

Diego Marcicano/Aluno Especial

Número USP: 12462075

O sujeito e a modernidade na obra de Lygia Clark e Ana Maria Tavares.

Resumo: O objetivo deste artigo é comparar a abordagem do sujeito na obra de Lygia Clark e Ana Maria Tavares, por meio da investigação de uma obra de cada. Baseado na interpretação de modernidade de Zygmunt Bauman presente no livro *Modernidade Líquida*, este artigo busca entender, a possibilidade de reconhecer a mudança ou a manutenção do conceito de sujeito ao longo do período das produções de Clark e Tavares.

Palavras-chave: Sujeito; Modernidade; Lygia Clark, Ana Maria Tavares.

Abstract: The aim of this article is to compare the approach to the subject in the artwork of Lygia Clark and Ana Maria Tavares, through the investigation of one of each work. Based on Zygmunt Bauman's interpretation of modernity present in the book *Liquid Modernity*, this article seeks to understand the possibility of recognizing the change or maintenance of the concept of subject throughout the period of Clark and Tavares' productions.

Key words: Subject; Modernity; Lygia Clark, Ana Maria Tavares

Introdução:

Este artigo analisa as obras das artistas Lygia Clark e Ana Maria Tavares e busca compreender, conforme descrito por Zygmunt Bauman em sua obra *Modernidade Líquida*, o contexto em que estava inserido o sujeito neste período de modernidade em expansão, o qual amarra a produção das duas artistas.

Lygia Clark e Ana Maria Tavares são artistas brasileiras que têm suas produções separadas pelo tempo. Em algum momento, porém houve um ponto de virada em suas pesquisas. Esse aspecto é sentido em Clark na obra *Caminhando* e em Tavares, na obra

Bico de Diamante, sendo perceptível que ambas foram atravessadas pela questão de deslocamento do objeto de arte em relação ao sujeito.

Lygia Clark produziu no período entre as décadas de 50 a 80, sendo que a obra *Caminhando* nasce no ano de 1963. Nesse primeiro período, era presente o despertar da *contracultura* mundial. Era um momento em que se notava uma vontade intensa da sociedade, principalmente da juventude de mudanças, tanto no âmbito da política quanto no âmbito dos costumes. Existia o ideal de um futuro com olhares de progressão no sentido da busca pela liberdade do indivíduo e de melhorias na vida em sociedade. O olhar de Lygia, de certa forma, acompanhava esse movimento e focava na procura do despertar do sujeito que, para ela, significava o provocar da sua subjetividade, fazendo a ligação da vida com a arte: “[...] o que proponho existe já nos numerosos grupos de jovens que integram o sentido poético à sua existência, que vivem a arte ao invés de fazê-la.” (apud ROLNIK, 1999, p.05).

Na renomada série *Bichos*, anterior à obra *Caminhando*, a artista utilizava o espaço da arte institucional e principalmente a fisicalidade do objeto de arte. Na interação com o sujeito, já manifestava o conceito que a artista começava a desenvolver e estruturar a partir de então. Os *Bichos*, porém, mantinham a dinâmica em que o objeto representava a ideia de arte em si. A forma como se articulavam e a sua capacidade de serem manipulados representavam a ideia de múltiplas posições e a possibilidade de o sujeito participar de sua formação. Ainda assim, mantinham uma distância do observador por possuírem uma fisicalidade exuberante, com seu material metalizado e formas geometrizadas. Esses elementos funcionavam perfeitamente para a dinâmica das instituições e acabavam por fim, expostos sobre pedestais, sendo realmente manipulados poucas vezes.

Já na obra *Caminhando*, a fisicalidade existia, mas perdia sua importância e ficava em segundo plano por conta do material utilizado e da função coadjuvante que exercia. A obra consistia em uma fita de papel com uma extremidade colada na outra extremidade que dava uma volta de forma retorcida, no formato de *Fita de Moebius* e uma tesoura. O espectador era instruído a incidir a parte cortante da tesoura no meio da fita, no sentido de seu perímetro e a começar a cortar em linha reta. Em dado momento, o corte encontrava a fenda que tinha dado início ao corte, e então, somente quando o sujeito tivesse tido que decidir para que lado iria continuar a cortar, já que o formato da fita possibilitava um corte contínuo, é que a obra realmente passava a existir. Sem o sujeito, a obra não existiria.

Esse lugar de existência morava dentro do espectador. Para, Clark a partir desse momento, seu trabalho começa a perder o interesse pelo objeto de arte, como meio em si, e começa a dar lugar a instrumentos para a ativação do corpo e sua subjetividade:

“[...] Assim como havia migrado do plano ao relevo e, desse, ao espaço, a obra da artista se voltará agora para o espectador, migrando do ato ao corpo e desse à relação entre os corpos para, no final, dirigir-se à subjetividade” (apud ROLNIK, 1999, p.12).

Ana Maria Tavares iniciou sua carreira nos anos 80, e continua trabalhando até a contemporaneidade. A artista desenvolveu a obra *Bico de Diamante* em 1990. O sujeito deste período da década de 90, ao que relata o olhar de Ana Maria Tavares em sua tese, habitava um mundo onde sempre se estava em movimento. Boa parte do tempo ele se encontrava em trânsito, sendo bombardeado de informações e tecnologias. Sozinho, porém rodeado de multidões, o que resultava em um estado de esgotamento, e de espera. O sujeito acaba por atuar de uma forma anestesiada, como adaptação ao modo de vida nos grandes centros urbanos desse período (Tavares, 2000, p.30).

Bico de Diamante representa um ponto de virada na obra de Ana Maria Tavares. A artista vinha de obras primeiramente bidimensionais, que posteriormente começaram a ocupar o espaço tridimensional: primeiro as chamadas *esculturas desenho*, (Tavares, 2000, p.09); em seguida, obras que passaram a preencher o espaço de uma forma diferente, como o trabalho em questão. *Bico de Diamante* se dividia em diferentes partes, das quais uma atraía a atenção do espectador: um painel metálico de grandes proporções, com uma pintura reluzente, na forma tradicional do objeto de arte, bidimensional, colocado na vertical e fixado na parede que chamava o sujeito para uma posição contemplativa. Ao mesmo tempo que colocava-se o chamado *beiral*, que consistia em um guarda corpo metálico, fixado no chão, posicionado diante do painel na parede. Entre esses dois primeiros elementos, ainda eram colocadas duas colunas falsas construídas no espaço expositivo, de forma a induzir o espectador a se posicionar centralmente no *beiral*, para poder melhor visualizar a peça centralizada. Essa subdivisão da peça que ao mesmo tempo que atraía o espectador e o condicionava em uma certa posição, era onde o trabalho artístico se consistia. No momento em que o espectador se apoiava no beiral, a obra existia completamente.

Neste trabalho, o objeto de arte mantinha sua fisicalidade, e exuberância plástica e era colocado no espaço institucional da arte; no entanto ao escorrer para o espaço o objeto de arte era, de certa forma, reformulado. Para seu total entendimento, era preciso entender essa dinâmica provocada pelas diferentes partes da obra. O *beiral*, não foi escolhido aleatoriamente. Ele fazia uma alusão aos objetos de design de arquitetura de espaços urbanos, lugares de passagem ou de espera, colocando assim, este fragmento do objeto de arte como elemento ancorador para o corpo do observador em trânsito, provocando uma reflexão sobre a relações que este corpo estabelece com o seu entorno (Tavares, 2000, p.10).

Nota-se até aqui que o trabalho das duas artistas busca o despertar da subjetividade do sujeito. Percebe-se que o sujeito a que elas se referem é o cidadão comum contemporâneo aos seus trabalhos. Este sujeito, nos períodos das duas obras aqui retratadas, vivia em um mundo em transformação, caracterizado por Bauman como a transformação da *modernidade sólida* em *modernidade líquida*. Esta mudança começa a ser notada por volta dos anos 60 pelo filósofo. Desde então, a sociedade tem passado por inúmeras transformações seguidas. Perdendo a solidez das instituições e tomando formas mais dinâmicas, que são por vezes, voláteis. Neste momento a demanda da economia e de mercado, em busca de maior produtividade, aos poucos passa a remodelar a relação de espaço e tempo naturalmente assimilada pelas pessoas, a distorcer esta relação. O tempo para realizar certas tarefas é aos poucos diminuído ao passo que o espaço necessário para sua realização torna-se supérfluo. Esta mudança impacta diretamente no dia a dia do sujeito em questão, do qual se exige, cada vez mais, a praticidade e impessoalidade na sua rotina.

Clark, nos anos 60 presenciou este fenômeno. Apesar de estar em contato com a efervescência cultural de desejos por mudanças na sociedade da época, o que acontecia paralelamente a isto era diferente. Nos Estados Unidos, por exemplo, os problemas sociais se agravavam e a cultura da utilização do espaço público dava espaço à hostilização dos jovens e à institucionalização do medo do espaço público. Conforme citado por Bauman, Sharon Zukin descrevia que nos anos 60 e 70:

“ Os eleitores e as elites – uma ampla classe média nos Estados Unidos – poderiam ter enfrentado a escolha de apoiar a política governamental para eliminar a pobreza, administrar a competição étnica e integrar a todos em instituições públicas comuns. Escolheram, em vez disso, comprar proteção, estimulando o crescimento da indústria da segurança privada” (apud BAUMAN, 2000, p. 110).

Nas décadas subsequentes, essas transformações passaram a impactar o próprio desenho que a cidade tomava, à medida que as novas construções nas cidades eram cada vez mais remodeladas para atender as necessidades do mercado e sua utilidade funcional. Ao invés da construção cujos espaços fossem projetados para a convivência humana, essas construções tornam-se cada vez mais locais de passagem, conforme observado por Ana Maria Tavares. Como consequência o sujeito se adapta a este modo de levar a vida e acaba por se distanciar das questões coletivas e subjetivas. Um bom exemplo é a construção da praça *La Defense* em Paris em 1983 (ibid, p. 113).

Conclusão

A busca da instantaneidade é o que molda a sociedade que passa a se formar. É isso que dita a forma como são realizados os afazeres coletivos e o modo como as transformações sociais acontecem. Concluí-se que o sujeito considerado para a produção das obras das duas artistas, mudou de acordo com o tempo, mas seguiu a mesma direção, como resultado do agravamento da *modernidade líquida*:

“ [...] nada mudou com a passagem da modernidade pesada á leve. Mas a moldura foi preenchida com um novo conteúdo: mais precisamente a busca da “proximidade das fontes da incerteza” reduziu-se a um só objetivo – a instantaneidade”. (apud BAUMAN, 2000, p. 139).



Figura 1 - Caminhando, 1963. Obra, CLARK, Lygia. Fonte: site MoMA
Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392>>. Acesso em : 12 de jun 2021



Figura 1 - BICO de diamante. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15084/bico-de-diamante>>. Acesso em: 14 de Jun. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Referências bibliográficas:

ROLNIK, S. *Molda-se uma alma contemporânea. O vazio-pleno de Lúgia Clark*. academia.edu, 2021. Disponível em https://www.academia.edu/5559891/Artigo_Suely_Rolnik_O_vazio_pleno_de_Lygia_Clark. Acesso em: (23/05/2021)

FIGUEIREDO, L., (org.), (1996). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ.

TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: Uma experiência no espaço tempo da arte*. Tese de doutorado em Artes. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução, Plínio Dentzien – Rio de Janeiro, Zahar, 2001.