artbr.com.br/casa/index.html>

⁴¹ A Raiz Construtiva teve como defensor Vladimir Tatlin (Pintor, arquiteto e escultor nascido na Rússia em 1885, na cidade de Kharkov, atual Ucrânia, e, falecido em 1953), o primeiro Teórico e grande incentivador do movimento CONSTRUTIVISTA. Arte que propunha uma substituição ao caos pelo cosmos, um pensamento que preferia representar o homem em suas melhores possibilidades do que construir a idéia de um homem fragmentado e caótico. Assim, no Brasil tudo estava por fazer e pensar -

sua obra a uma visão crítica do Brasil. Distinta, porém, da visão que se confirmava pela esquerda brasileira desde os anos 30, ele debruçava seu olhar sobre a vida metropolitana carioca, incluindo a beleza produzida por sua população pobre, nas favelas. Esta admiração pelas manifestações populares o ajudou a construir uma visão geral para a arte brasileira, nos anos 60, diria que produziu uma meta-crítica com enfoque mais preciso que a própria crítica de arte interessada, valorizando as expressões artísticas riquíssimas, segundo ele, e simples, das pessoas que freqüentavam os pavilhões das escolas de samba. A impressão é que este contato direto com as populações das favelas, fazia com que este artista, com a sensibilidade em transcendência, tirava o que de mais autêntico existia, como uma expressão representativa de uma arte pura e simples extraída destes lugares, mas com uma força facilmente percebida em cada meta-figura ou meta-objeto que ele produzia.

Essas aulas também foram essenciais na materialidade e poética de seu trabalho, porque possibilitaram a Oiticica o contato com materiais variados possibilitando uma expansão à sua liberdade de criação. Seus questionamentos sobre o rompimento do que envolve o quadro no espaço já estavam presentes ao lidar com certos materiais, numa brincadeira com as linhas transversais e diagonais. Para Celso Favaretto, em Helio,

brilha o imaginário de uma saga: a busca, implacável e apaixonada, de algo que, além da 'arte experimental', se manifesta como o puro 'experimental'; exercício experimental da liberdade, disse Pedrosa. (...); proposição de 'objetos' em que se imbricam o plástico, o verbal, o musical; deslizamento da arte para o vivencial; proposição de práticas dissensuais.(...) Oiticica encarna a legenda do artista-inventor; aquele que cava no desconhecido, definindo suas próprias regras de criação e categorias de julgamento. Contudo, nele o rigor não dispensa a paixão. desdobra a tensão de conceitual e sensível, de construção e desconstrução, de organização e delírio.⁴²

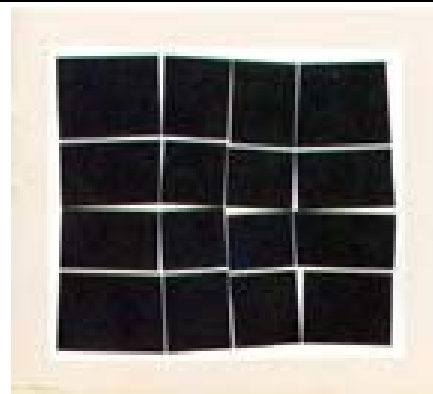
estratégias de desenvolvimento econômico, a retomada da democracia, projetos culturais, teorias de arte - construções e junções de planos de materiais e cores, numa junção entre a elegância da arte construtiva e a rudeza de materiais de sucata ou desprezados de sua utilização natural. Havia uma exploração às virtualidades e ambigüidades da geometria e a invenção dos contra-relevos, utilizando metais, plástico, vidros, madeira. São obras que mesclam pintura e escultura. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Construtivismo_russo.

⁴² FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. p. 15-17.

Nascem os primeiros estudos de uma série de guaches sobre um suporte tradicional (papel) originando na denominação *Metaesquemas* (1957): “*obsessiva dissecação do espaço*”, é um dos trabalhos em que o conflito entre o espaço e o extra-espaço é evidente. Hélio Oiticica dá uma importância significativa às pinturas geométricas por sugerirem um grande conflito entre o espaço pictórico e o espaço extra-pictórico, renunciando a posterior “superação do quadro”. Para Oiticica *Metaesquemas* surgem como “*uma impregnação solitária do Concreto – aprendizado da inutilidade do gratuito rumo às invenções*” e moldam uma série de transformações. A superação do quadro acarreta a tão conhecida transição entre a “tela e o espaço ambiente”, fator de grande rompimento para as Artes Plásticas no Brasil também explorada por vários artistas da época, entre eles Lygia Pape⁴³.



Fig. 13 - Metaesquema seco 27, 1957 – guache sobre cartão Acervo projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro,RJ



Metaesquema Preto, 1958 – guache sobre carvão – 64x55cm

⁴³ Para Hélio Oiticica – “A atividade de Lygia Pape flutua criativamente como as estações, mas num sentido mecânico: seria mais como uma estação interna, vivenciada que a conduz dessa para aquela iniciativa. (...) no seu discurso sobre o “OVO” de Lygia Pape: A clareza das estruturas cívicas se colocam como um ponto de partida para os complexos problemas que emergem do sistema ovo, mas nada semelhante a um esteticismo de “estruturas primárias” ou “minimal art” – aqui a impermanência e natureza do objeto é reverso disso: não a estrutura “para a participação externa a ela, mas a condição para um crescimento que pode variar dependendo de quem cresça nisso, tornando-se impossível considerá-los como objeto para a participação – ela esta repouso, a estrutura ovo, nós estamos repousamos, ou o oposto – um crescimento vital para descobrir criativamente e viver essa casaca – ovo como uma possibilidade significativa para uma moção interno-externa, ou moções, pensamento, o que chamaria “vivências”. In Catalogo - objeto na arte –Brasil anos 60. FAAP: 1978.p. 50.

Abre-se caminho em direção aos “*Bilaterais*” (1959) - chapas monocromáticas pintadas com têmpera ou óleo e suspensas por fios de nylon, juntamente com eles, seguem os “*Relevos Espaciais*, 1960” (fig. 13), suas primeiras obras tridimensionais que dançam no espaço através de suas linhas diagonais e transversais. O Corpo é convidado e envolvido pelas linhas e formas que se desdobram no espaço em torno de si mesmo. A problemática da pintura se dissolve ao haver uma destruição do que a contorna, ou seja, do quadro e/ou da sua “*incorporação no espaço e no tempo.*” Para Oiticica,

*o problema não é superficial (ampliação do quadro para murais), mas da integração do espaço e do tempo na gênese da obra, e essa integração já condena o quadro ao desaparecimento e o traz ao espaço tridimensional, ou melhor, transforma-o no não-objeto.*⁴⁴

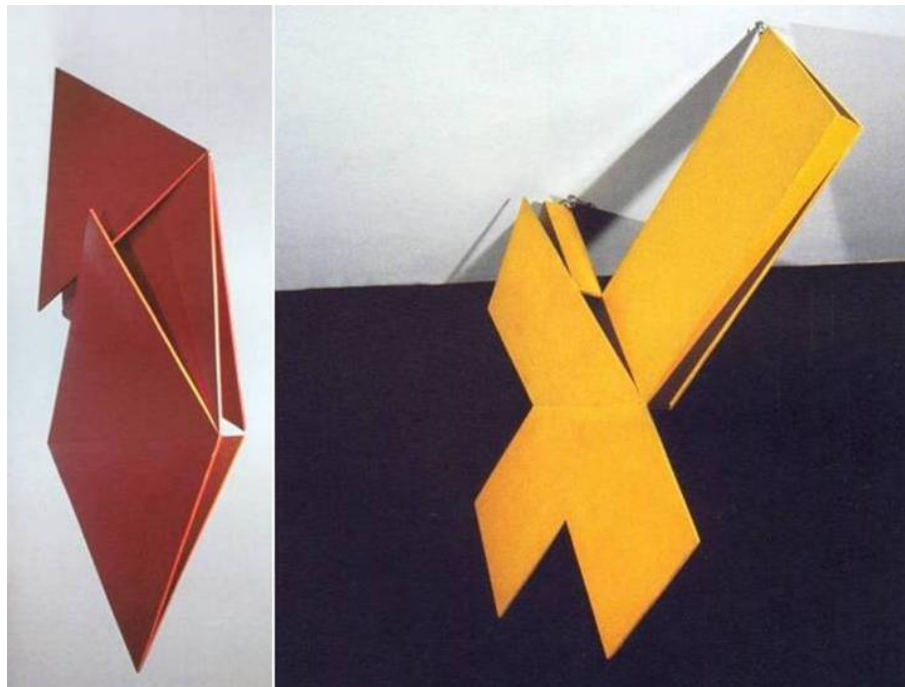


Fig. 14 – Relevo Espacial, 1959 – Óleo s/ madeira

Para Hélio Oiticica, assim como para Lygia Clark também, a questão do objeto envolve uma nova concepção e novo caminho para um desenvolvimento perceptivo e sensorial. Ninguém

⁴⁴ Oiticica, Hélio – catálogo metaesquemas577/58, Galeria Ralph Camargo, São Paulo, 1972. p. 27.

melhor do ele para dissertar sobre estas questões, tendo em vista o seu talento nato para críticas textuais tão coerentes e revolucionárias que mexeram com o brio de muitos críticos da época. Ele mesmo se questiona.

O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante.⁴⁵

Entramos em um novo dilema, como definir o não-objeto? Nos cabe prestar muita atenção aos questionamentos em direção ao rompimento com os novos conceitos sobre o objeto, abrindo espaço para as reflexões de Ferreira Gullar, reafirmando a teoria do não objeto, portanto, nos diz que,

O objeto torna-se próximo do que chamo de não-objeto, ou seja, o objeto torna-se uma presença absurda opaca, em que a percepção esbarra; sem nome o objeto é impenetrável, inabordável, (...) exterior ao sujeito. O não-objeto não possui esta opacidade, e daí o seu nome: não-objeto é transparente à percepção, no sentido de que se franqueia a ela. (...) o fundo no qual se percebe o não-objeto não é o fundo metafórico da expressão abstrata, mas o espaço real – o mundo.⁴⁶

O paralelo entre a obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark se afina cada vez mais onde o limite entre pintura e escultura se quebra. A partir do instante em que se dá uma cumplicidade num mesmo espaço onde os gêneros já não existem mais. Na pintura a derrocada da moldura e da base na escultura quebra a muralha existente entre ambos. A partida para construção do espaço onde corpo e objeto se confundem se inicia, assim como nos mostra Ferreira Gullar a partir da teoria do “Não-objeto”, mencionado anteriormente.

⁴⁵ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 102-104.

⁴⁶ GULLAR, Ferreira. *Objeto na Arte - Brasil anos 60: Teoria do Não-Objeto - Dialogo sobre o não-objeto*. São Paulo:FAAP: 1978.p. 50.

Liberto da base e da moldura, o não-objeto insere-se diretamente no espaço, do mesmo modo que um objeto. Mas aquela transparência estrutural do não-objeto, que o distingue do objeto, permite-nos dizer que ele transcende o espaço, e não por iludi-lo (como o faz o objeto), mas por nele se inserir radicalmente. Nascendo diretamente e do espaço, o não-objeto é ao mesmo tempo um trabalhar e um refundar desse espaço: o renascer permanente da forma e do espaço. Essa transformação espacial é a própria condição do nascimento do não-objeto.⁴⁷

No percurso rumo a inserção do objeto no espaço, rompendo com os limites entre a pintura e a escultura, também encontramos, segundo Ferreira Gullar, os trabalhos de Mondrian, Malevitch e seus seguidores, evidentemente como nos mostram as imagens a seguir de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A tela em branco, para o pintor tradicional era o mesmo suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora fora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio – termo entre ficção e a realidade, ponte e amurada que protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação – como no caso de Mondrian, Malevitch e seus seguidores a moldura perde seu verdadeiro sentido.⁴⁸

Por ser um crítico nato, Oiticica mostra então uma tendência ao paradoxo: “no limite do fim da representação a exaltação do visual torna-se bagaço do visual e sugere a incursão sensorial,⁴⁹ e também prenuncia seu percurso em direção ao espaço real e as experimentações com seus objetos ao corpo do indivíduo e à exploração do “espaço”.

⁴⁷ Ibidem, p.50

⁴⁸ Ibidem p.48

⁴⁹ Oiticica, Hélio – catálogo metaesquemas577/58, Galeria Ralph Camargo, São Paulo, 1972. p. 27.



Fig. 15 – Núcleos, 1960 – Instalação – Placas de madeira em óleo

“Os Núcleos” (1960), denominados por Oiticica como uma série de “Manifestações Ambientais e Penetráveis”, construídos a partir da junção de placas de madeira pintadas com cores quentes penduradas no teto por fios de nylon. Não apenas o deslocamento do espectador em torno, mas também o movimento das placas integram a experiência como um todo. Sua preocupação nestes objetos reside numa integração das cores ao espaço, a cor como um objeto flutuante em junção como o corpo parece formar um jogo, o corpo diminui e é engolido pelas formas no espaço. As experimentações de Oiticica resultam na busca por um envolvimento da cor ao corpo do espectador abrindo brechas para um encontro com outros sentidos, rumando para uma libertação do corpo de encontro a uma estetização espaço, como nos mostra Viviane Matesco quanto aos resultados do ato experimental:

A cor passa a relacionar-se com sensações corporais e emoções que supõem muitas vezes uma vivência desestabilizadora, pois questiona certezas e posturas racionais. A esfera estética tradicional é aqui claramente esgarçada, é um espaço descontínuo e heterogêneo, fruto de experiências nem sempre previsíveis, uma vez que os trabalhos são 'receptáculos abertos às significações'. Estetizar o espaço e a experiência

*cotidiana implica desesteticizar o domínio artístico, é por meio dessa busca experimental que Oiticica afirma sua opção incondicional pela liberdade.*⁵⁰

Ao dar continuidade aos seus projetos, Oiticica constrói a maquete do seu primeiro labirinto, o chamado Projeto Cães de Caça (1961), composto de cinco “Penetráveis”, o “Poema Enterrado”, de Ferreira Gullar, e o “Teatro Integral”, de Reynaldo Jardim⁵¹. É uma espécie de jardim em escala pública para a vivência coletiva que envolve tanto a relação com a arquitetura quanto com a natureza. Esta construção nos remete aos ambientes das favelas, local de grande intimidade e respeito para Oiticica.



Fig. 16 – Bólides vidros, 1963/64 – Terra colorida em vidro

Até esse período sua obra é primordialmente visual, com pouco envolvimento tátil. Há uma presença do espectador nos *Núcleos*, mas há, também, um desenvolvimento dessa questão com suas primeiras estruturas manuseáveis, os chamados *Bólides* - recipientes de madeiras ou vidro, contendo pigmento em seu interior. Este parece ser um resultado de uma vontade de dar corpo às cores e acrescentar à experiência visual outros estímulos sensoriais, em 1963.

⁵⁰ MATECO, Viviane. Corpo-cor em Hélio Oiticica. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24. *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. Curadoria Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1998. p. 386-391.

⁵¹ Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar formaram o grupo dos "neoconcretos" em 1957. Contra o racionalismo dos paulistas, eles passaram a defender o subjetividade em suas obras. Logo mais tarde dedicaram -se à poesia social, inspirados nos romances de cordel.

Transcrevendo as intenções de Hélio Oiticica ao caminho em direção à percepção e aos sentidos numa formulação de um novo conceito ao que ele mesmo chamava de Supra-sensorial.

...faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um "novo condicionamento" para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pista para o estado criador - seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como 'exercício experimental da liberdade'. (...) Cheguei então ao conceito que formulei como supra-sensorial (...) É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado - não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da 'percepção total', levar o indivíduo a uma 'supra-sensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.⁵²

Nas palavras de Mario Pedrosa, Oiticica caminha para uma arte ambiental explorando o mundo perceptivo Sensorial ao manipular o ambiente com seus objetos, resultando sempre em “exercícios experimentais da liberdade”.

"Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é, com efeito, outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma 'hierarquia de ordens' - relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas ('parangolés') - 'todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental'.⁵³

Desde os Bólides Vidros e os Bólides Caixas, até chegar a construção dos Parangolés começo a identificar uma semelhança no tratamento com o materiais nos meus trabalhos,

⁵² OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 102-104.

⁵³ PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: _____. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 207-208.

principalmente nos “mnemóides”, quando aprisiono coisinhas em recipientes de vidros. Ao utilizar pequenos vidrinhos culminando num espaço/ ambientação, abre-se um caminho para a concepção de minhas Instalações, as quais serão mencionadas detalhadamente no capítulo seguinte. A preocupação segue com a inserção do outro no espaço sugerindo uma abertura à percepção sensorial com a experimentação de cores e formas diferenciadas, mas não detém nesta ação apenas por ação, vai muito além, transcende a própria vivência, proposta realizada por Lygia Clark na mesma época e descrita anteriormente.



Fig. 17 – Parangolés, 1965 – roupas estandartes de vários tipo de tecidos

As questões levantadas com os *Parangolés* (1967), desembocam nas *Manifestações Ambientais* com destaque para as obras com *Tropicália*, surgindo em 1968 a *Apocalipopótese*, e em 1969 *Éden*. Concretiza-se um ciclo de passagem entre o corpo e seu ambiente, complementando o círculo natural de movimentos, das percepções/objeto e do objeto/corpo com seu meio. Os *Parangolés* mostram o que de mais expressivo existe nas obras de Oiticica, produto de uma simplicidade e complexidade ao mesmo tempo da vida cotidiana e industrializada ao utilizar os materiais que ele mesmo chamou de objeto-arte, estruturando suas relações para uma nova objetividade na Arte. Oiticica afirma:

A minha posição ao propor 'Parangolé' é a da busca de uma nova fundação objetiva na arte. (...) O 'Parangolé' é não só a superação definitiva do quadro, como a proposição de uma estrutura nova do objeto-arte, uma nova reestruturação da visão espacial da obra de arte, superando também a contradição das categorias 'pintura e escultura'. Na verdade ao propor uma arte ambiental não quero sair do 'quadro' para a 'escultura', mas fundar uma nova condição estrutural do objeto que já não admite essas categorias tradicionais. Seria tentar a constituição de um novo 'mito do objeto', que não é nem o objeto transposto da pop art, nem o objeto-verdade do nouveau-réalisme, mas a fundação do objeto em todas as suas ordens e categorias manifestadas no mundo ambiental, que é revelada aqui pela obra de arte. O objeto que não existia passa a existir e o que já existia revela-se de outro modo pela visão dada pelo novo objeto que passou a existir. Está reservada ao artista a tarefa e o poder de transformar a visão e os conceitos na sua estrutura mais íntima e fundamental; é esta a maneira mais eficaz para o homem de hoje dominar o mundo ambiental, isto é, para recriá-lo a seu modo e segundo sua suprema vontade.⁵⁴

Hélio Oiticica realiza mais um de seus projetos, os “Ninhos”. Para ele é como se formassem células em multiplicação, indício de uma ligação com o crescimento da comunidade. A idéia da coletividade se torna evidente nestes trabalhos.

Daremos continuidade às pesquisas de Hélio Oiticica, relacionando seus trabalhos às pesquisas de Lygia Clark no que se refere às reflexões existentes na construção das ambientações. Por conseguinte, há uma preocupação e uma busca de uma melhor compreensão do que seria o conceito rumo a uma nova objetividade na Arte brasileira desenvolvida com a construção dos objetos de Lygia e de Hélio Oiticica. Neste sentido, sinto em meus trabalhos plásticos uma aproximação maior com as construções e idéias de Lygia Clark. Muito mais do que com as Obras de Hélio Oiticica.

⁵⁴ Hélio Oiticica- PARANGOLÉ: uma nova fundação objetiva na arte. In: *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro - 5. OPINIÃO* 65. Curadoria Frederico Moraes; apresentação Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985.

2.5. ENCONTRO ENTRE LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA

O ano de 1964 marca o fim de um período dedicado às pesquisas plásticas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, ao questionamento dos elementos básicos formadores da obra: matéria e espaço. Inicia uma fase em que o espaço se amplia para o social, e há uma redução da materialidade enquanto obra para ser desafio e estímulo a explicitação da imaginação. Nele está o embrião de suas trajetórias futuras. O monopólio da criação é intencionalmente superado pela interação coletiva, o privilegio de criar deixa de ser exclusivo do artista para se tornar acessível a qualquer pessoa. Despertar essa potencialidade estimulando a livre atuação é induzir os participantes a um conhecimento mais profundo de si e conseqüentemente de sua realidade existencial. Pontos imprescindíveis nas discussões entre Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Em quase todos os seus trabalhos, não tão evidente em Hélio Oiticica, mas em Lygia Clark, ela tenta provocar e instigar a “participação corporal do outro”, diminuindo a distância entre obra de arte e indivíduo. O observador deixa de ser um voyeur e passa a ser o co-autor da obra, ele torna-se o motor de arranque que impulsiona o verdadeiro sentido da obra de Lygia Clark. A cumplicidade entre objeto e corpo é evidente. O objeto quase que implora o toque das mãos, das pernas, do corpo e da mente do espectador.

Passa a existir um afastamento do espaço artístico privilegiado, fictício, virtualizado e separado em busca de uma ocupação por um “espaço do cotidiano”⁵⁵ articulado artisticamente para uma “experiência estética”⁵⁶.

A partir deste pressuposto questionamos o direcionamento da pesquisa de Lygia Clark como arte-terapia, após analisarmos e refletirmos sobre a sua trajetória, parece-nos mais provável

⁵⁵ ibidem

⁵⁶ DUARTE, João Francisco – O Sentido dos Sentidos – a educação do sensível. Curitiba: Criar Edições, 2004.

que os objetos por ela utilizados funcionem como um instrumento rumo um desenvolvimento da educação de um saber sensível, no sentido em que João Francisco Duarte nos leva a refletir.

...É preciso, pois, recuperar-se, a despeito dos pós-modernos ideológicos que pululam ao nosso redor, esse caráter primordial de beleza, esse entregar-se de corpo e alma (principalmente de corpo inteiro) ao sabor das formas que nos chegam ininterruptamente desde a realidade circundante. sentir plenamente a vida antes de nela pensarmos, antes e de ela recuperarmos enquanto signo, enquanto significado: está, a nossa tarefa. Abrimo-nos à nossa estesia fundante, eis a questão básica para qualquer projeto educacional, apesar de nossa modernidade tardia conspirar diuturnamente contra tal entendimento⁵⁷.

A aplicação dos objetos relacionais, para Lygia Clark, não é uma nova técnica de expressão corporal, tão pouco um método de orientação pedagógica, mas sim um direcionamento para que o indivíduo se re-descubra enquanto um Ser capaz de manifestar sua sensibilidade perante o mundo que o rodeia. Ela menciona o “espaço circundante” de suas obras anteriores, já fazendo uma analogia, assim como Hélio Oiticica, com o mundo e a relação que o indivíduo adquire através sua experiência vivida. Ambos chegam a estas reflexões sobre o espaço circundante paralelamente.

Segundo Fabrini, há indícios de uma terapia que procurava expressar o movimento da “fantasmática do corpo”, e Lygia refletia, juntamente com Oiticica sobre tais questionamentos:

o corpo não me interessa como corpo. O gesto não me interessa pelo gesto, Não trabalho com a dança, nem com a música. Todo o ritmo que sai do corpo tem que ser um ritmo de vivência, percebido e expresso na hora.⁵⁸

Contrapondo este direcionamento terapêutico, sinto nos trabalhos de Lygia Clark, assim

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Lygia apud FABRINI, Ricardo Nascimento. “O espaço de Lygia Clark”. São Paulo: Editora Atlas, 1994.

como nos objetos que venho construindo e analisando, uma sugestão para novas formas de trazer à tona a percepção sensorial sendo re-educada e re-adaptada ao indivíduo através destes objetos como uma maneira de torná-lo mais próximo das vivências artísticas, bem como, de uma experiência estética mais condizente com sua capacidade de captação da expressão sensorial e cognitiva.

A partir da experiência com objetos sensoriais o espectador passa a ter uma aproximação maior com seu interior, a intimidade anteriormente negada ou escondida, era algo que não estava nas proximidades externas (pele) de seu corpo e sim em lugares cada vez mais profundos de seu Ser (psique). Com este contato observador deixa de ser um mero espectador e passa a ser o co-autor da obra, ele se torna o motor de arranque que impulsiona o verdadeiro sentido da “obra” de Lygia Clark. Passa a existir uma cumplicidade entre ambos. Isto está presente ao experimentarmos as Instalações e os “Objetos Relacionáveis” de Lygia Clark e os “Paragolés” de Hélio Oiticica.

O objeto quase que implora o toque das mãos, das pernas, do corpo, da mente. Como vemos nesta questão da “Obra”, para Lygia Clark e Hélio Oiticica, negavam o objeto como “obra de arte” tradicional por ser observado e por ter no “sentido visão” o único elo de ligação entre o indivíduo e o objeto, e por assim ser, era determinado como obra acabada e emoldurada ou de pedestal. Enfim, eles negavam justamente a imagem claramente interpretada como obra de Arte, por simplesmente, haver alguém que tão somente a visualizasse e a contemplasse como tal. Com esta concepção de “Obra de Arte”, ficando o público unicamente como um observador distante e como Voyeur, não somente os trabalhos de Lygia, mas também os de Oiticica perderá seu sentido como Obra.

Vejamos, na contemporaneidade, segundo alguns teóricos, como Guy Brett, Kátia Canton, Mario Pedrosa, a exemplo, os objetos de Lygia Clark e Hélio Oiticica são reconhecidos como obras de Arte, por fazerem parte de uma trajetória de rompimentos onde a pintura, o desenho e

até mesmo a escultura se expandem pelo espaço vago em que vivemos, espaço sem limites, onde o homem ainda centraliza as atenções e manifestações através do contato que ele têm com o mundo a sua volta, ou seja, o “*ser no mundo*”, citamos as considerações fenomenológicas a que Merleau-Ponty nos lembra que o “*homem está no mundo e é no mundo que ele se constrói e se conhece.*”⁵⁹

Dos Bichos aos objetos Relacionáveis, do Metaesquemas aos Paragolés, temos ao que nos parece, uma “*progressiva advertência contra o falso pressuposto de um homem universal e a defesa da necessidade da singularidade do indivíduo*”, o restabelecimento por meio da relação com um objeto artístico especialmente concebido para esse fim, um objeto capaz de estabelecer o contato de cada espectador com suas vivências pessoais. Sua redefinição da obra de arte fora dos quadros da pintura e da escultura trouxe, de início, a passagem do espectador como aquele que participa.

As transformações que o corpo manifesta, que o mundo manifesta com as manifestações artísticas é um dos pontos importantes abordados nesta pesquisa. Sendo imprescindível a busca por uma abordagem científica que aprofunde as relações oriundas destas manifestações em nosso corpo.

Relendo do fim para o começo, a obra de Lygia e de Oiticica pode nos revelar muito além de nossa expectativa movida por uma só idéia – despertar a percepção da vitalidade criadora em diferentes regiões da experiência humana. Primeiro, no plano, no relevo e no espaço; depois, no ato, no corpo, no encontro dos corpos, para desembocar no final na criação das condições de possibilidades dessa percepção na subjetividade do espectador. O indivíduo passa a ser atingido nas regiões mais profundas de seu Ser. Segundo Eduardo Nespoli,

O corpo foi introduzido, pela primeira vez, com força na filosofia e na cultura ocidental por Schopenhauer. Ele expõe e aprofunda cada vez

⁵⁹ MERLEAU-PONTY, Maurici. Fenomenologia da Percepção - o Corpo. Coleção Trópicos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994.

*mais, a sua metafísica do corpo. É um objeto entre objetos. É a representação intuitiva do intelecto e da vontade, algo conhecido por cada um.*⁶⁰

Kátia Canton nos mostra as várias expressões de corpos – corpo como mutante, virtualizado. Simulacro. E também, que o corpo na arte contemporânea desmaterializa o lugar de fisicalidade e intimidade do corpo físico e orgânico, para transformá-lo em corpo de simulacros. Mas, nos mostra também, vários artistas que trabalham e estudam o corpo não como simulacro, mas como um corpo receptáculo de experiências, sensações e sentimentos onde ser corpo e obra se misturam num devir sensorial. Entre estes artistas, encontramos Helio Oiticica, Lygia Clark, Ernesto Neto, Lygia Pape, entre outros.

Chegamos então ao conceito das linguagens híbridas, segundo Ernesto Boccara⁶¹, como sendo uma convergência de linguagens e novas formas de expressão. As linguagens híbridas trazem características do seu meio de origem e incorporam elementos de outra área. Este hibridismo vem sendo adotado nas mais diversas expressões artísticas que povoam e rodeiam as ruas, as galerias e os espaços culturais invadindo todos os espaços onde o ser humano possa ter contato e estar inserido. Desta forma consigo visualizar melhor as minhas pesquisas plásticas, com certos lampejos de hybridismo, é o que nos mostra os capítulos subsequentes.

⁶⁰ NESPOLI, Eduardo. Performance e Ritual: Processo de Subjetividade na arte contemporânea. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Arte – UNICAMP. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

⁶¹ BOCCARA, Ernesto G. A Correlação signo-arquétipo, um modelo analítico em formação para a pesquisa do fenômeno da ambientalização na arte contemporânea. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Artes – UNICAMP. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

*ser corpo é estar atado a um mundo, e
nosso corpo não está primeiramente no
espaço: ele é o espaço.*

Merleau-Ponty

3. DESDOBRAMENTOS POÉTICOS E INTERMEDIACÃO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ELIZETE JANUÁRIO

3.1 - ESPAÇO/CORPO/INTERNO

Neste capítulo faço uma retomada investigativa sobre a passagem dos meus estudos bidimensionais, direcionando-os aos objetos tridimensionais e enfatizando a percepção sensorial como um todo, ou seja, pretendo observar o objeto de arte ao atingir e ser movimentado pelo corpo, na tentativa de compreender a manifestação simultânea dos cinco sentidos nesta ação.

A idéia é investigar as relações que temos com nossos corpos e com o mundo, e em decorrência, com outros corpos, ao percebermos as diversas reações que ocorrem por meio do contato com o objeto de Arte Contemporâneo. Neste caso, as referências que direcionam as discussões promovidas nesta dissertação dizem respeito às obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e aos objetos que venho elaborando nos últimos três anos.

Procuro alcançar a consciência de meu próprio trabalho e sinto que ao fazer parte desta sociedade, temos muito que aprender e apreender sobre a vida em coletividade. Este interesse surgiu a partir de conclusões adquiridas nos meios em que acontecem as exposições de Arte Contemporânea. Foi então que percebi o quanto as inter-relações e os acontecimentos nos envolvem no mundo e fazem com que continuemos buscando, experimentando, transformando, sentindo, ingerindo e sendo digeridos pelas diversidades que estão a nossa volta, principalmente no meio artístico. Estas relações se dão e são proporcionadas pelos cinco sentidos.

A nossa consciência se completa através da comunicação com o mundo, por meio da manifestação dos cinco sentidos. São eles que nos possibilitam fazer esta comunicação com o mundo externo. Diante disto, o Artista exerce um papel de articulador destas relações quando

propõe objetos interativos com seu corpo e aos corpos de outras pessoas. João Francisco Duarte⁶² nos mostra o quanto as intenções artísticas significam neste caso, pois segundo ele:

O trabalho do artista consiste precisamente em combinar e articular os dados sensórios simples (luzes, cores, sons) numa configuração que carregue um significado maior do que a mera soma de pequenas experiências sensoriais. A experiência estética proporcionada por sua obra, assim, pode ser considerada uma 'experiência sensível', ou seja, maior e mais complexa que a simples 'experiência sensorial', pois portadora de um sentido, de uma significação que se espraia para além dos estímulos elementares provenientes dos materiais empregados. Ela nos fala de vida e morte, de alegria e tristeza, de sorte e fatalidade, de sonhos e desencantos, dialogando com a inteireza de nossa corporeidade.

Ao tentar propor objetos que possam estar mais próximos de nossos corpos, percebi as mudanças na trajetória de minhas produções e de meus objetos. Resolvi então, neste capítulo, mostrar os caminhos entre as representações bidimensionais e tridimensionais que envolvem minha pesquisa sobre o corpo e sobre os objetos a serem explorados. Por meio do entendimento que adquiri com minhas experimentações vivenciais tento, ainda, encontrar tais manifestações na arte de hoje. Minha proposta primeira em meus trabalhos é compreender e organizar minhas idéias quanto à existência e construção de um objeto, mas um objeto que seja incapaz de sobreviver sem o contato direto ao corpo e aos cinco sentidos manifestados por este corpo. Mas o processo depende de um envolvimento artístico, lúdico e científico, a fim de atingir e/ou provocar o fator cognitivo no Ser. Juntamente com o cognitivo, está a ativação, ou diria melhor, o desenvolvimento primordial de um saber sensível. Esta questão é base central no desenrolar de minhas produções artísticas, assim como os demais temas desta dissertação.

Quando falo do desdobramento do corpo em seu espaço interno e externo, estou justamente tentando chegar a um entendimento destas manifestações sensoriais produzidas pelas

⁶² DUARTE Jr., João Francisco. O sentido dos sentidos – a educação (do) sensível. Curitiba: Criar edições, 2004. p. 147.

reações das terminações nervosas nos cinco órgãos dos sentidos e que, por sua vez, podem nos levar a ativar memórias, percepções diversas e imagens trazidas de nosso inconsciente⁶³. Esta ponte se faz quando percebi, em 1994, e procurei conhecer, detalhadamente, os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Este fato se dá quando eles chegam ao momento da tridimensionalidade, envolvendo a coletividade em seus experimentos.

Para que haja possibilidade de discorrer com mais segurança e coerência sobre estes fenômenos e mostrar como este processo acontece, foi importante chegar às explicações científicas e metabólicas a respeito desenvolvimento dos cinco sentidos em nosso corpo. A viagem aos órgãos dos sentidos nos faz perceber com clareza como os objetos construídos por mim, por Lygia Clark e Hélio Oiticica, manifestam uma série de reações físicas e psicológicas a quem os experimenta. Podemos dizer então que, nessa perspectiva, o objeto de arte é imprescindível ao desenvolvimento de uma sensibilidade⁶⁴ e, de um modo geral, também é responsável pela ativação do imaginário no Ser Humano. As relações que tento fazer e que me chamam mais a atenção é, justamente, este caminhar em direção a união dos cinco sentidos estimulados e manifestados a cada experiência. É o que veremos no decorrer do capítulo com as descrições de minhas produções experimentais.

⁶³ JUNG, Carl. O Homem e Seus Símbolos: o passado e futuro no inconsciente.. 18ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964. Págs. 32-38.

⁶⁴ DUARTE Jr., João Francisco – O Sentido dos Sentidos – a educação do sensível. Curitiba: Criar Edições,– SP, 2004.



3.2. BUSCANDO A TRIDIMENSIONALIDADE

As relações que tenho com os objetos ao produzi-los não residem apenas no momento em que são manipulados pelo propositor. Há uma busca através da manipulação e utilização de materiais variados em sua composição e plasticidade. Entre eles estão: o gel, tecidos de várias texturas, água, materiais transparentes e linhas de todas as espécies que possam formar novas composições. Tais elementos proporcionam-me a possibilidade de produção e pesquisa de dar forma, plasticidade, volume e materialidade àquilo que vive em meu interior. Com as diversidades de materiais produzidos pela industrialização traduzo meus desenhos, pinturas e incluo também minhas gravuras, em forma de objetos e instalações.

Dei início a estas pesquisas quando construí meus objetos, os quais denominei *Mnemóides* (1999). Neste momento é que as divagações em direção a tridimensionalidade se solidificou. As pesquisas com vários recipientes onde eu pudesse alojar coisinhas, interessaram-me muito e ao mesmo tempo tornaram-se partes significativas em meu trabalho plástico. Consolidando a existência destes objetos, resolvi utilizar frascos de medicamentos injetáveis, por serem pequenos, delicados e também por apresentarem uma diversidade de formas e linhas em transparência. Esses elementos foram se transformando, mais tarde em *objetinhos* ou coisinhas aprisionados da mesma forma, aos quais dei o nome de *Mnemóides*.⁶⁵ Materializei um desejo de guardar comigo em pequenos espaços as diversas formas de representar imagens, tais como as linguagens artísticas aprendidas no decorrer de minha existência.

Para que os objetos ficassem estáticos no vão central dos vidrinhos, embora sua posição congelada sugerisse um movimento interrompido, foi colocado gel no recipiente, resultando em suporte dos objetos na intenção de transformá-los poeticamente, tal como pequenos desenhos ou pinturas internas aos vidros, enquanto que em *O Grande Vidro* de Marcel Duchamp (fig. 18) as referências de se criar uma pintura está sobreposta a uma metalinguagem com o desenho. Em meus *Mnemóides* (fig. 20), aproximo-me das *pinturas em vidro* (fig.19) de Hélio Oiticica, mas

⁶⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda-. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Nova edição revista ampliada. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro-RJ: 1986. *Mnemóides*: nome extraído e transformado da palavra *mnemônica*: “Arte e técnica de desenvolver e fortalecer a memória mediante processos artificiais auxiliares, como por ex.: a associação daquilo que deve ser memorizado com dados já conhecidos ou vividos; combinações e arranjos; imagens etc.”

neles coloco a transparência criando poeticamente pequenos desenhos e pinturas, sugerindo uma tridimensionalidade flutuante em função da transparência e da densidade do gel. A transformação não está somente ligada à produção destas pequenas unidades (objetos) em si, mas na transformação desta escala pequena formando uma instalação. Sendo assim, resolvi pendurar os vidrinhos e mantê-los em meio ao espaço com uma distância de 20cm entre eles. Ao penetrarem entre os vidros, as pessoas não conseguiram evitar o toque, dando a eles vida com seus sons ao terem movimento no espaço.

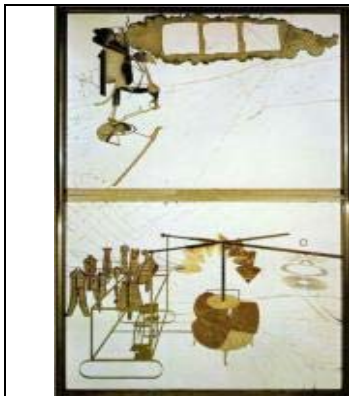


FIG. 18 - MARCEL DUCHAMP
O grande vidro, 1915.23
Filadélfia, Museum of Art
- Óleo, verniz, fios
metálicos, cacos de vidro
sobre duas placas de
vidro.



FIG. 19 - HELIO OITCICA
Bóides Vidros, 1963- 67.
Recipientes de vidros,
pigmento a base de água
e terra pigmentada.



FIG. 20 - ELIZETE JANUARIO
Mnemóides, 1999.
Recipientes de Vidro,
pedacinhos de desenho,
pequenas matrizes de
gravura, pigmento em óleo
e Gel.

Um dos elementos mais atraentes durante a montagem dos vidrinhos foi a tinta óleo. Com o passar do tempo, a tinta ao penetrar no gel, também à base de óleo, reagiu de forma interessante. Houve uma separação entre o pigmento (cor) e o óleo de linhaça (diluente). Esse distanciamento entre os elementos, com a incidência da luz, proporcionou uma maior visibilidade, assumindo então a “transparência”, fator essencial nos estudos que fiz anteriormente sobre pintura convencional de suporte plano, ao compor sobre a tela com tinta óleo. Momentos de intimidade com a “exploração pictórica” surgiram quando o pigmento foi retido na parte inferior

da mancha, dando uma sensação de peso e funcionando como tom escuro; o óleo fez o papel de tom claro e transparente, fixando-se na parte superior. O que estou chamando de "exploração pictórica" é uma concessão poética como resultado plástico, mas que, na verdade, são transformações químicas ocorrendo neste meio para um caminhar entre o transparente e a opacidade. Tons em ocre e marrom entrelaçaram-se como se fossem elementos orgânicos expostos em análise visual. Para mim, esses tons evidenciaram a exploração do claro/escuro, que muitas vezes busco ao manipular a tinta no plano da tela e, atualmente, me faz lembrar a pele, a carne e até mesmo as secreções do corpo. O resultado, fator significativo para o trabalho, aproxima-se das memórias que direciona ao corpo como reconhecimento e reflexão existencial.



Fig. 21 - MNEMÓIDES – INSTALAÇÃO, 1999 – Pequenos recipientes de vidro, gel, tinta óleo, desenhos em papel, linhas e pequenas gravuras.

No início do processo eram representações de corpos, bonecos, bichinhos. Logo depois, embora inanimados, sem a forma representativa do corpo, passaram a adquirir vida e, para mim, possuem uma vida de segredos numa junção de significados. Nesse instante, detenho-me a devanear com o jogo que envolve a transparência, a linha, as manchas e as formas, que se aliam a esse equilíbrio implícito no meio do recipiente. Assim como alguns desenhos e pinturas flutuavam no papel ou na tela, minhas linhas, manchas e sombras flutuavam num espaço amplo e tridimensional,

sustentados pelo gel ou água. Instante em que começo a pensar os devaneios de Gaston Bachelard quando divaga sobre o externo e o interno e o caminhar entre estes limites.

*O aquém e além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o Ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos o Ser do homem com o Ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades.*⁶⁶

Esses objetos dizem mais do que parecem. Mesmo estando presos, inertes, não mais possuindo seus movimentos, existe em cada um uma história individual e também uma história entre eles, pelo fato de terem sido escolhidos em decorrência de significações. Então, coloquei, literalmente, vários fragmentos de minhas pinturas, desenhos, gravuras, pedaços de instrumentos e de materiais que utilizo ao produzir meus trabalhos e pequenas lembranças de trabalhos de colegas no interior destes vidrinhos que, ao serem observados, brincam com o olhar do espectador.

A minha intenção era utilizar materiais não-convencionais na tentativa de buscar novos conceitos e interpretações sobre os elementos visuais proporcionados pelo desenho e/ou pintura e/ou gravura. Com o processo de experimentação (do cortar, diminuir, amarrar e espremer) o espaço tanto dos recipientes quanto o meu próprio espaço metafórico, foi tomando novas dimensões em direção ao espaço de outras pessoas e do universo a minha volta, remetendo meus pensamentos a este encontro, tal qual Bachelard nos remete, ao Ser no mundo e no espaço, ou seja, estas relações de dentro e fora e do estar e ser. Surge também uma nova relação que se constitui entre o que vemos e o que sentimos ao ver, levando ao experimento de outros sentidos a quem vivencia o espaço entre os vidros. Prenúncio das novas Instalações que foram construídas e serão apresentadas nos capítulos subseqüentes já com as explicitações da reação que sucede ao observarmos a maneira como os cinco sentidos proporcionam este fenômeno: diálogo entre corpo-mundo-objeto.

⁶⁶ BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Martins Fontes. São Paulo – SP: 2003, p. 216.

Ao analisar as formas dos objetos que eram colocados nos recipientes, percebi que eles estavam se apresentando como *guardados e aprisionados*. Questiono a mim mesma sobre a palavra *guardar* e o que eu quero *guardar* e, com isso, minha atenção se volta para meu corpo, que se torna o elemento mais evidente no momento-ato de alojamento dos objetos. O *Guardar*, neste sentido, chamou minha atenção. Penso se estou realmente guardando meu corpo ou pequenos corpos, assim como guardo os objetos, imagino e visualizo guardar o corpo do outro também. Num impulso de preservá-lo ou, talvez, de conservar sua história existencial.

Continuando as pesquisas e experimentos com os pequenos vidrinhos, enquanto estava estudando uma nova forma de apresentar o movimento de outros objetos em seu interior, descobri vários outros objetos guardados, entre eles: tecidos, papéis de várias texturas, meias finas de nylon, caixa de vários tamanhos e até mesmo janelas retiradas de demolição. Fiquei pensando sobre o tempo em que muitos deles ficaram guardados em meus armários. Foi como se meu inconsciente estivesse reservando-os para mais tarde poder utilizá-los e inseri-los em meu trabalho.



Fig. 22 - Processo de envernizamento das meias e secagem

As meias, por exemplo, possuem uma delicadeza e sua própria sensualidade. Eu as vejo como maquiagem das pernas, não as considero um objeto qualquer. Elas têm relação direta com meu corpo e com a minha vivência, pois, durante muito tempo, fizeram parte desta imensidão de objetos que eu venho guardando. Percebi uma obsessão por juntar tralhas e guardar tudo o que me atrai, como se estivesse retendo parte das minhas lembranças.

Visualizei as meias sendo inseridas nos recipientes de vidro, com a intenção de transformá-las em mnemóides, mas acabei por inverter os papéis. No processo dos mnemóides, eu me representava através deles e através também, do que eles significavam para mim. Quando me deparei com as meias, resolvi que elas deveriam ser apresentadas não como objetos sendo lacrados e amarrados, mas como invólucros das minhas pernas. O corpo passa a ser o próprio objeto envolvido pelo recipiente/meia. Sendo assim, fui buscar uma maneira de registrar essa inversão de papéis.

Resolvi registrar o formato de minhas pernas nas meias, envernizando-as sobre minha pele. O ato repetitivo de me enrolar e me envernizar, mostrou-me o quanto o fazer artístico significa. Meu corpo virou o centro de concentração para esse fazer. Foi através desse processo de investigação, e deixando-me ouvir pelo meu próprio corpo, que meu trabalho culminou para a observação das possibilidades que o corpo oferece enquanto plasticidade. Este processo foi, aos poucos, direcionando minha atenção para manifestação dos vários sentidos em nosso organismo. Além da visão: temos o Olfato, a Audição, o Paladar e, principalmente, as possibilidades táteis, sentido que liga a todos os outros num devir de sensações simultâneas.

Eu não estava simplesmente plastificando minhas pernas. Nesse ato também estava, inconscientemente, tentando buscar esclarecimentos para entender o universo complexo de meu corpo. A partir desse momento, em conformidade com o que dizia Merleau-Ponty: *"Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer*

*o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele.*⁶⁷

Sobre nosso primeiro olhar, Jung⁶⁸ fala que, quando ainda crianças, ele se direciona em primeira instância aos nossos pés e mãos. É o momento em que começamos a adquirir consciência de nosso corpo e de nossa existência, mas também nos fala que enquanto bebês, no ventre da mãe nós, recebemos, através do tato, estímulos emitidos pelo organismo materno e também sons vindo do externo, respondendo de maneira perceptível a estes estímulos.

No momento da plastificação e secagem do verniz (fig. 22), cada centímetro da minha pele e de meus músculos são sentidos por mim. Mesmo parecendo sufocante, quando me enrolo no plástico, e, em seguida, ponho as meias, minha carne pulsa e, apesar de inerte, sinto em seu interior minhas pernas em movimento. Minha pele lateja e o sangue corre mais rápido. Meu corpo está ali parado, mas está havendo uma permuta. Normalmente não temos consciência desse fenômeno que acontece dentro de nosso corpo. Nossa vida e nosso mundo sofrem essas mutações a cada instante e nosso corpo também.

O plástico, nesse trabalho está exercendo várias funções: ele é proteção, é prisão e é suporte. As meias funcionam como uma metáfora da segunda pele e como pintura ou máscara também. Tenho a impressão de estar envolvendo minhas pernas com pintura, não apenas no sentido em que as meias possuem uma cor, mas também por serem envernizadas.

Merleau-Ponty fala sobre a *consciência do nosso corpo*⁶⁹, e passo a refletir mais sobre essa consciência ao vivenciar esse processo. Vejo e sinto meu corpo de uma maneira mais compreensível e madura. Essas reflexões fazem parte de um novo processo de descobertas. Em

⁶⁷ MERLEAU-PONTY, Maurici. *Fenomenologia da Percepção - o Corpo*. Coleção Trópicos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994.

⁶⁸ JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, Maurici. *Fenomenologia da Percepção - o Corpo*. Coleção Trópicos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994. p.122

Merleau-Ponty vou buscar esclarecimentos sobre a percepção e a presença do corpo em meu trabalho plástico e não só dos objetos que estão ligados a ele.

*O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles.(...) Pois se é verdade que tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não-percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo.*⁷⁰

Ao utilizar a simulação da pele no meu trabalho, coloco-me a refletir sobre ela, sobre o despertar da consciência e a sobre todas as questões do superficial em nosso corpo, do limite entre o externo e o interno, das afecções que sofremos e também da cura dessas. Ao pensar nisto, surgiu um impulso de gravar minhas impressões sobre estas meias envernizadas. Achei um ótimo suporte para gravuras, sendo estas um verdadeiro indício de impressões. Ao lembrar das impressões cheguei nas minhas próprias marcas, o que define a minha pele como minha identidade. Os conceitos de identidade são amplos e podemos divagar durante dias sobre estas questões, fator implícito em minhas pesquisas conceituais.

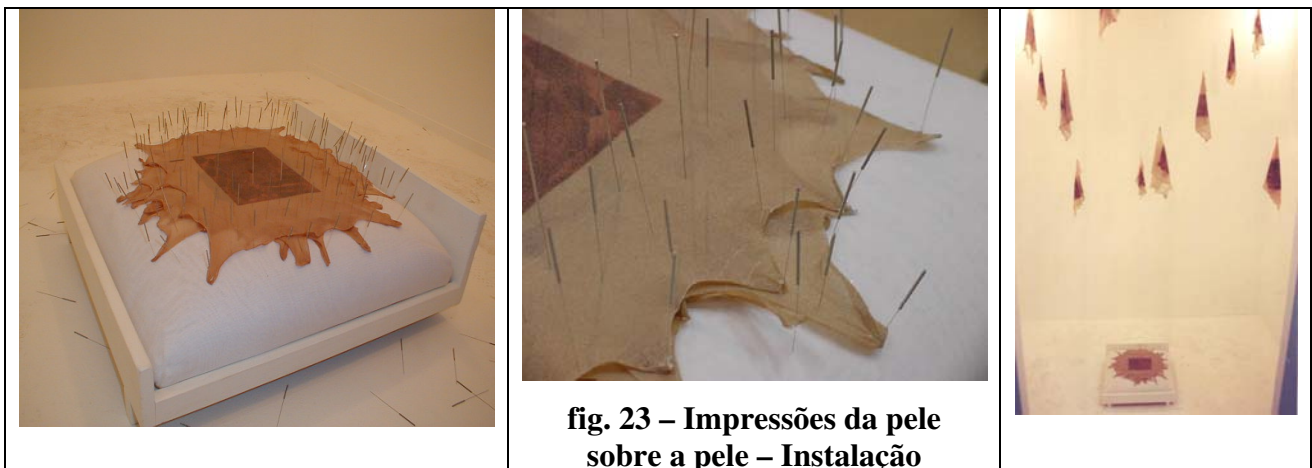


fig. 23 – Impressões da pele sobre a pele – Instalação

⁷⁰ Ibidem.

No trabalho *Impressões da Pele sobre a Pele*, 2001 (fig 23), apresento camadas de pele sobre uma pequena cama. Várias partículas de células mortas de minha pele ficaram sobre esse leito - a cama em que durmo. Agulhas de acupuntura ajudaram-me a encontrar a regeneração, minha pele se renova. Meu ser busca essa renovação através de reflexões sobre essas imagens. São impressões que vivem em meu corpo, marcas de mãos e pés. Peles sobrepostas, que se espalham pelas paredes, sendo curtidas como as peles de animais. São eternas e completam meu espírito.

A pele é o espelho do funcionamento do organismo: sua cor, textura, umidade, secura, e cada um de seus demais aspectos refletem nosso estado de ser psicológico e também fisiológico. Empalidecemos de medo e enrubecemos de vergonha. Nossa pele formiga de excitação e adormece diante de um choque; é espelho de nossas paixões e emoções⁷¹

Ao finalizar estes processos de criação, tomei conhecimento de um trabalho executado pela artista Lygia Pape, intitulado *Ovo*, que se constitui de cubos de madeira, com 80cm de aresta, formando uma estrutura desmontável coberta por um plástico azul, vermelho e branco, numa alusão ao renascimento (a pessoa entre nestes cubos, ao sair destes cubos lá rompe o invólucro, deixando sua marca); em *O ovo* de Lygia Clark (fig. 04), apesar da representação plástica ser diferente, caminha também, para o conceito de renascimento através da ovulação e da germinação.

Concordo com a forma de expressão de Lygia Pape, quando me libertei do plástico, entrei na sensação poética do renascimento. Coincidentemente, o material usado por ela também foi o plástico, o que me remeteu a uma relação com a membrana, a pele e o desprendimento do corpo. Com a experimentação do processo de plastificação do corpo, surgiu a idéia de ampliar ainda mais estas experimentações com a construção de uma nova instalação. A representação da pele

⁷¹ *Princentom, N.J. apud ASHLEY, Montagu. Tocar - o significado humano da pele. 4ª edição. São Paulo: Summus editorial, 1988.*

utilizando o plástico levou-me a pensar nos tecidos da pele que formam as camadas de nossa pele e também na aparência dos órgãos internos, os quais possuem uma plasticidade magnífica com cores espetaculares. Pensando nisto, desejei construir novas instalações que pudessem alojar outros corpos, convidando-os a participarem das experimentações estéticas. Foi assim que começaram a surgir uma série de Instalações confeccionadas com tecidos de aparência epitelial. Surgiu, então, *Estalictite-Estalagmite*, 2004 (fig. 24), dando origem mais tarde a Instalação *Retorno a Casa*, 2005 (fig 25), as quais descreverei a seguir.

Trata-se de duas janelas montadas e conectadas entre si, com seis entradas para as mãos, em lados opostos, num total de 12 aberturas. Este objeto é a região central que dá forma a Instalação. Ao serem fixadas no centro de uma sala escura, as janelas, forradas com tecido transparente em suas laterais, permitem que o seu interior seja observado em todos ângulos. Há um passeio em torno do objeto. No interior das janelas encontramos luvas/túneis de tecido com várias formas e espessuras que permitem a penetração de várias mãos. O corpo (mão) é envolvido e convidado pela janela, como um corpo receptáculo de experiências, onde encontrará o toque de outras mãos. Os orifícios foram construídos com formas diferenciadas para dificultar os movimentos. A janela é um convite para um caminho perceptivo e investigativo, um convite a descobrir obstáculos, que dificultam a penetração das mãos nas variações formais das luvas que ficam no interior das janelas.



Fig. 24 – Estalactite-estagmite, objeto instalação.

A janela convida o espectador a trilhar um caminho em direção à percepção sensorial compartilhada com outras pessoas. Um convite, ainda que possa ser negado, mas que está lá esperando um toque. Os moldes distinguem as luvas umas das outras. São formas diferenciadas que limitam os movimentos. Mas, em alguns lugares das janelas, as mãos podem encontrar sua liberdade para um movimento coletivo, envolvendo-se continuamente, ora com alguns materiais de textura áspera, ora com outros de muita maciez que se compara a plumas ou a pele.

A Janela passeia por muitas analogias, entre elas estão as cavernas onde habitam as estalactites e as estalagmites. Estas formas das Estalactites e das Estalagmites surgiram em minha mente, num estado entre o sono e o acordar, levando-me a batizá-las com tal nome. São formas que se deformam, formam colunas de sustentação e nos fazem lembrar a textura das luvas que habitam *A Janela*.

As mãos, ao experimentarem o formato das luvas, oportunizam um encontro com o toque do outro, de outra mão e/ou de outras mãos. É possível pensar, então, no corpo que se forma por partes suas, e, por partes de outro corpo. Neste sentido, o Ser não se faz inteiro por si só, ele passa a ser um fragmento em busca de uma totalização e de um equilíbrio. As mãos, numa tentativa de encontro, ora assumem o papel de estalactites, ora assumem o papel de estalagmites ao residirem numa caverna. Mas trata-se de uma caverna clara, pois a escuridão se perde com a existência das pequenas janelas. *A Janela* pode clarear a busca do contato e até mesmo os pensamentos mais obscuros. Neste devir, a janela também pode possibilitar a abertura de um lapso da memória. A memória do corpo está relatada através de pequenos textos inseridos em seus vidros, onde a transparência invade o espaço. Um dos textos, redigido por Clarice Éster⁷² em diálogo com a poesia, de Aldo Barreto⁷³, deslizando no outro lado, onde o tempo corre e as lembranças se fixam numa viagem ao mundo dos sonhos e das sensações, como se fosse a abertura de portal.

⁷² ÉSTES, Clarice. *Mulheres que Correm com os Lobos*. 12 edição. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

⁷³ Aldo Barreto ex-aluno do curso de filosofia da UNICAMP, residente em Campinas é um Poeta autodidata, ofereceu seu poema “as mãos” para fazer parte desta instalação, numa contribuição às experimentações da arte contemporânea.

TEXTOS ANEXADOS À JANELA

LADO BRANCO <i>A mão direita fechada e a mão esquerda aberta. Quero segurar a mão esquerda e deixar a mão direita livre. Preciso da mão direita livre... Há um fluxo na minha mão direita E outro fluxo na minha mão esquerda Mas é o mesmo fluxo... o fluxo de um Rio largo, profundo e lento... Lento como o passar do outro lado da janela... do tempo</i> <i>Aldo Barreto</i>	LADO ENVELHECIDO <i>O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja e imagens e sensações nas próprias células. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocado com leveza, pode jorrar dali uma recordação.</i> <i>Clarice Éstes</i>
---	---

Imagino que a janela possa ser fixada no espaço central de uma sala totalmente escura, porque é neste instante que visualizo uma abertura em meio à escuridão. A escuridão que me refiro tem relação com a perda de uma referência existencial. Lembro, então, da escuridão no sentido tal qual Jung⁷⁴ menciona quando se refere às sombras. Fixada no meio do espaço por um cabo de aço de 4,8mm - tanto no teto, quanto no chão – esta janela, suspensa, poderia trazer a impressão de que existe uma abertura de acesso a um mundo novo, o que corresponderia às novas sensações que podem ser despertadas ao penetrar os orifícios que a janela oferece. E o mesmo aconteceria com a iluminação, através de dois focos de luz instalados no objeto. Pensando nisto, e para que tenha o efeito que imagino, seria necessário depender da eletricidade e instalar um ponto de *energia* no ambiente da instalação para que a sala seja iluminada apenas pela luz interna da janela. Não contente com o efeito das luzes, pensaria em instalar, também, um sistema de som que saia do interior das janelas, pois poderia reproduzir o barulho do silêncio das cavernas.

⁷⁴ JUNG, Carl G. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1964.

Manuseando os tecidos e pregando-os na madeira, fiquei pensando no contraste entre estes dois materiais, extraídos da natureza, mas sendo totalmente reinventados, com a inserção de diversos materiais sintéticos alterados em sua composição pela industrialização, fazendo com que esta composição perdesse seu sentido natural, enfim, visualizei o tecido sendo sustentado apenas pela composição do ar. Há tempos venho tentando construir algo que me traga a sensação de sustentação, mas sem precisar usar qualquer material que fosse de natureza concreta (canos, madeira, ferro, etc...), ou seja, algo que fosse tão matéria quanto o nosso corpo já estava tornando-se comum em meus trabalhos. Pensei sempre num corpo invisível como sustentação, tal qual o invisível que sustenta nosso corpo físico, grande mistério para muitos pesquisadores.

RETORNO A CASA, 2005, (fig.25) é uma instalação maleável revestida de tecido e sustentada por grandes bexigas de aniversário, os quais chamo de casulos. Ocupa um espaço de 8m², aproximadamente. No sentido de obter uma estrutura aparentemente não material e concreta, utilizo os balões de “ar” como suporte da instalação, buscando um estímulo ‘a percepção sensorial. O indivíduo como um “Ser Agente”, ao penetrar na “Instalação”, faz com que a estrutura tenha movimento. Os balões são fixados entre duas camadas de tecidos costurados entre si, formando as paredes da Instalação. O ambiente me remete a um encontro do indivíduo consigo mesmo, como sugestão de um “retornar para dentro de si” ao entrar num ninho, e ele passa a ter um contato com o sentir, fluir e deixar-se envolver nos casulos de ar. Trata-se de um enorme casulo convidando a um *Retorno a Casa* e pode ser instalado ou adaptado em qualquer ambiente, como uma casa ambulante.

Mais uma vez vejo o observador como um Ser Agente. Quando entra em seu interior, ele faz com que os casulos entrem em movimento, procurando sentir toda a energia do ambiente. O ar que se prende naquele pequeno espaço também aprisiona o corpo que nele penetra e ocupa um espaço, e, com seus movimentos, dá forma a um outro Ser. Esta transformação é evidente para quem observa, de fora, o casulo sendo preenchido por um corpo. Por outro lado, também sinto que este ambiente talvez possa proporcionar a pessoa que o penetra um encontro com o seu Ser através da consciência de seu próprio corpo e, ao entrar neste ninho, possa ter um contato com o

sentir, fluir e deixar-se envolver nos casulos de ar e consigo mesmo. De acordo com Jung, quando se refere à Superfície - consciência do Ego, *O nosso conhecimento como seres humanos sobre qualquer coisa é condicionado pelas capacidades e limitações da nossa consciência.*⁷⁵ Ao observar esta instalação, me remeti ao extermínio destas limitações que se refletem sobre nosso corpo, provocando somatizações e atrofiamentos capazes de nos aprisionar de nos privar de nossa sensibilidade.

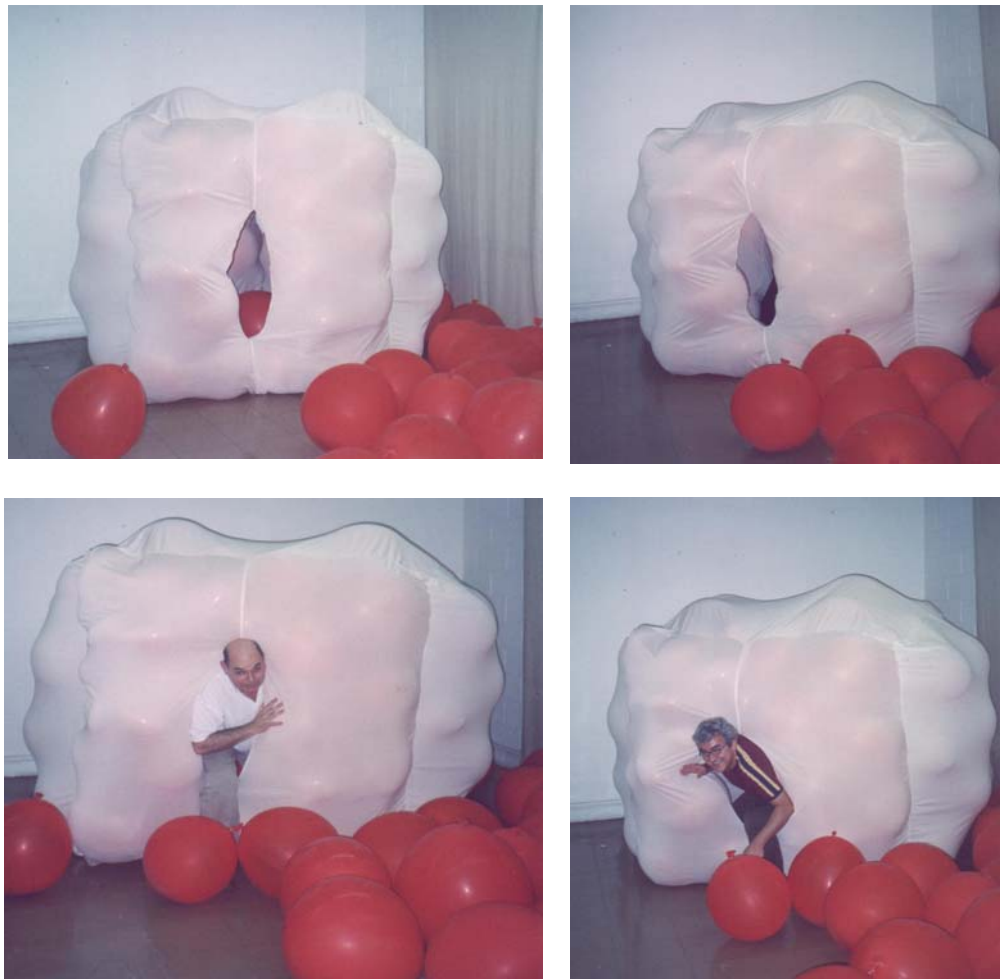


Fig. 25 – RETORNO A CASA, 2005 - Instalação

⁷⁵ JUNG In STEIN, Murray. *O Mapa da Alma*. Ed. Cultrix, 1998. págs. 21-26. “A Consciência é, muito simplesmente, o estado de conhecimento e entendimento de eventos externos e internos. É o estar desperto e atento, observando e registrando o que acontece no mundo em torno e dentro de cada um de nós”.

É imprescindível para que os casulos adquiram seu movimento, a presença consciente do corpo de quem o está visitando. Sinto-os como se estivessem prontos para esta troca de energia, num contato entre físico (representado por tecidos, pele, corpo) e a psique (representados por AR, sentidos, o invisível que há em nós, emoções, sonhos). Segundo Jung, neste sentido, *a psique existe no espaço entre o puro corpo e a mente transcendente, entre matéria e espírito e os processos psíquicos parecem ser equilíbrios energéticos entre o espírito e o instinto.*⁷⁶ Estas considerações fazem com que meu ambiente de casulos pareça representar este diálogo. Seria a própria existência do Corpo onírico em contato com o físico? No que se refere ao mapa da Alma, Jung fala que *A substancialidade da consciência e o sentimento de solidez são tipicamente fornecidos por objetos e conteúdos estáveis tais como imagens, recordações e pensamentos.*⁷⁷ Tento propor estes estímulos através da vivência com os casulos na tentativa de despertar recordações adormecidas e, também, a imaginação, através da ativação de todos os sentidos. Tais reflexões surgiram enquanto costurava e remendava os tecidos, visualizando um processo de re-estruturação dos casulos.

É inevitável, no decorrer dos processos de construções das Instalações, limitar a imaginação. O ato de construir utilizando a matéria faz com que nosso íntimo crie diversas maneiras de construção e reconstrução, a impressão é que existe um outro universo paralelo, em que o processo sirva como passagem, permitindo a troca entre estes dois universos. Um processo desencadeia novos processos e os projetos vão surgindo em meio a uma agonia e fome de concretização, a cada instante, num desejo de tornar-se um novo Ser para interações. Nesses devaneios surgiram os projetos descritos a seguir.

⁷⁶ ibidem

⁷⁷ ibidem

3.3. PROJETOS EM ANDAMENTO

3.3.1. PELEPELUCIA

Quando finalizei a Instalação *Retorno a Casa*, visualizei algo que pudesse ser construído a fim de fragmentar cada parte do corpo, ou seja, pensei num objeto direcionado a cada membro do corpo. É interessante pensar; que novamente chego à fragmentação. Primeiro começo com partes, pequenos pedaços de objetos que faziam parte de minha memória com a intenção de chegar ao todo atingindo o corpo inteiro. Em seguida, volto ao desejo de fragmentação. Penso em instalações destinadas a uma parte específica do corpo, como se fosse destrinchá-lo. Penetrar em cada centímetro do organismo funcional que é nosso Corpo. É um desejo que não cessa. Cada vez quero construir mais, ou será, desbravar muito mais, descobrir mais além em cada significado dinamizando os cinco sentidos.

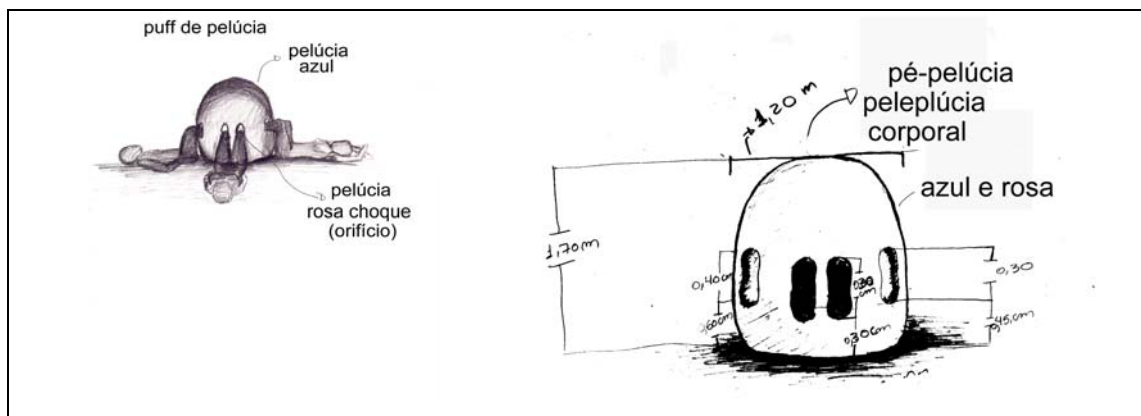


Fig. 26-A – projeto novo objeto – experimentações para os pés em coletividade

Pelepelúcia (fig. 10) consiste, exatamente, num grande Puff com enchimento de espuma e orifícios em sua volta para receberem os pés dos indivíduos. As pessoas poderão estar deitadas sobre um pequeno colchonete para que suas pernas possam ficar mais descansadas ao interagirem com o objeto Puff. A idéia é que o indivíduo tente tocar o pé de outro ao chegar no centro do Puff.

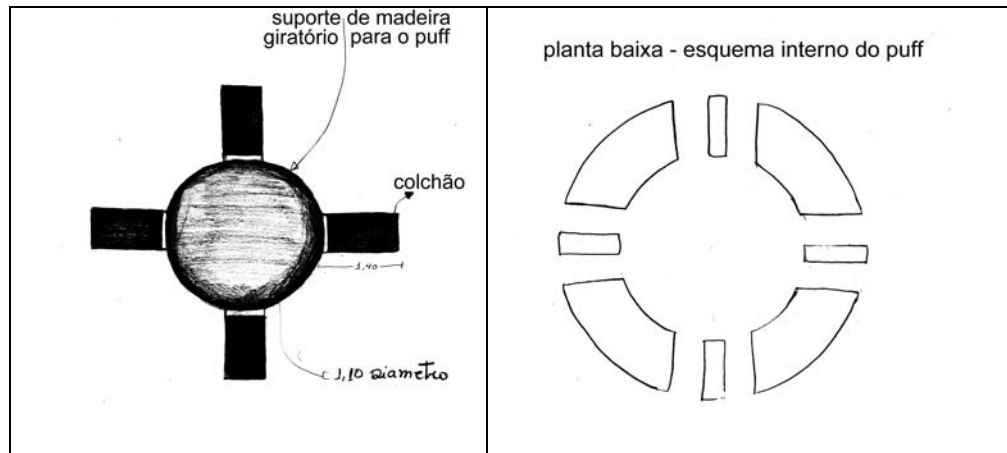


Fig. 26-B – suporte onde será fixado o puff para os pés

O corpo passeia e se acopla à forma que ali está – o objeto, ao mesmo tempo, suporta os pés, engole-os e/ou recebe, o corpo que aos poucos vai adentrando seus orifícios para encontrar outros pés, surgindo mais uma vez, a forma circular em meus trabalhos: enrolar, acolher, orifício – a janela que recebe as mãos, o puff que abre caminhos para os pés irem ao encontro de outros pés, os desenhos totalmente orgânicos e esculturais, e a instalação com os balões em formas circundantes que também levam a um passeio de 360º graus. Volto à idéia do “espaço circundante” de Lygia Clark. Há um encaixe entre corpo e objeto.

O Lúdico existente em cada objeto construído parte para uma estimulação sensorial, questionamentos múltiplos podem ou não vir à tona na medida em que as pessoas experimentam seus próprios sentidos em cada momento de contato. Não podemos descartar a hipótese de que, ao experimentar um objeto desta natureza, este contato poderá não ser tão agradável ou não despertar sensação alguma às pessoas, ao mesmo em que as reações possam mudar seu estado emocional ou as relações que este tem com o mundo a sua volta.

Despertar reflexões sobre o próprio sentido de ser é hipótese implícita em cada situação experimental. Em alguns momentos, a experimentação e o poder de tocar e manipular os objetos,

pode nos levar à destruição do próprio objeto em questão, não somente na sua existência material e concreta, mas em seu sentido, em sua aura e naquilo que ele mesmo representara anteriormente, significando ou não um confronto com o espaço ideologicamente construído no pensamento de cada indivíduo.

3.3.2. “BONECOS – PARTES – SONHOS” - 2005

Estes objetos serão construídos com tecidos coloridos e apresentados dentro de uma caixa de acrílico, como se fossem bonequinhos a serem montados, pois os membros de seus corpos estarão separados. Já o estou concebendo em meu interior, serão bonequinhos de tecidos de várias cores, com seus membros separados. Os bonecos serão costurados, mas cada membro costurado separadamente, e serão oferecidos em uma caixa de acrílico para que as pessoas possam juntar seus membros com a utilização de pequenos de botões. É sugestão e uma volta à brincadeira de bonecas.

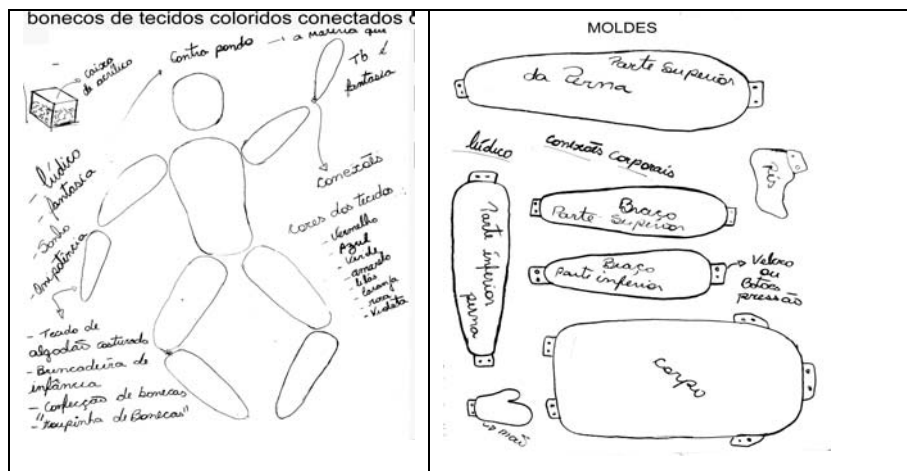


Fig. 27-A – esboço para elaboração dos bonecos-partes-sonhos

A idéia de conceber estes objetos, somente em meus pensamentos, parecem-me palavras perdidas, tão perdidas quanto a noção que temos dos membros de nossos corpos, pois não temos consciência de sua junção, de seus ligamentos e como cada minúsculo pedacinho de músculo ou

nervo está ligado um ao outro, formando uma só historinha e um só Ser. Neste sentido, divago por entre os espaços das letras que formam um texto ou uma poesia, assim como divago entre as vísceras e células que formam nosso Ser físico.

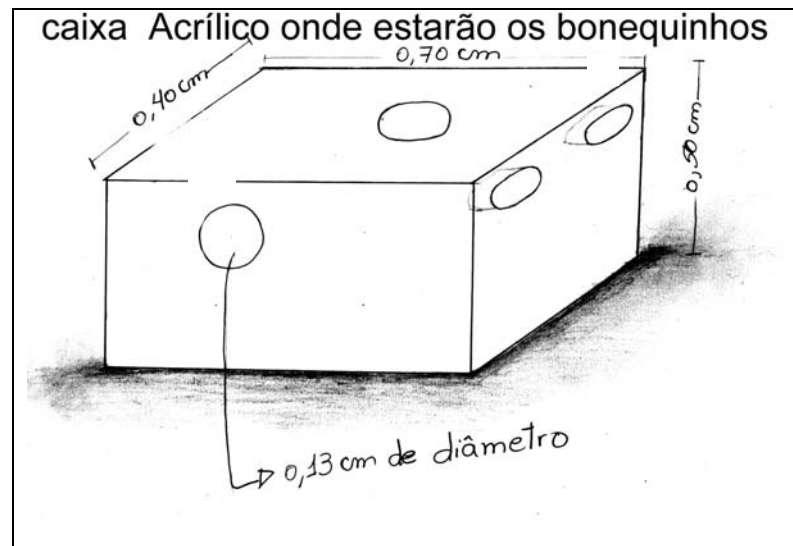


Fig 27-B – projeto caixa de acrílico onde serão inseridos os fragmentos do boneco

Quando elaborei os trabalhos práticos mencionados neste texto, fui atraída pelo ato de devanear sobre minhas representações e manifestações. Algumas vezes, sinto que tudo que está dentro de mim é caótico, desorganizado, há uma enorme quantidade de imagens e formas que residem em minha imaginação, mas, ao mesmo tempo, existe uma certa lógica e uma ordenação entre elas. Fascina-me todo esse universo de sensações transmitidas no momento em que estou exercendo o papel de objeto sendo plastificado e, também, quando estou construindo alguma coisa que possa servir para que outras pessoas possam devanear também.

3.4. CONSIDERAÇÕES E DEVANEIOS EM MINHA CONSTRUÇÃO PLÁSTICA

As Instalações vão crescendo a cada momento em que as construo, vão surgindo novas idéias, novos materiais. Sinto como se um fio condutor existisse e uma necessidade de construir muito mais a cada momento. De um objeto surge outro e outro, e parece mesmo uma cadeia molecular em crescimento totalmente descontrolado. Finaliza-se um objeto e logo outro objeto pede seu nascimento, sem permissão, mas uma imposição ao surgimento da reflexão e do contato com o que nos circunda.

Aos poucos, vou percebendo as minhas relações com os objetos e das diferentes concepções que os fundamentam, com suas formas, linhas e seus volumes diferenciados, sempre com a intenção de gerar um novo ser, não apenas escultórico, porém, que seja movido pelo corpo daquele que o toca, aliando-o a jogos de cores e texturas.

Este jogo de encontro entre formas e corpo, no meu entender, provoca um encontro entre Figura e fundo, onde ambos assumem cada qual o seu papel. Penso na *Subjetividade* de Hélio Oiticica, como uma agregação de valores moral, ético, estético e religioso, proporcionado a cada Ser.

A partir da construção dos vidrinhos, percebi que alguns objetos escolhidos foram, com o tempo, sendo alojados, pedindo permissão para fazerem parte de meu mundo simbólico e imaginário. Outros objetos foram retirados de meu cotidiano e mantidos nos recipientes de vidro, como se fossem metáforas dos meus desejos, segredos e aflições que foram aprisionados em meus pensamentos. Cada um deles possui uma história, cada qual possui um vida própria confirmando sua aura. Lembrando Paul Klee,

*o objeto expande-se além dos limites da sua aparência pelo conhecimento que temos de que ele significa mais do que o que vemos exteriormente, com os nossos olhos.*⁷⁸

Minha percepção indica que há uma comunicação com o mundo externo: respirar, sentir, pulsar, meu Ser vai buscar dessa comunicação com outros seres. Meu corpo só realiza esse processo através das sensações que sofre, reagindo também a outras manifestações externas: aos animais, aos fenômenos naturais, às imagens, aos sons. Esses estímulos direcionam minha atenção para esse corpo que percebe e sente, ligando-se a criatividade e a imaginação e, também, pode tornar-se meu objeto de trabalho. Através desses estudos plásticos, e com o plástico, para melhor exemplificar, entrei numa experimentação diferente: Plastifiquei meu corpo inteiro a fim de analisar o que esta experiência poderia contribuir em minha pesquisa. Faço uma repetição da ação de me enrolar e me desvencilhar do plástico. Aprisiono-me, para logo em seguida, libertar-me. Pressiono meu corpo inteiro, utilizando-o, mais uma vez como um objeto para o estudo das reações sensoriais e registro todo este processo.

Usei meu corpo, foi uma experiência indescritível, supra-sensorial ou meta-sensorial, como diria Hélio Oiticica, e pensei no corpo como um todo. Em função disto houve um questionamento significativo através da percepção de meus sentidos quanto ao fator imagem (atribuído ao sentido visão) como elemento principal para a construção imaginária e plástica no desenvolvimento de meu processo de criação. Conseqüentemente, não só minha condição existencial enquanto indivíduo, mas também a forma como estou inserida no meio contemporâneo, enquanto Ser, faz com que eu me sinta ocupando um espaço. A imagem pode auxiliar a construção imaginária, porém, completando este processo e a união de todos os sentidos no organismo, está a junção de estímulos, o que desencadeia em um processo de construções de imagens em nosso inconsciente. É nossa consciência que vai nos fazer reconhecer tais experiências. Uma banana, por exemplo, pode apresentar uma aparência escura, mas se não a experimentarmos, e também, sentirmos o seu cheiro e/ou o seu gosto desagradável, não poderíamos dizer que a fruta pode estar em estado de decomposição. Muitas imagens, formas, sons e odores são inseridos em nossos pensamentos no decorrer de nossa existência.

⁷⁸ Klee apud JUNG, Carl. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964.p. 254

Meus reflexos físicos me chamam a atenção para o interno que vive em meu corpo, ao utilizar meu próprio corpo como instrumento de pesquisa plástica, como se existisse um outro mundo dentro de mim. Enquanto estou sendo enrolada e presa com plástico, meu corpo sente dor, sofre algumas limitações, mesmo sem o invólucro. É como se eu entrasse em transe, vivendo o momento. Meus conceitos em relação a algumas questões, que vivem e moram nos meus pensamentos, estão sofrendo transformações também. Transcrevo aqui um dos devaneios mais profundos de Lygia Clark:

*Em vários momentos da minha vida eu descobri a identidade da vida e da morte, descoberta que tinha, portanto, cada vez um sabor novo. Uma noite eu tive a percepção de que o absoluto era esse vazio-pleno, essa totalidade do interior e do exterior da qual eu falo muitas vezes. O vazio-pleno contém todas as potencialidades. É o ato que lhe dá um sentido*⁷⁹

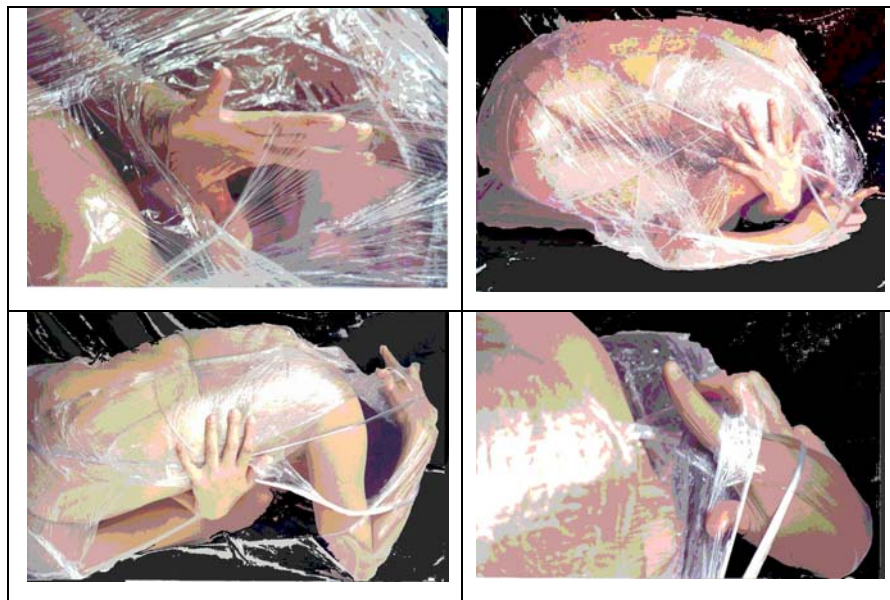


Fig. 28 – experimentos com a plastificação – sensação/pulsação

Lygia Clark é referência e exemplo de persistência na Arte Contemporânea Brasileira. Após conhecer suas intenções, não consigo ver o corpo apenas como suporte, antes disso, ele se

⁷⁹ CLARK, Lygia apud FIGEIREDO, Luciano – Organizador – Clark, Lygia; Hélio oitica. CARTAS - 1964-74, 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRG, 1998.

manifesta como um objeto, modifica-se e transmuta-se. A cada contato que ele sofre com as manifestações externas - tempo, vento, ar, outro corpo - ele mesmo sofre uma transformação, um turbilhão de movimentos se manifestam dentro de mim, ampliando uma série de possibilidades rumo a diversas interpretações.

Apresento-me em duas situações (fig. 28): prisão e libertação. Na primeira etapa da construção do trabalho, fotografo a ação de me enrolar no plástico. Depois do registro fotográfico, entro em outro processo, que é a manipulação da imagem através do computador. Brinco com a representação do real e a transformo em algo mais ilustrativo do que a própria imagem de meu corpo. Exploro uma visão mais fantasiosa do meu corpo, entro no mundo do desenho animado, manipulo a textura, a cor e a forma. Isso me faz pensar sobre um distanciamento de mim mesma. Vendo e manipulando essas imagens (em fotografia), parece-me que estou manipulando as imagens de outro corpo, que não é o meu. Penso na nudez, mas não a nudez do corpo, mas na nudez interior ao perceber que meus pensamentos podem estar à mostra. Meus segredos pertencem a mim, essa é a minha intimidade e que, em muitas vezes, torna-se um vazio. Fiz estas experimentações para poder sentir e entender exatamente o que eu poderia estar oferecendo com meus objetos e Instalações às pessoas que se propusessem a conhecer tais construções.

As investigações sobre certas questões que envolviam meus objetos e interpretações formais e conceituais só poderiam ter um sentido ou função, a meu ver, no instante que eu pudesse ter condições de provocar quaisquer sensação no outro. Entretanto, isto seria possível a partir das minhas próprias sensações, sendo imprescindível propor que tais experiências partissem de meu próprio corpo como sugestão a caminho da ampliação de uma subjetividade sensorial.

Ao visitar a 22^a Bienal de São Paulo 1994, momento em que segurei os bichos pela primeira vez, fiquei surpresa e confusa por estar emocionada com tantas novidades em se

tratando de Arte. Meu entendimento clareou-se quando comecei a envolver meus trabalhos na tridimensionalidade, amadurecendo meus conceitos em relação às experimentações perceptivas-sensoriais. Minhas lembranças foram despertando com os meus próprios objetos e instalações; com estas sensações comecei a entender e organizar as mensagens contidas em cada produção elaborada, identificando-me imediatamente com uma das maiores expressões da Arte Contemporânea Brasileira, o que foi mais intrigante por não saber o teor de sua significação em meus trabalhos.

Lygia Clark representa o que há de mais significativo que existe em minhas influências, não só por ter sido ela a primeira artista a abrir as possibilidades de investigação às manifestações artísticas no Brasil, mas por ter direcionado estas manifestações à pensar novos conceitos envolvendo Vida e Arte. As experiências vividas nas construções dos objetos e instalações e, anteriormente, com os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, são como ponto de partida em direção às investigações inesgotáveis para uma nova formulação em minha expressividade artística. Tais experiências serão detalhadas no seguimento a seguir como considerações conclusivas na continuidade das investigações do corpo, objeto, espaço-forma-temporal.

No Ventre materno, antes dos olhos do bebê estarem funcionando para ver; ele registra sons, reage a vozes e a música, e indica um notável grau de receptividade.

Carl Jung

4. DOS SENTIDOS AO SENSÍVEL, AOS NOVOS RUMOS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA BRASILEIRA

Para pautar as reações que o corpo sofre em contato com o mundo externo e, por sua vez, com o objeto de arte contemporânea, achei relevante ter um entendimento sobre o funcionamento biológico e psíquico que envolve os cinco sentidos em nosso corpo e como nosso cérebro processa estas reações. Em função disto, foi necessário pesquisar, de acordo com estudos científicos que acompanham a história e a evolução do pensamento do homem, os fenômenos manifestados em nosso corpo quando se submete a experiências estéticas, tais como as que Lygia Clark e Hélio Oiticica propuseram ao longo dos últimos 40 anos. Neste caso, estou me referindo, também, as questões que envolvem meu processo de criação ao enveredar para as construções tridimensionais.

Segue neste capítulo a concretização de um desejo e uma realização, estabelecer um diálogo entre meus conceitos e as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Considero uma grande responsabilidade dissertar sobre a trajetória de tais artistas e venho fazer algumas relações existentes entre minhas produções plásticas e as pesquisas conceituais e experimentais de Lygia Clark e Hélio Oiticica. No desenrolar deste trajeto, quanto mais adentro em cantinhos de segredos e em suas aspirações e desejos nos momentos em que eles construíam seus objetos, mas me vejo espelhada em algumas de suas produções, principalmente em se tratando de Lygia Clark, quando ela inicia suas pesquisas dando importância à participação do espectador. Em uma de suas cartas escreve o teor de suas experiências no que se refere à participação do outro.

No meu trabalho, por exemplo, desde 60 é o meu problema e, se formos mais longe ainda, em 55 realizei a maquete da casa: “construa você mesmo o seu espaço a viver”. Mas não é participação pela participação (...), seria simples demais e linear. Nada profundo tem essa simplicidade e nada verdadeiro é linear. (...) Acho que agora somos os

propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando à característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão. E para mim tudo está ligado. Desde a opção, o ato, a imanência como meio de comunicação, a falta de qualquer mito exterior ao homem que o satisfaça e ainda, na minha fantasia, se ligando com o anti-universo onde as coisas estariam lá porque está acontecendo agora. Seria talvez pela primeira vez a consciência do próprio absoluto no agora.⁸⁰

Suas aspirações se comprovam ao experimentarmos seus objetos; são experiências jamais esquecidas. Ao iniciar o curso de Licenciatura em Artes na Fundação Universidade de Rio Grande/RS, meus conhecimentos intelectuais e filosóficos sobre a Arte eram limitados, eram tantas idéias em turbulência, era difícil achar uma ordenação com o novo que se abria em meus caminhos, por vezes me sentia em conflito com a passagem na construção de um objeto a outro ou da representação de uma forma a outra. Cada momento de passagem era sentido como um ritual para uma nova iniciação e avaliação do que esta ou aquela forma significava. Fui aos poucos amadurecendo minhas relações com as formas, materiais pictóricos, pastas e tintas, experimentações com as linhas nos desenhos pesquisados anteriormente e que acabaram direcionando minhas idéias para um desejo da participação do outro, na expansão pelo espaço afora, sem nenhum limite ou obstáculo de qualquer natureza.

Com a curiosidade de conhecer a Arte em suas mais diversas expressividades, fui visitar a 22^a Bienal Internacional de Artes de São Paulo. Os primeiros objetos que toquei, logo na entrada do pavilhão principal foram *Os Bichos*. Sem saber porque, me deixei envolver pelo objeto, sentindo uma emoção fortíssima. Fiquei intrigada com tal reação e, conhecendo pouco sobre os trabalhos de Lygia Clark, minha surpresa foi maior ainda. Eu queria mesmo, naquele momento, entender as emoções manifestadas com aquela intensidade, era fato que estava acontecendo um diálogo entre minhas mãos e o objeto Bicho, como se meu inconsciente já

⁸⁰ FIGEIREDO, Luciano – Organizador – Clark, Lygia; Hélio Oiticica. CARTAS: 1964-74 . Carta para Hélio Oiticica, dia 14 de novembro de 1968.pág. 84.

estivesse me dando um alerta através de minhas emoções e da percepção sensorial. Essas reações ficaram gravadas e adormecidas em minhas memórias. Continuei estudando minhas representações pictóricas e meus desenhos e com estas investigações desenvolvi minhas paixões pelos desenhos em grafite, carvão e as pinturas representadas em suporte plano, aos poucos fui percebendo que eles não me satisfaziam mais enquanto meio de expressão, projetando-os para a idéia de uma tridimensionalidade. A sensação de tocar e mexer naquele material tão frio e que ao mesmo tempo emanava uma energia tão calorosa, momento compartilhado de intimidade com os Bichos, foi esquecido e minhas lembranças foram adormecidas com o tempo. Anos mais tarde, em 1998, quando já estava cursando Gravura e Pintura, e com a proposta de descobrir novas possibilidades de representação sem restrições quanto ao uso dos materiais, dei início a construção dos “mnemóides”. A fim de entender o nascimento destes pequenos vidrinhos e o meu desejo de fazê-los em movimento fui buscar fundamentações teóricas para pautar a evolução dos meus trabalhos e minhas pesquisas quanto ao movimento destes minúsculos objetos. Reencontrei, enfim, várias publicações com os trabalhos de Lygia Clark me identificando imediatamente com suas produções e algumas de suas idéias.

Lendo seus pensamentos e suas cartas direcionadas a Hélio Oiticica, entendi como se estivesse traduzindo através de suas palavras meus sentimentos mais profundos em minhas experimentações realizadas até os dias de hoje, justificando a aproximação formal e conceitual em nossa trajetória.

*Como a gente muda e que desencontros ou encontros fabulosos a vida nos dá! Precisaríamos de mil vidas para experimentar mil vezes mil coisas já vividas e seriam sempre experiências novas e diferentes...*⁸¹

A curiosidade e as transformações em direção a tridimensionalidade foram aumentando, reativando em meus trabalhos um direcionamento ao conceito de movimento e de participação,

⁸¹ ibidem, pág. 83.

elementos fundamentais em minhas pesquisas. Conceitos estes em que a aproximação com Lygia Clark, evidentemente, se refere à ação: pulsação, Círculo-ação, ativação, e estão explícitos em meus objetos e Instalações. Neste sentido, o funil de possibilidades afins se comprime entre os trabalhos de Lygia, Oiticica e os meus, dando abertura ao público e valorizando a vida do ser em sua simplicidade. Devo a estes dois artistas, os quais sabiam muito bem onde queriam chegar com seus objetos, esclarecimentos dignificando a função do Artista na sociedade. Eles deixam bem claro este rompimento de barreiras e limites, entre a Arte e a Vida do homem sob a responsabilidade do artista contemporâneo que defende a idéia da aproximação da sociedade com a Arte.

O artista é o motivador para a criação, não como criador que sugere uma contemplação. A Anti-arte seria uma contemplação da necessidade coletiva de uma atividade latente, que seria motivada de um determinador modo pelo artista, para que o espectador tenha a oportunidade de participação para que ele ache aí algo que queira realizar. Mas uma realização isenta de premissas morais, estéticas e intelectuais. Jogar a produção individual a um público nas ruas. Propor atividades criativas ao público, ou seja, a autoria da própria obra e a participação na criação.⁸²

Lygia Clark, ao propor estas relações, investe como seu maior desejo e vai as últimas conseqüências na exploração do espaço, do corpo e das respostas que surgem desde o caminhando.

É uma proposição dirigida ao homem, fazer refletir sobre o artesanato que dialoga com sua obra, e é no instante mesmo em que faz o ato, o espectador percebe imediatamente o sentido de sua própria ação. "A arte torna o exercício espiritual da liberdade. O acontecimento da liberdade é também a realização da arte."⁸³

⁸² OITICICA Hélio. anotações sobre o parangolé publicada para a exposição opinião65 no museu de arte moderna do Rio de Janeiro 1965.

⁸³ *Lygia Clark in* BRETT, Guy. Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP. Catalogo Lygia Clark. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999. *pág. 153.*

Percebi então que as mudanças começam a ocorrer em nossos caminhos até a tridimensionalidade, iniciando mais especificamente com os questionamentos do espaço. Espaço-mundo-espaço-objeto. As formas que se colocam no espaço e sua função neste espaço, redirecionando a inserção do ser no mundo. Por conta disso se justificam as primeiras obras de Lygia e Oiticica em contato com o corpo. A intenção era promover este diálogo entre corpos e objetos no espaço num sentido alquímico.

A aproximação dos meus trabalhos é maior com os trabalhos de Lygia em sua materialidade, composição estética e também nas intenções, distanciando-se um pouco mais de Hélio Oiticica quanto às questões formais. O que me chamou mais atenção nos trabalhos destes dois artistas foi a Ética-estética, ou seja, um alerta para nossa cultura Brasileira. O despojamento comportamental, a aproximação calorosa entre as pessoas, tão incomum em outros países, as diversidades e facilidades quanto ao jeito e modo de uma expressividade nata, fator que chamou a atenção dos críticos estrangeiros para os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Há um incentivo à percepção oportunizando o público a criação. Cheguei a isto observando como os alunos nas escolas públicas são bloqueados a criar, produzir, transformar uma linha de bordado, que seja, em composição, por exemplo.

A partir destas relações, trago uma compreensão deste processo com dois caminhos em direção a duas definições de experiência, os quais Oiticica menciona, que é a experiência para uma consciência através da percepção-sensorial-corpo e a experiência para uma consciência semântica – imaginação, psique, intelectualidade, como uma série de significados a todas às relações consigo e com seus objetos. Então, uma experiência está ligada à outra, uma desencadeia a outra. É pensando nisto que Oiticica leva direto ao outro, à sociedade, às ruas, quando sugere as experiências com os Parangolés como uma iniciação a estruturas perceptivo-criativas do mundo ambiental.

*Há uma relação dança com o desenvolvimento estrutural “cor no espaço ambiental”; ação pura manifestação expressiva da obra vestir - transmutação expressivo corporal.*⁸⁴

Quando li sobre as inserções de Helio Oiticica, adepto das idéias de Marcuse⁸⁵, definindo as relações com meus trabalhos, passei a compreender as manifestações artísticas que podem ser direcionadas a todo e qualquer ser, independente de entendimento intelectual ou não sobre a Arte e sua significação como uma ação passiva, Arte não é para ser distanciada da sociedade, tão pouco explicada com meia dúzia de palavras, é muito além disso, segundo Oiticica e Lygia Clark, está além da representação através de linhas ou manchas e deve ser sentida, respirada, tocada, cheirada e digerida em sua essência. Quando ele se coloca à margem de uma sociedade, por exemplo, que o pressionava e o caracterizava como marginal, no sentido delinqüente. Oiticica divaga sobre as idéias de Marcuse, escrevendo a Lygia Clark.

*Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou “agem marginalmente” pois não possuem “classe” social definida, mas são os que ele chama de “desclassificados”, e é nisso que se identificam como o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo posição à margem quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata de gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar o sentido social e claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças de repressão, que além da expressão natural do individuo, inerente à psique de cada um, são a mais repressão e tudo o que envolve a necessidade dessa mais-repressão....*⁸⁶

⁸⁴ OITICICA, Hélio. anotações sobre o parangolé publicada para a exposição opinião65 no museu de arte moderna do Rio de Janeiro 1965, pág 93.

⁸⁵ **Herbert Marcuse** - foi um importante sociólogo e filósofo alemão - naturalizado norte-americano, nasceu em Berlim. Foi membro do Partido Social-Democrata Alemão entre 1917 e 1918. Estudou filosofia em Berlim e Freiburg, onde conheceu os filósofos e professores de filosofia Husserl e Heidegger e se doutorou com a tese “Romance de artista”. Pertenceu à Escola de Frankfurt. http://pt.wikipedia.org/wiki/Herbert_Marcuse

⁸⁶ FIGEIREDO, Luciano – Organizador – Clark, Lygia; Hélio oiticica. CARTAS: 1964-74 . Carta para Hélio Oiticica, dia 14 de novembro de 1968, pág. 74.

4.1. INTERLIGAÇÕES EXISTENTES ENTRE A PRODUÇÃO DE LYGIA CLARK E HELIO OITICICA E ELIZETE JANUARIO

Achei mais ponderável fazer um quadro com a utilização de palavras como chave (palavra-chave) de abertura para as relações que seguem em nossos trabalhos

CONTRAPONTO - OBJETOS E INSTALAÇÕES ELIZETE JANUARIO - HÉLIO OITICICA	
QUESTÃO FORMAL, MATERIAL E CONCEITUAL - PARTICIPAÇÃO	
Mnemóides, 2000	Metaesquemas, 1957 , Bilateral, 1959
PONTES – RELAÇÕES — LIGAÇÕES - OBJETOS E INSTALAÇÕES FORMATIVIDADE, CORES ORGÂNICAS	
Mnemóides, 2000.	Bólides, 1963-64
CINCO SENTIDOS – PARTICIPAÇÃO	
Estactite-estagmite, 2004 Retorno a Casa, 2005 projeto Boneco-parte-sonhos, 2006	Relevo espacial, 1959 - Parangoles, 1965 Penetráveis, 1960 - Núcleo, 1960

PONTES – RELAÇÕES — LIGAÇÕES - OBJETOS E INSTALAÇÕES ELIZETE JANUARIO - LYGIA CLARK	
CONCEITUAL – RENASCIMENTO	
Mutações do olhar subjetivo – experiência	Casulos, 1959 Arquitetura biológica, 1969, dois plásticos retangulares
PRINCÍPIO DA PARTICIPAÇÃO COM O OUTRO	
Mnemóides, 2000	Bichos, 1960 Caminhando, moebius, 1963
MATERIAIS, FORMAS, CONCEITO, RENASCIMENTO	
Retorno a casa, 2005	A casa é o Corpo, 1968
MATERIAIS, ESTRUTURAS , CORES ORGÂNICAS CINCO SENTIDOS	
Projeto – bonecos-partes-sonhos, 2006 Projeto – Pelepelucia, 2006	Objetos relacionáveis, pedra elástico, Livro sensorial, 1966 Máscaras sensoriais, luvas sensoriais; 1967

4.2. PERCEPÇÕES E SENSações

A sensibilidade proveniente do corpo humano se dá através de um conjunto de sensações. A ação de estímulos exteriores sobre nossos órgãos dos sentidos é resultante de um fenômeno psíquico elementar que denominamos sensação. O Ser Humano manifesta uma série de movimentos de partes isoladas de seu corpo, reflexos das sensações internas. Determinadas variações e graus de delicadezas das sensações dependem do grau de desenvolvimento dos órgãos dos sentidos e do sistema nervoso. Neste caso, indicamos aqui as reações em decorrência de experiências com o objeto de arte contemporânea. Por meio das sensações é que nos relacionamos com nosso organismo e com as coisas do mundo que nos rodeiam externamente.

A percepção que o ser humano capta do mundo e dos objetos existentes a sua volta, exemplificando os objetos de arte vivenciais de Lygia Clark e Hélio Oiticica, não depende exclusiva e especificamente de um aparelho sensorial, ou seja, não é de responsabilidade apenas do sentido da visão, tampouco da audição, ou do sentido tátil. Segundo a minha investigação, não é apenas um sentido que atua como estímulo na percepção dos objetos, observei a junção dos sentidos em ativação e eles se completam de forma linear.

... enquanto a sensação oferece à pessoa o fundamental da realidade, na percepção esse fundamental se organiza de acordo com estruturas específicas, conferindo originalidade pessoal à realidade apreendida. A partir da percepção que se transforma na realidade consciente, o sujeito passa a oferecer às suas sensações um determinado fundo pessoal sobre o qual se assentarão as demais futuras sensações. Dessa forma, o objeto sensível está sempre se relacionando com esse fundo perceptivo individual e existirá sempre uma apreciável diferença subjetiva entre o objeto em si e o fundo pessoal sobre o qual ele se faz representar.⁸⁷

⁸⁷ MARQUES, Eunofre. **Ballone GJ** - *Percepção* - in. **Psiquweb**, Internet, disponível em <<http://www.psiqweb.med.br/cursos/percep.html>>.

Ao questionar as sensações que uma pessoa sente ao observar uma bela paisagem representada numa tela e ao fazer isto sugeri que ela prestasse mais atenção às suas sensações e quanto ao que acontecia detalhadamente naquele instante, não somente ao que ela estava percebendo através da visão, mas o que seu corpo percebia com outros sentidos. Ela alegou que sua sensação ao observar esta paisagem, não estava apenas sendo ativada com a visão. A visão era apenas o primeiro elo de ligação com aquela imagem, mas o conjunto de sensações eram manifestadas na pele, no olfato, no paladar, transformando em várias sensações transportadas, através da imaginação, ao lugar representado em seus pensamentos. Detalhando as reações do observador, ele ficou tão extasiado com a beleza e harmonia da imagem que seu corpo respondeu a este estímulo manifestando uma série de sensações ativadas por outros sentidos além da visão. Este fenômeno também ocorre quando uma pessoa experimenta um de seus objetos direcionados a exploração do tato especificamente. Ao descrever as sensações que ela sente ao penetrar em uma Instalação artística seus sentidos são simultaneamente ativados. Para o professor de psiquiatria Eunofre Marques é fato que,

*os estímulos devem ser localizados de maneira idêntica, através dos olhos, dos ouvidos e das mãos, objetos podem ser vistos, ouvidos e sentidos em movimento simultaneamente. A tendência de integração, cooperação e concordância dos vários sentidos é tanta que, às vezes, apesar das discrepâncias na situação física real, nosso sistema sensorial "dá um jeito" para que a situação se acomode. É através da ação cooperativa dos sentidos que conseguimos um quadro consistente, útil e realista do ambiente físico que nos cerca. As impressões dos vários sentidos são, de certa maneira, combinadas ou organizadas para apresentar um quadro mais ou menos estável da realidade à nossa volta.*⁸⁸

Podemos considerar que os fatores exclusivamente neurofisiológicos determinam nossas sensações e os fatores psicológicos determinam nossas percepções. Diante destes aprofundamentos pode haver uma junção entre o saber sensível oferecido pelas manifestações artísticas, e o saber científico que justifica as reações ocorridas a partir destas manifestações. Temos a seguir um pequeno resumo dos fenômenos de cada órgão dos sentidos: tato, olfato,

⁸⁸ Ibidem.

paladar, audição e visão. Chego a estas considerações e relações a partir dos estudos feitos pela psicologia e psiquiatria e da fenomenologia de Merleau-Ponty, juntamente com as experiências artísticas que revolucionaram o meio social e cultural artístico brasileiro marcado pelas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A maior parte de nossas percepções conscientes provém do meio externo, pois as sensações dos órgãos internos não são conscientes na maioria das vezes e desempenham papel limitado na elaboração do conhecimento do mundo. Trata-se, a percepção, da apreensão de uma situação objetiva baseada em sensações, acompanhada de representações e freqüentemente de juízos. A percepção, ao contrário da sensação, não é uma fotografia dos objetos do mundo determinada exclusivamente pelas qualidades objetivas do estímulo. Na percepção, acrescentamos aos estímulos elementos da memória, do raciocínio, do juízo e do afeto, portanto, acoplamos às qualidades objetivas dos sentidos outros elementos subjetivos e próprios de cada indivíduo.⁸⁹

A percepção tátil abrange três sentidos distintos da pele: pressão, temperatura e dor, sendo a dor sub-divisão das duas primeiras e, trata-se, tanto de questões mentais (reações cerebrais) quanto de receptores sensoriais (permitem a manifestação da sensação). Referindo-se à pressão, algumas partes do corpo têm mais capacidade do que outras de sentir pressão em diferentes níveis de sensibilidade (lábios, nariz, bocas mais sensíveis e dedo maior do pé menos sensibilidade). Estas diferenças estão associadas ao fato de termos um certo número de receptores que respondem a estímulos em cada um dos pontos localizados no corpo e que são enviados ao cérebro. A temperatura é estimulada através da temperatura da pele e transmitida para o cérebro através de receptores-neurônios situados na região subcutânea. Assim como a visão, o olfato, a audição, o tato se manifesta através de um processo denominado transdução⁹⁰ – são impulsos elétricos transmitidos ao cérebro manifestando sensações diversas em nosso corpo.

As sensações são manifestadas pelo córtex cerebral e divididas em várias áreas, cada uma com funções distintas, funções estas que, não detalhadas nesta dissertação, já que o foco principal

⁸⁹ ibidem

⁹⁰ TRANSDUÇÃO - “Denominação ao processo de impulsos elétricos transmitidos ao cérebro” - ATKINSON, Rita L. Introdução a Psicología de Hilgard/ Rita L. Atkinson, Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Darya J. Bem, Susen Nolen-Hoeksema e Carolyn D. Smith; Trad. Daniel Bueno. 13 ed. Porto Alegre: Artmed, 2002.

é os processos que se manifestam em nosso corpo dando sentido aos sentidos em forma de percepção e sensação. De acordo com estes processos, possuímos áreas de associações com o meio. Chegamos então às formas de representação (objetos, códigos, imagens), que nos dão o sentido de realidade através das associações que fazemos ao entrar em contato com símbolos e significações trazidas do inconsciente e reconhecidas em nossa consciência. Conforme o pensamento fenomenológico.

A passagem da sensação para a percepção é, neste caso, um ato realizado pelo intelecto do sujeito do conhecimento, que confere organização e sentido às sensações. Não haveria algo propriamente chamado percepção, mas sensações dispersas ou elementares; sua organização ou síntese seria feita pela inteligência e receberia o nome de percepção. Assim, na sensação, "sentimos" qualidades pontuais, dispersas, elementares e, na percepção, "sabemos" que estamos tendo sensação de um objeto que possui as qualidades sentidas por nós. Como disse um filósofo, perceber é "saber que percebo"; ver é "pensamento de ver"; ouvir é "pensamento de ouvir", e assim por diante.⁹¹

Partindo destes esclarecimentos chegamos justamente ao ponto base para esta pesquisa - o objeto de arte contemporânea como propositor ou indutor destas manifestações, fazendo, neste contexto, não só uma abordagem para a exploração das sensações táteis, mas também as sensações emitidas pelos outros sentidos: olfato, visão, audição e paladar.

Quando o indivíduo explora ativamente o ambiente onde se encontra pelo tato, seus sentidos motores contribuem para esta experiência. Por meio do tato ativo, ele é capaz de identificar objetos familiares do seu dia a dia. Este processo pode ativar sensações antes adormecidas, ou seja, ativar lembranças táteis, visuais, auditivas e olfativas, sendo o corpo, além de provocador, o provocado e estimulado – objeto indutor ou induzido. Sustentando estas reflexões, Eduardo Néspoli, parafraseando Guattari, afirma que

O corpo, ao aglomerar os compostos de subjetividade modula os modos de percepção e a relação com o espaço. É assim que, por intermédio de algum agente catalisador, podemos ser levados a passar

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurici apud ROST, Martinho Carlos. SENSACÃO E PERCEPÇÃO, disponível em <http://www.internewws.eti.br/direpord.shtm> -

*rapidamente da alegria para tristeza, ou para qualquer outro estado emocional que nos conduzirá também para outro estado de percepção. Nesta situação o corpo é levado a habitar espaços diferentes, com constituintes próprios: espaço de memória e imaginação que se encontram sobrepostos à percepção do mundo externo.*⁹²

Neste contexto refiro-me, aqui, às instalações e/ou objetos construídos como agentes catalisadores de processos mentais desencadeando reflexões e componentes de subjetividade concebida e moldada como registro proveniente do contato com o coletivo e com a vida social⁹³. Para Ernesto Boccara, *a realidade total do ambiente estaria na representação que o indivíduo faz dele, pois a objetividade mais objetiva não subtrai a subjetividade; o indivíduo cria uma experiência e, pois, uma consciência do mundo que o rodeia, seria uma abordagem empírica do conceito de realidade*⁹⁴. Entramos então na questão da *percepção aprendida ou inata – experiência versus natureza*. Aqui chegamos a pensar, como exemplo, a experiência - aquela vivência adquirida a partir do mundo externo de tudo que está no entorno do indivíduo e natureza, o que está alojado no inconsciente deste indivíduo fazendo parte de seu interior desde o nascimento.

A partir de algumas experimentações feitas no ambiente acadêmico, entre elas a plastificação do meu próprio corpo, surgiram reflexões sobre a construção das instalações e proposições de arte como um desafio para a ordenação e compreensão das reações sensoriais, e, por sua vez, podem ativar uma outra reação não tão consciente ou imprevista dos sentimentos manifestados até então. A questão é tornar a consciência ativa nos momentos em que o indivíduo se propõe a tais experiências, como nos lembra Lygia Clark com suas vivências. Neste contexto voltamos a lembrar sobre a definição, anteriormente mencionada, de experiência e natureza. Deparamo-nos, neste momento, com um confronto, quem sabe até esperado, de uma racionalidade subitamente percebida no planejamento para a construção e concepção do espaço, pensado e elaborado para que os objetos e /ou instalações pudessem ser alojados, sendo esta

⁹² NESPOLI, Eduardo. Performance e Ritual: Processo de Subjetividade na arte contemporânea. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Arte – UNICAMP, 2003. pág. 109.

⁹³ GUATTARI, F – Micropolítica: Cartografia do desejo. Petrópolis, Rj. Editora Vozes, 1986. pág. 31.

⁹⁴ BOCCARA, Ernesto G. A Correlação signo-arquétipo, um modelo analítico em formação para a pesquisa do fenômeno da ambientalização na arte contemporânea. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Artes – UNICAMP, 2003.

reflexão baseada no estudo das *espacialidades que se abrem e fecham, e que em seu interior aglutinam-se códigos diversos, modos de movimentação, sentimentos e impulsos*.⁹⁵ Segue-se o pressuposto que o corpo funciona como receptáculo e catalisador do conjunto de experiências espaciais induzidas por estímulos físicos.

Sendo assim, o homem precisa de significações como alimento para sua fome espiritual e criativa liberadas com estes estímulos. Estas significações não estariam ligadas, somente, à sensação visual, sendo que, o olhar pode justificar a proximidade com das experiências coletivas, mas mesmo assim, cada indivíduo tem sua percepção visual; e o sentido tátil, assim como os outros sentidos especificam a manifestação da experiência individual, mas, de acordo com as reflexões aos movimentos e experimentações nas Instalações e com as proposições, pode haver uma inversão deste processo. A experimentação tátil, num curto espaço de tempo, anularia a consciência deixando vir à tona sensações vindas do inconsciente. Então, segundo Merleau-Ponty.

*A sensação seria pontual, isto é, um ponto do objeto externo toca um de meus órgãos dos sentidos e faz um percurso no interior do meu corpo, indo ao cérebro e voltando às extremidades sensoriais. Cada sensação é independente das outras e cabe à percepção unificá-las e organizá-las numa síntese. A causa do conhecimento sensível é a coisa externa, de modo que a sensação e a percepção são efeitos passivos de uma atividade dos corpos exteriores sobre o nosso corpo. O conhecimento é obtido por soma e associação das sensações na percepção e tal soma e associação dependem da frequência, da repetição e da sucessão dos estímulos externos e de nossos hábitos.*⁹⁶

Sendo assim, levanta-se uma série de reflexões relacionadas às reações inconscientes, voltamos à experiência natural, como consequência do contato com os objetos artísticos. Neste caso, estimulam sensações inusitadas e momentâneas, que podem ser denominada experiência estética/subjetiva.

⁹⁵ NESPOLI, Eduardo. Performance e Ritual: Processo de Subjetividade na arte contemporânea. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Arte – UNICAMP. Graduação em Música, Instituto de Artes – Unicamp.

⁹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurici, apud ROST, Martinho Carlos. SENSACÃO E PERCEPÇÃO, disponível em <http://www.internewws.eti.br/direpord.shtm> -

4.3. NOVA SENSIBILIDADE NO DESENVOLVIMENTO DA PRODUÇÃO TRIDIMENSIONAL

As relações que tento explicitar ao construir as referidas instalações e objetos fazem parte de levantamentos de vários conceitos a respeito do objeto de Arte, não apenas como elemento a ser observado e que transcende ao real e às emoções, mas como propositor e instigador das explorações da percepção sensorial, ligadas às pesquisas sobre a Arte Contemporânea que invadem o espaço público e cotidiano das grandes cidades. Os objetos a serem propostos nesta pesquisa, conseqüentemente, envolvem o indivíduo não somente como espectador, mas também como agente essencial desta manifestação artística, trazendo a Arte para mais perto de seu cotidiano. Faço minhas as palavras Hélio Oiticica.

...faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um "novo condicionamento" para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improviso, sua liberdade interior, a pista para o estado criador - seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como 'exercício experimental da liberdade'. (...) Cheguei então ao conceito que formulei como supra-sensorial.⁹⁷

Seguindo este pressuposto de Hélio Oiticica, a intenção é trazer a idéia do corpo que é envolvido e convidado por objetos e instalações, como um corpo receptáculo de experiências, sensações e sentimentos, onde ser corpo e objeto se misturam numa exploração sensorial e estética em cumplicidade com o espaço e o tempo. Não só o toque é permitido, mas diversas explorações podem ser feitas sugeridas pelo artista: o olhar, o tato, o olfato e a audição fazem parte desta manifestação às reações do corpo que se multiplica e se embrenha no labirinto dos referidos objetos em busca de um encontro com diversas sensações que o direcionam ao espaço imagético e significativo. Oiticica salienta que

⁹⁷ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 102.

(...) É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado - não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da 'percepção total', levar o indivíduo a uma 'supra-sensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.⁹⁸

Há uma necessidade de investigar as nossas relações com nossos corpos e com o mundo, e, em decorrência disso, com outros corpos. Buscamos ter uma consciência de nós mesmos e temos muito que aprender e apreender sobre a coletividade. As inter-relações e acontecimentos proporcionados pelos objetos estão presentes para nos proporcionar novas sensações e descobertas, nos trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica e nos meus trabalhos. É neste sentido que estas inter-relações entram em diálogo. Submetemo-nos, então, ao mundo que nos envolve, buscando, experimentando, sentindo, ingerindo e sendo digeridos pelas diversidades contemporâneas.

Construindo meus objetos, surge uma nova concepção do que ele representa e significa em minha pesquisa a respeito do sensível. Anteriormente, associava estes objetos, qualquer que fosse o material utilizado, a coisas inanimadas ou apenas a algo de fácil manuseio ou que proporcionasse uma durabilidade maior e uma estética coerente com o que eu havia proposto, não apenas um novo condicionamento, como sugeriu Helio Oiticica. A função ou condição desses objetos foi se transformando aos poucos num elemento essencial que proporciona um retorno, uma reação ou estímulo (do e ao) corpo, como algo que responde, reflete. A relação entre ambos: corpo/objeto e objeto/corpo, estreita-se cada vez mais, como se um fizesse parte do outro. Como diria Hélio Oiticica ao mencionar os *Paragolés*: são multi-experiências, a obra in-corpora o corpo e o corpo in-corporação a obra. Algo acontece: um complemento de ação e reação gerando movimento, aninhamento em busca de uma essência do que é ser e ocupar o espaço que o circunda através de um sentir do corpo que se liberta de si mesmo.

⁹⁸ Ibidem, pág. 104

Objeto-forma-matéria: é neste momento em que começo a refletir sobre esta teoria e talvez seja necessário discorrer sobre tais conceitos para podermos entender melhor como se dá, através das minhas reflexões. Esta manifestação – desenvolver os conceitos e como buscar a trilogia que acompanha meu ser construtor e criador: Vivenciar, Perceber e Sentir.

Moldar e Aninhar-se à forma/espço/tempo/corpo no mundo. Aninhar-me a outros seres como um complemento de minha vida: buscar interpretações e significado ao modo que cada ser vive e lida com o objeto. Acolher as manifestações estéticas pautadas na realização para um caminho transformador e ampliador dos sentidos.

Fórmula existente em cada momento de construção e contato direto com meus objetos, preocupação consciente e presente a cada momento de minha existência: construir a partir do existente em torno de mim mesma. Recriar, reformar, libertar-me de certos padrões exigidos na arte do séc XIX e até mesmo na Arte Moderna. Agir a partir do que sinto ao manipular este ou aquele material. Estas relações também estão implícitas nos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Meu corpo só realiza esses processos através das sensações que sofre, reagindo também a outras manifestações externas. Esses estímulos direcionam minha atenção para esse corpo que percebe e sente ligando-se a criatividade e a imaginação e, também torna-se meu objeto de trabalho.

***MINHA PELE, PELE QUANDO
SINTO...,INDO...,INDO...,VINDO...,
VINDO, VEJO E DESEJO O TOQUE.***

Dede Januário

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre Lygia Clark e Hélio Oiticica foi uma tarefa difícil e magnífica ao mesmo tempo. Muitas vezes, ao penetrar em algumas de suas obras, passamos por momentos mágicos, as imagens vão surgindo e as sensações, as experimentações vão tomando conta de nosso corpo. Os objetos de Lygia Clark são capazes de acordar aquele pequeno músculo que está “esquecidinho” há muito tempo. Tornam-se músculos ativos, interagindo e reagindo com os outros, como se estivessem numa dança de caracóis. Através das experiências com os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, observei o quanto os cinco sentidos são ativados nos remetendo a diversas sensações por meio das percepções, é científico e alquímico este fenômeno e percebo o quanto precisamos investigar a fim de percorrer cada centímetro de nossos nervos e peles no sentido de entender e compreender estes fenômenos. Abrir uma janela de idéias a este respeito requer muito mais que uma dissertação acadêmica, necessita de muitas investigações experimentais vividas por corpos, longe de estarmos apenas fazendo elucubrações teóricas a este respeito. Os acontecimentos são complexos e internos, muito profundos em nossos corpos e mentes. Dentro das idéias da fenomenologia muitos pesquisadores nos explicam algumas questões em direção ao funcionamento da sensação e da percepção em nosso organismo.

A percepção depende das coisas e de nosso corpo, depende do mundo e de nossos sentidos, depende do exterior e do interior, e por isso é mais adequado falar em campo perceptivo para indicar que se trata de uma relação complexa entre o corpo-sujeito e os corpos-objetos num campo de significações visuais, tácteis, olfativas, gustativas, sonoras, motrizes, espaciais, temporais e lingüísticas. A percepção é uma conduta vital, uma comunicação, uma interpretação e uma valoração do mundo, a partir da estrutura de relações entre nosso corpo e o mundo.⁹⁹

⁹⁹ ROST, Martinho Carlos. SENSACÃO E PERCEPÇÃO. Disponível em <http://www.internewws.eti.br/direpord.shtm>

Escolhi o trabalho sobre Lygia Clark porque, de um certo modo, meus trabalhos estão direcionados para esta questão do toque do observador no objeto. Estou querendo explorar a manifestação das pessoas experimentando minhas instalações, gostaria de observá-los tocar no objeto e saber qual seriam as suas reações em cada toque proposto. Mesmo uma reação negativa seria válido, pois de uma certa forma o toque provocou alguma reação. O observador aí está sendo ativo, e passa a dialogar com o objeto. Quando este observador provoca o toque no objeto, ele automaticamente proporciona uma penetração nesse objeto, a cumplicidade denota existir um entendimento entre eles, ambos tornam-se elementos do mesmo espaço.

*A percepção nos oferece um acesso ao mundo dos objetos práticos e instrumentais, isto é, nos orienta para a ação cotidiana e para as ações técnicas mais simples; a percepção é uma forma de conhecimento e de ação fundamental para as artes, que são capazes de criar um "outro" mundo pela simples alteração que provoca em nossa percepção cotidiana e costumeira.*¹⁰⁰

As mudanças, as transformações que nosso corpo sofre, as transformações que o mundo sofre, são pontos importantíssimos abordados nesta pesquisa. Todo esse desencadeamento de sentidos é provocado pelo toque em cada relação que temos com o que nos envolve. Ao observar as roupas coletivas de Lygia Clark, por exemplo, o indivíduo não se contenta apenas em olhar, ele precisa vesti-las para sentir-se enrolado, parece um labirinto de corpos. São fragmentados, mas se completam, estão grudados e formam um todo. Lygia sempre nos remete a alusões, como a sociedade, é fragmentada por vários corpos que encadeiam num todo.

Ela nos chamou a atenção há muitos anos atrás com suas produções, nos alertou a prestarmos mais atenção e a estarmos mais envolvidos com o humano, com o coletivo, com a vida, com o que forma e compõe nossa existência através de seus trabalhos. A meu ver deu uma chacoalhada nos artistas para estarem mais próximos das questões existenciais e coloca a Arte

¹⁰⁰ ibidem

sob esta responsabilidade. Não podemos simplesmente, continuarmos em nossos ateliês delirando com nossas construções expressivas e subjetivas. O corpo está em fragmentos e o homem perdeu suas referências e valores há muito tempo. O que nos resta é gritarmos muito mais através de nossas representações estéticas. Penso que ao produzirmos certos objetos estamos nos alfinetando, como se estivéssemos nos cutucando para não entrarmos na alienação à perda de referências. Os elementos antes estudados pelos artistas já perderam também seu sentido há muito esgotados.

As experimentações que tento fazer através desta investigação, pautadas nas idéias de Helio Oiticica e Lygia Clark, não se esgotam jamais por se tratar do corpo, da vida do homem, de uma sociedade. Assuntos estes infinitamente amplos e a cada trajeto investigativo encontramos uma série de questões a serem solucionadas, seja na formatividade das relações objectuais e/ou corporais, na busca por um espaço a ser elucidado e explorado ou nos materiais a serem desvendados e manipulados pelo corpo. Sendo assim, continuo um caminho para novas investigações e reordenação das formas, de vida, de arte, de espaço, de Ser. Minha pretensão não se esgota apenas nesta pesquisa. As produções com os materiais tridimensionais continuam, em cada um Ser construído abre caminho para concepção de outro ainda mais misterioso com a necessidade do corpo para ser desvendado. Os estudos psicológicos fundamentam com coerência os fenômenos perceptivos e sensíveis de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Digamos que, enquanto a sensação oferece à pessoa o fundamental da realidade, na percepção esse fundamental se organiza de acordo com estruturas específicas, conferindo originalidade pessoal à realidade apreendida. A partir da percepção que se transforma na realidade consciente, o sujeito passa a oferecer às suas sensações um determinado fundo pessoal sobre o qual se assentarão as demais futuras sensações. Dessa forma, o objeto sensível está sempre se relacionando com esse fundo perceptivo individual e existirá sempre uma apreciável diferença subjetiva entre o objeto em si e o fundo pessoal sobre o qual ele se faz representar. As formações psíquicas advindas do ato perceptivo compõem as configurações conscientes da realidade e essa configuração contém mais do que a simples soma do fundamental sentido. A percepção proporciona dados sobre o fisicamente sentido, porém esses dados variam de acordo

*com as condições do fundo pessoal e a forma percebida passa a transcender o objeto simplesmente sentido.*¹⁰¹

Parafraseando Jung a percepção estimulada pelo tato, olfato, paladar e audição e não apenas a visão, são capazes de desencadear processo de recordação, e processos simbólicos na memória de cada indivíduo.

Em Lygia Clark e Hélio Oiticica encontro argumentos que validam as reflexões propostas nesta dissertação. Quando eles nos falam no corpo como um objeto a ser explorado, entendemos então que este processo se faz como um espaço direcionado à representações sensíveis e vivências subjetivas.

¹⁰¹ ibidem

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATKINSON, Rita L. Introdução a Psicologia de Hilgard/ Rita L. Atkinson, Richard C. Atkinson, Edward E. Smith, Darya J. Bem, Susen Nolen-Hoeksema e Carolyn D. Smith; Trad. Daniel Bueno. 13 ed. Porto Alegre: Artmed, 2002.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Martins Fontes. São Paulo – SP: 2003. p.216.

BOCCARA, Ernesto G.. A Correlação signo-arquétipo, um modelo analítico em formação para a pesquisa do fenômeno da ambientalização na arte contemporânea. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Artes-Unicamp. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

BORJA-VILLEL, Manuel J. - Lygia Clark, São Paulo:MAM/SP,1999.

BRETT, Guy. Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP. Catalogo Lygia Clark. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1999.

OITICICA, Hélio. objeto na arte –Brasil anos 60. São Paulo: FAAP,1978. p.50.

CLARK, Lygia apud FABRINI, Ricardo Nascimento. “O espaço de Lygia Clark”. São Paulo: Editora Atlas, 1994.

_____ apud MILLET, Maria Alice. Lygia Clark – Obra e trajeto. (coleção: Texto & Arte). São Paulo: EDUSP, 1992. p.58.

DUARTE Jr., João Francisco. O Sentido dos Sentidos – a educação (do) sensível. 3a Edição. Curitiba: CRIAR Edições, 2004.

ESTES, Clarice. Mitos e Historias do Arquétipo da Mulher Selvagem. 12a edição. Rio de Janeiro: Editora ROCCO, 1999. p.251.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992. p. 15-17.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda-. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Nova edição revista ampliada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira,1986.

FIGEIREDO, Luciano – Organizador – Clark, Lygia; Hélio oiticica. CARTAS - 1964-74, 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRG, 1998.

GUATTARI, F. Micropolítica: Cartografia do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. pág. 31.

GULLAR, Ferreira. Objeto na Arte - Brasil anos 60: Teoria do Não-Objeto - Diálogo sobre o não-objeto. São Paulo: FAAP,1978. p.50.

_____. Lygia Clark: Uma experiência radical, p.9/10. Catálogo Lygia Clark. São Paulo: MAM/SP ; 1999. p.63.

JUNG, Carl. O Homem e Seus Símbolos: o passado e futuro no inconsciente.. 18a edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964. Págs. 32-38.

_____ In STEIN, Murray. O Mapa da Alma. São Paulo: Ed. Cultrix; 1998. págs 21-26.

KLEE, Paul apud JUNG, Carl. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1964. p. 254

LÉGER, Fernand In WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. Disponível em <http://www.pt.wikipedia.org/wiki/FernandLeger>

LIMA, Felipe Scovino Gomes. A dissolução do plano e o novo suporte para a escultura em Lygia CLark. Curitiba: A Fonte - revista de arte, outubro, 2001. Disponível em: www.fonte.ezdir.net

LISBOA, James. Escritório de Arte: Vida e obra de Ivan Serpa. Disponível em <http://www.escrikoriodearte.com>.

MARCUSE, Herbert In WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Herbert_Marcuse.

MARQUES, Eunofre. Ballone GJ - Percepção - in. PsiqWeb, disponível em <<http://www.psiqweb.med.br/cursos/percep.html>

MARX, Roberto Burle. Disponível em <http://www.burlemarx.com.br>

MATESCO, Viviane. Corpo-cor em Hélio Oiticica. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24. Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. Curadoria Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1998. p. 386-391.

MERLEAU-PONTY, Maurici. Fenomenologia da Percepção - o Corpo. Coleção Trópicos. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994.

_____ apud DUART Jr., João Francisco. O Sentido dos Sentidos – a educação (do) sensível. 3a Edição. Curitiba: CRIAR Edições, 2004. p13.

_____ apud ROST, Martinho Carlos, SENSACÃO E PERCEPÇÃO disponível em <http://www.internewws.eti.br/direpord.shtm>.

MILLET, Maria Alice. Lygia Clark – Obra e trajeto. (coleção: Texto & Arte) São Paulo: EDUSP, 1992. p.32.

NESPOLI, Eduardo. Performance e Ritual: Processo de Subjetividade na arte contemporânea. Cadernos da Pós-graduação, Instituto de Arte – UNICAMP, Campinas: Editora Unicamp; 2003. p. 109,

OITICICA, Hélio – catálogo metaesquemas 577/58, Galeria Ralph Camargo, São Paulo, 1972. p.27.

_____. Aspiro ao grande labirinto. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 102-104.

PAZ, Octávio. Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1991.

PEDROSA, Mário. Arte Concreta. Disponível em <http://www.artbr.com.br/casa/index.html>

_____. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. apud Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 207-208.

PRINCENTOM, N.J. apud ASHLEY, Montagu. Tocar - o significado humano da pele. 4a edição. São Paulo: Summus editorial, 1988.

SZENES, Arpad. Disponível em http://www.carlosscliar.com/arpad_vieira/arpad.html

ROST, Martinho Carlos. - SENSACÃO E PERCEPÇÃO. Disponível em <http://www.internewws.eti.br/direpord.shtm>

WANDERLEY, Lula. Disponível em <http://www.rocco.com.br/shopping/ExibirAutor.asp>

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Nelson (org.). Catálogo Bienal Brasil Século XX. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. A arte da desapareição. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

22ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO - Catálogo geral de participantes., Apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Tradução Lia Wyler. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CANDOTTI, E. Ciência na educação popular. In : MASSARANI, L., MOREIRA, I. de C, BRITO, F. *Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa da Ciência/ UFRJ, 2002. p 15 – 23.

CANTON, Kátia. Novíssima Arte Brasileira – Um Guia de Tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001. pág. 52.

CARDOSO, Ivan. A arte penetrável de Hélio Oiticica., São Paulo: *Folha de São Paulo*, 16 nov. 1985.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alaim. Dicionário de símbolos. 4ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1991.

COHEN, R., AGRA, L. (2002). Criação em Hipertexto: Vanguardas e Territórios Mitológicos. Interlab – labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras. 163-171.

COSTA, Mario. Corpo e Redes. A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias. São Paulo: Editora UNESP, 1997. cap.34, pág.303-314.

CRESPO, Jorge. A história do corpo, Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S. A, 1990.

DOMINGUES, Diana. A Arte do Século XXI. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

FARIAS, Agnaldo. Complexidade e preconceito. São Paulo: *Guia das artes*, Ano 7, nov. /dez. 1992 n. 30, p. 26-27.

FAVARETTO, Celso. Oitica excêntrica. São Paulo: *Guia das artes*, Ano 7, nov. /dez. 1992. n. 30, p. 22-25.

FABRINI, Ricardo Nascimento. “O espaço de Lygia Clark”. São Paulo: Editora Atlas, 1994.

GARCIA, Gardênia. O artista da terceira margem. Rio de Janeiro: *Arte Hoje*, out.1978. v. 2, n. 16, p. 11-13.

GAZZINELLI, M. F. C., REIS, D. C., MARQUES, R. C. *Educação em saúde: teoria, método e imaginação*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GULLAR, Ferreira. Lygia Clark: Uma experiência radical, p.9/10. Disponível em <http://www.sacirthe.com.br/amoreghp.htm> **GRUPO** frente: I Exposição Nacional de Arte Abstrata: 1954-1956: Hotel Quitandinha -1953. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra; 2001.

JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói - modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: UFPR, 1998.

KANDINSKY, W. Do espiritual na Arte. São Paulo: Martins Fontes; 1990.

KURTENBACH, E., PERSECHINI, P., SILVA, R. C. Espaço Ciência Viva: ciência e arte desde 1982. In: ARAÚJO-JORGE, T. C. *Ciência e Arte – Encontros e Sintonias*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004. p 146 – 153.

MEDINA, João Subirá. O brasileiro e seu corpo: educação e política do corpo. 3ª edição. Campinas: Papirus, 1991.

PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma Alma Contemporânea: O Vazio-Pleno de Lygia Clark. Interlab – Labirintos do Pensamento Contemporâneo. São Paulo: Iluminuras. 173-194.

Revista Bravo. “No limite entre a vida e a arte”. pág. 96, Nº 15, dezembro de 1998.

SANTAELLA, L. (2002). Cultura Tecnológica e Corpo Biocibernético. Interlab – labirintos do pensamento CLARK, Lygia et alli. Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1980.

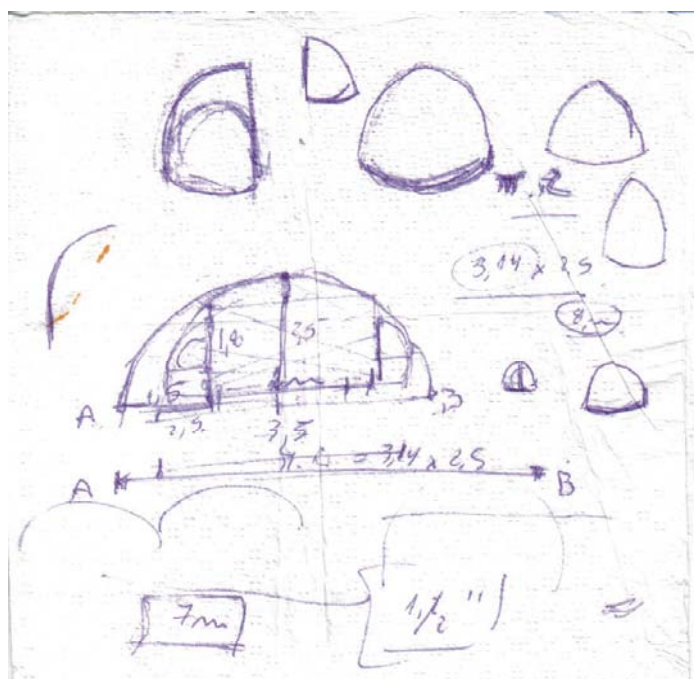
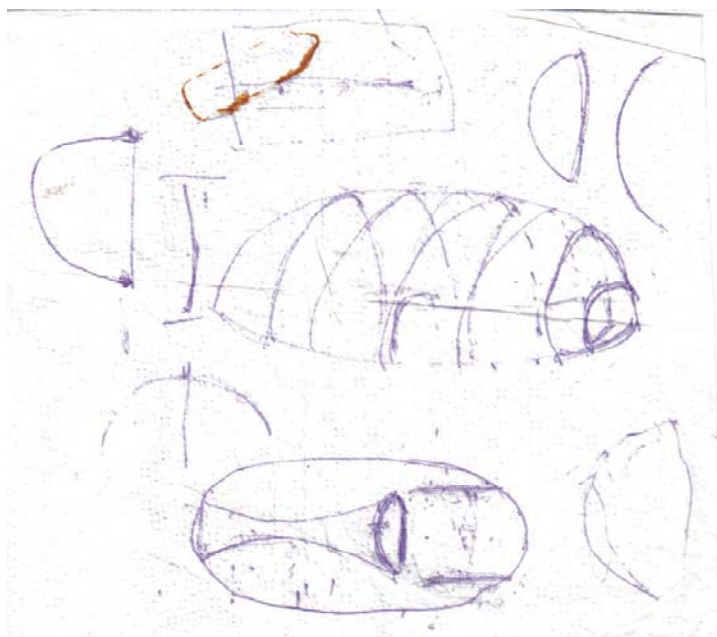
SCHENBERG, Mario. A crítica e o olhar da descoberta. disponível em <http://www.unb.br/vis/anpap/ajzenberg.html>. GOLDFARB, José Luiz. Voar também é com os homens - O Pensamento científico-filosófico de Mario Schenberg. Tese de Doutorado - FFLCH/USP, 1991. p. 188.

ANEXOS

ESBOÇOS E RABISCOS

2001

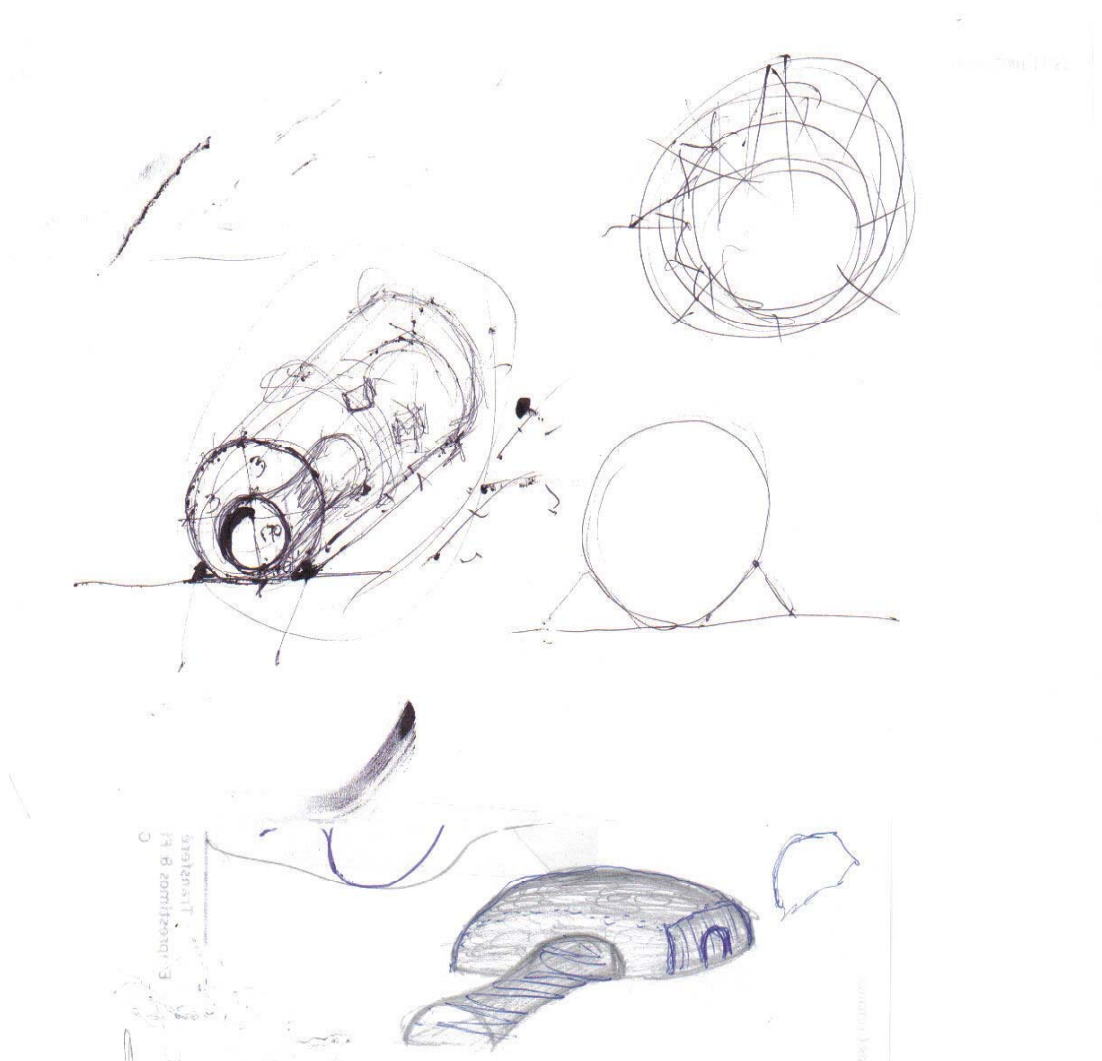
Esboço da
estruturação
em cano
ou ferro
para vídeo-
instalação.



Cálculo para
pensar os
materiais
serem utilizados
na instalação.

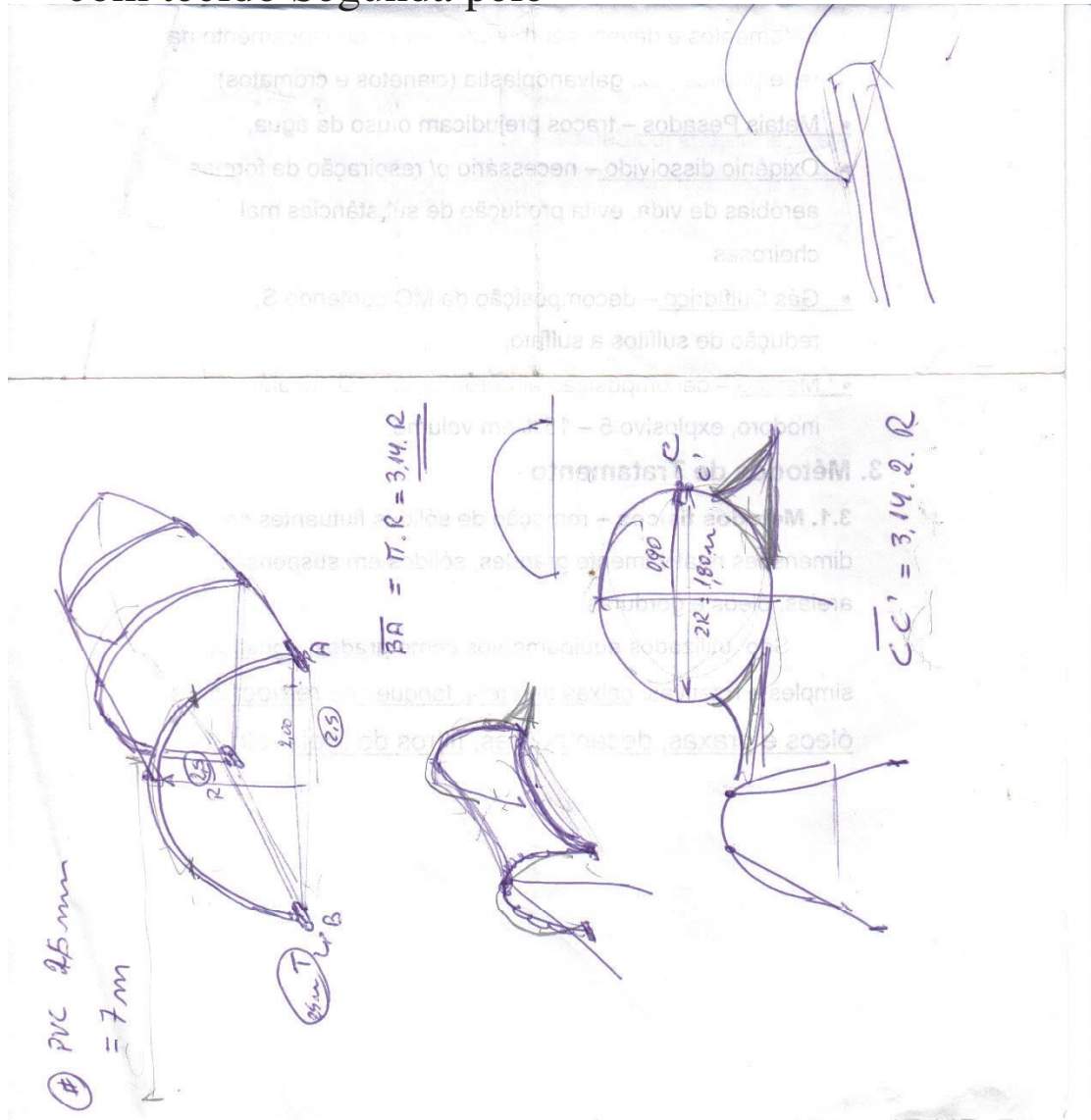
2001

Esboço para construção de uma video-instalação



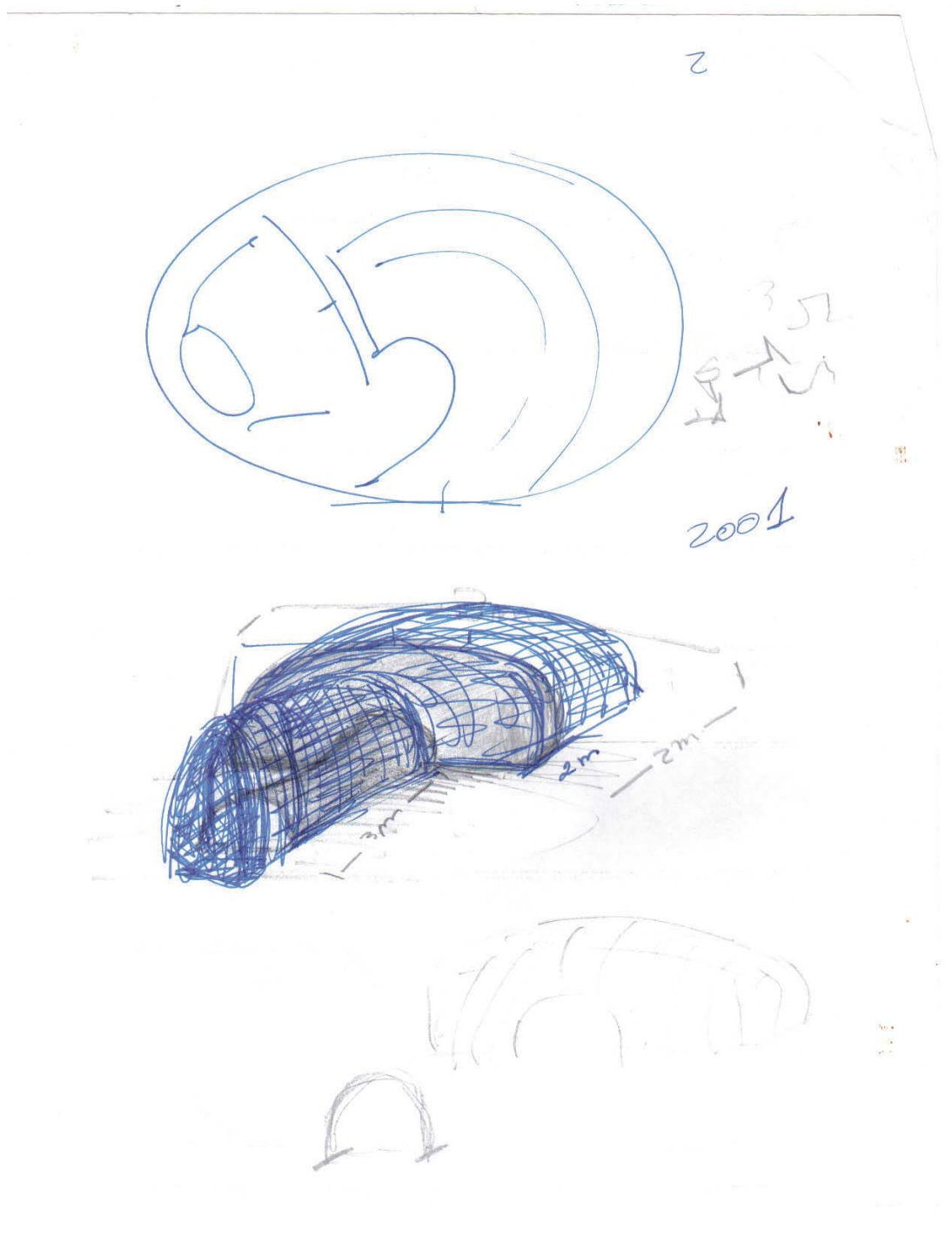
2001

Esboço para entrada de vídeo-instalação com tecido Segunda pele



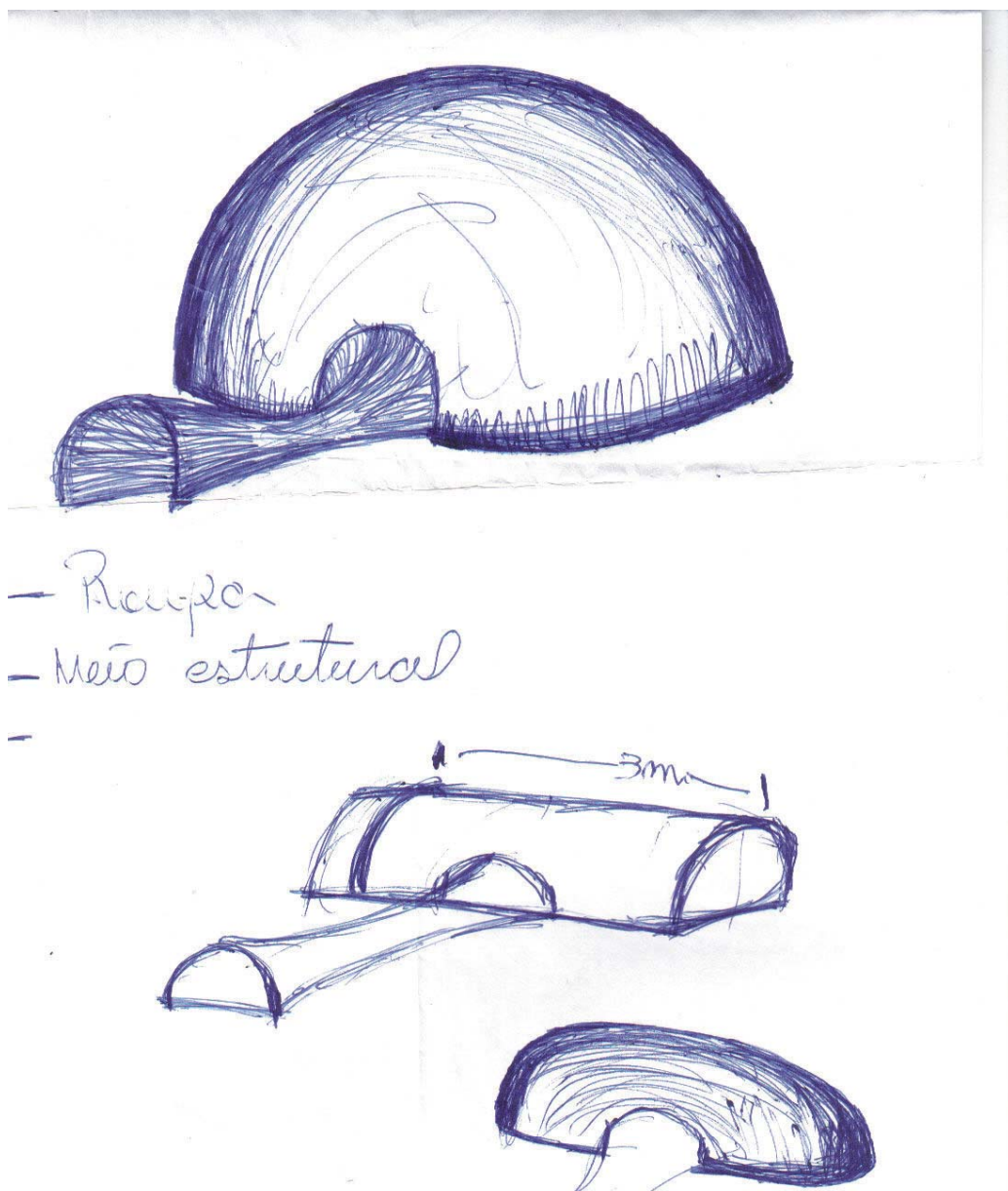
Esboço para video-instalação com
tecido empermeável de nylon

2001



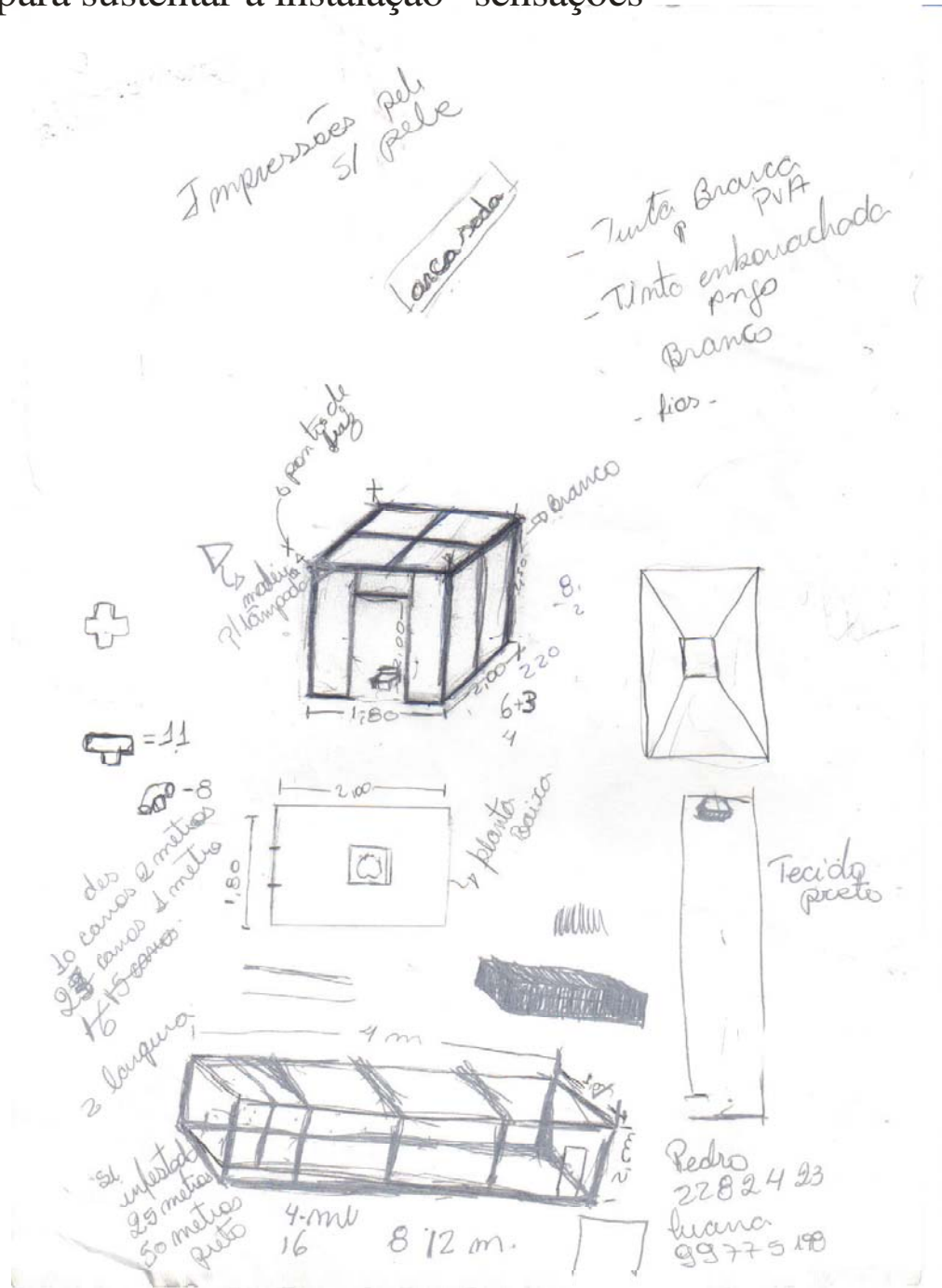
2001

Esboço para construção da video-instalação
com tecido Segunda pele.



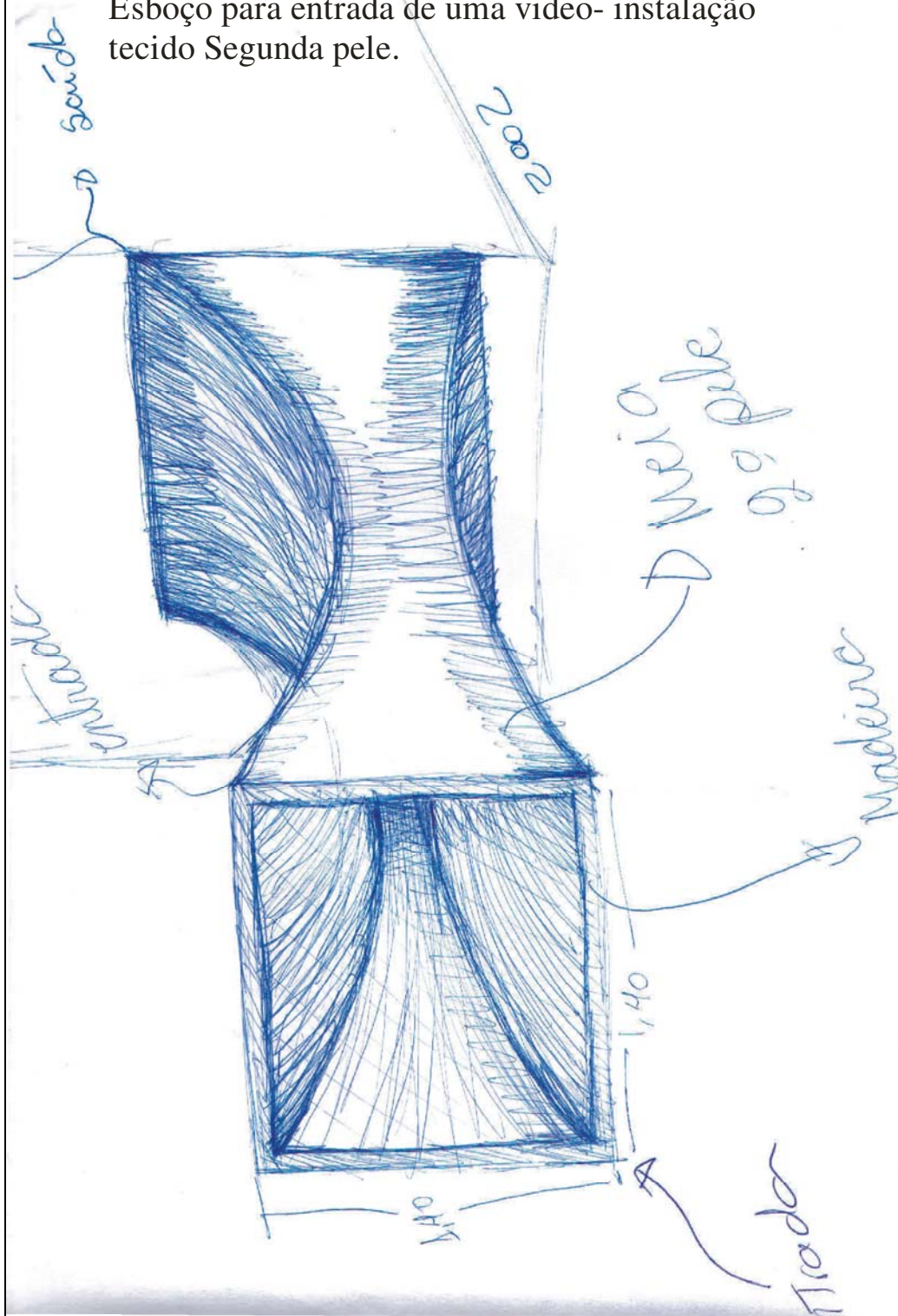
2001

Projeto para construção da estrutura de cano de pvc para sustentar a instalação “sensações



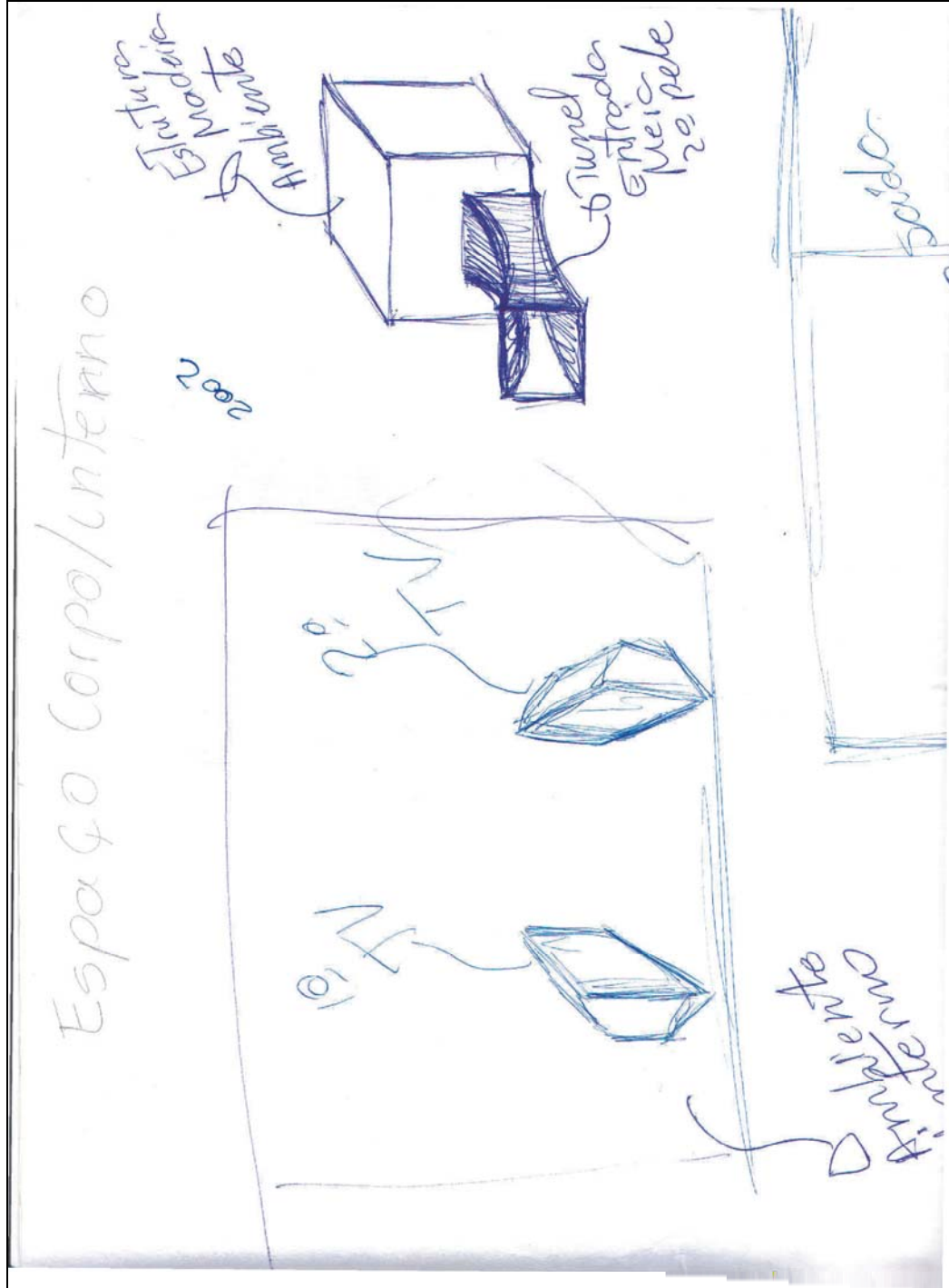
2002

Esboço para entrada de uma video- instalação
tecido Segunda pele.



Esboço para entrada de video-instalação
tecido Segunda pele

2002

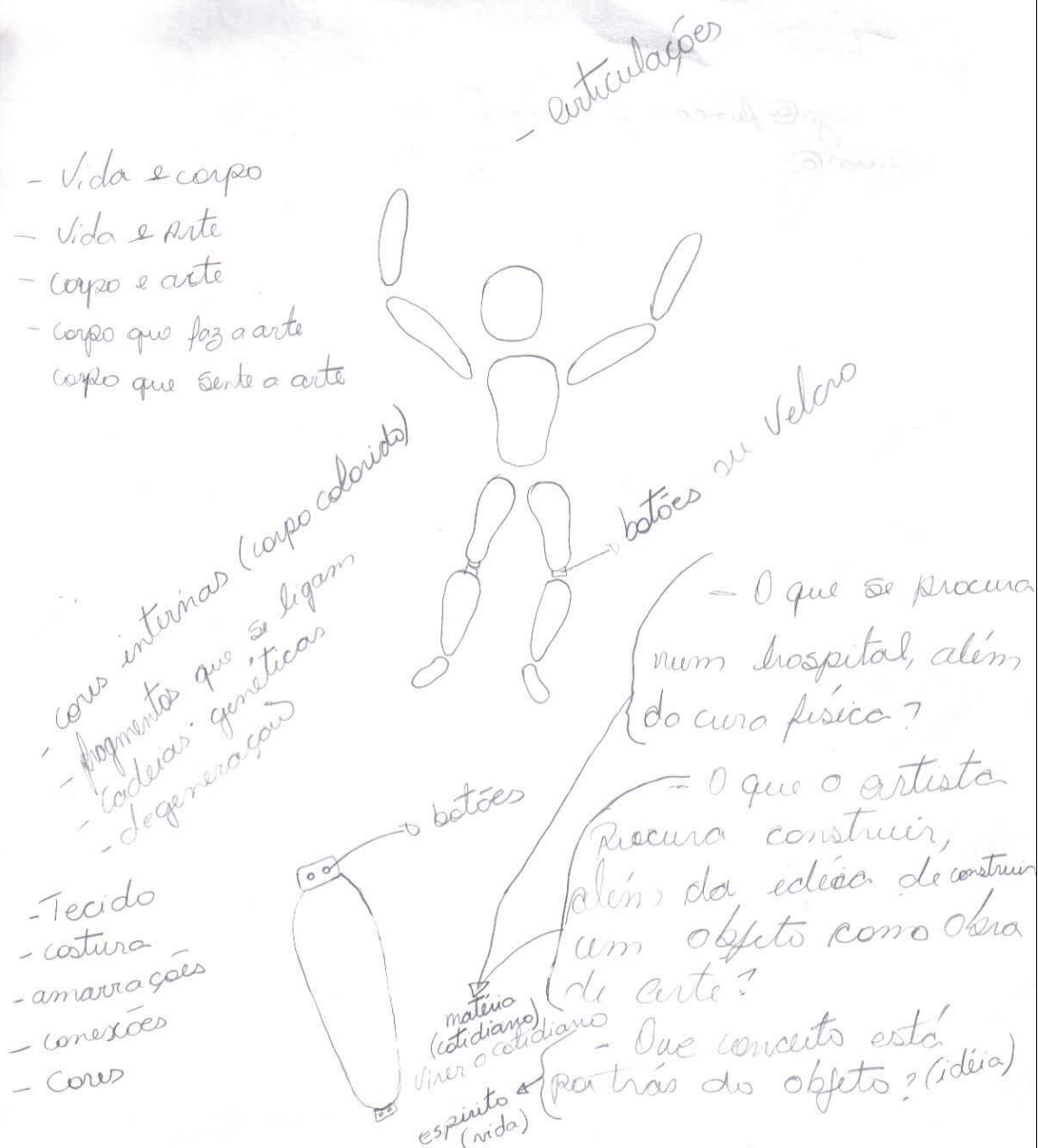


2004

Esboço para elaboração de bonequinhos de tecidos
primeira idéia

2004

Esboço do projeto para elaboração dos bonecos-sonhos de tecidos coloridos

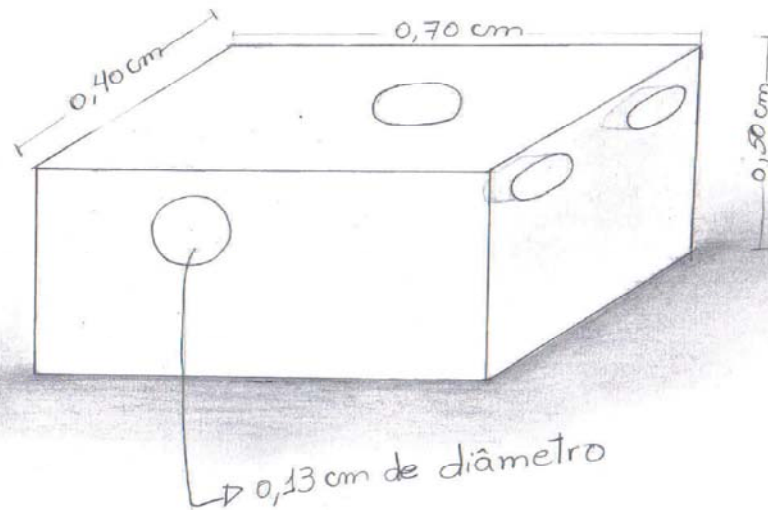


2004

Projeto para construção dos bonequinhos em tecido
popeline de algodão

2004

Projeto para construção da caixa de acrílico onde
serão apresentados os bonequinhos de tecido

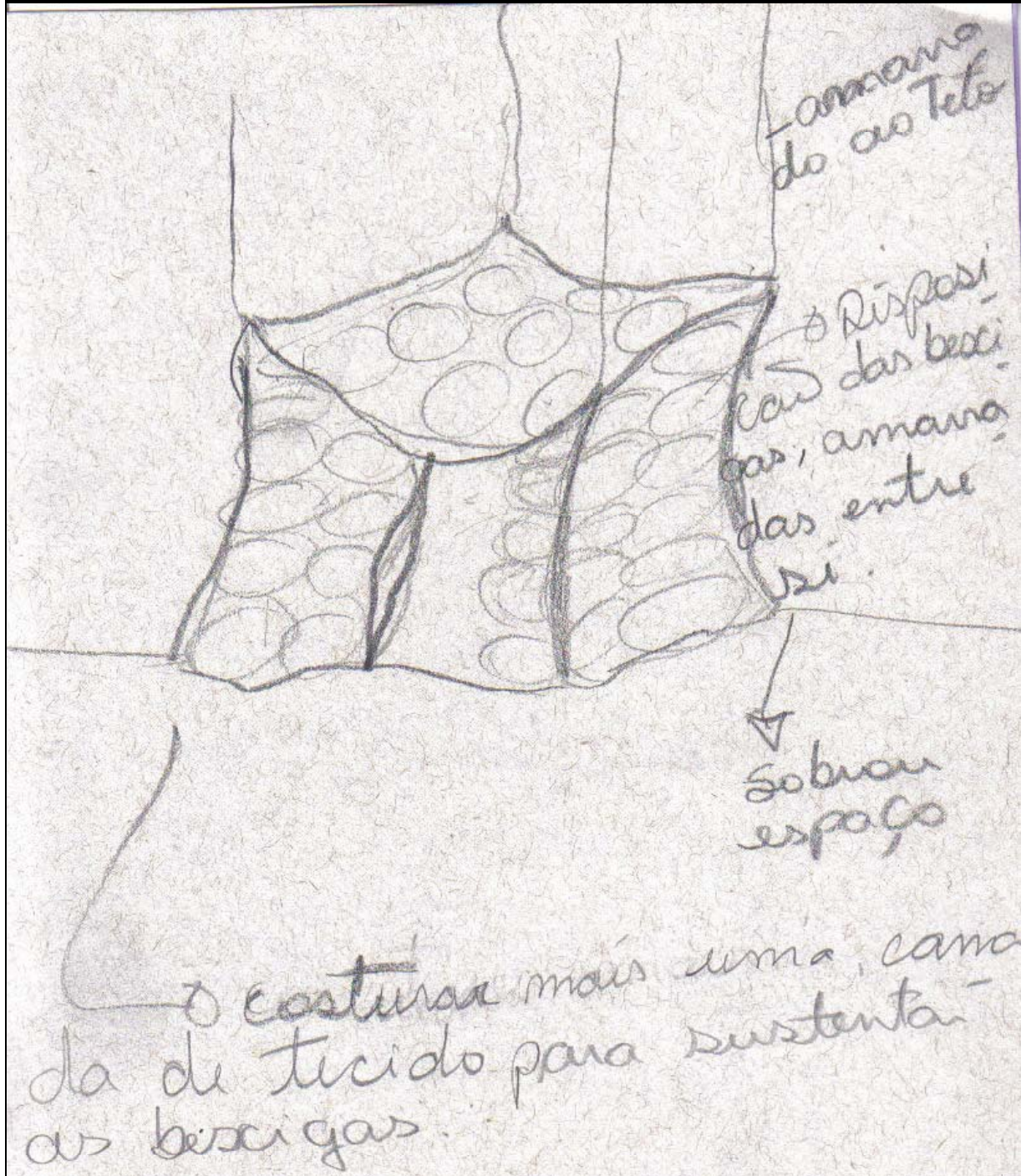


Projeto dos moldes de cada parte do corpo dos
bonequinhos de tecido



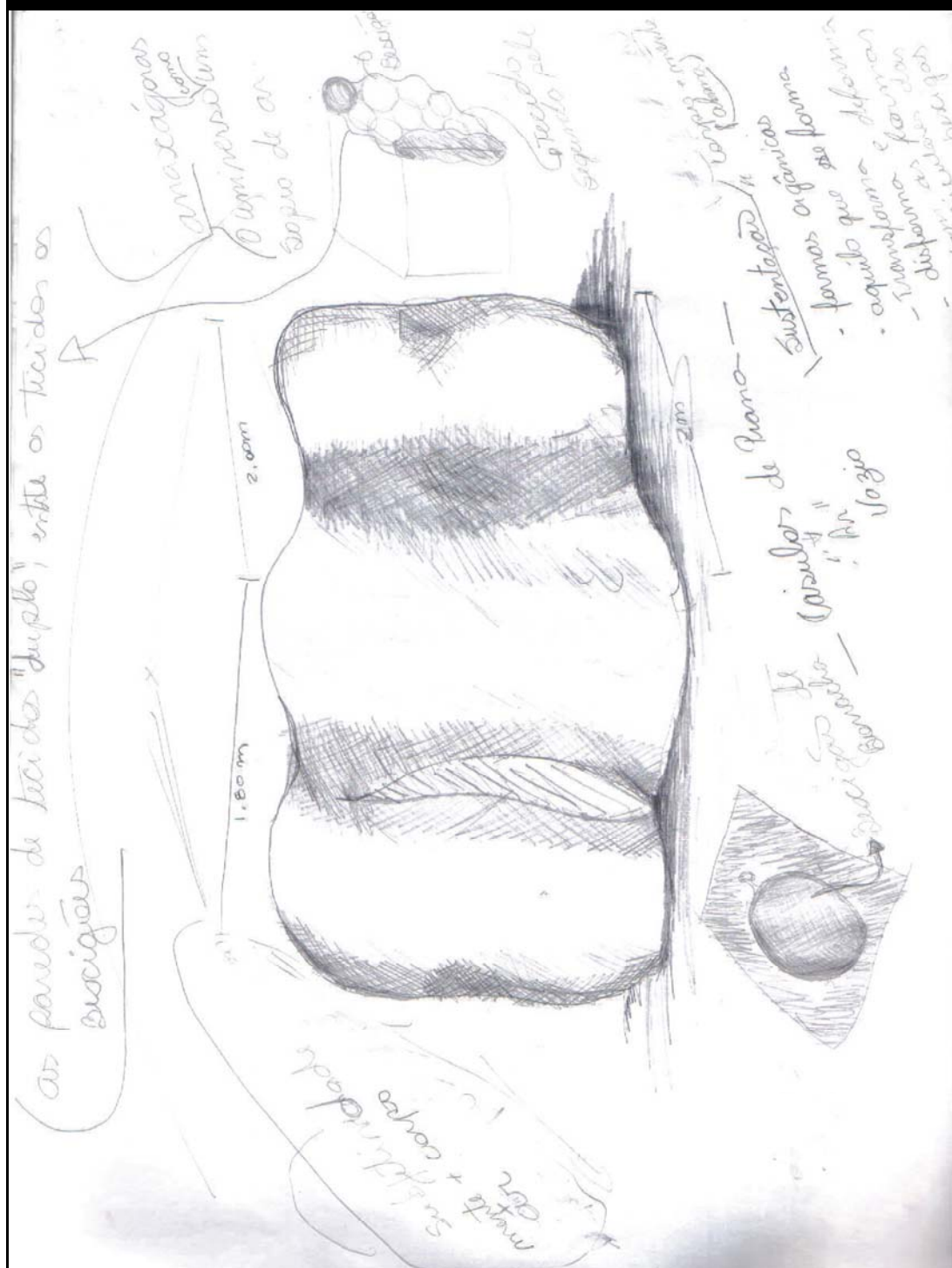
2004

Primeira tentativa na montagem da instalação
“retorno a casa” problema: faltaram mais balões



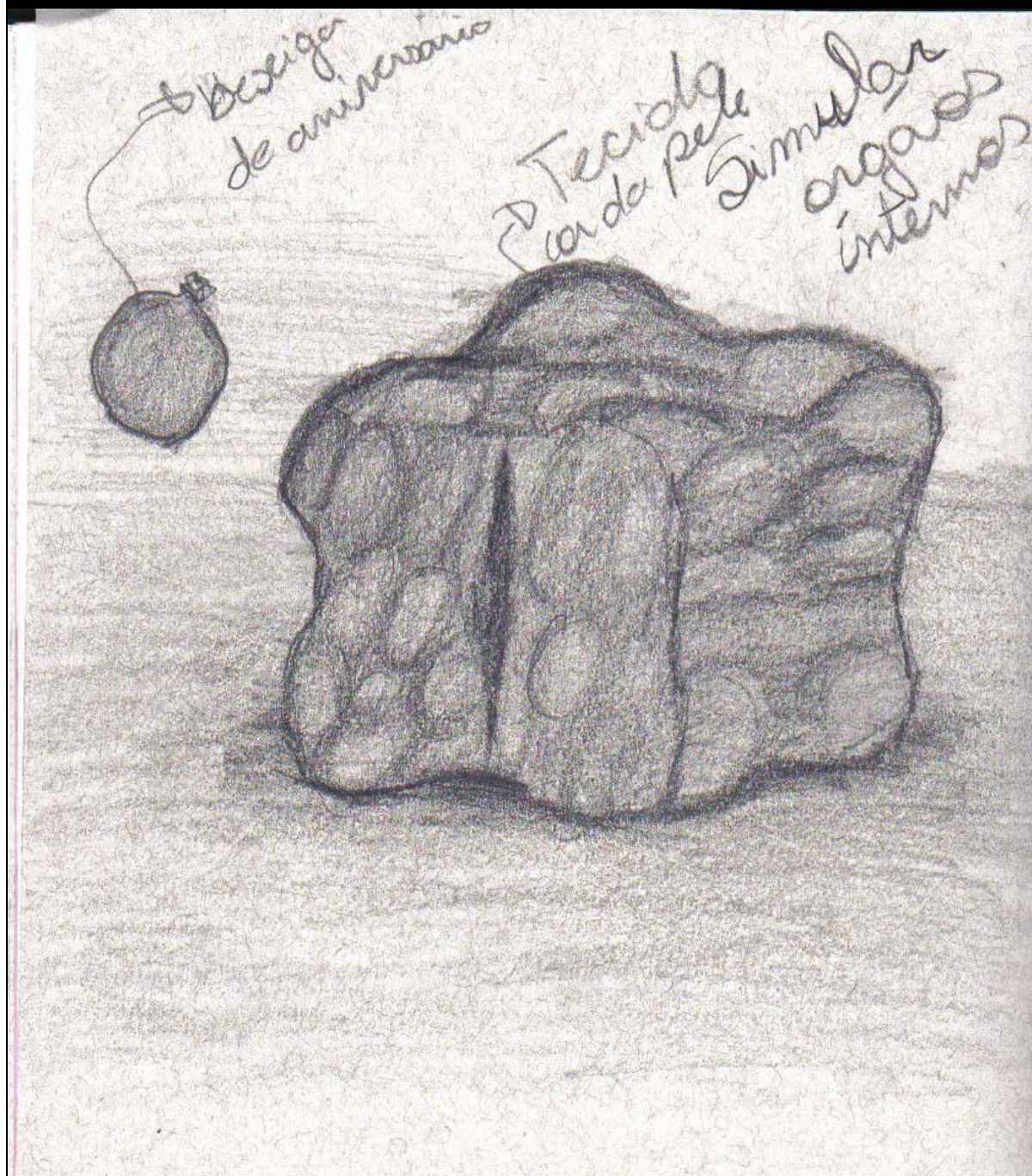
Projeto para elaboração da Instalação ‘retorno a Casa’

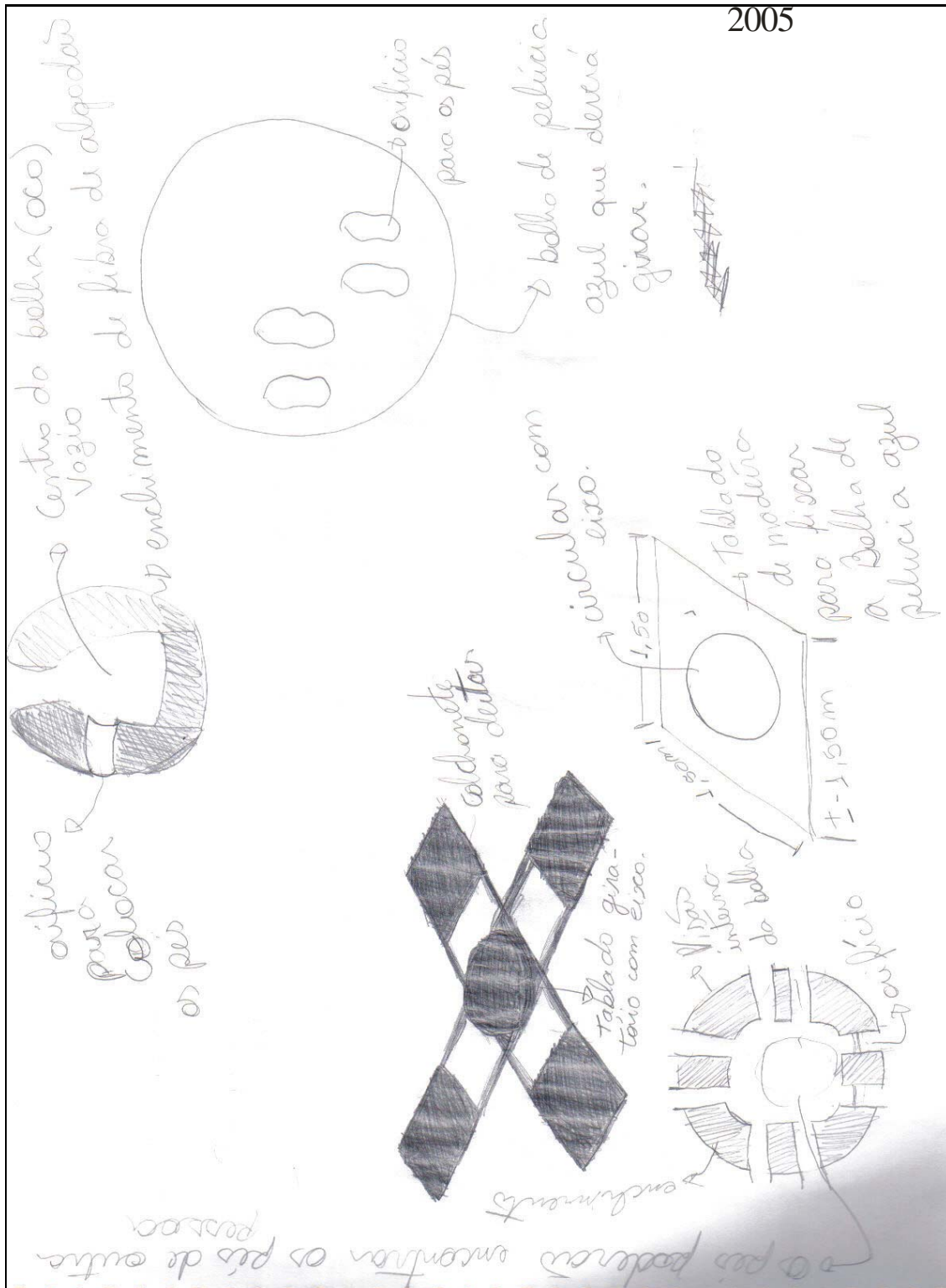
2005



Resultado após a colocação de mais
balões, foram o suficiente para sustentar
a Instalação.

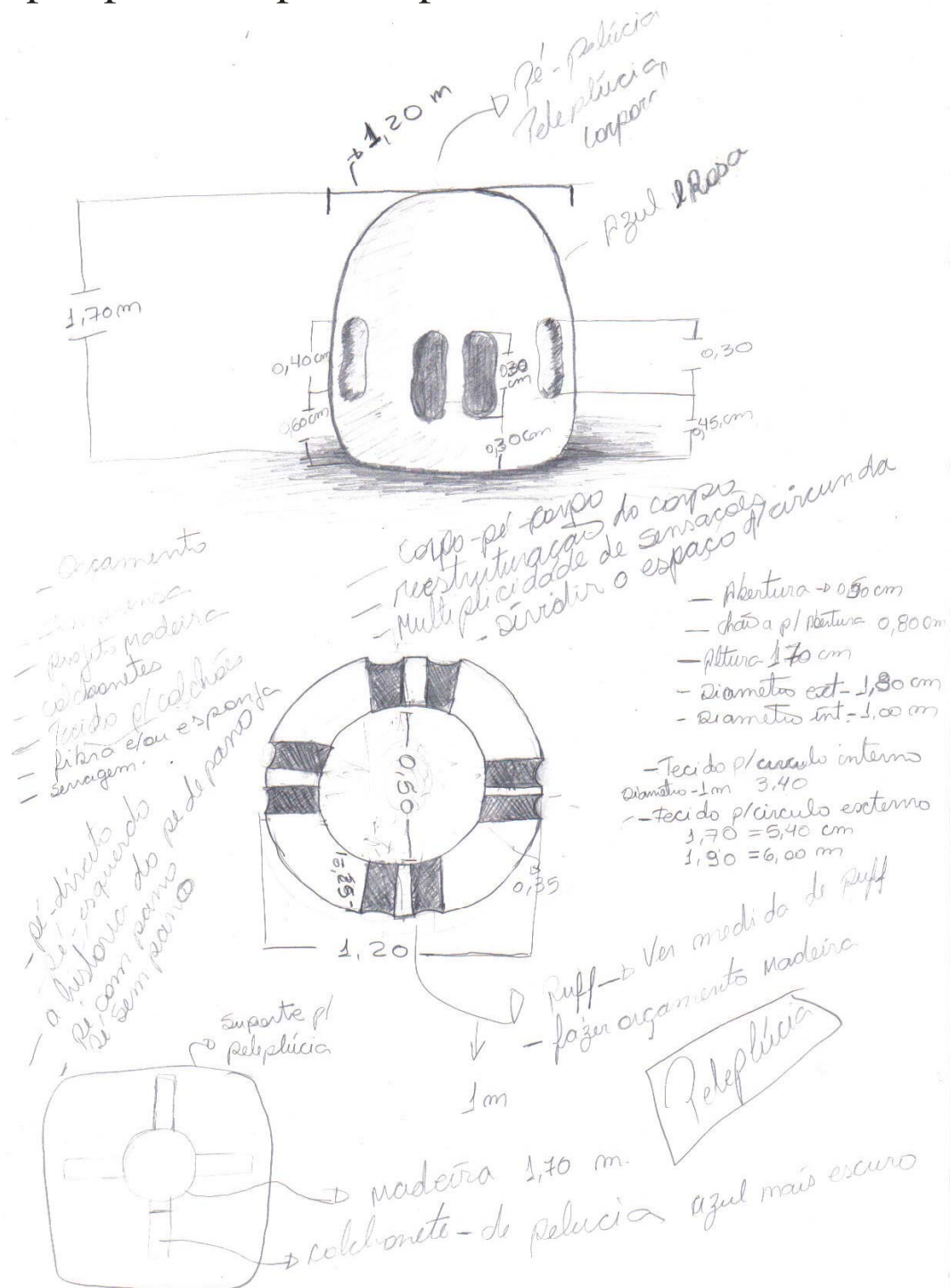
2005



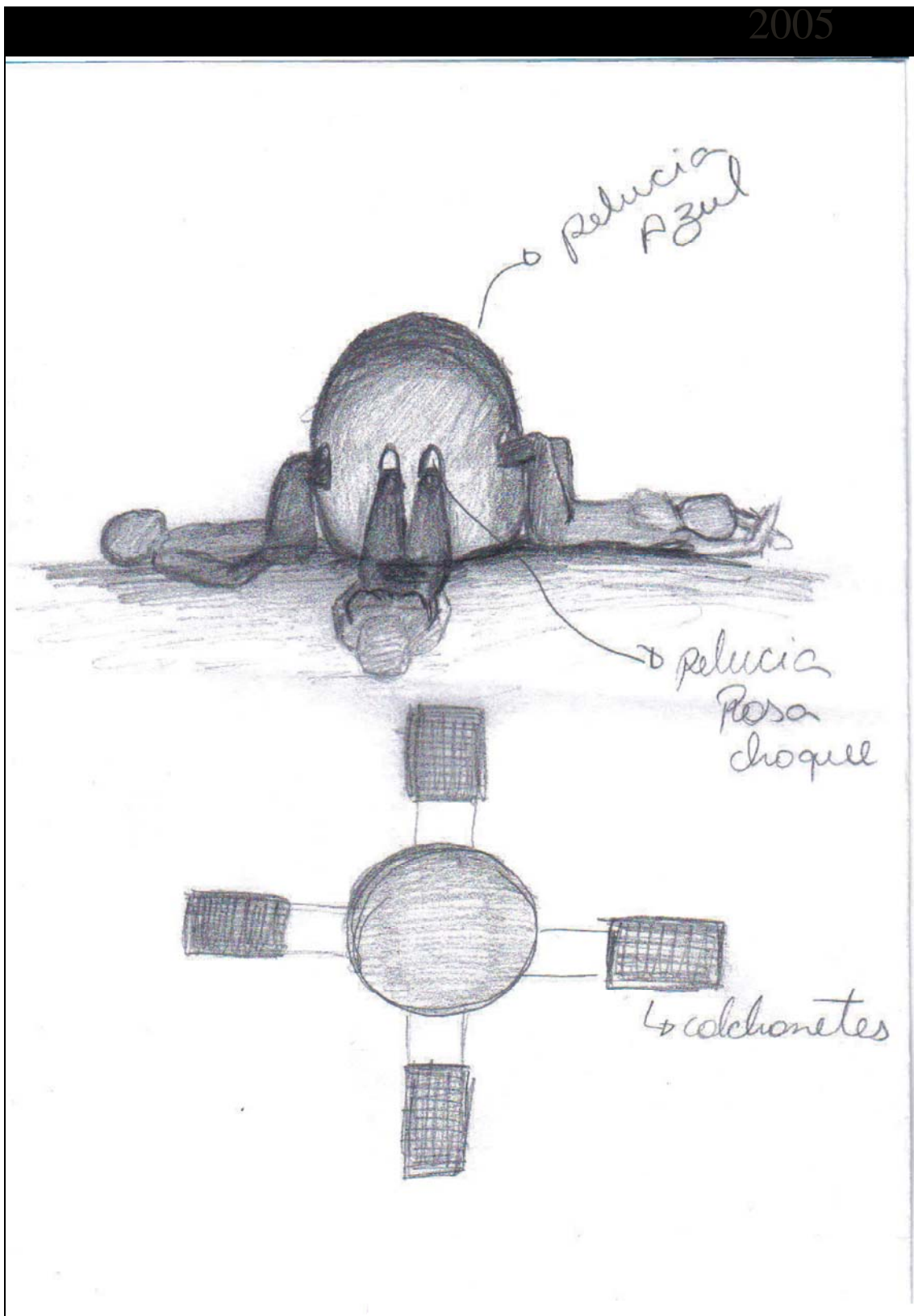


Projeto para elaboração da instalação pelepelucia - puff de pelucia

2005

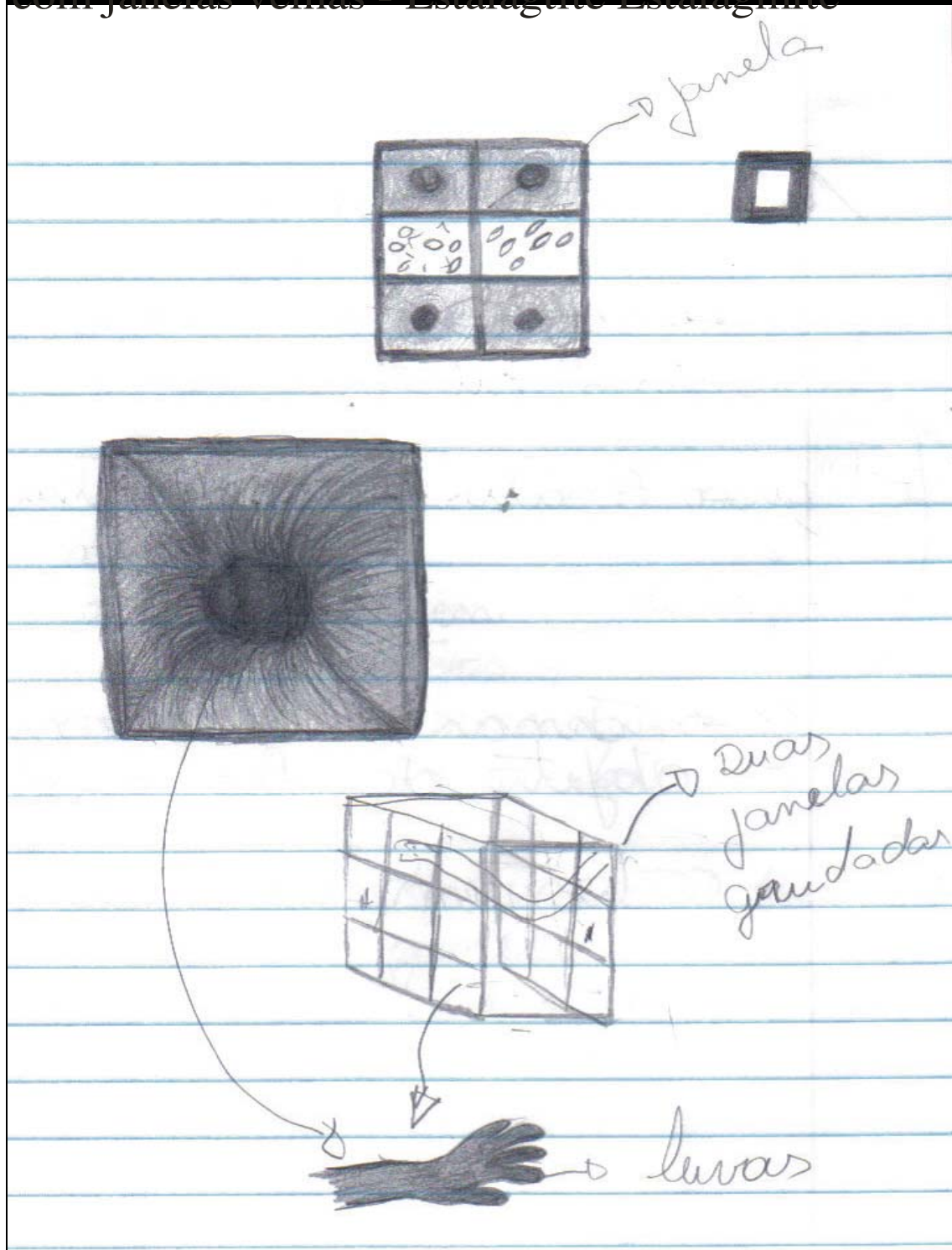


2005



2005

Esboço para construção da Instalação com janelas velhas - Estalagmite Estalagmite



2005

