



INTERNACIONALIZAÇÃO DA ARTE BRASILEIRA A PARTIR DOS ANOS 80 E A CONSTRUÇÃO DE HÉLIO OITICICA E LYGIA CLARK COMO REFERENCIAIS CANÔNICOS DESSA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Daniela Labra

Texto indicado pela linha de pesquisa em História e Crítica da Arte

arte brasileira contemporânea crítica
curadoria internacionalização

No final dos anos 80, exposições coletivas institucionais de arte brasileira contemporânea, na Europa e nos Estados Unidos, impulsionaram a internacionalização e a construção de uma visão crítica estrangeira dessa produção. O reconhecimento da originalidade de Hélio Oiticica e Lygia Clark os tornará, no meio internacional, influências inescapáveis, míticas e quase obrigatórias para os artistas brasileiros contemporâneos em geral.

No final dos anos 80, o cenário geopolítico internacional sofreu transformações profundas em diversos setores e regiões com o fim da Guerra Fria e a queda do muro de Berlim, o fim da Era Thatcher no Reino Unido, o término das ditaduras sul-americanas, entre outros acontecimentos. Esse cenário, já impregnado pelos discursos da pós-modernidade, do multiculturalismo e das teorias pós-coloniais, tecidos desde os anos 70, incensou o chamado *outro* cultural nas agendas políticas e econômicas globais, afetando os discursos e interesses críticos e mercadológicos do meio hegemônico da arte sobre a alteridade da chamada periferia. Nesse processo, os países centrais do hemisfério Norte abriram espaço em seus ter-

INTERNATIONALIZATION OF BRAZILIAN ART IN THE 1980s AND THE CONSTRUCTION OF HÉLIO OITICICA AND LYGIA CLARK AS CANONICAL BENCHMARKS OF THIS ART PRODUCTION | *In the late 1980s, institutional collective exhibitions of Brazilian contemporary art in Europe and the USA boosted the internationalization and construction of a foreign critical view of this artwork. Recognition of the originality of Hélio Oiticica and Lygia Clark made them inescapable, mythical and almost obligatory influences on the international scene for Brazilian contemporary artists in general.* | **Brazilian contemporary art, curatorship, review, internationalization.**

Vista da exposição Lygia Clark – The abandonment of art, 1948-1988 – MoMA, 2014, divulgação



Hélio Oitica, Éden. Fonte: Hélio Oitica. A pintura depois do quadro, Sílvia Roesler Edições de arte/UBSPactual, 2008

ritórios institucionais para a circulação de discursos teóricos e práticas artísticas das nações do sul global, pautados por novidades oriundas de outras modernidades, precárias e improvisadas, que transbordavam originalidade aos olhos do colonizador.

Apontando para um esgotamento da criatividade europeia no período, Aracy Amaral declarava que “nunca se solicitou tanto a criatividade da jovem arte brasileira”.¹ Naquele momento, em que a questão identitária se colocava como uma premissa para a integração da arte de países periféricos, os artistas brasileiros surgidos da geração 80 eram celebrados internacionalmente, junto com o interesse pela produção latino-americana em geral.

Exposições específicas ajudaram a construir uma imagem um pouco mais independente da produção artística do Brasil no sentido de percebê-la criticamente, dentro e fora do país, como linguagem e pesquisa conceitual original que desconstruía o modelo eurocêntrico já há algumas décadas. Mostras como *Modernidade: art brésilien du 20^e siècle*, cocurada com brasileiros no Musée de la Ville de Paris e algumas galerias, no final de 1987, e *Brazil Projects: at P.S. 1*, em Nova York, em 1988, curada pelo belga Cris Dercon assessorado por brasileiros, estiveram no início do processo de institucionalização e reconhecimento dos movimentos artísticos modernos e contemporâneos brasi-

leiros como vanguardas alinhadas a etapas da arte euro-americana da segunda metade século 20.²

Modernidade discutia o modernismo no Brasil, as relações dos modernistas com a França e o legado europeu canibalizado na produção de arte moderna e contemporânea brasileira. A empreitada teve corpo curatorial integrado pela francesa Marie Odile Briot, além de Aracy Amaral, Frederico Morais e Roberto Pontual. A mostra apresentava obras de 59 artistas e incluía seção para arquitetura — especialmente a de Brasília — e abordava os movimentos concreto, neoconcreto, o abstracionismo informal, a nova figuração e a geração 80. Por sua abrangência e pesquisa, Modernidade inaugurou um novo momento para a presença da arte brasileira no cenário de exposições francesas, que incluía dar mais espaço aos discursos dos curadores, críticos e historiadores da arte do Brasil, os quais publicaram artigos sobre o tema no catálogo constituído “de textos de pesquisadores brasileiros e da tradução de documentos históricos, uma cronologia e uma bibliografia, oferecendo uma visão panorâmica já substancial da arte e da crítica brasileira na paisagem histórica da arte”.³

No ano seguinte a essa mostra, inaugurava-se Brazil Projects: at P.S. 1, no PS1, em Nova York. A exposição exibia, em diferentes segmentos, obras de artistas brasileiros dos anos 60 aos 80, performances e instalações multimídia de norte-americanos e brasileiros, fotografia artística e jornalística, arquitetura, televisão e uma programação de filmes e *shows* em diversos espaços da cidade.

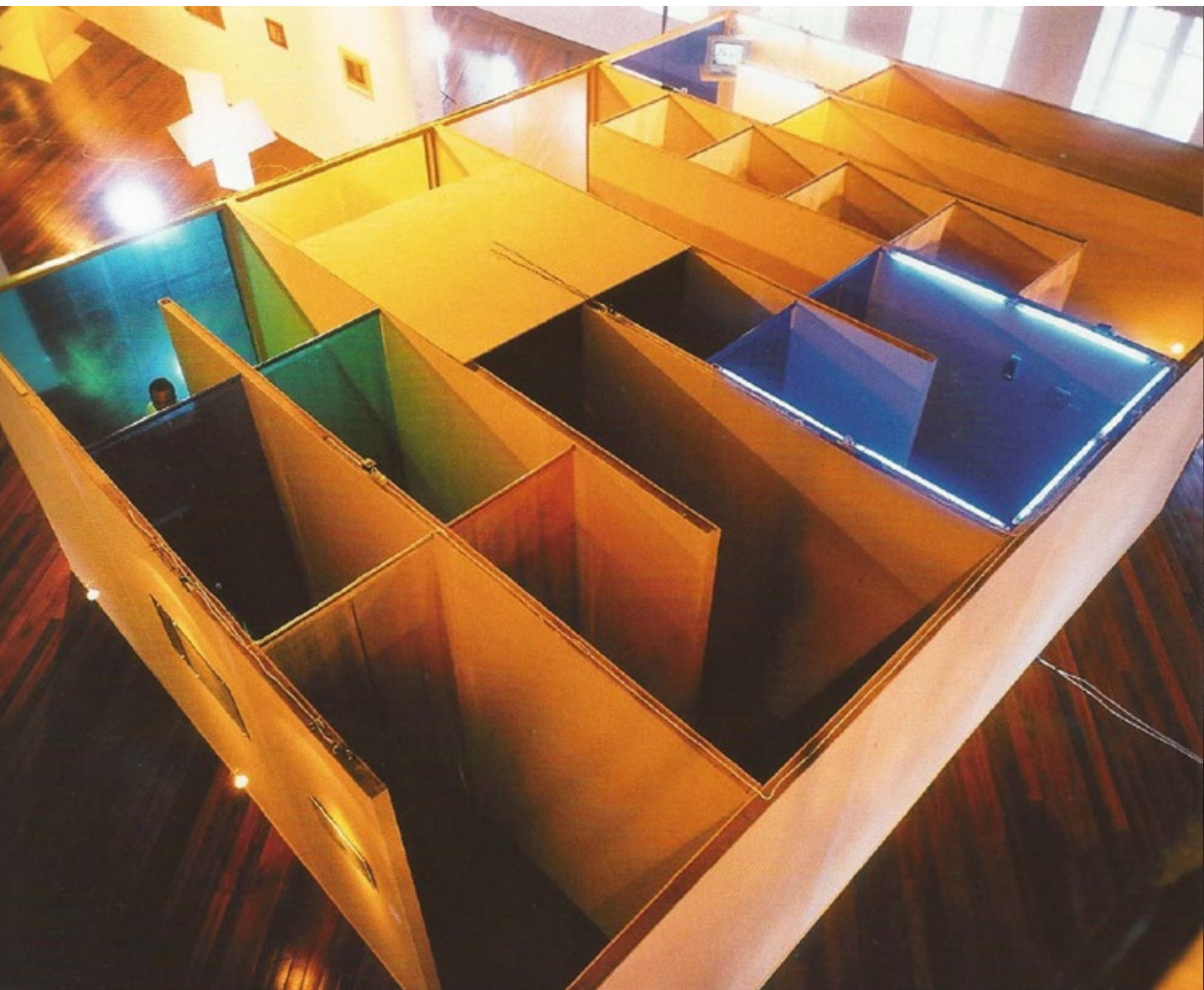
O evento e, em particular, a seção de arte contemporânea tiveram o escopo conceitual desenhado por Chris Dercon, cuja pesquisa artística e histórica foi desenvolvida com colaboradores do Brasil,⁴ tentando escapar à lógica da megaexposição temática, espetacular e generalista:

*Não quisemos oferecer um compêndio de cultura brasileira contemporânea. Eu não acredito que o Brasil deveria nem sequer tentar produzir compêndio de arte brasileira contemporânea para públicos estrangeiros. Brazil Projects é sobre ideias individuais; é uma nova estratégia de se mover para além dos clichês de representações do Primeiro e do Terceiro Mundo.*⁵

Na passagem, faz referência às anacrônicas estratégias de divulgação da cultura das nações periféricas utilizadas desde os anos 30, em projetos de exposições coletivas de arte brasileira realizados no exterior como pacotes despachados ao Primeiro Mundo, organizados ao gosto imperialista do curador; mostras que eram grandes panoramas para públicos estrangeiros, descontextualizados e percebidos sobretudo no plano alegórico.⁶

A seleção de Brazil Projects incluiu artistas empenhados em projetos de viés político e conceitual. Em sua maioria, as obras exploravam a linguagem da instalação e a efemeridade, consideradas pelo curador grandes influências na produção brasileira contemporânea. Trabalhos de Cildo Meireles, Antonio Dias, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Adir Sodré, Rubens Gerchman, Ivens Machado, Guto Lacaz e Frans Krajcberg enfatizavam um caráter engajado e propositivo da arte contemporânea no Brasil, conectados ao contexto histórico e artístico mundial.

Um dos pontos originais de Brazil Projects residiu na aproximação desmitificada do curador a seu objeto. Ele enfatizou o trabalho individual dos artistas, longe de categorias essencialistas como *Brazilian art* ou *Brazilian architecture*, valorizando os indivíduos que produzem arte ou arquitetura — campos notadamente progressistas em suas fases modernas, no Brasil:



Hélio Oiticica, Penetrável 2. Fonte: Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro, Sílvia Roesler Edições de arte/UBSPactual, 2008





Hélio Oiticica, Penetrável Fonte: Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro, Sílvia Roesler Edições de arte/UBSPactual, 2008

*Não há algo como um brasileiro típico, fato evidente na história da arte moderna brasileira. (...) Artistas como Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Lygia Clark foram tão importantes quanto seus colegas conceituais na Europa ou América. Nos anos 60, artistas brasileiros participaram da mais progressista cena cultural.*⁷

Brazil Projects foi a primeira exposição dedicada à arte brasileira cuja instituição hegemônica não enalteceu o regional e o pitoresco de obras e artistas, sendo também a primeira de que Lygia Clark participava em Nova York desde 1960,⁸ e a segunda coletiva significativa de Hélio e Cildo na cidade após Information, no MoMA, 13 anos antes.⁹

No início dos anos 90, são poucas as mostras institucionais coletivas, relevantes e exclusivamente brasileiras na Europa ou nos Estados Unidos. Os artistas brasileiros, porém, continuariam a marcar presença em exposições dedicadas à arte latino-

americana moderna e contemporânea, tendo destaque a coletiva Transcontinental: nine Latin American artists, curada em 1990 por Guy Brett na Ikon Gallery, em Londres, com a participação de Regina Vater, Waltercio Caldas, Jac Leirner, Tunga e Cildo Meireles. Das mostras latino-americanas abrangentes no período, o MoMA produzirá, em 1993, Latin American Artists of the 20th Century que, contudo, ainda seguia a linha dos eventos que reuniam artistas de diferentes nacionalidades e histórias locais sob um mesmo rótulo genérico com base em preceitos geográficos e artificialmente comuns. A arte brasileira estaria cada vez mais presente, ainda, em eventos-chave, como as Documenta de Kassel IX (1992) e X (1997), que evoluíam para formato mais global.¹⁰

Na mesma época, por sua vez, artistas brasileiros começaram a expor individualmente em grandes instituições nos centros hegemônicos. Foi, por

exemplo, o caso de Hélio Oiticica, cuja primeira retrospectiva, em 1992, itinerou por várias cidades da Europa e Minneapolis, nos EUA; Mira Schendel, em 1995, no Drawing Center, em Nova York; Lygia Clark, que itinerou na Europa em 1997 e 1998; e Cildo Meireles, com uma retrospectiva, em 1999, no New Museum of Contemporary Art, em Nova York. Tais eventos foram seminais para a construção de uma percepção internacional desses nomes como ícones da arte brasileira moderna e contemporânea.

Concomitantemente, a XXII Bienal de São Paulo, curada por Nelson Aguilar em 1994, teceu um panorama histórico da arte brasileira desde o início do século 20 e revisou a obra de vários artistas, em especial Oiticica, Clark e Schendel, já falecidos. Aguilar destacou-os como referentes fundamentais de uma estética original, representantes do “sentido mais forte da história das artes plásticas no Brasil: o de emancipação em relação aos modelos importados”.¹¹ Para ele, os três artistas foram precursores contemporâneos, pois deram respostas a problemáticas internas do espaço cultural brasileiro, percebendo que não havia tempo nem vontade de olhar para o exterior: “a autonomia da arte brasileira surge com o reconhecimento da plenitude da experiência sensível”, razão pela qual Lygia e Mira expuseram na galeria Signals em 1965, e Hélio na Whitechapel, em 1969.¹²

Por sua vez, a XXIV Bienal, ou a Bienal da Antropofagia, dirigida por Paulo Herkenhoff em 1998, configurou-se como uma das mostras mais importantes da história das exposições, considerada um marco tanto para a consolidação da produção de arte contemporânea brasileira no circuito canônico euro-americano quanto para a afirmação de discursos curatoriais críticos elaborados desde as perspectivas descoloniais. A mostra confrontou a história da arte oficial ocidental e subverteu cri-

ticamente a narrativa eurocêntrica, renunciando discussões estéticas e culturais globais que predominarão na arte contemporânea a partir de então. Seu projeto consolidou especialmente o reconhecimento de Clark e Oiticica dentro e fora do Brasil – e lançou internacionalmente uma geração de artistas jovens, hoje estabelecidos no sistema da arte contemporânea global.

Dos artistas apontados pela crítica como formuladores de uma genealogia da arte brasileira contemporânea, Mira Schendel, cuja obra possui reconhecimento entre curadores latino-americanos atuantes especialmente nos Estados Unidos, só começa a inscrever-se no exterior como um referencial em 2013, em sua retrospectiva na Tate Modern e no Museu Serralves, no Porto.¹³ Já Cildo Meireles é referência certa nas análises estrangeiras sobre nossa produção estética, contando com diversas individuais institucionais nos EUA e na Europa, incluindo a Tate, MACBA, em Barcelona, e o Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid. No entanto, Cildo é comumente lembrado como o grande conceitual brasileiro, cuja obra é iminentemente política, menos associada a questões de brasilidade, tal como ocorre com Lygia Clark e Hélio Oiticica, cujas produções são interpretadas como sensuais, sensoriais e relativas às experimentações do corpo – característica que se tornaram, internacionalmente, sinônimos de arte brasileira.

Hélio Oiticica, Lygia Clark e a herança estética brasileira e contemporânea

Com a exposição Brazil Projects se inicia um reconhecimento internacional da obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark, que os tornará pilares conceituais incontornáveis para as interpretações e formações estrangeiras da arte brasileira contemporânea. A apresentação sistemática da produção experimental de Clark e Oiticica, em mostras co-

letivas e retrospectivas itinerantes internacionais, os levou a ser redescobertos dentro e fora do país, desencadeando uma corrida por estudos e revisões teóricas, acadêmicas e curatoriais de suas práticas. Reconhecidas como vanguardas originais brasileiras, essas práticas foram legitimadas pela história da arte hegemônica, concedendo aos artistas um lugar canônico no Brasil e no exterior, às vezes associado a visões generalistas de aspectos estéticos que supostamente dão unidade ou identidade a nossa produção artística.

Discursos críticos sobre uma singular brasilidade de Hélio Oiticica, que se tornaram clichês explicativos da produção de arte contemporânea brasileira em geral, já aparecem publicados no catálogo de sua retrospectiva em 1992. A exposição, que itinerou por Rotterdam, Barcelona, Lisboa, Paris e Minneapolis, teve curadoria de Catherine David em parceria com Luciano Figueiredo, Guy Brett, Lygia Pape e Chris Dercon. Na época, mais de dez anos após seu falecimento, o artista ocupava a paradoxal posição de desconhecido e mito ao mesmo tempo, tanto no Brasil como no exterior.¹⁴ Quando Oiticica expôs na Whitechapel Gallery, em Londres, e na coletiva Information, em 1970, não se preocupou em focar numa trajetória no exterior. Dedicado a problematizar teórica e esteticamente questões relativas ao Brasil e seu contexto cultural, social e político, permaneceu próximo das cenas *underground*, mesmo quando residiu nos Estados Unidos (1971-1977).

Se até então o artista ainda não recebera atenção no meio internacional e em seu país, revisar sua obra, no momento em que o sistema da arte se abria para reavaliações dos cânones eurocêntricos e olhava com avidez a arte das periferias, lançou ao mundo, em boa hora, portanto, toda a originalidade de sua prática, que foi incensada por uma política cultural de discursos marcados pelas

teorias multiculturais da valorização da diferença, da “outridade”. Os aspectos radicais do trabalho do artista serão recebidos com admiração e surpresa nos tantos revisionismos históricos e esgotamentos estéticos do Ocidente. Ao mesmo tempo, a visão da própria crítica brasileira contribuiria para não apenas explicar a produção do artista, como também construir, involuntariamente, uma imagem mitificada deste.

Como exemplo, temos a viva descrição de Frederico Moraes, citado por Catherine David, no catálogo da retrospectiva do artista, a qual reunia elementos que seriam assimilados e repetidos desde então, colaborando na posterior formação do mito:

*Hélio Oiticica pensou sua arte (...) como uma espécie de prazer particular, de delírio que, mesmo existindo de forma concreta em obras, textos ou maquetes e fundado em profundo enraizamento e na experiência vivida de um Brasil selvagem, tropical, popular, subterrâneo e radical, exigia, por parte do espectador ou do participante, uma imersão emocional, uma inteligência crítica e, para dizer a verdade, um conhecimento prévio, da cultura brasileira ou da arte contemporânea.*¹⁵

A ideia do Brasil “selvagem, tropical, popular, subterrâneo e radical” como fundação da obra do artista, concretizada em objetos e instalações ambientais constituídas de material precário, com referência às favelas brasileiras, se encaixava no desejo de novas alteridades estéticas demandado pelo Ocidente. Assim, a discussão revisionista do cânone eurocêntrico na história da arte hegemônica moldou também estereótipos na obra do artista, associados ao sensual, ao precário e ao conceitual, que perduram até hoje como características de uma estética brasileira.

Com essa mostra, Oiticica ganhará crescente reconhecimento da crítica estrangeira como criador

de uma visualidade moderna *sui generis*, originalmente brasileira, capaz de “expandir as fronteiras geopolíticas do que era considerado como legítima prática de arte contemporânea”.¹⁶ Em 2007, ele terá sua segunda retrospectiva, no Museum of Fine Arts de Houston e na Tate Modern, já com sua obra celebrada como a de um artista recém-legitimado pelo cânone da história da arte. Dos anos 90 até hoje, essa obra recebeu diversas leituras, entre profundas e superficiais, algumas mais acertadas que outras, que colaboraram para alçá-la a um lugar de reconhecimento entre os principais nomes das vanguardas artísticas da história da arte pós-moderna; iniciado há 30 anos, o processo de inclusão de movimentos e artistas de vanguarda oriundos das “periferias” não se encerrou.

Atualmente, Hélio Oiticica e sua obra são totalmente identificados, no país e no exterior, no contexto de um projeto estético maior, político, que propôs linguagem e identidade brasileiras construtivas e que pretendia escapar à colonização para tornar-se internacional a partir de seu referente contextual local. Sobre essa questão, Chris Dercon lançou a hipótese ousada de que o artista, junto com figuras como Caetano Veloso e Oscar Niemeyer, abriu um espaço no modernismo etnocentrado para criar uma “brasileiridade do modernismo” (*Brazilianness of Modernism*), pela qual foi possível conectar o local ao internacional. Em sua opinião, “Oiticica trouxe um modernismo lírico popular (chamado por alguns de modernismo tropicalista)”.¹⁷

Para a curadora Catherine David, talvez essa “brasileiridade do modernismo” em Oiticica fosse percebida por uma poética que se inscrevia diretamente na tradição antropofágica, cujos preceitos ele atualizava junto com outros de sua geração, “buscando imagens e uma linguagem nova para construir uma identidade brasileira sempre pro-

blemática, para criar as condições de uma cultura viva e de uma comunidade possível”.¹⁸

Em 1997, David foi curadora da Documenta X. Seu projeto curatorial se posicionava como crítica à “espetacularização” do sistema artístico e discutia as tensões entre arte, cultura visual e as transformações geopolíticas contemporâneas sob a luz da globalização — fenômeno que ela compreende como o auge de processos colonialistas ocidentais. No sentido de ilustrar sua tese curatorial, faz Hélio Oiticica figurar, junto com outros artistas, como um nome-chave para a construção do conceito da mostra, pois, para David, a emergência do “marginal” na poética do brasileiro representava uma inversão de valores entre centro e periferia.¹⁹

A curadora já via a obra de Oiticica em processo de “historicização” e situava seu trabalho na perspectiva da cultura brasileira mais do que na das artes plásticas, uma vez que esse contexto delimitado não daria conta da dimensão estética e da discussão política a ele inerentes.²⁰ Essa visão acompanhou a legitimação da obra e, embora correta, colaborou para construir, no exterior, um olhar não apenas sobre Hélio Oiticica, mas sobre o seu país, a arte brasileira e sua história contemporânea, referendando Oiticica como uma genealogia. Michael Asbury nota que o modo como a relevância do artista tem sido recebida, contudo, “não faz justiça nem ao trabalho nem à relação que ele mantinha com os contextos locais sociopolíticos e da história da arte”. Em sua visão, houve “uma distorção do trabalho de Oiticica que o coloca como um lugar de alteridade, simultaneamente estabelecendo um processo de legitimação da arte (predominantemente, mas não exclusivamente) brasileira contemporânea”.²¹ Esse processo, por sua vez, operaria quase sempre por meio de associações simples e, em geral, formalistas, que funcionariam como uma suposta chave para compreender e in-



Hélio Oiticica, Rhodislandia Fonte: *Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro, Sílvia Roesler Edições de arte/UBSPactual, 2008*

interpretar a produção de grande parte das gerações mais jovens de artistas brasileiros.

A hipótese desse autor pode ser estendida à legitimação da obra de Lygia Clark, quando se intensifica sua presença em coletivas internacionais de arte latino-americana e brasileira, após sua primeira retrospectiva europeia em 1997 – ano da Documenta X. A partir de então, a originalidade complexa de Lygia desperta o interesse de autores e curadores estrangeiros, mas, contudo, as análises críticas encontradas sobre sua prática frequentemente trazem interpretações formalistas, superficiais e às vezes folclóricas, que erroneamente filiam sua pesquisa de meados dos anos 60 ainda ao neoconcretismo – encerrado em 1961 – e ao

tropicalismo, movimento contracultural que despontou no final da década a partir de uma cena criativa e crítica brasileira muito ampla. Quando a Tropicália é “declarada”, em 1967, a artista já evoluía para fora do objeto em direção a um tipo de trabalho coletivo, que traria obras como as Máscaras Sensoriais, muito distante dos seus Bichos e Casulos neoconcretos, e em sintonia com o momento de experimentalismos e rupturas da cena cultural da época. A preocupação da artista, porém, não seguia na mesma direção de Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Júlio Bressane, Glauber Rocha e José Celso Martinez Corrêa, os quais formulavam discursos e práticas em defesa da associação entre arte de vanguarda, cultura popular



e indústria cultural. Se, por um lado, o trabalho de Clark propunha um “modelo antropofágico de subjetividade”, considerado uma ideia central no tropicalismo, por outro, há muitas perspectivas em que sua pesquisa não se encaixava, pois não era de seu interesse subverter a indústria cultural nem discutir redefinições de identidade nacional ou de mitos de brasilidade.²²

Em sua trajetória, Lygia Clark manteve uma coerência evidente, até o momento, nos anos 70, em que se dá a ruptura radical, inaugurando sua última e mais longa fase, marcada pelo salto para atividades que considerará terapêuticas. Para o crítico Yves Alain-Bois, hoje é possível observar maior entusiasmo pelas etapas neoconcreta e

pós-neoconcreta de Clark, pois elas são compreendidas como continuidade uma da outra. Bois também observa as frequentes interpretações que equivocadamente relacionam sua produção do final dos anos 60 com o tropicalismo e nota que a última fase da artista, iniciada com os Objetos Relacionais, é a menos compreendida no meio internacional. O motivo, para ele, é a difícil apreensão desse trabalho enquanto obra de arte, ainda complicado de ser categorizado. A aparente quebra da linearidade na pesquisa de Clark nos anos 70 parece ser uma das causas para a existência de mais escritos sobre os primeiros 15 anos de sua atuação do que sobre os demais. É nesse momento inicial que se dá a passagem da geometria ao neoconcre-

tismo e, logo, à fase participativa inaugurada com *Caminhando* (1964). Ao mesmo tempo, o ineditismo e a radicalidade de Clark são inegáveis, e, mesmo com – ou apesar de – sua dificuldade em ser institucionalizada, sua obra vem sendo cultuada como uma das maiores influências da produção de arte contemporânea brasileira.²³

A obra de Lygia Clark desenvolvida a partir dos anos 70 é uma das mais difíceis de exibir sem que se tornem relíquias distantes do potencial estético e ético que é ativado pela manipulação dos objetos. Como aponta o curador Lars Bang Larsen, a artista desenvolveu uma poética de “desmantelamento do objeto”, por meio de “proposições” compreendidas como trabalhos dialógicos para ser experimentados fisicamente, localizando, assim, sua prática no limite da arte.²⁴ Desse modo, pode-se observar um paradoxo no processo de legitimação da obra de Lygia a partir de 1997, que reside na mitificação de sua poética apesar da dificuldade de mostrá-la. Tal situação seria, por um lado, resultante de uma superexposição



da produção da primeira fase e, por outro, da exposição, como objetos inertes, da produção da segunda fase, exibida de modo descontextualizado e desencaixado, longe de ser a obra em si ou uma proposição terapêutica. Mesmo assim, a circulação e institucionalização dessa fase da artista segue em curso, ainda que exibida muitas vezes de modo problemático, levando a leitura e compreensão sobretudo formalistas. Suely Rolnik observa que, desde as exposições Lygia Clark e Documenta X, essa fase tem sido admitida como um dos gestos seminais da arte contemporânea internacional, mas somente a exterioridade do trabalho é levada a público, uma vez que a exibição de objetos que foram parte das ações, de rerepresentações dessas ações e de documentações consiste apenas em um cadáver da prática de Clark, “esvaziada de toda a vitalidade que daria sentido e força para convocar a experiência sensorial particular do receptor”.²⁵

Por outro lado, frequentemente curadorias e críticas estrangeiras identificam a obra de Clark como uma variante pioneira da body art na América Latina, mas dão pouca ênfase à dimensão política – e não apenas lúdica – contida nas suas proposições participativas, como era enfatizado pela artista. No final dos anos 60, ela irá incorporar o objeto como “meio indispensável entre a sensação e o participante”, mas pouco depois o fará desaparecer, tornando o próprio participante “o objeto de sua própria sensação”.²⁶ Nesse momento, já absorta na busca de dar à existência um sentido poético em que a arte deveria ser vivida em vez de feita, sua fala sobre a própria pesquisa crítica a posição do artista na sociedade e no sistema artístico:

Hélio Oiticica, Rhodislandia Fonte: Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro, *Silvia Roesler* Edições de arte/UBSPactual, 2008

*Através da experiência “deles”, nós, os “artistas”, podemos ter uma perfeita visão crítica da sociedade atual. Agora que o artista verdadeiramente perdeu na sociedade atual seu papel pioneiro, ele é cada vez mais respeitado pelo organismo social em decomposição. No momento em que o artista é cada vez mais digerido por esta sociedade em dissolução, lhe resta, na medida de seus meios, tentar inocular uma nova maneira de viver. Mesmo no instante em que o artista digere o objeto, ele é digerido pela sociedade que já lhe achou um título e uma ocupação burocrática: o engenheiro do ócio do futuro... Atividade que nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais.*²⁷

Lygia Clark acreditava que sua prática deveria efetivamente possibilitar ao ser humano, artista ou não, se comunicar com o mundo, fazendo-o desenvolver-se “para fora de si”.²⁸ Assim, conectaria a estética com a clínica e o político, enquanto campos existenciais inseparáveis. A artista, que é comparada em pioneirismo a nomes do minimalismo como Donald Judd,²⁹ a partir dos anos 60 é “movida por uma adesão à forma do mundo”³⁰ e deixa de lado mecanismos apoiados na retórica das qualidades do material para soltar sua poética na vida, no cotidiano — rejeitando assim o rótulo de “artista plástica”, e assumir a arte como método de “individuação e integração coletiva em um processo de intersubjetividade”.³¹ Entre 1976 e 1988, Lygia Clark, então, se dedicará a seu último projeto, Estruturação do Self, que consistia em sessões regulares em que aplicava seus Objetos Relacionais no corpo de “pacientes”. No tempo em que realizou essa prática, Clark afirmaria que a obra era terapêutica, mas que ela não havia deixado de ser artista ou se tornado psicanalista, assinalando que o sentido de “terapêutico” seria da ordem da estética e não apenas da clínica.³²

Uma vez que sua trajetória irá romper com as convenções desse mesmo campo, seria, portanto, possível insistir em uma abordagem da sua prática essencialmente dentro do campo da arte contemporânea? Tal dimensão ainda é superficialmente discutida em curadorias internacionais que incluem Lygia Clark, e, apesar do reconhecimento alcançado por seu legado, ele ainda carece de aproximações interdisciplinares que enfrentem a problemática formal e conceitual de seu trabalho — em especial a produção de sua última fase, que ainda permanece com dificuldade de ser totalmente institucionalizada no âmbito da arte e da estética, mesmo no Brasil.

Em maio de 2014, a retrospectiva Lygia Clark, o Abandono da Arte, no MoMA³³ acentua mais o processo de internacionalização da arte brasileira e a compreensão da singularidade da artista. Foram expostas obras raras, dos tempos de jovem pintora que flertava com o figurativo, nos anos 40, até sua fase radical, quando dissolve o objeto artístico. Além disso, a arquitetura, enquanto disciplina que pensa o espaço em relação ao corpo, foi apontada como um interesse constante de Clark, lançando outra possibilidade de leitura de sua obra.

Para manter a vitalidade dos trabalhos e driblar o risco de torná-los “cadáveres” no espaço do museu, as réplicas da fase sensorial eram facilitadas para manipulação por mediadores que apresentavam o contexto e a intenção da artista. Embora reconhecido como um evento que posicionou Lygia Clark enquanto nome seminal da arte do pós-guerra, críticos de jornais consideraram a exposição também “incomum, ora exaustiva, ora irritante”.³⁴ De acordo com Luis Pérez-Oramas,

Houve uma diferença entre as críticas muito positivas que recebemos na Europa e algumas menos entusiasmadas no mainstream da crí-

*tica da imprensa nova-iorquina. Acho problemática a ignorância fundamental com relação a tudo aquilo que não é arte norte-americana. Quando uma instituição apresenta um capítulo esquecido ou não considerado pela hegemonia canônica da arte dos EUA do pós-guerra, a reação é de irritação. Com sua própria ignorância, obviamente.*³⁵

Lygia Clark, o Abandono da Arte contou com catálogo rico em informações sobre a artista e ensaios críticos com diferentes abordagens de especialistas de várias áreas, brasileiros e estrangeiros. Esse é o legado mais importante de uma retrospectiva que pretende consolidar o reconhecimento de uma artista excêntrica no cânone hegemônico. Análises abrangentes que não afirmam clichês nem tentam definir uma arte brasileira colaboram para desfazer mitos e ampliar o espectro de compreensão da obra. Lygia Clark, assim como Hélio Oiticica, transbordou o contexto artístico e cultural brasileiro e se lançou no mundo de modo radical. As práticas de ambos foram originais e por isso vanguardistas, mas se hoje ainda se os consideram referências incontornáveis da arte contemporânea brasileira, é preciso aguardar que outros artistas, de hoje ou ontem, sejam redescobertos e se tornem também canônicos e referenciais no futuro.

NOTAS

1 Amaral, Aracy. Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação. In: *Textos do Trópico de Capricórnio* (1980-2005). Vol. 2: *Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo. Editora 34, 2006: 41-42.

2 Esse seria o caso do neoconcretismo, associado ao minimalismo norte-americano. Sobre o assunto ver: Dezeuze, Anna. Minimalism and neoconcretism. *Henry Moore Foundation Online Papers*. Dis-

ponível em <<http://www.henry-moore.org/hmi/online-papers/papers/anna-dezeuze>>. Acessado em 13/12/2013. 2006.

3 Huchet, Stéphane. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. *Concinnitas*, ano 9, v.1, n. 12, jul. 2008: 48-67.

4 A equipe brasileira de Brazil: Projects foi formada por Ricardo Ohtake (arquitetura), Frederico Moraes (pinturas e esculturas), Marcelo Kahns (performances e instalações), Fabiano Canosa (cinema), Alice Penna E. Costa e Okky de Souza (televisão), Leonardo Neto (música) e Rosely Nakagawa (fotografia).

5 Brazil Projects: beyond the cliché. Entrevista com Chris Dercon. Catálogo da exposição Brazil projects: New York. PS1, 1988: 26-29. Tradução da autora.

6 A primeira exposição coletiva brasileira no circuito institucional euro-americano foi Exhibition of the first representative collection of paintings by contemporary brazilian artists, no International Art Center of The Roerich Museum, Nova York, em 1930, organizada por Frances Ruth Grant e integrada por 53 pintores de diferentes estilos. Sobre o assunto ver Labra, Daniela. *Legitimação internacional da arte contemporânea brasileira, análise de um percurso: 1940-2010*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

7 Entrevista com Chris Dercon, op. cit.: 28.

8 Entre 1960 e 1969 a artista participará de diversas coletivas nos Estados Unidos, em diferentes cidades, sendo a maioria dessas mostras dedicadas à arte latino-americana. Em 1969 Clark participa do Simpósio de Arte Sensorial na Califórnia.

9 Information. Museum of Modern Art, Nova York, 1970. Curadoria Kynaston Mc Shine.

10 Segundo dados obtidos na *Enciclopédia Itaú*

Cultural de Artes Visuais, em 1992 participaram José Resende, Jac Leirner, Waltercio Caldas, Cildo Meireles e Saint Clair Cemin; em 1997, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Tunga; nas Documenta I a IV também participaram Ernesto di Fiori, Almir Mavignier, Sérgio Camargo, e, formando uma pequena comitiva em 1959, Arpaz Szenes, Arthur Luiz Piza e Fayga Ostrower.

11 Nelson Aguilar. Um roteiro do século. In: Aguilar, Nelson (Org.). *22ª Bienal: bienal do século XX*. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1994: 10.

12 Id., *ibid.*: 18.

13 Inaugurada em março de 2014.

14 Frederico Morais, citado em David, Catherine. El gran laberinto. In: *Hélio Oiticica*. Barcelona: Fundación Tàpies, 1992: 247.

15 Id., *ibid.* Tradução da autora do original em espanhol.

16 Asbury, Michael. O Hélio não tinha ginga. In: Braga, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

17 Dercon, *op.cit.*: 28.

18 David, *op. cit.*: 249. Tradução nossa.

19 Além de Oiticica, obras de Lygia Clark, Tunga e Cabelo estiveram presentes.

20 David, *op. cit.*: 248.

21 Asbury, *op. cit.*: 32.

22 On Lygia Clark's structuring the self. Entrevista de Lars Bang Larsen com Sueli Rolnik. *Afterall Online*. Disponível em <<http://www.afterall.org/online/lygia.clarks structuring.self#cite1997>>, acessado em 15 dez. 2013. 1ª maio 2009.

23 Ver Ideologias da forma. Entrevista a Yves-Alain Bois. *Novos estudos Cebrap*, São Paulo, n.76, nov. 2006.

24 Entrevista de Lars Bang Larsen com Sueli Rolnik, *op.cit.*

25 Idem.

26 Lygia Clark. O corpo é a casa (1969). In: Duarte, Paulo Sergio. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980: 35.

27 Id., *ibid.*: 37.

28 Idem.

29 Ver Dezeuze, *op. cit.*

30 Idem.

31 Herkenhoff, Paulo. "Lygia Clark". In: Borja-Villel, Manuel. *Lygia Clark*. Barcelona. Fund. Tàpies, 1997. p. 45. Tradução nossa do original em espanhol.

32 A respeito do processo de Estruturação do Self, ver Rolnik, Sueli. *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>, acessado em 15 out. 2013.

33 Curadoria de Luis Pérez-Oramas e Connie Butler.

34 Smith, Roberta. See Me. Feel Me. Maybe Drool on Me. Lygia Clark's Many Twists and Turns, at MoMA. *The New York Times*. 15 maio 2014.

35 Apud Gonçalves, Marcos Augusto. Mostra da brasileira Lygia Clark em Nova York irritou a crítica, diz curador. *Folha de S.Paulo*, 25 ago. 2014.

Daniela Labra é pós-doutora pela ECO/UFRJ e doutora em história e crítica da arte pelo PPGAV-EBA/UFRJ. Atua como crítica de arte, curadora independente e livre-docente em história e teoria da arte.