

O LUGAR COMUM DA PARTICIPAÇÃO

Livia Flores Lopes / Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

Desde os anos 90, o critério da participação do espectador se tornou *topos* recorrente e quase obrigatório da obra de arte contemporânea. O artigo discute a genealogia do desejo de metamorfose do homem a partir da perspectiva nietzschiana e os modos pelos quais os trabalhos de Lygia Clark e de Joseph Beuys informam determinadas posições no campo da chamada arte participativa.

PALAVRAS-CHAVE

Joseph Beuys; Lygia Clark; espectador; participação; teatralidade

ABSTRACT

Since the 90's, the criterion of the spectator's participation became a recurring and almost binding *topos* of the contemporary art work. The article discusses the genealogy of the longing for human metamorphosis from a nietzschean perspective and the means by which the work of Lygia Clark and Joseph Beuys inform certain positions in the field of the so called participatory art.

KEYWORDS

Joseph Beuys; Lygia Clark; spectator; participation; theatricality

Como já dizia o Nietzsche há 100 anos: como pode uma COISA MAIOR ser reduzida a UMA MENOR – da descoberta/invenção do artista às mesquinhas idiossincrasias do espectador que não existe mais. Quem vive o que você propõe e dá, ou vive ou não vive, mas nunca fica na posição de ‘assistir’ como de fora! Voyeurs da arte! Pior que a pior das inutilidades!

Hélio Oiticica em carta a Lygia Clark¹

Na carta endereçada a Lygia Clark em 1974, Hélio Oiticica vocifera contra uma espécie de morto-vivo que insiste em rondar a cena da arte como assombração de um passado anacrônico, regido pela contemplação – sinônimo de passividade, alienação, incapacidade de ação. Afinal, há pelo menos uma década, desde *Caminhando* e *Parangolé*, ambos de 1964, ano em que iniciam sua correspondência, os dois artistas haviam se engajado no projeto de transformação do espectador em partícipe da criação da obra de arte.

Aventura moderna por excelência, cuja ideologia, “em todas as suas formas”, como frisa Boris Groys, “voltava-se contra a contemplação, contra a condição espectral, contra a passividade das massas paralisadas pelo espetáculo da vida moderna” (GROYS, 2009,9). Mas é justamente no espetáculo da vida moderna que o autor encontra outra marca dominante da modernidade cujo fascínio pela imagem cinematográfica produz efeitos diametralmente opostos, na medida em que a vitalidade de movimentos na tela exige imobilidade quase absoluta do corpo de quem assiste, fixando o espectador em sua posição. Vale aqui assinalar a inteligência estratégica de Oiticica ao criar a proposição de *quasi-cinema* e realizar experiências como *Block-experiments in Cosmococa – program in progress*, que liberam o espectador de sua paralisia, propondo outros ambientes: redes, colchões, superfícies moles, elementos lúdicos suscitam atitudes corporais alternativas ao modo de recepção da sala de cinema. Isto tende a colocar em pé de igualdade o que se passa nas telas e os acontecimentos vários e possíveis na plateia provocada em sua disponibilidade performativa pelo ambiente, pelos estímulos sonoros, imagéticos e ao mesmo tempo “distraída” do modo imersivo do cinema pelos objetos (lixa para unhas, por exemplo), pela simultaneidade entre imagens projetadas e ações ao vivo, não-programadas: “[...] a mim me anima insuflar experimentalidade

nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis” (OITICICA, 1996, 180).

O que percebemos é que a desejada “experimentalidade insuflada” pelas invenções da arte foi sendo absorvida e subsumida pelo espetáculo através da tecnologia, desenvolvendo variantes insuspeitadas. Recursos e procedimentos técnicos e formais da arte moderna encontram-se hoje embutidos em programas e teclas ao alcance do toque mais banal; não apenas a arte conceitual liberou o artista do fazer artístico, como podemos alterar e recombinar, a bel prazer, toda e qualquer obra ou fragmento de obra do passado disponível em arquivos digitais. A tecnologia contemporânea, no florescimento de suas capacidades de divisão celular e capilaridade, fornece infinidade de meios de customização e entrega (*delivery*) do espetáculo nosso “privado” de cada dia, que selecionamos e protagonizamos, borrando os limites entre produção e recepção, atividade e passividade, formas difusas e concentradas do espetáculo². Conjugamos assim modos de participação virtuais em rede com a imobilidade dos corpos isolados, fisgados por dispositivos de conexão, com efeitos não muito distantes dos obtidos através de técnicas de administração das sociedades disciplinares. A imbricação entre espetáculo, vigilância e controle torna-se patente quando a força presencial dos corpos é requerida como forma de resistência política a poderes estatais ou corporativos – e combatida justamente por isso, como se pode observar nas manifestações recentes mundo afora. Fato é que vivemos a plena vigência (vigor) das interfaces mantendo-nos não importa de qual lado da tela, ora como produtores, ora como receptores, e além, ampliando o espectro das alternativas binárias e confundindo as relações entre atividade e passividade: consumidores, garimpeiros virtuais, caçadores de *samples*, criadores de *memes*, praticantes de *remix*, *hackers*, aventureiros do ciberespaço e usuários das mais diversas próteses digitais.

O princípio interativo, inventado no pós-guerra como recurso de origem bélica³, possibilita a reciprocidade dos fluxos, tornando até mesmo o campo rarefeito da arte contemporânea indissociável de uma prática cultural de massa, do ponto de vista do consumo como da produção. É importante ressaltar a escala tecnológica e material sobre a qual se erigem certos paradoxos contemporâneos, como afirma Groy: “se a

sociedade contemporânea é ainda uma sociedade do espetáculo, este parece então ser um espetáculo sem espectadores”. Ou ainda, tornando explícito o outro lado da moeda: “como pode o artista sobreviver num mundo em que cada um pode, afinal, tornar-se um artista?” (GROYS, 2009, p. 9-10).

Isso significa que o sonho moderno de emancipação segundo o qual todo homem pode ser um artista⁴, enunciado por Joseph Beuys e Lygia Clark e compartilhado por tantos artistas mundo afora, teria se voltado contra a própria arte? Justamente pelo fato de a ideia de participação trazer em sua base a necessidade de um solo comum, que pode ser habitado e partilhado por diferentes grupos com anseios muitas vezes contraditórios, esse problemático “lugar comum” deve ser observado e refratado a partir de certas distinções e referenciais.

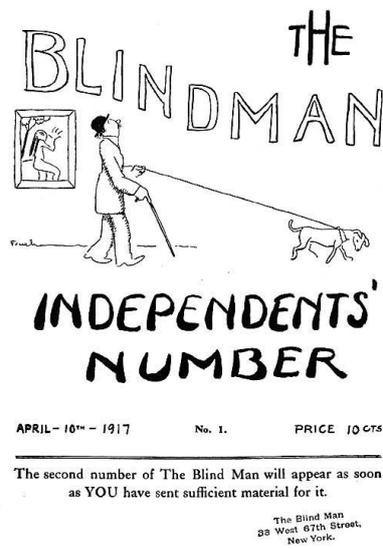
Como já apontado, o fato de cada um poder se auto-autorizar autor, criador, pensador, filósofo, crítico, artista, ou simplesmente expressar aspectos singulares da própria existência através da publicação imediata, isto é, sem a mediação de terceiros, não confronta o espetáculo, mas pelo contrário, retroalimenta-o no fluxo infinito de banalidades e repetições através do qual se oferece ao consumo. A participação se torna assim uma modalidade espetacular. Ao mesmo tempo, confluindo crítica ou acriticamente com o espetáculo, jogando com ele mesmo quando se joga contra, o critério da participação passa a ser constitutivo de modalidades artísticas que ganham força nos anos 90, obtendo reconhecimento crítico, institucionalização acadêmica e disseminando-se em propostas variadas, que Claire Bishop agrupa em torno da denominação de “arte participativa” (*participatory art*). À autora interessa uma definição de participação “para a qual pessoas constituem meio e material artístico central, como no teatro e na performance” (BISHOP, 2012), distinguindo-a de formas de interatividade ou de engajamento social.⁵ E é exatamente daqueles campos que ela extrai elementos para uma genealogia da participação na arte através da análise de momentos-chave que conjugam inclusão da plateia e ação política, como na invenção da performance pelo futurismo italiano, nas excursões e processos dadaístas capitaneados por Breton e nas experiências russas de teatro proletário e espetáculos de massa pós 1917: “coletivamente eles sugerem que a pré-história dos desenvolvimentos recentes da

arte contemporânea se encontra mais no domínio do teatro e da performance do que nas histórias da pintura e do *ready-made*” (BISHOP, 2012).

Decerto o *ready-made* fica muito aquém da performance e do teatro no que concerne capacidade de mobilização do público e de intervenção política. Mas em seu recuo de obra de arte reduzida à literalidade do objeto comum não residiria uma intensa teatralidade⁶? De forma tão precisa quanto irônica, o *ready-made* sintetiza uma série de *démarches* que diagramam um novo tipo de espectador em ruptura definitiva com seu passado fruidor e romântico.

O espectador de Duchamp (sim, é preciso ainda falar dele) é claramente um sujeito moderno: letrado e leitor, treinado pela fotografia e pelo cinema a operar o intervalo entre as diferentes dimensões do texto, da imagem e do objeto tridimensional. A tarefa do artista é fornecer as condições básicas para que o espectador faça o trabalho de transubstanciação da matéria, fazendo-a transitar da segunda para a terceira dimensão e além, em direção à almejada ‘sensação de arte’. O limiar da arte seria algo equivalente à percepção da quarta dimensão.⁷ Se a obra de arte nada mais é do que a aparição de uma aparência, como sugere Duchamp, basta que o artista apresente-a ao público em sua condição esquelética, diagramática. Nesse caso, a diferença entre um objeto comum e o mesmo objeto ‘de arte’ pode ser infrafrina: a sensação de arte vai depender exclusivamente de quem olha, sobretudo quando se trata de objetos produzidos em série. E o *ready-made* é “uma coisa que nem se olha” (DUCHAMP *apud* DE DUVE, 1989, p. 41).

Um cego guiado por seu cãozinho acaba de passar por um quadro, sem o ver. Este seria o grau zero do olhador, a entidade que faz (ou não) o quadro. Sozinho, diante da obra, o espectador de Duchamp é testemunha oculista, cego a tropeçar no *ready-made*. *Voyeur* do *voyeur*, sua presença não constitui comunidade. Através do *Grande Vidro* vê espelhado o próprio comportamento celibatário: tão pretendente à obra quanto o artista, mas agora, finalmente, com direitos plenamente reconhecidos.⁸



Capa da revista *The Blindman: Independents Number*, 1917

fonte: http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman/index.html

A cena do cego ilustra a capa de *The Blindman: Independents' number* nº 1, revista editada por Duchamp por ocasião do *Independents' Show*, 1917. Nesta revista, pela primeira vez, aparece uma imagem de *Fountain*, fotografada por Stieglitz, que se interessara pelo “caso” da obra recusada, vista apenas pelos organizadores da exposição, entre os quais o próprio Duchamp. Como um verdadeiro ator atuando nos bastidores, o artista instaura um quiproquó hilariante no qual está sempre mudando de papel e obtém o xeque-mate através da publicação da fotografia – legitimação e prova da existência do objeto enquanto obra de arte. A reprodução fotográfica, primeira aparição pública do objeto em duas dimensões, fornece perfeitamente bem os meios para que sua aparência ‘de arte’ seja percebida numa dimensão exponencial. O olhador assume aqui sua feição ideal: vê à distância no tempo e no espaço. Seu olhar, ou melhor, sua leitura, atravessando várias lentes e sendo determinado por outros olhares, pode atingir dimensões insuspeitadas: a elevação de um objeto comum à condição de objeto de arte vai depender do conjunto indistinto reunido sob o nome de a posteridade.

Dessa forma, teatralidade e performatividade ingressam em museus e galerias, que vão, por sua vez, ganhando ares cada vez mais cenográficos – basta lembrar como quadros e objetos eram dispostos nos salões do século 19 e compará-los com os atuais formatos expositivos⁹. Situando-se além ou aquém dos gêneros específicos do teatro e da performance, essas duas modulações parecem estar implícitas na forma pela qual a arte dos séculos 20 e 21 busca seu endereçamento na cumplicidade do espectador. Abandonando a posição contemplativa, este passa de admirador e pretendente a participante, companheiro de criação, criador em potencial, coautor. A esta lista, é possível acrescentar outros papéis que lhe são hoje designados – usuário, executante, testemunha, figurante, beneficiário, portador, ator, performer – denotando novas e múltiplas inflexões conferidas ao legado moderno. É importante, porém, notar como as transformações na posição do espectador tanto incidem sobre a noção de obra de arte como redefinem o papel do artista, de forma inevitável. Esta posição central do outro parece sugerir, parafraseando Rosalind Krauss, uma cena ampliada da arte, na qual as características objetuais da obra tendem a se dissolver na surpreendente expansão de suas bordas, assim como o artista, despindo-se de seus atributos demiúrgicos, compreende-se como um propiciador de processos colaborativos, oscilando entre a função de encenador e a de observador privilegiado do desenrolar da própria obra, de suas virtualidades.

Partindo da premissa que o trabalho com o outro demanda certas doses de performatividade e de teatralidade, é interessante observar o modo como estas se confundem com o próprio efeito-obra, e/ou se acompanham, como uma espécie de efeito colateral, o processo de transformação do “homem”, entendido como matéria-prima do trabalho do artista, nisto consistindo a obra. Pensemos, por exemplo, em artistas que transitam nesse campo de formas tão diversas quanto Yves Klein, Joseph Beuys, Lygia Clark, Tino Sehgal ou Thomas Hirschhorn. Múltiplas formas de participação do espectador e diferentes graus de teatralidade vão se imbricar conforme obra ou artista em questão, mas também de acordo com sua posição frente aos debates políticos que animam o tempo histórico em que vivem. Bishop observa a correlação entre grandes deslocamentos macro-políticos e momentos de maior apelo à participação na arte, correspondendo respectivamente às vanguardas

históricas, às neovanguardas e à atual arte participativa: “Trianguladas, estas três datas [1917, 1968 e 1989] formam uma narrativa de triunfo, estágio final heroico e colapso de uma visão coletivista de sociedade” (BISHOP, 2012).

Observar as ênfases que recaem sobre aspectos teatrais e performáticos da obra de arte participativa pode contribuir para discernir importantes aspectos de sua constituição e endereçamento, fornecendo subsídios para se pensar de que modo se relacionam ou tensionam as duas principais tendências que Bishop encontra em seus desenvolvimentos atuais: a “performance delegada” e os “projetos pedagógicos” (BISHOP, 2012). Se a primeira pode ser filiada à história relativamente recente da performance como gênero artístico, a segunda, como observa a autora, estende suas raízes ao século 18, a Schiller e seu projeto de educação estética do homem. É interessante lembrar aqui que para Schiller, assim como para Lessing e Diderot, o teatro é canal privilegiado para veiculação de concepções políticas e filosóficas, mantendo-se, no fundo, no horizonte da tradição pedagógica do teatro ocidental.

Entretanto, interessa-me aqui levantar o veio invocado por Hélio Oiticica no comentário que serve de epígrafe a este artigo, no qual o artista estabelece um elo entre Nietzsche e o projeto moderno de superação da condição espectral¹⁰. Isto aproxima-nos de uma zona que requisita gestos mais radicais do que a ideia de educação supõe: trata-se de uma proposta de cura do homem. Curar implica admitir a doença, estabelecer o diagnóstico e os modos de combatê-la de forma a extirpar o mal. Mesmo que nesse processo o homem pereça, já que para Nietzsche, ele é uma forma transitória a ser superada: “uma corda, amarrada entre animal e super-homem – uma corda sobre um abismo” (NIETZSCHE, 1988, p. 16). É preciso deixar cair, e até empurrar “o último homem”, “o homem de hoje” – expressões nietzschianas para designar o homem incapaz de superar o niilismo. Lembramos que o filósofo declara-se o primeiro niilista integral da Europa mas também seu primeiro psicólogo – “um psicólogo sem igual” (NIETZSCHE apud GIACOIA, 2004, p. 7), capaz de identificar na (des)valorização platônica do mundo sensível – leia-se, da vida – as raízes do mal que, segundo ele, não terminaria no século 20. O que vemos na extraordinária sequência final do filme de Bressane, *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), composta

por fotografias de arquivo do filósofo acamado, apenas animadas por ínfimos movimentos, não seria o abandonar-se a um devir da pura passividade? É o homem transformado em espectador (da vida), expropriado das forças ativas do querer, do criar e do avaliar que iremos reencontrar por toda parte em seus livros, no rebanho conduzido pelo sacerdote ascético, mas também na plateia das tragédias de Eurípidés.

Nietzsche acusa o dramaturgo grego de haver transformado a tragédia em drama subordinando-a ao que chama de socratismo estético, princípio de inteligibilidade – segundo o qual, “tudo deve ser inteligível para ser belo” (NIETZSCHE, 1992, p. 81) – que destitui e exclui o elemento dionisíaco, passando a considerá-lo irracional. “Por seu intermédio [Eurípidés], o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco.” (NIETZSCHE, 1992, p. 73) Em nome do espectador, a memória de um saber trágico e de suas técnicas de ativação de forças vitais, disruptivas e criadoras, teria sido apagada em prol de uma apropriação racional e moralizante do mito, o que permite ao homem comum reconhecer-se em cena. Olhos sobrepõem-se a ouvidos e corpos à medida que o homem vai se acomodando ao papel de espectador.

Se o problema crítico que a filosofia nietzschiana introduz em seu campo é “o valor dos valores, a avaliação da qual procede o seu valor, portanto, o problema de sua criação” (DELEUZE, 1974,1), avaliar valores, destruir os velhos e criar novos são tarefas de um outro tipo de filósofo, um contra-filósofo que encontra na arte, considerada do ponto de vista da produção, uma aliada poderosa, já que esta se encontra plenamente em seu elemento no mundo sensível. Numa espetacular inversão da filosofia platônica, o artista torna-se modelo para o filósofo, cabendo-lhe trabalhar o homem como matéria-prima de transformação.

O filósofo-artista. Conceito superior de arte. Saberá o homem tomar tal distância em relação a outros homens a ponto de poder formá-los em sua estrutura? (Exercícios preliminares: 1. Aquele que criou sua própria estrutura, o eremita. 2. O artista até então, enquanto pequeno realizador, trabalhando dada matéria.) (NIETZSCHE *apud* HEIDEGGER 1971, p. 73)

“Doença de pele da Terra”¹¹, o homem, animal que mais radicalmente se experimenta, constitui um lugar onde a vida assume formas nunca acabadas, sempre por vir. Diante de material assim tão plástico, a pergunta lançada no século 19 parece encontrar ouvidos apenas na segunda metade do século 20: saberia o artista, até então pequeno realizador, trabalhando dada matéria, tomar tal distância em relação a outros homens, a ponto de poder formá-los em sua estrutura? Para artistas como Lygia Clark e Joseph Beuys, interessados em questões relacionadas ao híbrido arte & clínica & crítica, o material de trabalho é “gente” e a produção também é “gente”, como ela ressalta, já sem qualquer preocupação com a “tomada de distância” proposta por Nietzsche:

Quero é gente, e talvez nos lugares mais recuperados é que eu tenha mais sentido, procurando dar outro às pessoas. Repito: quero é gente, não importando cor, idade, nacionalidade, estado de sanidade mental, burgueses, proletários, crianças, não importa, eu quero é gente e gente é o que é importante, o sistema que se foda!
(CLARK, 1996, p. 253)

Ambos compreendem Duchamp como marco a ser ultrapassado e criticam-no: seja por não haver superado o objeto – para Clark, condição primeira de emancipação do espectador, já que, sem ele, artista e espectador encontram-se em pé de igualdade num “singular estado de arte sem arte”; ou por não “ultrapassar um certo estágio específico da arte tradicional”, como afirma Beuys: “Ele [Duchamp] poderia ter criado uma teoria da superação da arte moderna, e isto é decisivo, conceber uma arte antropológica.”(BEUYS *apud* PROENÇA, 1994, p. 9). Produzindo objetos ou não, não se abre mão da arte, mas é preciso torná-la “viva”, transformando ou pelo menos ampliando a percepção do que se entende por arte e do que ela pode. Nesse sentido, pode-se dizer que o projeto de cura do homem provoca e implica, sobretudo, um projeto de cura da arte.

Arrancar o homem-espectador da passividade não é objetivo isolado nem único para esses artistas. Trata-se de um pensar e agir com arte, articulando anseios elaborados a partir de diagnósticos sobre estado da arte e do homem moderno que convergem para um ponto comum, apesar de todas as diferenças de procedimentos e meios: o pensamento inflado pela razão assume caráter mortífero, contrário à vida

e à arte. Nisso coincidem com a premissa nietzschiana de que vida é o único critério de avaliação que não pode ser avaliado. E descobrem, na prática, que afirmar a vida desloca toda uma construção baseada em princípios que lhe são contrários.

O canto simboliza a tendência mais mecanicista do pensamento humano, a pedra angular de nossa sociedade atual, como manifestada em nossos quartos, edifícios e cidades quadrados, todos construídos sobre combinações do ângulo reto. Em sentido ampliado, o canto representa a mineralização do sistema de coordenadas da nossa cultura, ciência e processos de vida. A colocação de um material tão potencialmente caótico como a gordura num canto, desafia esta mineralização. (BEUYS *apud* TISDALL, 1979, p. 72)

Para o artista alemão, o objeto de arte não está em questão: seja qual for a sua forma – desenho, escultura, ação, múltiplo – ele é dispositivo de apoio à memória (*Erinnerungsstütze*), antena, elemento condutor de energia, isto é, de pensamento, algo que se prolonga por braços e mãos e plasma sonoridades através do aparelho fonador, fazendo ressoar algo que não se localiza no tempo histórico mas numa capacidade de comunicação que antecede a linguagem, da qual todas as coisas da natureza animada ou inanimada participam. Entre esta fala geral e a língua usurpada pela convenção, Beuys interpõe (e encena) a figura do xamã, intermediário – não mais sacerdote: artista – que coloca diferentes consistências de mundo em contato, operando trocas e transformações de forma a reativar uma memória não-nostálgica como condição de reconstrução do presente. “Há certamente um eco dos nômades em *The Chief*¹² e algo de eurasiático na transmissão de sons do veado para as ruas ainda arruinadas desta parte de Berlim” (BEUYS *apud* TISDALL, 1979, p. 88).

Ao artista interessa estabelecer contra-imagens ao presente sedimentado pelos encadeamentos históricos através da instalação de objetos no espaço – ou do próprio corpo, cuja face impassível oferece como máscara trágica à projeção do público, mantido à distância, de forma a provocar imagens potentes e até chocantes, isto é, questionáveis (*fragwürdige*), que suscitam a fala justamente por sua indecifrabilidade. “Eu movimento minha laringe, eu faço mexer minha boca e o som é uma forma elementar de escultura” (BEUYS *apud* ANTOINE, 1996, p. 57). O

recurso estético do distanciamento e do enigma reverte-se em estratégia política de aproximação e produção de palavra – e calor, energia – contra o isolamento do indivíduo e o silêncio da arte. A articulação de sons é compreendida como processo escultural de moldagem através do qual pensamentos tomam a forma de palavras para serem comunicados. História e organização social, como a encontramos no presente são o resultado plástico e invisível da ação cumulativa de gerações passadas. Daí a convocação geral à participação de qualquer um como artista no projeto de Escultura social, que nada mais é do que a consciência escultórica de que a transformação da sociedade começa pelo pensamento e pela voz de cada um. “Arte=Capital”, isto é, capacidade e energia criadora de cada um constituem o verdadeiro capital da sociedade. Daí igualmente a crítica reiterada do artista ao sistema de educação, culminando em 1971 na sua expulsão da academia e criação da *Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research* (F.I.U.), referência para toda uma vertente de projetos artístico-pedagógicos na atualidade. Afinal, dizia Beuys, deslocando decisivamente o papel do artista: “Ser professor é o meu maior trabalho de arte” (BEUYS, 1969, p. 44).

A própria política é tomada como campo de atuação através da postura ativista que faz de qualquer situação, ocasião de exercício de criação evolucionária-revolucionária¹³, passando pela disseminação de slogans, fundação de grupos de discussão e trabalho como o Partido Estudantil Alemão e a Organização para Democracia Direta até a candidatura como deputado (não-eleito) por um dos partidos (AUD) que confluiria na formação do Partido Verde em 1977. Pode-se certamente creditar a Beuys o desenvolvimento de formas inéditas de associação entre práticas políticas e artísticas, de maneira não apenas crítica mas propositiva, a ponto de colocar a própria sociedade – entendida como pólis – refém da obra, como em *7000 Eichen* (*7000 Carvalhos*, 1982). Ao despejar 7.000 de blocos de basalto sobre a praça principal da cidade de Kassel apontando simultaneamente para o primeiro carvalho plantado e para a porta do prédio principal da Documenta, Beuys condiciona a retirada de cada bloco de 50 kg ao plantio de uma muda de carvalho no espaço urbano de Kassel. A palavra deixa aqui de ser especulativa para impor-se por necessidade de negociação e decisão política. Colecionadores veem-se diante de um novo tipo de investimento e de exigência estética, que requisita a

consideração de um horizonte humano comum. Em uma de suas últimas falas, Beuys retoma de forma contundente as razões pelas quais considera a necessidade de um conceito ampliado de arte.

A condição humana é Auschwitz, e o princípio de Auschwitz encontra sua perpetuação na nossa compreensão de ciência e sistemas políticos, na delegação de responsabilidades a grupos de especialistas e no silêncio de intelectuais e artistas. Eu encontrei a mim mesmo na luta permanente com essa condição e raízes. Eu acho, por exemplo, que estamos experimentando Auschwitz em seu caráter contemporâneo. Os corpos / pessoas deste tempo estão exteriormente preservados (mumificação cosmética) em vez de exterminados, mas outras coisas estão sendo eliminadas. Capacidade e criatividade estão apagadas: uma forma de execução espiritual, a criação de uma atmosfera de medo ainda mais perigosa por ser tão refinada. (BEUYS, 1986, p. 56)

Já Clark, em diálogo com Oiticica, parte de questões específicas da arte e as amplia para o mundo além da arte: crise do plano e quebra da representação conduzem à crítica às dicotomias vigentes nas relações entre sujeito e objeto, figura e fundo, espectador e obra de arte, que formulações como “o museu é o mundo”(HO), “eu sou o outro”, “o dentro é o fora” (LC) procuram esconjurar. Tudo converge para a superação radical do objeto fetichizado de arte em prol de um “pensamento obra”(LC) a ser vivido e criado coletivamente na imanência do agora, compreendido como tempo de urgência. São tomadas de posição que envolvem transformação de si. Em 1968, Lygia comemorava em Hélio, o nascimento de uma nova personalidade, resultante de sua fusão com Caetano Veloso e Rogério Duarte: HéliCaetaGério. A saudação ao nascimento desse novo “Homem”, funciona como síntese dos princípios que regem o projeto artevida clarkiano¹⁴; ao mesmo tempo, já no parágrafo seguinte, revela-se o incômodo da artista frente à avidez da multidão pela experiência da arte.

Reduzidos a esse poço [onde a multidão de debruça para se encontrar na sua essência] seremos deflorados não importa onde e como [...] Já fui tão currada pelo espectador que nem o buraco da orelha escapou. Em Veneza, para não sair nas crônicas policiais tive que me mandar com urgência para cá pois comecei a odiar tanto o espectador tesudo que estava pronta a utilizar o teu 22, 32, 38 e também o teu 45 e estou ainda confusa, escondida aqui num canto,

formulando novas proposições sensoriais que me parecem bem mais terrificantes que tudo que já fiz até agora. (CLARK, 1996, p. 57)

O que queria a multidão em 1968? No relato de Lygia, o espectador já parece estar longe de ser figura passiva. Sua ânsia de participação assume caráter invasivo, agressivo, obrigando a artista a recorrer em fantasia às armas de Oiticica. Diferentes imaginários estabelecem conexões entre si em campo atravessado por correntes múltiplas: minas & morro carioca & Sorbonne & *newyorkaises* & *Babylon* & Copacabana desdobram-se em novos lançamentos bio-geo-político-artísticos a cada situação encontrada. “Fui engravidada, pelos ouvidos” (CLARK *apud* FABRINI, 1994, p. 12). Deslocada do contexto original¹⁵, a frase remete a processos em pensamento-obra que requisitam o corpo como elemento desencadeador, condutor e transformador de si e do outro: a linha orgânica encontra o fio de Ariadne no labirinto das conversas compartilhadas.

Na sala especial da Bienal de Veneza daquele ano de 68, Lygia Clark exibia boa parte da sua produção até então, incluindo *Bichos*, além da instalação de caráter imersivo e sensorial *A casa é o corpo*, que convidava o espectador a percorrer quatro ambientes relacionados a processos do aparelho reprodutor feminino: penetração, ovulação, germinação, expulsão. A experiência tátil, simbólica e fantasmática¹⁶ proposta ao espectador é vivida pela artista em outros termos: defloramento, curra, gestação e parto de algo que se sabe apenas “terrificante”. A troca de vocabulário e a reciprocidade no vetor da ação (artista → espectador → artista) sugerem algo muito mais visceral e não-pacificado do que a palavra participação ecoa hoje, a tal ponto desgastada por discursos políticos, institucionais, religiosos, que nos esquecermos como foi convulsiva a busca por companheiros de criação – e isso, desde Zaratustra.

Companheiros procurava então o criador, e crianças da sua esperança: mas eis que verificou-se que ele não as podia encontrar, a não ser que as criasse primeiro. Assim estou em meio a minha obra, indo em direção às minhas crianças e delas voltando: por causa de suas crianças, é preciso que Zaratustra complete a si mesmo. (NIETZSCHE, 1988, p. 201)

A pressão exercida pela multidão sobre obra e artista urge a busca de saídas ainda mais radicais que façam, de alguma forma, o “tesão” do espectador trabalhar em favor de uma transformação ampla, transpessoal. Contra uma sociedade que “tem medo do que é vivo pois é necrofílica, engole tudo hoje porque tudo expresso no antigo suporte está irremediavelmente morto” (CLARK, 1996, p. 249), Lygia Clark faz apelo direto à inteligência das vísceras, resgatando o elemento dionisíaco capaz de provocar a irrupção de um corpo-coletivo como coro arcaico na Paris dos anos 70: “assumi meu canibalismo”¹⁷ (CLARK, 1996, p. 253). O encurtamento de distâncias entre artista, participantes e obra não dá chance à fruição passiva nem admite que se configure como imagem; apenas *a posteriori*, e de forma secundária, revelam-se momentos plásticos de um organismo vivo que há muito se desfez, levando consigo experiências táteis, sonoras, olfativas e emocionais impossíveis de serem reproduzidas. Um processo de trabalho que a artista considera vir preparando desde a fase denominada *Nostalgia do corpo* (1968), na qual desenvolve objetos para determinadas partes do corpo – mãos, cabeça, braços, tronco – de forma a despertar nelas, a partir do que chama de *morcellement* (desmembramento) do corpo, uma consciência aguda, capaz de irradiar para o todo, recuperando ou redescobrimo o tato (*Luvás Sensoriais, Diálogo*) e outras sensações corpóreas, em alguns casos a partir da perturbação ou impedimento da visão, como acontece, por exemplo, em *Óculos, Máscaras Sensoriais, Máscara Abismo*. Contra a exigência de acuidade visual que domina sua obra pictórica, o resgate da sensibilidade do corpo em suas mínimas partes pode ser comparada à “cura” do canto pela gordura em Beuys, por funcionar como antídoto ao domínio do só-racional.

Ainda não é na clínica para onde seu trabalho se encaminhará na volta ao Brasil, mas também já não é no museu nem na galeria de arte, e sim num espaço singular que a artista cria dentro da universidade, operando ali uma espécie de desvio. Lygia Clark transforma alunos em participantes de um “ritual não-ritualístico” (CLARK, 1996, p. 205) no qual corpos e identidades individuais dissolvem-se dando lugar a intensidades móveis, em vivências por vezes limítrofes, que só depois, ao término do trabalho, serão passadas pelo crivo da palavra no *vécu* que ela solicita aos participantes. “É assim uma troca de qualidades psíquicas, baba, e a palavra comunicação é fraca para exprimir o que acontece no grupo” (CLARK, 1980, p. 41)

A experiência de real transfigurado pode então ceder lugar a uma nova consciência. Inventando em si e através do outro uma tecnologia que poderíamos chamar de trágica por sua afirmação da vida, a artista já não produz objetos para serem apreciados por suas qualidades estéticas; coleta materiais ordinários que disponibiliza para uso comum, em grupo, ou posteriormente, de forma individualizada no trabalho com os objetos relacionais que, como o nome indica, só adquirem significado a partir da relação que o sujeito estabelece com eles. Aplicados ao corpo, fazem lembrar aquilo de que não se tem memória. Anterior à qualquer possibilidade de nomeação, a experiência de cheios e vazios dos fluxos da energia libidinal vividos por um corpo ainda sem imagem – o antigo lactente – pode ser atualizada nos termos de um sujeito criador através da clínica produzida pela arte: estruturação do self. “Não troquei a arte pela psicanálise. O que acontece é que minhas investigações me levaram a fazer algo que não é psicanálise. Desde que pedi a participação do espectador em 59, todos os meus trabalhos exigem a participação do espectador”(CLARK *apud* ROLNIK, 1997, p. 346).¹⁸

Com essas palavras de exigência de participação, encerramos este breve traçado que rememora lançamentos através dos quais pensamento, corpo e história são disponibilizados através da arte em favor da vida, criando lugares incomuns para o comum e para a arte.

Notas

¹ OITICICA, 1996, p. 229.

² Em 1988, Guy Débord vê alinharem-se os dois modelos de espetáculo descritos em *A sociedade do espetáculo* (1967), num arranjo mais sofisticado do poder global: o concentrado, característico de regimes totalitários na Alemanha, Rússia e China, fundava-se em modos de recepção massiva, sempre acompanhado de violência policial, enquanto que o modelo difuso (EUA, potências ocidentais) estava baseado na recepção individualizada, deixando-se acompanhar por profusão de mercadorias. Ver CRARY, 2011, p.196-209.

³ Segundo Lev Manovich, a paranoia norte-americana do pós-guerra inventa a tela interativa como dispositivo coordenado de contra-ataque a supostos avanços russos sobre sua costa Leste. Ver MANOVICH, 2001.

⁴ Em formulações bastante próximas, Lygia Clark enuncia em 1965 que “todo homem é criador” (CLARK, 1980, p.29); e Joseph Beuys, em 1967, que “cada homem é um artista” (*Jeder Mensch ist ein Künstler*). (ZUMDICK, 2002, p.12)

⁵ Ver introdução BISHOP, 2012: “Estarei me referindo a esta tendência como arte participativa, conotando o envolvimento de muitas pessoas (em oposição a relação um-a-um da ‘interatividade’) e evitando as ambiguidades do engajamento social, que pode se referir a um amplo espectro de trabalhos, desde a pintura

'engajada' às ações de intervenção nos meios de comunicação de massa; de fato, até o ponto em que arte responde ao seu ambiente (inclusive via negativa), qual artista não é socialmente engajado?"

⁶ Em artigo intitulado *Le théâtre de Baudelaire*, Barthes define teatralidade: "é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica sobre a cena a partir do argumento escrito, é uma espécie de percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submergem o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior". (BARTHES, 2002, p.123) Se concordarmos com a hipótese de Thierry de Duve, de que o *ready-made* é a obra de arte reduzida à condição de enunciado, "o texto" que se submerge à cena é: 'isto é uma obra de arte'.

⁷ Segundo Michel Sanouillet, o romance de Gaston Pawlovski, *Voyage dans la quatrième dimension* (1912) é fonte de inspiração das anotações de Duchamp reunidas na *Caixa Branca*. (SANOUILLET, 1994,105)

⁸ Ver DUCHAMP, 1994, p.187-189. "O Ato criador" in *A nova arte*. BATTCOCK, Gregory (org.). São Paulo: Perspectiva, 1975, p.71-74.

⁹ Um marco desse desenvolvimento pode ser observado na crítica de Michael Fried ao minimalismo, "Art and Objecthood", publicada em 1967, na qual acusa a "sensibilidade teatral" do movimento, por ele nomeado *literalista*: "Enquanto na arte que a precede 'o que é para ser experimentado do trabalho encontra-se em seu interior', a experiência da arte literalista é a de um objeto em uma situação – que virtualmente, por definição, inclui o observador". (FRIED, 2002, p. 131-147)

¹⁰ Retomo neste artigo algumas questões abordadas em minha dissertação de mestrado. Flores Lopes, 1998.

¹¹ "A Terra, diz ele, tem uma pele; e essa pele tem doenças. Uma dessas doenças se chama, por exemplo: homem". (Nietzsche, 1988, p. 168) "Dos grandes acontecimentos", na tradução brasileira de Zaratustra.

¹² Nesta ação de 1964, o artista permanece 8 horas enrolado em feltro, com um coelho morto em cada uma das extremidades, deitado em sentido diagonal a um espaço da galeria – ao qual os espectadores não tem acesso – emitindo sons primários que, amplificados, misturam-se aos sons da própria respiração e da gravação de composições de Erik Andersen e Henning Christiansen, artistas ligados ao grupo *Fluxus*, como Beuys.

¹³ A ideia de evolução-revolução é explicitada por Beuys na referência à rosa sobre sua mesa - "Rosa para a democracia direta" - na 5ª Documenta de Kassel: "Sem a rosa nada a fazer, não poderíamos nem mesmo pensar. Para mim, a rosa é um exemplo e imagem muito clara e simples desse processo evolucionário em direção a um objetivo revolucionário, pois a rosa é uma revolução em relação a seu nascimento. A flor não aparece de supetão, mas por meio de um processo orgânico de crescimento, em que as folhas da flor surgem embrionárias nas folhas verdes e se formam a partir delas. É assim que a flor é uma revolução com relação às hastes e às folhas, apesar de ter se originado em uma metamorfose orgânica; a rosa só se torna flor dentro dessa evolução orgânica." (BEUYS apud HARLAN; RAPPMANN; SCHATTA, 1984, p.111)

¹⁴ "(...) e juro por Deus que me deu a impressão de que terei mais um ombro para chorar pois acaba de nascer um Homem (...) após criar Caetagério destes à luz a um outro Hélicóptero que veio seguramente de outro plá anunciando um outro mundo, confirmando o precário como novo conceito, a magia do ato na sua imanência e também a negação do objeto que perdeu toda sua carga poética ainda projetada, para se transformar num poço onde a multidão de debruça para se encontrar na sua essência." (CLARK, 1996, p. 56-57).

¹⁵ O comentário refere-se à influência cultural exercida informalmente através de conversas com Mario Pedrosa, Mario Schemberg, Ferreira Gullar e Hélio Oiticica.

¹⁶ "É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, não o corpo em si." (CLARK, 1996, p. 223). É importante entretanto notar que, apesar da insistência numa implicação pessoal extensiva ao próprio corpo na vivência dos processos da obra e dos efeitos da sua recepção, no diálogo com H.O., em carta de 14.11.1968, a artista faz a distinção: "Não sou eu que estou sendo deflorada mas sim a proposição. E quando choro esse fenômeno, não é porque me sinto atingida na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalham tudo e aí tenho que recomençar a construir de novo o trabalho."

¹⁷ A artista refere-se às propostas de corpo-coletivo desenvolvidas na Sorbonne com um grupo de alunos, que incluem *Baba Antropofágica*, *Canibalismo*, *Rede de elásticos*, *Túnel*, *Cabeça coletiva*.

Referências

- ANTOINE, Jean-Philippe. “Je ne travaille pas avec des symboles. Experience et construction du souvenir dans l’oeuvre de Joseph Beuys” in *Cahiers du Musée national d’art moderne*, n.58, Paris: 1996.
- BARTHES, Roland. In *Écrits sur le théâtre*. RIVIÈRE, Jean-Loup (org.). Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BEUYS, Joseph. Entrevista com SCHELLMANN, Jörg e KLÜSER, Bernd in *Joseph Beuys, Multiples. Catalogue raisonnée of Multiples and prints 1965-85*. München, New York: Ed. Schellmann, 1985.
- _____, “Reden über das eigene Land: Deutschland” in *Zum Tod von Joseph Beuys: Nachrufe, Aufsätze, Reden*. Bonn: Inter Nationes, 1986.
- _____, Entrevista com SHARP, Willoughby. *Artforum*, n. 4 , 1969.
- BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso, 2012, e-book.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CRARY, Jonathan. “Espetáculo, atenção, contramemória” in *Revista Arte&Ensaio* n.23. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2011.
- DE DUVE, Thierry, *Résonances du ready-made*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1974.
- DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du Signe*. SANOUILLET, Michel (org.). Paris: Flammarion, 1994.
- FABRINI, Ricardo N. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FLORES LOPES, Livia. *Sobre a cura da arte: Nietzsche, Beuys, Clark*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação - UFRJ: Rio de Janeiro, 1998.
- FRIED, Michael. “Arte e objetividade” in *Revista Arte&Ensaio* n. 9, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2002.
- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- GROYS, Boris. “Comrades of Time” in *e-flux journal # 11*, dezembro 2009, disponível em <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>, acesso em 20.1.2015, p. 9.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Paris: Gallimard, 1971.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. MIT Press: Cambridge, Massachussets, London, 2001.
- NIETZSCHE, F.W. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Also sprach Zarathustra*. Berlim: dtv/de Gruyter, 1988.

OITICICA, Hélio. "Bloco-Experiências in Cosmococas – program in progress" in cat. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: RioArte, 1996, p.180.

_____; CLARK, Lygia; FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*, Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1996.

PROENÇA, Renata B. *Les transformations du rapport de l'art à travers l'oeuvre de Joseph Beuys*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994.

ROLNIK, Suely. "El híbrido de Lygia Clark" in *Lygia Clark* (catálogo). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

HARLAN, Volker; RAPPMANN, Rainer; SCHATTA Peter. *Soziale Plastik, Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg: Achberger Verlag, 1984.

TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys* (catálogo). New York: Guggenheim Museum, 1979.

ZUMDICK, Wolfgang. *Pan XXX ttt: Joseph Beuys als Denker*. Mayer: Stuttgart, Berlin, 2002.

Livia Flores Lopes

Artista e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Artes Visuais (2007). Leciona no curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação e atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA) e Artes da Cena (ECO). Em 2012, publicou *Livia Flores*, coleção ARTE BRA (Automatica) e *Instruções para filmes* (+2 Editora, org. Katia Maciel e Livia Flores). Tem exposições realizadas no Brasil e no exterior.