

# UMA PROPOSTA ÉTICA: O ATO BAKHTINIANO NA OBRA DE LYGIA CLARK<sup>1</sup>

## AN ETHICAL PROPOSAL: BAKHTIN'S ACT OF CREATION IN THE WORKS OF LYGIA CLARK

---

Giovani Tridapalli Kurz<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** A partir de uma revisita ao ensaio *Arte e responsabilidade*, escrito por Mikhail Bakhtin, em 1919, debate-se aqui a separação entre arte e vida, enfatizando a necessidade fundamental de se responder ativamente, como público, ao que é oferecido. A partir disso, propõe-se um olhar sobre as proposições de Lygia Clark, em que a ruptura com a tradição se dá a partir da concepção de uma nova ideia de público, que passa a ser parte da obra, como agente, como corpo não passivo que ocupa o centro da estrutura artística, e não mais como receptor tradicional. Assim, debate-se o ensaio de Bakhtin a partir das distensões provocadas pelo trabalho de Clark.

**Palavras-chave:** Mikhail Bakhtin. Lygia Clark. Arte e responsabilidade. Responsividade.

**ABSTRACT:** From a revisit to the essay *Art and responsibility*, written by Mikhail Bakhtin in 1919, the separation between art and life is discussed here, emphasizing the fundamental need to respond actively, as an audience, to what is offered. Furthermore, this paper proposes a look at Lygia Clark's propositions, in which the rupture with the tradition takes place in the conception of a new idea of public, that happens to be part of the work, as an agent, as a non-passive body that occupies the center of the artistic structure. Thus, Bakhtin's essay is debated from the strains provoked by Clark's work.

**Keywords:** Mikhail Bakhtin. Lygia Clark. Art and answerability. Responsivity.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 15 de abril de 2019 e aceito em 17 de junho de 2019. Texto orientado pelo Prof. Dr. Bruno Bohomoletz de Abreu Dallari (UFPR).

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR.  
E-mail: giovanitk@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Embora muito já se tenha discutido a respeito da produção e do legado de Mikhail Bakhtin, especialmente pensando sua teoria do romance, este trabalho revisita um de seus primeiros textos, o ensaio *Arte e responsabilidade*, de 1919, e observa seus reflexos, ainda que não de maneira direta, no percurso de formação e afirmação da artista brasileira Lygia Clark. Busca-se perceber, aqui, o desenvolvimento do trabalho da artista de acordo com a filosofia apresentada na *Arquitetônica da responsabilidade* (ou *respondibilidade*) de Bakhtin, sublinhando suas progressivas rupturas com os modos de produção correntes.

O objetivo central é sintetizar o trajeto de ambos o filósofo e a artista, enfatizando os pontos de convergência entre os dois e deixando evidente como Bakhtin e Clark jamais deixaram de buscar novas respostas para o mesmo conjunto de questionamentos. No caso dele, observando "as várias maneiras em que efetivamente colocou o problema entre o *self* e o outro, ou o problema de como a aparência de mesmice emerge da realidade da diferença" (CLARK; HOLQUIST, 1998, p. 89); no dela, notando como seu trabalho "passa por transformações onde todas as fases se entrelaçam, advindas de múltiplos processos de transformação, de germinação de ideias, de buscar no mundo e em si mesma, no aqui e no agora as sensações esquecidas" (CARVALHO, 2011, p. 132).

A partir de *Arte e responsabilidade*, portanto, deve-se depreender o olhar bakhtiniano a respeito da separação entre *arte* e *vida* e a necessidade fundamental de **responder ativamente** perante o que é oferecido, relacionando-o com as proposições de Lygia Clark em que o espectador é a obra, como agente, como o corpo não passivo que ocupa o centro da estrutura artística, e não como observador distante, tradicional.

É nessa direção que a análise da obra da artista mineira faz-se urgente ao se pensar o desenvolvimento bakhtiniano. Mostra-se, aqui, como a obra de Lygia Clark aparece como uma entre outras possibilidades de objeto que se enquadram com precisão à abordagem de Bakhtin acerca do sentido do fazer artístico.

## A PROPOSIÇÃO É O DIÁLOGO

Em 1968, Lygia Clark escreveu "Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê" (CLARK, 2016). É em torno desta observação que gravita a obra da artista mineira, nascida na Belo Horizonte de 1920. Movida e comovida pela necessidade intrínseca de



inclusão do espectador na obra de arte, Clark desenvolveu, com o passar das décadas, métodos inéditos de convívio e experimentação do modelo artístico, inscrevendo seu nome no primeiro escalão dos artistas do século XX.

De Minas Gerais, mudou-se em 1947, já com o intuito de aprender o ofício de artista, para o Rio de Janeiro, onde teve em Burle Marx — um dos mais importantes paisagistas brasileiros — seu primeiro grande professor. Em 1950, Lygia partiu a Paris, onde permaneceu durante dois anos — período em que adquiriu grande parte de seus conceitos-base e de sua técnica de produção. Em solo europeu, a artista foi aluna de artistas como Fernand Léger, pintor cubista, especialista em litografia, e Árpád Szenes, gravurista e ilustrador húngaro, entusiasta da arte latino-americana e, em especial, do trabalho dos artistas brasileiros. Ao retornar ao Brasil, Clark integrou o Grupo Frente e cofundou o Grupo Neoconcreto, movimento carioca semelhante ao Concretismo paulista. Suas primeiras exposições, no início da década de 1950, ainda são compostas apenas por pinturas, fadadas a desaparecer do ateliê da artista alguns anos depois.



Figura 1 - *Composição 1* (1954)

Disponível em: <[https://s3.amazonaws.com/moma-post/assets/18283/full/LN2014.157\\_Clark\\_vw1-Full\\_JPEG.jpg?1502377415](https://s3.amazonaws.com/moma-post/assets/18283/full/LN2014.157_Clark_vw1-Full_JPEG.jpg?1502377415)>

Com *Casulos*, de 1959, e mais intensamente com *Bichos*, de 1960, iniciou-se a busca constante de Lygia pela experiência estética promovida pela interação da obra com o espectador. A série de 1959 acrescentou figuras tridimensionais ao plano, ainda à mostra de forma tradicional, subvertendo, contudo, o sentido da pintura e de sua exposição. Já no ano seguinte, Clark deu continuidade ao processo de introdução do público em seu trabalho, propondo



estruturas tridimensionais metálicas, construídas com dobradiças e convidativas ao toque e às ideias do espectador. Ainda em 1960, a artista lecionou artes plásticas a deficientes auditivos, conduzida pelo ideal de interação entre os sentidos de seus alunos e os materiais com que o trabalho era realizado. Quatro anos depois, Clark apresentou *Caminhando*, fruto de suas experimentações sensoriais dos anos anteriores. Em 1968, o projeto *A casa é o corpo* — um longo corredor em que se deve caminhar, disposto a experienciar diversas sensações — consolidou essa obsessão de Lygia por colocar o corpo como protagonista das obras de arte. Dirce de Carvalho afirma, sobre essa caminhada de Clark: "Sucedese no percurso da artista uma rede de multiplicidades propositivas onde o corpo é o receptor e o participante é o criador e o próprio ato de criar é o ato de criar a si mesmo, de estar em si, no outro, no coletivo, no mundo" (CARVALHO, 2011, p. 132). Durante seis anos, com início em 1970, a artista lecionou na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, da Sorbonne, retratando a figura do artista como um canalizador de experiências, em trânsito com a psicoterapia. Ao retornar para o Brasil, em 1976, dedicou-se à análise das capacidades terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionais. O afastamento do contexto artístico e a aproximação da psicanálise são a tônica dos anos finais da artista, que faleceu em 1988, no Rio de Janeiro.



Figura 2 - *Bichos* (1960)

Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/e3/37/c0/e337c0bbe520ed29b16fe66e565f130c.jpg>>





Figura 3 - *Caminhando* (1964)

Disponível em: <[https://s3.amazonaws.com/moma-post/assets/18110/full/TR14129.352\\_vw1-Full\\_JPEG.jpg?1499374968](https://s3.amazonaws.com/moma-post/assets/18110/full/TR14129.352_vw1-Full_JPEG.jpg?1499374968)>

Quando Lygia Clark propôs seus *Casulos*, em 1959, criava-se uma nova perspectiva a partir da qual se poderia olhar para a arte. Até então, o trabalho da artista mineira se limitava às telas, nas quais, desde 1954, fazia experiências com o formato de apresentação da sua obra ao espectador. Ferreira Gullar escreve:

Os quadros de Lygia Clark não têm moldura de qualquer espécie, não estão separados do espaço, não são objetos fechados dentro do espaço: estão abertos para o espaço que neles penetra e neles se dá incessante e recente: tempo. (...). Esta pintura não “imita” o espaço exterior. Pelo contrário, o espaço participa dela, penetra-a vivamente, realmente. É uma pintura que não se passa num espaço metafórico, mas no espaço “real” mesmo, como um acontecimento dele. (GULLAR, 1980, p. 7, ênfase no original)

Em sua primeira exposição, Clark apresentou as **linhas orgânicas**, que faziam referência à diluição da moldura na própria obra, unificando periferia e conteúdo. Em duas séries — *Superfícies moduladas* e *Contra-relevos* —, é possível perceber o desenvolvimento da ideia de esmorecimento de fronteiras. É também perceptível, desde o princípio, a insistência de Clark em buscar algo novo, catalisada por uma angústia frente ao que era estático e convencional. Apenas uma década depois, contudo, a artista se consolidou como idealizadora de uma relação



obra-espectador rara no cenário da época. Em 1959, alimentando-se das variações e proposições do Grupo Neoconcreto, a artista construiu estruturas tridimensionais fixadas às telas, partindo do conceito anterior do *orgânico* para colocar algo além do plano, algo que extrapolasse a ideia tradicional de arte: os *Casulos*. A proposição de uma figura em relevo, partindo da tela plana, é o embrião do que se desenvolveria a seguir.

Nos *Casulos*, assim como nas telas, ainda não havia a interação direta entre o espectador e a obra; Clark sugeriu tal interação apenas durante os anos de 1960 e 1964, quando criou a série *Bichos* — estruturas metálicas com dobradiças, que permitiam e estimulavam os espectadores a manusearem suas partes dobráveis, constantemente remodelando e reinventando a obra. Segundo a própria artista, seus Bichos "caíram" (CLARK, 2016), como acontece com os casulos, da parede ao chão. Sobre a série, Hélio Oiticica comenta:

É interessante notar que aqui a ortogonalidade roda no sentido losangular, e é este o primeiro passo definitivo para a saída para o espaço (casulos, bichos). Lygia chamou este trabalho de "ovo", sendo realmente o depositário de todo o desenvolvimento espacial posterior. O "ovo" já vagava dos lados criando "túneis" de ponta a ponta. Estava aí iniciada a magistral experiência que se cristalizou nos "bichos". (OITICICA, 1986, p. 34, ênfase no original)

Deve-se notar, aqui, o percurso de Lygia Clark: no fim dos anos 1940, sob a orientação técnica e intelectual de Burle Marx, e início dos 1950, quando morou em Paris e conviveu com Fernand Léger, a artista desenvolveu uma intensa relação com a obra de Piet Mondrian, figura central entre suas influências. Apresentam-se, então, de forma ainda mais incisiva, os diálogos com obras, artistas e ideias que, durante toda a carreira de Clark, influenciaram de forma decisiva seu trabalho. A reinvenção constante da artista ocorre justamente em função da descoberta de novos horizontes dentro do contexto artístico. Ao conviver com os franceses, Clark desenvolveu as noções de linha orgânica e abstração da forma, ao absorver o fluxo intelectual do Movimento Neoconcreto e do Grupo Frente.

A partir de então, há a busca de referências na arquitetura e no estudo e planejamento do espaço, partindo para um estágio além da discussão técnica de produção e atingindo um questionamento filosófico sobre as razões de tal produção.

O momento-chave da trajetória de Lygia Clark é a obra *Caminhando*, de 1964. Imediatamente posterior a *Bichos* — que se tornara



revolucionária por possibilitar ao espectador a interação parcial com a obra —, *Caminhando* fornece ao espectador uma fita de Moebius, feita de papel, e uma tesoura. A ideia é que a fita seja recortada de forma transversal, dando origem a linhas cada vez mais finas. A obra promove, assim, uma mudança importante na relação do visitante da exposição com o trabalho da artista: já não é mais espectador; é agente, é paciente, é artista, é obra.

O projeto *A casa é o corpo*, de quatro anos depois, consolida essa obsessão de Lygia Clark de envolver o corpo nas obras de arte. A proposta consiste em uma estrutura de oito metros de comprimento, que possui duas aberturas, uma em cada extremidade. No centro, um grande balão de plástico, que faz sentido apenas quando recebe um espectador — **agente** —, componente indispensável, que percorre seu interior. O contato com inúmeras texturas colocadas no corredor promove as mais variadas sensações durante a caminhada.



Figura 4 - *A casa é o corpo* (1968)

Disponível em: <<https://abrilcasaclaudia.files.wordpress.com/2016/12/lygia-clark-2.jpeg?quality=95&strip=info&w=800>>

Protagonista da retrospectiva *The abandonment of art*, promovida em 2014 pelo Museum of Modern Art (MoMA), de Nova York, a vida-obra de Lygia Clark pode ser dividida em três períodos: (1) as pinturas iniciais e o abstracionismo; (2) o envolvimento com o neoconcretismo; (3) as experimentações sensoriais e ligadas ao campo da psicoterapia.





Sobre a exposição, Maria Hirszman afirma:

Talvez por isso um dos maiores méritos da exposição do MoMA seja exatamente o de demonstrar, por meio da grande quantidade de trabalhos e de um conjunto impressionante de estudos, maquetes e esquemas compositivos, que cada passo, ataque ou expansão dos limites decorre não apenas de um espírito radical, mas também do esforço de uma pesquisa incansável em torno daqueles que considerava seus temas: o espaço e o tempo. (HIRSZMAN, 2014)

Tal exposição reforça a clareza do percurso de Lygia Clark rumo à responsabilidade no campo das artes. Movida por uma angústia e por um desejo irrefreáveis, a artista fez do final do século XX um campo de experimentações, estabelecendo-se como uma das artistas brasileiras mais inventivas de sua época. Ao deixar a pintura, passar pela escultura e transformar seus espectadores em peça essencial das obras, Clark apresenta um olhar fresco, renovado, à produção artística corrente. Um olhar que ecoou intensamente nos anos subsequentes às suas obras e que, pela primeira vez, propôs o **espectador-agente**, fundamental no cenário artístico contemporâneo.

## APONTAMENTOS SOBRE ARTE E RESPONSABILIDADE

Em seus escritos, Mikhail Bakhtin abrange, ao longo de sua trajetória como filósofo e pesquisador, um vasto campo de temas, áreas, teorias. Entre eles, vale destacar os trabalhos sobre teoria e história literária, linguística, psicanálise, filosofia, poética histórica, teologia, axiologia e teoria social.

Protagonista de uma biografia bastante peculiar, permaneceu no isolamento durante décadas; primeiro na União Soviética, e, em seguida, exilado durante o período Stálin, na fronteira entre a Sibéria e o Cazaquistão. Também por causa disso, suas ideias alcançaram o Ocidente de maneira tardia, apenas na década de 1970.

O ensaio *Arte e responsabilidade*, de 1919, é um dos primeiros escritos do pensador russo, ao lado do caótico *Para uma filosofia do ato*, escrito entre 1919 e 1921. Ambos são fundamentais para perceber como Bakhtin, ao longo de sua carreira, jamais abandonou as questões iniciais, ainda que, posteriormente, buscasse novas respostas. De escrita brevíssima, o texto apresenta a necessidade de responder por ações; do sujeito, na dicotomização entre *vida* e *arte*, tornar-se





responsável no sentido de, ativo, olhar para o ato retroativamente, *a posteriori*, e afirmar sua responsabilidade. Dessa maneira, e somente assim, constitui-se o ato ético.

Deve-se ter com clareza que Bakhtin, ao longo de sua trajetória, jamais comprou o projeto da modernidade, recusando-se a olhar para o processo de produção da consciência a partir de uma perspectiva teleológica e rejeitando, da mesma forma, um sentido universal das obras de arte — dialogando diretamente, em textos como *Para uma filosofia do ato*, com a *Crítica da razão prática* de Immanuel Kant.

O principal questionamento do ensaio de 1919 recai sobre uma **mecanização** do espectador enquanto receptor das obras de arte, afirmando que tal indiferença, “lamentavelmente, é o que acontece com maior frequência” (BAKHTIN, 2015, n. p.).

Contrastando o mundo da arte e o mundo da vida (o *Lebenswelt*) e retomando — negando — o ideal moderno de que mais conhecimento gera mais liberdade, o pensador ressalta o caráter alienante que cercar-se de conceitos pode adquirir, quando oposto à experiência de vida — tem-se, aqui, a oposição entre as perspectivas kantianas de estética e transcendentalismo (KANT, 1994).

A partir disso, Bakhtin propõe um novo projeto estético, ao perceber aquele construído pelo filósofo alemão como insuficiente. Para Bakhtin, é imperativo livrar-se do mecânico em busca de sentido. Contudo, o ponto central da proposta de Bakhtin reside justamente em enxergar tal sentido como algo absolutamente individual e irrepetível, singular. Em *Para uma filosofia do ato*, lê-se que:

A unicidade única ou singularidade não pode ser pensada; ela só pode ser participativamente experimentada ou vivida. Toda razão teórica em sua totalidade é apenas um momento da razão prática, isto é, a razão da orientação moral única do sujeito, no interior do evento do Ser único. Esse Ser não pode ser determinado nas categorias da consciência teórica não participante — ele pode ser determinado apenas nas categorias da comunhão real, isto é, de um ato realmente realizado, nas categorias da efetiva-participativa experiência da unicidade ou singularidade concreta do mundo. (BAKHTIN, 1993, p. 30-31)

Bakhtin reforça a distinção entre o particular e o singular, colocando o primeiro como a simples ocorrência de um evento universal e o



segundo como a experiência decorrente, da qual depende a recepção. Com isso, o filósofo enfatiza que o público, enquanto receptor, deve sempre reagir a respeito do que é proposto, ser ativamente responsivo e afastar-se do conformismo e da mecanização. Do contrário, ele afirma, não há maneira de garantir o sentido da produção e afirmação da arte.

Sobre isso, há em *Arte e responsabilidade* uma passagem em que Bakhtin afirma:

O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também devem penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade. (BAKHTIN, 2015, n. p.)

É também importante, para compreender as ideias de pensador, observar o projeto como um todo, olhando tanto para seus primeiros trabalhos quanto para seus escritos posteriores. Deve-se entender, por exemplo, a noção bakhtiniana de gêneros do discurso, divididos entre **primários** e **secundários** (BAKHTIN, 2015, p. 264), e perceber como o pensador ressalta a importância de incorporação do primeiro pelo segundo, com a finalidade de evitar uma cisão entre o conhecimento complexo, elaborado, e aquilo que pertence ao mundo da vida, corriqueiramente popular.

A recusa, ou simples abstenção, de Bakhtin à modernidade (não se pode dizer que o filósofo russo seja um antimoderno; pode-se, contudo, afirmar seu caráter **amoderno**) decorre justamente do fato de que, no projeto ascendente do século XX, a necessidade da razão e da racionalização, ideais já presentes no Iluminismo de séculos antes, é protagonista. Assim, com a impossibilidade de desenvolver um olhar agnóstico perante o que é oferecido, a crítica de arte, assim como seus teóricos — com, por exemplo, a Escola de Frankfurt — olha totalmente para a emissão, buscando uma qualidade imanente (uma **universalidade**) nas obras e relevando o olhar da recepção, do espectador.

Para Bakhtin, contudo, não há esse sentido universal da obra; muito pelo contrário. Para ele, o sentido está totalmente no ato do espectador, não havendo uma divisão intrínseca entre arte *baixa* ou *elevada*. Assim, *Arte e responsabilidade* não é um manifesto que trata da obra de arte; é, sim, um texto sobre a recepção, sobre o público; não sobre o objeto, mas sobre a finalidade. O ensaio afirma a necessidade de responder ativamente àquilo com que se entra em



contato, jamais se deixando levar pela inércia, pela indiferença. Deve-se, pois, ser responsivo no sentido de buscar obras de arte que, de forma singular, façam sentido **singularmente**. O universal não existe para Bakhtin justamente porque, para ele, cada obra é um ato, um evento de singularidade, irrepetível ao espectador.

Nesse mesmo sentido, torna-se necessário enfatizar como, no presente contexto, a construção estética é também construção do conhecimento; a experiência individual, enquanto instrumento e finalidade, desvia de mediações. A coincidência da vivência e da reflexão, entre as balizas artísticas, protagoniza o pensamento de Mikhail Bakhtin; do mesmo modo, rompe-se a unidade da razão para que haja um espaço de individualidade, em que a experiência estética seja sinônimo de educação.

## A DESFETICHIZAÇÃO DO OBJETO ARTÍSTICO

As ideias de Bakhtin, como abordagem, e de Lygia Clark, como objeto, convergem, quando se observa a natureza do artístico para os dois, uma vez que ambos o filósofo e a artista orientam sua produção, cada um à sua maneira, no sentido de uma **desfetichização** da obra de arte — seja emitindo a própria obra, no caso dela, seja pensando sua recepção, no caso dele.

Bakhtin traça seu horizonte teórico sobre a produção artística com base no processo fundamental de **laicização da religião** já sublinhado por Immanuel Kant (2003) mais de um século antes. A partir disso, o filósofo russo busca o lugar do sagrado na modernidade, encontrando-o deslocado do contexto hierático para a ciência e para a arte — transformando-as em Ciência e Arte.

Percebe-se, porém, que o projeto bakhtiniano vai de encontro a essa característica moderna, recusando a imanência, a universalidade que o objeto artístico, assim como o científico, supostamente carregava. Sagrados, ambos eram vistos como **transcendentais**. Segundo Bakhtin, o processo é exatamente o oposto: ao invés de exigir uma suposta elevação do espectador, para que este compreendesse determinada emissão artística, era necessário recusar qualquer característica intrínseca à obra — é justamente a desfetichização, de acordo com ele, que dá sentido à obra, uma vez que a essência da produção está na leitura, na recepção.

E assim deve-se olhar para o trabalho de Lygia Clark. A artista mineira constituiu um percurso em direção não apenas à desfetichização da obra de arte, mas da inclusão do espectador em sua produção. Para ela, a distância do espectador para a obra de arte, provocada tanto pelo seu aspecto *sagrado*



incorporado ao longo do século XX, quanto pelas molduras e restrições no contato público-obra, constituía — e constitui — a maior alienação possível: a mesma alienação criticada por Mikhail Bakhtin décadas antes.

Clark produz no espectador um evento singular, na acepção mais bakhtiniana do termo. Irrepetível, o contato com sua obra deve tornar o público não só próximo, mas protagonista do material ou da estrutura, indo na direção precisamente oposta às ideias cultivadas ao longo da história da arte, de que a obra era ou não era significativa, relevante, independentemente da resposta do público — independentemente da existência de público: uma obra que permanece em um corredor, protegida por uma moldura, distante.

É assim que as ideias de Bakhtin e Clark convergem: ele teoriza sobre algo que ela pratica; a busca por um público ativamente responsivo no contexto artístico; a busca por desalienar o espectador e desfeticizar a obra de arte: uma aproximação entre o **mundo da vida** e o **mundo da arte**.

Portanto, é a nova posição dada ao espectador que protagoniza a construção artística da metade do século XX até as produções contemporâneas, privilegiando não um sentido geral ou explicação previamente fornecida, mas buscando despertar o sentimento de singularidade no contato do público com o objeto artístico: a experiência, a **irreprodutibilidade** do instante.

## CONCLUSÃO

No cerne das produções artísticas do século XX, há uma busca por novas perspectivas, especialmente a partir da década de 1950. Lygia Clark ocupa posição privilegiada neste contexto por fazer parte da transição marcante na forma de fazer arte e no olhar sobre o objeto artístico. Clark viveu a passagem da primeira metade de século, quando os artistas tatearam inúmeras áreas do conhecimento em busca do estabelecimento — mesmo que sem um horizonte único, além da vontade de afastar-se da tradição —, e a segunda metade de século, terreno fértil para as experimentações e o estabelecimento da nova concepção de arte, sobre a qual também escreveram teóricos e artistas.

Por outro lado, Mikhail Bakhtin, muito produtivo nos anos 1920, estruturou ideias que atingiram o Ocidente de maneira tardia, já na década de 1970, pelas mãos de teóricos como Roland Barthes. Ainda assim, o que se viu — e o que se vê — em Bakhtin é a sistematização de uma estética precisa para o contexto artístico que já vinha se desenvolvendo, ainda de forma dispersa.

Assim, a arte da segunda metade do século XX recria seu objeto e sua proposta, uma vez que se opõe à tradição centenária de manter o espectador



à distância, e ser o que é independentemente do resto — justamente o contrário do que é feito pelas mãos de artistas como Lygia Clark, para quem a arte só existe a partir *de* todo o resto, em que o espectador é parte ativa desse processo, ocupando uma posição de protagonista na obra.

Desse modo, as concepções de Bakhtin e Clark convergem, na medida em que:

(...) a vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. (BAKHTIN, 2015, n. p.)

A **responsabilidade** que serve de fundação para toda a arquitetônica bakhtiniana aparece com clareza na trajetória de Clark, que começa como uma pintora, mas, inquieta com o descompasso entre suas concepções e sua produção, navega rumo ao envolvimento do público e, posteriormente, à transformação deste público em agente, como em projetos como *A casa é o corpo* e *Máscaras sensoriais*, seguindo artistas pioneiros em produções a partir da concepção de que sem espectador não há obra — concepção da qual Joseph Beuys é tanto o fundador quanto o expoente.



Figura 5 - *Máscara abismo* (1968)

Disponível em: <<http://f.i.uol.com.br/folha/ilustrada/images/12242727.jpeg>>



A busca é por uma arte integrada à vida, que se oponha ao que é acessível a somente uma parcela do público, e que faça sentido — ainda que seus sentidos sejam múltiplos — a todo e qualquer espectador. O evento único, singular, irrepetível das obras de Lygia Clark coincide com o ponto central do projeto de Mikhail Bakhtin, provocando, de inúmeras maneiras, mas infalivelmente, uma resposta do público — sendo este ativo, responsivo, crítico.

As formulações de artistas com ideias similares às de Lygia, pautadas por teóricos que deram continuidade à arquitetura de Bakhtin, orientam boa parte do que é produzido como objeto artístico nos dias de hoje, com instalações, performances, intervenções. Arte feita para o público, para desestabilizar, para questionar e desmontar, interferir diretamente na vida, no cotidiano, longe da preocupação tradicional de representar, longe dos ideais modernos da técnica, do conhecimento. A arte como um espasmo de fratura da monotonia, da *inércia* do dia-a-dia: uma arte que seja combativa à mecanização da qual Bakhtin fala já em *Arte e responsabilidade*.

Retoma-se, então, o questionamento primordial deste trabalho, acerca do sentido de se produzir uma arte representativa. O ato, em oposição ao esgotamento da representação, apresenta-se como uma resposta possível, entre as mais diversas que apareceram a partir da metade do século XX — a performance, a *Pop art*, o Concretismo, a experimentação perceptual etc.

A ocorrência singular da apreciação, da experiência, teorizada por alguém como Bakhtin e traduzida em matéria por alguém como Lygia Clark, apresenta-se, também, como resposta ao esgotamento proporcionado por boa parte do que, até então, estava sendo produzido. Nesse sentido, deve-se apontar como a obra de Clark corresponde ao ideal bakhtiniano da produção artística, movida pela recepção.

Inserida numa corrente histórica de renovação de perspectivas acerca do fazer artístico, Lygia torna-se singular ao singularizar a experiência, adequando-se a uma linhagem de artistas cujo grande horizonte sempre fora a oxigenação de paradigmas, em busca de algo mais próximo às experiências sensíveis do espectador, sob as formas mais diversas.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza da edição americana *Toward a philosophy of the act*. Austin: University of Texas Press, 1993. (Tradução destinada exclusivamente para uso didático e acadêmico).



\_\_\_\_\_. Arte e responsabilidade. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2015, n. p.

BELL, J. *Uma nova história da arte*. Tradução de Roger Maioli. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARVALHO, D. H. B. O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador. *Moringa*, v. 2, n. 2, João Pessoa, jul./dez. 2011, p. 131-141.

CLARK, L. *Nós somos os propositores*. Disponível em: [http://www.lygiacklark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25). Acesso em: 1 set. 2016.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.

GULLAR, F. Uma experiência radical. In: \_\_\_\_\_. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 7-12.

HIRSZMAN, M. *A relevância de Lygia Clark*. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/07/15/relevancia-de-lygia-clark/>. Acesso em: 24 mai. 2016.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. 3. ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, M. Significação de Lygia Clark. In: FUNARTE. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 14-17.

