

Transcrição da Palestra de
ELIDA TESSLER

Hélio Oiticica e Lygia Clark eram grandes amigos. Hélio Oiticica e Lygia Clark foram muito importantes para a arte brasileira. Eles conversavam muito, e mesmo sendo muito próximos, nem sempre eles viveram no mesmo lugar. Por uma ou por outra razão eles viajaram bastante e trocaram cartas. Sobre estas cartas creio que vocês estejam bem informados porque recentemente elas foram publicadas. Estes escritos são extremamente importantes. Há nas cartas algo muito especial porque é uma mistura de confidências, de pensamentos e um posicionamento. Tanto Hélio Oiticica como Lygia Clark procuraram no contexto geral da cultura brasileira um posicionamento, uma tomada de posição. Nós vamos ver como formalmente isso se configura. O que é uma tomada de posição, um ponto de vista para falar em artes visuais para um trabalho em artes plásticas? Lygia Clark um dia comentou: “a minha declaração é que o Hélio foi para mim o artista mais importante que eu conheci na minha vida, e eu lhe dizia: Hélio, a gente é como uma mão, uma luva, você é a parte exterior e eu a parte interior. O público, a mão que calça a luva”. Isso tudo nós vamos analisar no decorrer da projeção de slides. Depois ela diz: “No início eu fui a mãe do Hélio” – entre o Hélio e Lygia Clark havia uma diferença de 17 anos mais velha – mas no final, isso nos anos 70, “ele se tornou meu pai”. Então porque trouxe essas duas citações? Porque há algo de filiação e algo quase incestuoso também. Existe essa filiação, porém tanto um como outro desenvolveram um trabalho pessoal, uma produção individual. Eles também participaram de grupos além deles mesmos, configuraram-se como dupla. Então um trabalho está sempre ligado à outro. Esta é a razão de nós falarmos dos dois ao mesmo tempo.

Existe diferença entre o ver e o olhar. Para Hélio Oiticica e Lygia Clark, em particular na aproximação do estar vendo ao estar vivendo. Há uma vivência nestas obras, pois ver com os olhos não basta. Esse é um ponto essencial neste tipo de trabalho, não só em Hélio Oiticica e Lygia Clark, mas em todos os que participaram do grupo do neo-concreto e artista contemporâneos até hoje e que se engajaram neste tipo de trabalho. O que vai significar para nós saber disso? Se ver com os olhos não basta, que tipo de percepção está em jogo?

Quando digo vendo e vivendo, estou sublinhando algo, é mais do que um jogo de palavras. Existe aqui uma proposição clara, específica e radical, caracterizada no Brasil nos anos 50 mas no mundo, isto é, na chamada arte internacional, ocorre desde o início do século XX. É uma tentativa de ligação entre a arte e a vida cotidiana. Nós temos grandes mestres que conhecemos bem, entre eles: Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Malevitch, Mondrian e ainda tantos, outros o fizeram como Tatlin, esta proposição de ligar, de uma maneira mais próxima

possível a arte à vida cotidiana. Isso implicaria em que? Em muitas coisas. Uma delas, a participação do espectador. Nós temos um papel importante enquanto espectadores, na conclusão do trabalho, digamos. O trabalho não existe, nesses casos, sem a nossa participação. Nem sempre nossa atitude deve ser a de apertar um pedal, abrir uma porta, colocar o pé na água. Nem sempre estourar sacos plásticos cheios de ar, como já aconteceu com as obras da Lygia Pape. Participação é também, ou pode ser somente olhar. Mas aí é um outro modo de olhar, um modo de olhar por exemplo, impregnado por outras sensações. Quais outras sensações? Cores fortes, cheiros, texturas, sons. O corpo está presente, e a tentativa do trabalho, referindo-se aqui ao de Hélio e de Lygia, é nos sensibilizar. Fala-se muito nas questões sensoriais, mas vamos devagar. A questão da participação está em jogo também, em muitas das declarações dos artistas. Separei aqui uma declaração de Lygia Clark, que gostaria que nos impregnasse em nossa conversa, vejam bem o que ela diz: “me sinto sem categoria, onde é meu lugar no mundo? Tomo horror a ser catalisadora das minhas proposições, quero que as pessoas as vivam, introjetem o seu próprio mito independente do meu”. Então essa participação é mais do que isso, colocar-se em torno da obra, em diálogo com ela.

A relação arte e vida cotidiana é histórica. Ela tem um contexto onde ela aconteceu. Eu remeto a vocês para quem não leu, aos manifestos do concretismo, do neo-concretismo, para situar-se um pouco nessa problemática dos anos 50 no Brasil. Sabemos que existiram algumas posições e contraposições justamente, do que uns e outros diziam, do que uns e outros faziam e se formos falar sobre isso, não poderemos falar sobre as obras. Mas que é que se procura? Em primeiro lugar, todo um restabelecimento de regras. O concretismo se fixou em leis da matemática, fixou-se também num estudo da psicologia, a Gestalt, e foram se configurando trabalhos com uso constante de cores puras, formas geométricas, eliminando, por exemplo, o toque do pincel, a marca da mão do artista. Este, utilizando-se de tintas industriais e métodos, como a pistola, jato de tinta ao invés de pincel, onde se eliminasse a subjetividade do pintor. O que ocorreu foi o estabelecimento de algumas regras e a transgressão destas mesmas. E é esse movimento que possibilita o surgimento do neo-concretismo. Há regras e há transgressão porque há uma busca de ir muito mais além do que as regras possibilitavam. Muito mais além do que constatar a cor pura seria viver a cor pura. Mario Pedrosa por exemplo, quando entrou dentro de um penetrável amarelo do Hélio Oiticica disse “eu estou dentro do amarelo, eu estou vendo o amarelo”, vocês entendem? Há uma aspiração nesse momento – este momento é 59, 60, 61 no Brasil – aspiração ao estreitamento dos espaços entre o racional e sensorial. Razão e sentido. Razão e emoção.

A obra para estes dois artistas passa pelo corpo. Há uma necessidade de vivência total e vivência é a palavra-chave deste momento. Vivência: estou vivendo o meu trabalho ou quem

está olhando, visitando uma exposição está vivendo esta exposição, é uma vivência, uma entrega para a experiência. Há uma necessidade, uma vontade de deixar muito próximos, o mais próximo possível o processo do produto. O estar fazendo é tão importante quanto o ter feito. Momento da realização é tão importante, às vezes mais importante que a finalização. O que sabemos, por exemplo, de um bicho da Lygia Clark, quando olhamos? Esta questão me preocupa, porque nós vamos estar diante de obras que foram realizadas há 30, 35 anos atrás. E o que sabemos dela, dessa obra? Como é que ela foi realizada? Ela surgiu de qual necessidade? Para estes artistas é bastante próxima a relação entre produção e produto. Por isso eu convido vocês a lerem os escritos deles antes dos textos teóricos, críticos ou analíticos, porque faz parte da obra, como Lygia Clark relata: “querido Hélio, hoje eu estou virada ao avesso, está saindo de mim algo que não conheço, creio que se tornará um bicho”. São relatos que para nós, vão fazer parte no momento em que olharmos, por exemplo, uma obra denominada bicho que é toda feita de placas metálicas, aparentemente frias, possuindo dobradiças, possibilitando ao público mudar a posição das placas..Como se dar conta que aquilo ali foi visceral? Que foi quase fatal? E tomou conta de um corpo para se tornar outro? Essa é uma idéia importante destes trabalhos: o grau de estreitamento que há entre artista, obra e espectador. Quando é que eles estão juntos? Quando é que eles estão separados? Quando é que o artista convida o espectador a se tornar – e aí vai um outro conceito chave para os dois, participador (nenhum dos dois chama o visitante da exposição de espectador, o espectador está muito mais ligado para o olhar, do que um participador). Isso não é novo para nós, porém na época era. É importante também entrar dentro de um trabalho. Chegamos a três palavras-chave que vocês irão encontrar em textos sobre artistas e certamente vocês vão falar nelas quando conversarem com as pessoas sobre as obras na Bienal.

A questão das categorias de arte, também foi muito importante, esse momento chamado de vertente construtiva. Este movimento foi fundado, na perspectiva da intersecção entre categorias de artes distintas. Até então distintas. Eu sou o pintor ou eu sou desenhista, sou pintor ou sou escultor, sou escultor ou eu sou fotógrafo, afinal eu sou artista, plástico ou bailarino, faço teatro..estas categorias, todas se aproximam, porque como o processo faz parte do produto, o momento da confecção faz parte da apresentação, muitas obras acontecem naquele momento. Como o corpo está presente, todas estas categorias se embricam. Os limites se esfacelam. Então categorias, como desenho, pintura, gravura, escultura, fotografia, é o que vai formar tudo, dança, música, poesia e literatura se juntam. E vão fazer parte do processo destes artistas. A integração destas categorias – este é um ponto de vista meu – traduz uma busca. Qual busca? Chegamos em um ponto delicado que é o da definição de arte. Devemos ultrapassar qualquer tipo de definição de arte, porque se Arte é, não existe e não

sabemos disso, muito mais difícil chegar a definição de arte porque esta depende do seu contexto histórico e geográfico. Não é a mesma coisa arte aqui, arte na África, não é a mesma coisa arte hoje, 50 anos atrás ou 300 anos atrás. E se pensarmos na arte pré-histórica? Quem nos autoriza a falar em arte na pré-história? Nem existia a palavra, então estas questões são delicadas, elas nos pegam em armadilhas. Eu acho que todo trabalho bom em arte, hoje ou em toda sua história, é aquele que nos tira o tapete e faz de novo a gente se perguntar: Isso é arte? O que é isso? Mas afinal o que é arte hoje? Esta é uma questão importante, até porque, se entendo bem, este evento que vamos presenciar daqui há alguns meses, além de nos mostrar todo o contexto histórico, vai estar nos apontando a arte contemporânea ou pelo menos o problema da arte contemporânea. Certo, eu acho que vai nos possibilitar uma trilha, uma pista para podermos pensar nisso. Neste meu ponto de vista eu imagino essa tentativa de intersecção entre as categorias de arte seja justamente a busca da arte que não caiba que não se restrinja à sua conceituação. A arte não vai ser a arte é e talvez queira ser, a arte não é isso. Que ela não caiba no seu limite. E vocês sabem, todos nós sabemos, que ultrapassar limites dói, é perigoso, nos deixa em terrenos escorregadios. Não se trata de ir contra a arte, como historicamente foi definido. Não se trata de ir contra e sim, eu penso, de ir sempre além dela e através dela, contornando o problema da arte. Nós sabemos, pelo menos quem trabalha em atelier, quanto é penoso esse processo. Então importantes movimentos de transgressão, subversão e atitudes radicais encontraram lugar. E eu creio que é por isso também que Hélio Oiticica e Lygia Clark, em especial, teríamos que falar em Cildo Meireles, Antônio Manuel, em Barrio e tantos outros. Eles tiveram atitudes radicais, miraram e acertaram. Não tiveram medo do tiro, vamos dizer assim.

O que aconteceu com a questão da interdisciplinaridade? Esta interdisciplinaridade não foi somente em termos de arte, das categorias de arte ou da literatura, essas que eu acabei de mencionar. Uma ligação muito forte entre arte e ciência. Arte e matemática, arte e física, arte em geral, não só artes plásticas. Arte e química e filosofia. Há grandes teóricos, há grandes pensadores que contribuíram muito para o pensamento formal e intelectual de Lygia Clark e Hélio Oiticica, principalmente e Merleau Ponty, Susane Langer. A fenomenologia, auxiliou em muito a fundamentação teórica do neoconcretismo e a exploração, nas obras, dos elementos sensoriais. Perguntas como “se essa mão toca essa qual é a mão que está tocando? Uma toca a outra que toca também ao mesmo tempo? Perguntas banais mas que foram deflagradoras de processos muito significativos. Surge a imagem da luva. Ela não é à toa, porque certamente, nós vestindo a luva, que processo é este de interrelações como por exemplo, dentro e fora? O que é dentro, o que é de fora, o que vaza deste tipo de interrelação? Outras questões interdisciplinares e que aparecem como arte e arquitetura,

evidente, há construções de espaço, se deseja criar – como é a expressão do Hélio Oiticica – um “mundo-abrigo”. Ele vai propor maquetes, e eu acho que elas vão aparecer aqui na exposição de espaços para jardins, parques, pátios, espaços para que possamos entrar e ficar, criar lugares, criar abrigos. Há intersecções entre a arte e a fotografia e a arte e a literatura também. Vocês vejam que as coisas são complexas, não são simples. As vezes um gesto, eu tenho um plano e o dobro, é tão banal mas tão instrutivo, erguê-lo no espaço é outra coisa. Isso é um pouco do processo de Lygia Clark. Ela vai juntando planos e colocando dobradiças. Porque? Porque ela vai precisar de alguém que abra e feche. A dobra está ali para isso, para evidenciar a possibilidade de movimento.

E quando se fala nessa interdisciplinaridade, arte e vida, arte e corpo, arte contemporânea, também se evidencia a questão dos materiais. O que passa a ser, por exemplo, o material de arte? Esta é uma história longa, mas como pensar, como perceber outros materiais que não são aqueles nossos velhos conhecidos como tinta, tela, argila, materiais ditos convencionais? Sobre esse assunto a Lygia Clark também vai falar, e eu acho bastante esclarecedor. Ela diz assim: “nunca o material se impôs a mim, quando tenho que expressar um pensamento eu busco um material que corresponde à linguagem que eu procuro”. Vou ler de novo: “nunca o material se impôs a mim, quando tenho que expressar um pensamento eu busco um material que corresponde à linguagem que eu procuro”. Eu li de novo porque ela termina com “a linguagem que eu procuro”. Vamos sublinhar esta noção, este gesto de procura, este gesto de investigação. A questão de que o material não se impõe, que eu não estou fadada a trabalhar sempre com o mesmo tipo de material e lutar com ele para chegar a um certo tipo de pensamento. Pode-se buscar outros materiais. O Hélio Oiticica já foi bem mais objetivo nisso tudo, tanto nas questões de materiais quanto espaços de exposição, ele dizia que as coisas estão aí, que as coisas estão no mundo..

Vou fazer uma citação um pouquinho mais longa, do Hélio Oiticica, que eu gosto muito, peço desculpas para quem já ouviu falar dela, mas não faz mal, se eu já li várias vezes vocês podem escutar várias vezes também porque é muito interessante, porque vai falar do conceito de arte também: “Não quero e não pretendo também criar uma nova estética diante a arte pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista. Eu pretendo estender o sentido de apropriação às coisas do mundo, coisas com que nos deparamos nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo enfim, coisas que não seriam transportáveis mas para as quais eu chamaria o público à participação” – muitas vezes o Hélio Oiticica, ao invés de levar um obra para um museu ou uma galeria chamava o público para fora, é bastante conhecida uma de suas atuações quando lhe foi proibido mostrar uma obra num museu, foi uma apresentação de Parangolés, isso em 67, que ele disse: “bom, eu não posso entrar no museu justamente porque

eu estou acompanhado por um grupo de escola de samba da favela, vou lá para fora, para o pátio” e os espectadores teriam que sair do museu para ver seu trabalho. Seria isso um golpe fatal no conceito de museu, galeria de arte, etc..e ao próprio conceito de exposição – e aí, uma frase importante: “ou nós modificamos ou nós continuamos na mesma”. Aí estão os gestos que chamamos radicais: “o museu é o mundo, é a experiência cotidiana”. Os grandes pavilhões para mostras industriais são os que servem ainda para tais manifestações, para obras que necessitem de abrigo porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios das cidades. Bom isso seria em relação ao espaço mas também aos materiais, Hélio Oiticica usou diversos tipos de materiais. A questão dos materiais também implica no efêmero não-efêmero, numa preocupação de muita gente, quando é que uma obra termina e se ela acaba o que vai acontecer? Por exemplo Lygia Pape confeccionou uma cesta de ovos, estes ovos eram distribuídos na exposição. Claro que o que fica é a documentação do trabalho mas o que vai acontecendo para este artista importa muito. O gerúndio é importante, acontecendo, vivendo, atuando, vendo, caminhando..Caminhando é o título de uma obra de Lygia Clark..Eu fico com uma grande expectativa quando encontro uma obra desses artistas para saber se esse gerúndio ainda existe, se ele ainda pode ser vivido enquanto tal. E essa idéia está dentro de algo que se chama “work in progress”. Estes trabalhos que vão acontecendo ao longo do tempo, o que torna tudo uma obra orgânica, esse sentido também de organicidade vai aparecer muito, a gente sabe, as coisas se mexem, as coisas tem vida, a vida do trabalho depende da atuação do espectador-participador. E aqui vou trazer uma breve lembrança..Por enquanto são só idéias, idéias que são assim..hoje quase que jogadas no papel, elas não tem outra maneira de fazer sentido hoje aqui conosco porque elas são idéias rápidas..Este fim-de-semana em Brasília, encontrei com um artista que se chama Wagner Barja, não sei se vocês conhecem, ele é o atual diretor do Espaço Cultural 508 Sul. Ele também faz esta aproximação grande entre ser artista, e ser responsável por uma política cultural, ou pelo menos por questões da educação. Comentei com ele sobre essa palestra e conversamos sobre Lygia Clark. Este é um aspecto muito importante também, estas testemunhas vivas, diferentes de livros, de quando a gente encontra textos de autores, de uma certa forma fria. Então ele me dizia das relações que ele teve com Lygia Clark, de quando ele viveu este trabalho. Por exemplo, vocês sabem, ela tem esse..um trabalho que é um tubo em tecido que as pessoas teriam de ir entrando, penetrando as vezes poderia faltar um pouco de ar e então, Lygia cortava o tecido, era para que as pessoas pudessem sair e sentir como se estivessem nascendo novamente, sair de um estado de asfixia para a respiração. São trabalhos radicais, Wagner Barja viveu este trabalho e o que importa é o que ele me conta hoje: “Sabe isso me fez lembrar um dia quando eu ainda fazia Escola lá no Museu de Arte Moderna da época, em que eu me afastei um pouco

da Escola e fui para um pavilhão, tipo um refeitório de estudantes. Estava tudo muito vazio, muito silencioso, comecei a sentir algo diferente e entrei. Eu entrei e vi um corpo, colocado sobre as mesas todo enrolado em lençóis. A gente poderia pensar que era um trabalho mas não era, era a Lygia Clark. Ela tinha morrido naquele dia e ia acontecer o velório. Ele viu a última obra de Lygia Clark, porque parece que é uma obra que se realizou depois mas no mesmo contexto, na mesma forma em que foi realizado anteriormente. O que eu quero marcar com isso e queria passar isso para vocês é que as coisas continuam e que falar hoje de Lygia Clark ou Hélio Oiticica ou neoconcretismos ou outros artistas que trabalham neste sentido é falar de arte contemporânea, e temos muito ainda a aprender com tudo isso, para continuar vivendo. Eu não gostaria por exemplo, esta é uma visão bem particular, que essa grande exposição que vai acontecer seja somente algo histórico. Espero que tenha um sentido mais amplo, que seja mais vivo. Bom, esse é um breve depoimento meu, para dizer que eu fiquei sensibilizada com a frase “foi a última obra dela que eu vi”. Para vocês verem como as coisas estão vivas e como essa questão de materiais também está presente entre nós. Fala-se muito sobre quem é o artista, o que forma um artista, que tipo de material usa o artista. As lições de Lygia Clark e Hélio Oiticica concentram-se em estar atento ao espaço, o lugar onde está esta obra.

A exploração, a experimentação de materiais e do espaço, este é o ponto chave para o trabalho de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Sobre a relação produção-reflexão, não há distanciamento entre uma e outra atitude. Fazer uma obra, escrever sobre ela, mostrar uma obra ou não mostrar, para estes artistas está tudo junto. A questão de escrever sobre o próprio trabalho ou escrever sobre o trabalho de outro artista também esteve muito próximo. Tudo isso constituiu um espaço de investigação, uma tentativa de compreensão. Compreensão de quê? De um processo que não era exclusivo no Brasil. Conseqüente de uma tensão entre as regras e as suas próprias transgressões, ainda ligados às questões da filosofia. Lygia Clark vocês sabem, viveu na França entre 70 e 76, ela estudou e trabalhou, foi aluna e professora. Foi lá também que ela fez uma análise com uma psicanalista, Pierre Fedida. Hoje ele tem uma atuação importante junto aos críticos de arte. Mas o que ela vai trabalhar? O pós-estruturalismo, o existencialismo, a antropologia estrutural e uma revisão freudiana. Interessam estes conceitos que são ditos da área teórica, de uma investigação teórica mas que passam diretamente para o trabalho da artista.

A relação nacional/internacional é importante. Que tipo de relação é essa? Primeiro, de conhecimento. Eles não eram ignorantes. Hélio Oiticica, Lygia Clark e muitos artistas desse período sabiam o que estava acontecendo a nível internacional em arte. Como eles sabiam? Uma das vias de acesso foi o próprio Mário Pedrosa, crítico de arte brasileira que viveu muito

tempo exilado fora daqui e que, quando voltou trouxe consigo muito material. Catálogos, slides, fotos, pôsteres, que ele comentava em reuniões com os artistas. Então havia um conhecimento sobre o que estava acontecendo pelo menos em toda a primeira parte do século. Eles não estavam sozinhos neste tipo de atitude. Isto é uma questão interessante. E à nível nacional de articulação, articulação de grupos, divulgação de conceitos, por exemplo, ficar mais ou menos próximos a Caetano e Gilberto Gil, tinha sentido. Aos poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari também. Era muito mais do que artes plásticas, havia um momento histórico nacional que necessitava de articulação, de inteligência também, de como defrontar com os problemas políticos no Brasil. Então eles tinham um conhecimento agudo dos acontecimentos internacionais, eles viajavam – somos todos viajantes – mas eles viajavam à Inglaterra, aos Estados Unidos, em especial Hélio Oiticica viveu 6 ou 7 anos em Nova Iorque em Manhattan, isso foi muito importante. Lygia Clark fez viagens à Inglaterra, isso antes ainda de Hélio Oiticica. Sérgio de Camargo foi também um artista chave deste momento, porque ele falava fora daqui, do que estava acontecendo no Brasil e foi através dele, então que Lygia Clark e Hélio Oiticica fizeram exposições na Inglaterra. Na Inglaterra eles conheceram um crítico bastante importante: Guy Brett. Guy Brett foi um dos responsáveis junto com a Catherine David, pela organização de uma exposição muito importante, retrospectiva de toda a obra de Hélio Oiticica. Vocês estão sabendo, esta exposição foi apresentada em 4 ou 5 centros internacionais muito importantes. A partir disso algo mudou. Tanto mudou que agora planeja-se uma próxima exposição sobre Lygia Clark, organizada pelos mesmos museus nas mesmas dimensões. Na época Guy Brett convidava artistas brasileiros para fazer exposições na Inglaterra, o que estreitou laços. E na França, uma pessoa importante pelo menos para a Lygia Clark foi Jean Clay, que tinha uma revista e também dedicou bastante espaço para a arte brasileira. Então, iniciou-se uma importante conexão da arte nacional e a arte internacional neste momento, anos 60 – 70.

Com relação ao entrosamento entre a produção de grupo e a produção individual nós já tocamos no assunto. Cada um destes artistas tinha uma produção individual bastante ampla e importante e de grupo também. Está engajado num certo tipo de atitude.

Quando é que uma superfície se torna espaço? Isso vai ser importante para a análise de qualquer uma das obras. Quando é que uma superfície se torna espaço? O que eu quero dizer com isso vai muito mais além. Quando é que um trabalho, por exemplo um quadro, invade uma sala? Quando é que um trabalho que está colocado na parede derrama-se para o espaço? Traduzindo nas palavras de Hélio Oiticica, quando é que uma arte se torna arte ambiental? Quando é que interessa que um trabalho, seja uma pintura, seja um quadro, esteja colocada numa parede branca, numa parede rosa ou azul ou amarela? Vamos pensar por

exemplo em um quadrado vermelho, que seja um monocromático vermelho numa parede branca. O que interfere nisso como espaço de cor numa sala de exposição? Esses pensamentos são importantes, estes pensamentos são definidores. Uma arte, na palavra deles, que salta para o espaço. Esse é o salto radical também, isto é um processo deflagrador. Então estas relações são importantes, eu prefiro falar nelas com os slides para a gente poder acompanhar este salto.

Relação do dentro e fora. Vamos lembrar denovo da luva, vamos lembrar denovo de uma mão que a toca a outra, qual é a mão que toca? E vocês sabem que para a Lygia Clark também foi bastante importante esta experiência com a fita de Moébios. Quem foi à Bienal de São Paulo em 1994 pôde fazer algum tipo de experiência parecida.

Esse trabalho que ela faz é com um pedaço de papel qualquer ou com uma fita, vai repetir uma experiência que Max Bill, na escultura, também propôs nacionalmente, que é o seguinte – isso é só para pensar aonde é que está esta relação dentro e fora. Falar relações dentro e fora é bastante amplo, envolve tudo, tudo tem seu dentro e seu fora, o que interessa é o ponto de intersecção, o que interessa é quando o dentro passa a ser fora e o fora passa a ser dentro. Porque aí tem um estalo, o mesmo estalo da superfície para o espaço, o mesmo estalo de pensamento que se dá conta de que um quadro não é um quadro. É paradoxal mas um quadro nunca é um quadro, o quadro é o quadro e mais o lugar onde ele está. E ainda mais quem está vendo, não é? Sempre foi assim em toda a história da arte, isso não é novo. Giotto na Capela de Assis sempre foi arte ambiental, sempre foram espaços penetráveis. O problema é que o estalo está em apontar a questão, em retirar a frieza das categorias. Por isso sensorial, por isso ligado à emoção e à razão. Então a experiência é a seguinte..eu não conheço a história da experiência, eu conheço a experiência em si. Se pega um pedaço de papel, uma fita, pode ser qualquer tipo de material, uma lâmina metálica, placa de argila e se a gente une as pontas nós temos explicitamente um espaço externo e um espaço interno. A experiência é a inversão. Simples, é o mesmo pedaço de papel, o mesmo dentro e fora, que com mínimo esforço, a gente torce e criando aqui certa confusão, um movimento, um ‘caminhando’ de Lygia Clark, algo que vem de dentro e passa a ser fora, e estando fora, escorrega para dentro. Este é um trabalho. Esse é o trabalho da Lygia Clark, é o trabalho do Max Bill em metal ou mármore, é simples, mas nos contamina, vamos dizer assim, nos contagia de elucubrações. É possível pensar nestas ligações de espaços internos e externos. Pensar na nossa língua, nossa mucosa, nossa lágrima, tantas coisas que passam do dentro para o fora.

Eu consegui fazer uma filtragem do depoimento de Lygia Clark sobre os bichos. E eu tenho então a definição de bicho, dizendo, uma descrição que vai falar de organicidade, dos processos do bicho, do bicho como obra aberta e uma consequência, algo que irradia do bicho,

que são as obras moles. Não sei se vão estar presentes na exposição, mas são elas contrapondo às placas de metal. Ela trabalha com borracha e estes bichos, estas formas são moles..discrepantes.

Vamos às palavras de Lygia, em 1960, e ela vai falar “Os bichos”, espero que usufruam destas palavras: “Bichos. É o nome que dei às minhas obras deste período, pois suas características são fundamentalmente orgânicas. Além disso, a charneira de união entre os planos me faz lembrar uma espinha dorsal. As disposições das placas de metal determinam as posições do bicho, que ao primeiro golpe de vista, parece ilimitado. Quando me perguntam quantos movimentos o bicho pode efetuar eu respondo: ‘não sei nada disso, você não sabe nada disso, mas ele, ele sabe’. Os bichos não têm avesso”. Bom isso é uma evocação dos bichos. Eu até acho interessante para quem nunca viu um “bicho” ficar imaginando pois o fato de imaginar faz parte de uma das intenções da Lygia Clark quando ela comenta sobre estes trabalhos. Então vamos a uma definição precisa dela sobre os bichos: “os bichos são bioformas de alumínio anodizado ou organismos de folha de flandres. Sua estrutura, o eixo da ossatura, é composta por figuras geométricas atadas por dobradiças. Algumas espécies são plenamente móveis, enquanto outras possuem espinhas fixas que limitam os movimentos de seus membros metalizados”. Tudo isso já vai criando uma imagem do mexe/não-mexe do bicho como algo orgânico. Espinhas fixas que limitam os movimentos de seus membros metalizados. Uma descrição de bichos. E ainda: “A lei do bicho, o projeto do seu movimento é possível, é o embrião de formas irregulares, descontínuas e polimétricas. Cada agenciamento de suas partes que oculta em seu ineditismo a raiz da estrutura. É apenas uma de suas possíveis exteriorizações. Os bichos são objetos variáveis pois ligam a estabilidade variável de um suporte material, a fragilidade variável da informação estética”. Então este material ligado à essa informação estética.

Gostaria aqui de fazer uma observação. Essas declarações da Lygia foram retiradas de um livro que é pouco conhecido aqui em Porto Alegre, “O espaço de Lygia Clark”, de Ricardo Fabbrini, 1994, editado pela editora Atlas.

Processo do bicho. Da relação entre a ação de deslocamento das placas e a reação biomecânica de suas dobradiças nasce uma integração total, existencial, estabelecida entre ele, bicho, e os seus manipuladores. Então denovo aquela relação estreita entre a obra e o espectador, o participante. “Eles exigem do participante reações sempre renovadas. Vejam bem, ele exige. Nós estamos ali e nós não podemos somente estar ali. Para que ele aconteça, seja o bicho, seja qualquer outro tipo de obra destes artistas, nós precisamos estar mais do que ali e realmente participar. “O bicho é uma obra aberta embora não tenha sido concebido como uma realização desse conceito”. A Lygia diz: “ Eu não tenho nenhuma teoria dos outros

nem a priori, eu não sabia quem era o Umberto Eco e não estava preocupada em fazer uma obra aberta. Agora os outros, pode ser que soubessem alguma coisa porque eram muito mais intelectuais do que eu”. Com isso eu fecho este grande círculo de dizer que é através da obra que estes artistas conheceram também a teoria ou uma reflexão possível em torno destas relações de arte e participação.

Projeção de slides.