GUSTAVO HENRIQUE ROMEIRO BARRETO DA ROCHA

PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES E SUBVERSÃO NO SISTEMA DAS ARTES NAS PRODUÇÕES DE LYGIA CLARK E VENTURA PROFANA

BRASÍLIA
OUTUBRO - 2021.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA-UNB
INSTITUTO DE ARTES – IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

GUSTAVO HENRIQUE ROMEIRO BARRETO DA ROCHA

PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES E SUBVERSÃO DO SISTEMA DAS ARTES NAS PRODUÇÕES DE LYGIA CLARK E VENTURA PROFANA

Trabalho de conclusão de curso de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientadora: Profa. Dra Maria do Carmo Couto da Silva

BRASÍLIA, 2021

Sumário

INTRODUÇÃO 4
CAPÍTULO 1 – PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA ARTE E NOS SEUS SISTEMAS 9
1.1 - O artista como sujeito 11
1.2. Capitalismo, mercado de arte e modos de subjetivação 14
CAPÍTULO 2 – INTRODUÇÃO À LYGIA CLARK 17
2.1 Sobre sua jornada artística 18
2.2 - Contexto histórico 21
2.3. Aspectos subversivos da produção de Lygia Clark 23
2.3.1. Aspectos institucional e socialmente subversivos 24
2.3.2. A subversão da relação eu-mundo por meio da subjetividade 28
3. INTRODUÇÃO À VENTURA PROFANA 35
3.1 Subversão objetiva e simbólica na produção de Ventura Profana 36
3.2 - Transgressão subjetiva: prosperidade travesti 40
CONCLUSÃO 43
ÍNDICE DE IMAGENS 46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 47

INTRODUÇÃO

Podemos pensar que atualmente se encontra melhor aceita a noção de que não existe uma definição única e universal para a arte. Além da quase infinita multiplicidade de linguagens e formas de manifestação artística, a arte acompanha o ser humano em todas as suas jornadas que são, também, múltiplas e diversas. Ao longo de sua história a arte pode ser pensada como elemento constituinte da cultura e como é identificada na maioria das culturas, pode ser considerada uma prática ligada à essência e experiência humanas, mas, mesmo dentro desses termos, não necessariamente é um termo universal que liga todas as práticas relacionadas a ele. A arte ocidental difere-se da oriental, assim como a arte ocidental do norte (Estados Unidos e Canadá) difere-se da arte produzida na América Latina; seguindo a mesma lógica, as produções de cada país variam entre si.

No Brasil, apesar de toda violência e silenciamento, as narrativas coloniais hegemônicas não conseguiram se estabelecer no território das artes visuais como canônicas, muito menos na contemporaneidade. Atreladas à percepção sensível de si e do mundo, os movimentos sociais de raça, gênero e sexualidade reivindicam a autoria e protagonismo das próprias narrativas na iconografia brasileira. Nesta pesquisa, uso o estudo da Estética é utilizado como uma ferramenta que auxilia na compreensão do sistema e da história da arte como fenômeno estético a partir das particularidades de seus eventos. A arte, enquanto um campo do autônomo do conhecimento, requer igual autonomia dos elementos e sujeitos que a constituem – nesse sentido, os aspectos sociais devem ser reconhecidos para a construção de (per)cursos não hierarquizantes da história da arte.

A múltiplas formas de hierarquização existentes nas artes acontecem também por conta da centralização cultural e epistemológica da colonialidade que promove uma aniquilação de toda forma de devir não-hegemônico, como é o caso da “universalização” de valores artísticos e estéticos promovida pela herança de tradições clássicas que estabeleceram normas eurocêntricas e ocidentais de se compreender a arte e o mundo. A partir do reconhecimento dos valores coloniais como antiquados e opressores, é anunciado o fim de uma história da arte.

> O ideal contido no conceito de história da arte era a narrativa válida do sentido e do decurso de uma história universal da arte. A arte autônoma

> buscava para si uma história da arte autônoma que não estivesse contaminada pelas outras histórias, mas que trouxesse em si mesma o seu sentido. Quando a imagem hoje é retirada do enquadramento, pois ele não é mais adequado, alcançou-se então o fim justamente daquela história da arte da qual falamos aqui. (BELTING, 2012, p. 35)

A Estética e a história da arte, enquanto disciplinas relacionadas, permitem que, com auxílio da multidisciplinaridade, a experiência estética e a obra de arte possam ser dissecadas e compreendidas nos detalhes que a constituem: o período histórico no qual foi produzida; seu contexto geográfico; quem a produziu, dentre vários outros detalhes que são, direta ou indiretamente, relativos à obra.

Uma das maneiras de entender a obra de arte é enquanto uma extensão sensível do sujeito, condicionada pela relação estabelecida por este com seu meio externo e com o mundo. Para Luigi Pareyson,

> a arte é sempre feita por um artista, que nela derrama a própria espiritualidade, muito singular e irrepetível, ainda que nutrida pelo ambiente e pela sociedade em que vive; e a arte transfigura sempre as próprias condições, superando-as ou sublinhando-as, e delas se encontra separada por uma distância que somente o gênio criador do artista sabe preencher. (PAREYSON, 1997, p. 112)

Em complemento a essa perspectiva, podemos colocar também a visão de Candido que, citado por Marcela Rossiter, afirma que “a integridade de uma obra só pode ser entendida a partir de uma interpretação dialética, na qual texto (em seus aspectos formais) e contexto (o mundo social) estão intrinsecamente combinados. Ou seja, o social é também elemento da estrutura de uma obra, não apenas como significado ou causa. (CANDIDO, 1980, p. 13)” (ROSSITER, 2019, p. 1)

É possível por intermédio da Estética se observar e buscar conhecer um contexto específico por meio da arte e não apenas a arte por meio do seu contexto e que permitem o entendimento racional das dinâmicas específicas que designam às infinitas formas de se produzir artisticamente um caráter multifacetado que vai muito além da percepção sensível a partir do primeiro contato com a experiência. Considerando que a arte surge pelos mais diversos motivos como consequência da experiência humana, é de se esperar que ela se refira direta ou indiretamente a questões latentes da vida do artista e do contexto no qual ele está inserido, sejam elas

do campo íntimo, afetivo, social, político e recortes sutis da vida humana e do seu cotidiano que funcionam sob uma lógica própria provida de convenções, normas, ideologias e hegemonias. Assim, o indivíduo, mais especificamente o artista, pode ser alinhado (ou não), em partes, com essas hegemonias, causando um alinhamento ou ruptura com elas, sejam elas do campo social, político, mercadológico, entre outros.

Apesar das contextualizações contemporâneas do termo “estética”, que se referem muitas vezes a um julgamento estético, o estudo da Estética não é recente: Platão, apesar de não ter recursos para identificá-la como tal, já pensava questões relativas a este campo do conhecimento e que se desenvolveram ao longo da história, com a contribuição de outros filósofos e de outros campos do conhecimento como a Psicologia, História e a própria Filosofia, que fizeram com que o campo da Estética tomasse dimensões mais abrangentes e possibilitasse análises mais qualificadas dentro destas áreas do conhecimento.

Embora mantenham ampla relação, a experiência estética não é sinônimo do estudo da Estética. A experiência é o ponto de partida e o estudo da Estética é o que sucede esse ponto de partida. A Estética como campo do conhecimento funciona como um conjunto de lentes pelo qual se observa uma experiência e identifica elementos estéticos para que, analisados em conjunto e individualmente, seja possível compreender de maneira mais racional e objetiva possível a origem de uma obra de arte, seu desenvolvimento, as relações que se podem estabelecer com essa obra e os seus motivos. É importante ressaltar que a Estética não busca abdicar ou descartar o lado sensível da experiência; mas ele precisa ser reconhecido como tal para que, em uma análise, as pessoalidades não interfiram e distorçam a interpretação e a leitura estética. É possível, entretanto, analisar esteticamente uma reação forte a algum tipo de obra de arte por exemplo, como o choro causado por uma catarse ou até mesmo uma reação raivosa e repulsiva a uma obra de arte.

Os mais diversos conhecimentos podem ser ferramentas úteis quando se propõe uma análise estética, a depender do que uma obra de arte (ou qualquer tipo de experiência) aborda – psicologia e psicanálise, sociologia e antropologia, história ou qualquer outro que caiba à análise, inclusive saberes tradicionais e populares. Isto posto, torna-se mais evidente que a Estética é (ou pode ser) um campo multi ou transdisciplinar. Uma obra de arte, por exemplo, costuma possuir muitas perspectivas pelas quais pode ser analisada. Levando em consideração que uma obra é criada e desenvolvida por artistas que são condicionados pelos seus complexos processos

relativos à vida humana, sejam eles extrapessoais ao artista (sociais, históricos, geográficos, culturais) e ou intrapessoais (psicológicos, biológicos, emocionais, espirituais), a arte de maneira geral também se configura como um fruto de todos esses processos, revelando seus mais profundos graus de complexidade.

Então, torna-se necessário a partir do reconhecimento do sujeito e das subjetividades que o constituem, analisar a presença e atuação destas nos atravessamentos que acontecem ao se relacionar com outros sujeitos e com o mundo. Com a percepção do ser humano enquanto um ser complexo, surge a necessidade de compreender estas complexidades – uma das maneiras é por meio do estudo das subjetividades e dos modos de subjetivação. As artes visuais, enquanto modo de expressão do sensível, são repletas de pontos de partida para o estudo de subjetivações que atravessam um artista; grupos; instituições; períodos históricos e por aí vai. Para Guatarri e Suely Rolnik (1986) “a subjetividade não é passível de totalização ou de centralização do indivíduo” (GUATARRI; ROLNIK, 1986, p. 31), evidenciando nela um caráter coletivo definido também pelas ferramentas de agenciamento que definem modos de subjetivação que atravessam, coletiva e individualmente, as pessoas enquanto sujeitos.

Os processos identitários também sofrem intensa interferência dos modos de subjetivação, que são estabelecidos, dentre outros fatores, por cursos e eventos históricos que deixam heranças por meio de instituições, ideologias, movimentos e outras formas de agenciamento coletivo. Levando em consideração principalmente os processos e heranças coloniais, que permeiam até hoje nossas objetividades e subjetividades, várias identidades diferem de hegemonias raciais e de gênero que foram estabelecidas no ocidente ao longo da história. Dentro de um contexto brasileiro, é indispensável discutir como pautas raciais e de gênero e a forma como essas relações se estabeleceram no Brasil permearam profundamente nosso imaginário. Dessa maneira, busco nesta pesquisa analisar como as subjetividades produzidas nas obras de Lygia Clark e Ventura Profana caracterizam-se como subversivas e transgressoras em relação a normas hegemônicas pré-estabelecidas, cada artista à sua maneira, atuando numa dimensão micropolítica da existência e promovendo novas formas de se relacionar e existir no mundo por meio de uma abordagem interseccional. Lygia Clark na sua incessante busca por reconectar arte e vida, numa jornada que vai virar as tradições do sistema das artes de cabeça pra baixo na busca pela interioridade subjetiva. Ventura Profana, por sua vez, vai promover uma

subversão dos símbolos e ideologias neopentecostais para reivindicar, enquanto travesti negra, um território próprio na vida e no mundo.

CAPÍTULO 1 – PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA ARTE E NOS SEUS SISTEMAS

A jornada humana na Terra é complexa e cheia de paradigmas. A arte e a humanidade se acompanham desde os seus primórdios e foram modificando-se ao longo das transições da história e do mundo. Por meio da arte é possível extrair informações preciosas para quem deseja conhecer mais o artista enquanto sujeito ou conhecer os contextos nos quais o artista esteve inserido e como estes contextos o marcaram. A arte abre possibilidades para conhecer uma pessoa; um grupo; uma cidade; um país e o mundo, pois a arte é, dentre outras formas de compreendê-la, uma forma sensível de expressar e de compreender o mundo que nos cerca.

Esse é um dos motivos pelos quais a psicologia e a filosofia se propuseram a explorar o campo da produção de subjetividades – essas são produzidas a todos os momentos como uma ação constante, incessante e coletiva (SOARES, 2016, p. 119). A arte, ao meu ver, pode ser entendida como uma materialização de subjetividades, entretanto, elas não se encerram na relação obra-artista. Sua produção se dá relações com outros sujeitos, sejam eles relativos ou não ao campo das artes - o público, a crítica, os veículos de comunicação, pessoas do cotidiano, entre outros.

São muitos os nomes da psicologia e da filosofia contemporâneas que discutem produção de subjetividades, entre eles, Suely Rolnik, Guatarri, Deleuze, Foucault, Ranciére – a maioria apresenta convergências na abordagem como, por exemplo, perceber subjetividades como fruto de processos políticos da existência humana que é também, por si só, política (um dos princípios que fomentam esta pesquisa). Estas diferentes abordagens e suas singularidades nos fornecem ferramentas de análise importantes para uma análise estética das subjetividades na história da arte, com auxílio de campos do conhecimento que exploram aspectos da humanidade – sociologia, psicologia, filosofia, entre outros.

Busco neste capítulo expor maneiras de identificar, explorar e se pensar as subjetividades não apenas com a finalidade de aprofundar e expandir as possibilidades de interpretação e entendimento das experiências estéticas na história da arte, mas também de revogar e subverter o imaginário do conceito de arte como algo universal, homogêneo e hierarquizado por meio do alinhamento conceitual entre arte e subjetividades.

Cada pessoa que habita a Terra desempenha uma função dentro dos sistemas que compõem o funcionamento do mundo. É provável que cada um desses indivíduos reflita em algum momento sobre a sua relação com o mundo que é definida também pela relação que o indivíduo estabelece consigo mesmo. Essas reflexões são movidas pelo contato sensível do interno com o externo que é quando acontecem os processos de produção de subjetividades. De acordo com Guatarri e Sueli Rolnik:

> Os processos de subjetivação [...], não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias psíquicas, egóicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim, sistemas que não são imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção idéica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc)" (GUATARRI; ROLNIK, 1986, p. 31)

Vejo o ato de refletir sobre o mundo como uma inflexão – um deslocamento interno, o contato com o íntimo, já que o indivíduo que reflete também faz parte do mundo e o mundo também faz parte de si.

O artista por sua vez faz do contato do seu interior com o mundo a pulsão da sua criação artística; as subjetividades produzidas a partir da sua relação com o mundo não são apenas consequência da sua jornada humana, mas são o ponto de partida da arte e do que pode vir a surgir a partir dela. Nos sistemas da arte, existem várias outras atuações cujas contribuições, inclusive as subjetivas, devem ser consideradas além da do artista: curadores, expositores, montadores, o público, a crítica, a academia e entre outras são alguns dos elementos atuantes do sistema que também atuam ativa e sensivelmente em relação à arte e produzem subjetividades que condicionam e moldam a experiência artística a partir do contato entre o interno e o externo. As subjetividades produzidas a partir de um trabalho artístico não se encerram na sua finalização e na sua relação com o artista – também são estabelecidas relações com qualquer outra forma de contato: entre a obra e o público;

entre o público e o artista; entre o público e o espaço expositivo, entre várias outras que serão exploradas adiante.

1.1 - O artista como sujeito

De maneira geral, no contexto contemporâneo, uma pessoa tem experiências estéticas em uma frequência diária – deslocamentos, contato com música, séries, ao observar uma paisagem ou observar algo com um design chamativo, leituras - sejam essas experiências artísticas ou não. De certa forma, essas experiências estéticas também fazem parte do processo de construção do sujeito como parte do processo de construção da identidade e da personalidade, ou seja, da forma que o indivíduo enxerga o mundo, a si mesmo e da relação que estabelece com este por meio da percepção subjetiva, sensível e objeta da vida.

Espera-se do artista uma certa conexão e intimidade com o aspecto sensível da vida. Seria equivocado dizer que um artista é necessariamente mais sensível que alguém não-artista, entretanto, cabe ao ofício do artista estar em contato com os aspectos sensíveis mais significativos da sua vivência para que possam ser materializados em forma de arte.

Pode-se considerar então que historicamente foi designada ao artista a função de representar não apenas a sua própria narrativa mas também as narrativas das quais ele se vê fazendo parte, mesmo que da maneira mais impessoal. Como dito por Úrsula Rosa da Silva,

> a arte, segundo Heidegger, é uma das possibilidades de revelação do Ser, ela é o âmbito de manifestação de uma essência que só se manifesta por meio da arte. A arte se tornou uma possibilidade de registro de uma história que é, ao mesmo tempo, íntima e social, pessoal e cultural. (DA SILVA, 2004, p. 407)

Um dos pontos determinantes para a construção do artista enquanto sujeito é a formação de sua identidade, processo que é condicionado pelos meios externos nos quais o artista foi inserido ou se inseriu ao longo de sua vida. Presente nos processos de socialização, a produção de subjetividades, como já destacado, acontece nas

interações com outros sujeitos e identidades, ou seja, não é um processo meramente individual e sim diretamente vinculado ao outro.

É importante ressaltar que a definição e noção que se tem de artista varia historicamente e que essa variação possui uma relação direta com a percepção que o ser humano foi moldando e modificando a respeito de si e do mundo longo da história. De acordo com Bárbara Silva Borges, Jorge Coli “diz que a cultura é que define o que é ou não arte através de instrumentos específicos, como, por exemplo, o discurso de reconhecimento de competência e de autoridade e os locais específicos onde se é possível encontrar arte.” (BORGES, 2016, p 39). Dessa maneira, o sistema da arte se vê ainda refém de instituições e normas que funcionam como ferramentas de legitimação.

A noção contemporânea do conceito de artista faz parte do auto reconhecimento do ser humano como um ser subjetivo e complexo. Biesdorf e Wandscheer (2011) citam Buoro (2000, p. 23): “em cada momento específico e em cada cultura, o homem tenta satisfazer suas necessidades socioculturais também por meio de sua vontade/necessidade de arte”. (BIESDORF; WANDSCHEER, 2011, p. 3)

Ao discutir arte contemporânea, é importante retomar dilemas da arte que surgiram ao longo do movimento neoconcreto. O neoconcretismo, por sua vez, também pode ser considerado uma consequência das revoluções estéticas e mercadológicas conquistadas pelo modernismo brasileiro. Dessa forma, subentende-se que a história da arte também é definida por uma sequência e subsequência de eventos históricos, sociais e culturais.

Em uma escala macroscópica da história ocidental, podemos citar outros eventos que moldaram esteticamente as questões da arte. Como afirmado como Claudia Valladão de Mattos (2010), acontece no século XVIII uma virada epistemológica que afeta fortemente também as artes visuais, com o surgimento dos termos Estética, Sublime e Grotesco que define novos métodos de análise em campos do conhecimento permeados pela filosofia. Se a herança estética renascentista europeia definia o conceito de belo como algo que se aproxima da natureza divina, após o século XVIII as artes visuais passam por um de seus processos de conquista da sua autonomia, não sendo necessariamente validada por princípios cristãos e morais ou por tradições antiquadas. As transições ideológicas pelas quais passam o mundo e a arte afetam diretamente sua a apreensão sensível, consequentemente

modificando os modos de subjetivação que determinam a maneira de se fazer arte, de ser artista e também a própria definição de artista naquele dado momento histórico.

É fundamental, ao abordar a arte contemporânea no Brasil, centralizar a importância das pautas de raça, gênero e sexualidade. As subjetividades presentes e produzidas em artes que envolvem identidades reforçam o caráter coletivo e político das subjetividades pois essas produções, além das narrativas e discursos que dizem respeito a comunidades e identidades que se propagam e movimentam a nível mundial, refletem também as experiências individuais que acontecem no contato entre o sujeito e o mundo; experiências essas que podem ser positivas, de acolhimento e identificação, ou negativas, de violência e silenciamento.

Na arte, as subjetividades podem ser produzidas por meio da inspiração que surge a partir do contato com outras ideias, outros artistas, com a natureza, com a vida e com o mundo, entretanto, a arte não é fruto somente do que é agradável ou inspirador de maneira positiva – a arte também surge a partir do conflito, do combate, do desagradável. Podemos enfim começar a discutir os modos de subjetivação na arte, ou seja, as maneiras pelas quais o sujeito é constituído e como subjetividades são produzidas por processos que já são pré-estabelecidos e condicionados por contextos e circunstâncias hegemônicos e consolidados historicamente. Como afirmado por Fabio Montalvão Soares,

> Os processos de subjetivação realizam-se, portanto, por intermédio de componentes heterogêneos, de materiais distintos, de linhas e vetores diversos relativos às existências, onde seus movimentos próprios caracterizam-se como devires múltiplos que se atravessam num plano infinito de conexões e agenciamentos. (SOARES, 2016, p. 1)

Falando em hegemonias e subjetividades, torna-se essencial discutir a relação do capitalismo com os processos de subjetivação na arte, afinal, o capitalismo é o que há de mais hegemônico politicamente a nível mundial; ou seja, há uma enorme interferência nos modos individuais e coletivos de existir e viver, como afirmam Guatarri e Sueli Rolnik ao dizer que “a ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc.”(GUATARRI; ROLNIK, 1986, p. 42). Analisarei então, de maneira mais direta, de

que modos o capitalismo e suas adjacências, como mercado de arte, circunstanciam as produções artísticas e a formação de sujeitos enquanto artistas.

1.2. Capitalismo, mercado de arte e modos de subjetivação

O sujeito contemporâneo é fruto de uma série de diversos processos históricos que interferiram na forma que a humanidade se relaciona consigo mesma e com o mundo. Entre esses processos eu destaco as revoluções industriais e os processos de colonização, que eu julgo serem eventos centrais e determinantes nos conflitos sociopolíticos atuais mais abrangentes. Entre alguns desses conflitos eu posso citar os conflitos raciais intrínsecos à história do Brasil e os movimentos negro e indígena cujas demandas muitas vezes dizem respeito à cultura, identidade, territorialidade e corpo. Os movimentos feministas e LGBTIQA+ também reivindicam muitas questões relativas à autonomia corporal e abdicação de julgamentos morais a respeito das próprias vivências. Muitos artistas dedicam suas produções a essas pautas com uma diversidade de abordagens que mesmo sutis, sensíveis e não tão diretamente militantes, são uma potência política imensa por ocuparem espaços que muitas vezes promovem apagamentos e silenciamentos, tornando suas presenças nos espaços por si só, políticas.

Se o sujeito histórico de determinada época é definido pela sequência de eventos históricos e suas consequências sociopolíticas, pode-se subentender que a arte, se também entendida como fenômeno estético de um determinado momento histórico, é reflexo do sujeito e dos modos de subjetivação predominantes daquela época e contexto. Luigi Pareyson diz que a arte “está realmente ligada com a vida. Está presente em toda a operosidade do homem. Frequentemente, assume funções ulteriores na vida humana, sem, por isso, perder a própria natureza˜. Ele reforça, entretanto, que a arte não é subordinada à verossimilhança da experiência humana, por ser “uma atividade especificada, que emerge da vida; e dela emergindo, dela se distingue, afirmando-se numa ciosa especificação própria, com uma natureza, finalidade e caracteres próprios.” (PAREYSON, 1997, p. 40)

É necessário discutir o papel desempenhado pelas instituições de arte ao falar de modos de subjetivação assim como mencionar as ferramentas políticas e

ideológicas que conduzem esses processos de subjetivação e não permitem que as subjetividades sejam produzidas de forma espontânea.

As diversas instituições de arte existentes desempenham seus respectivos papéis nos sistemas das artes, entre estas instituições podemos citar as museológicas e patrimoniais, as galerias, os institutos, revistas e periódicos e entre várias outras. Cada uma dessas instituições promove dentro de sua própria dinâmica e funcionamento internos e externos, modos de subjetivação que são definidos também pela política, pelos valores e pelas ideologias seguidas pela instituição em questão. É possível partir do princípio que a existência de cada uma dessas instituições de arte serve a propósitos e a setores relativos à cultura e que necessitam desse agenciamento, entretanto, assim como a maioria dos elementos que constituem o sistema das artes, elas estão subordinadas ao capitalismo e, se não ideologicamente, estão subordinadas na prática. Fica claro então que uma das estratégias do capitalismo é apropriar e infiltrar-se nos processos de subjetivação a fim de propagar a si e os seus valores. Fabio Montalvão Soares parafraseia Guatarri quando diz que "o capitalismo se apodera das pessoas por dentro" e que ele opera "na base dos comportamentos perceptivos, sensitivos, afetivos, cognitivos, linguísticos, dentre outros." (SOARES, 2016, p. 119)

A existência de um grande mercado de arte implica na existência de critérios que giram em torno da circulação de capital, como demandas e tendências, que favorecem tipos específicos de produções e artistas. A existência de um grande mercado também prevê a presença de circuitos cuja inserção de profissionais da arte não se dá necessariamente pela relevância das suas contribuições para aquele momento artístico e sim por meio de indicações e da rede de contatos, dessa forma, nesse contexto, os modos de subjetivação podem se dar por meio de uma estética mercadológica e de interesse social, dessa forma, suprimindo subjetividades que contribuem de fato para a história da arte.

As relações e opressões coloniais também se mostram presentes nos sistemas da arte por meio de boicotes, ataques e apagamentos de artistas e produções que abordam e se dedicam a discutir questões relativas às relações raciais e de gênero. Artistas que abordam de forma irreverente temas que questionam hegemonias sofrem frequentemente tentativas de intimidação e silenciamento, como a exposição Queermuseu do Santander Cultural, em Porto Alegre. Diversas obras foram falsamente acusadas de crimes por grupos fascistas que tinham como objetivo

censurar produções que se propunham a discutir e reavaliar visões hegemônicas sobre gênero e sexualidade, causando o fechamento às pressas da exposição. Derrubar eventos culturais por moralismos impede o intercâmbio social e cultural entre todos os sujeitos envolvidos, que incluem o público, artistas, equipe curatorial, expográfica e da infraestrutura, crítica, estudantes, além de quem tem contato indireto com a exposição; fora ser um ato simbólico de aniquilação de identidades específicas afinal as obras atacadas são, além de tudo, de certa maneira, uma peça autobiográfica do artista. Isso ressalta que o mercado de arte funciona sob seus próprios processos de subjetivação mas que ele está sujeito também a interferências internas e irá se sujeitar a elas se for conveniente, mesmo a medidas inconstitucionais, como ferir o estado laico.

As constantes e diversas tentativas de inviabilizar, boicotar e silenciar identidades dissidentes das hegemonias e seus discursos existem em nível social, profissional, institucional. As hegemonias desempenham um papel fundamental nos modos de subjetivação: ideais hegemônicos são enraizados e naturalizados para que nem sejam notados a fim de criar uma perspectiva universal a respeito do mundo e o que não é hegemônico passa a ser exótico, clandestino, intruso e, consequentemente, passa a ser suprimido, juntamente com a potência de se produzir subjetividades afinal, como mencionado anteriormente, elas são produzidas a partir da heterogeneidade e coletividade, enquanto a hegemonia impõe a homogeneidade a fim de dificultar a manutenção das relações de poder.

CAPÍTULO 2 – INTRODUÇÃO A LYGIA CLARK

É possível refletir sobre as várias formas como a arte se expande além do próprio espectro e passa a atuar ativa e intensivamente, por meio de diversas ferramentas de agenciamento coletivo e social, dentro de um campo macroscópico da sociedade e da cultura, promovendo discussões que passam a não mais pertencer exclusivamente ao campo das artes e de quem se insere nele diretamente – artistas, curadores, críticos, espectadores, entre outros – e passa a ter a participação indireta de outros núcleos da sociedade. Um dos exemplos podem ser a arte degenerada, produções de arte modernas censuradas na época do regime nazista por serem consideradas subversivas em relação ao regime totalitário vigente. Houve uma exposição de nome *Entartete Kunst* (Arte Degenerada) e publicações de livros que associavam a degeneração da arte a narrativa contrária à ideologia nazista:

> "Arte Degenerada" foi inaugurada no dia 19 de julho de 1937. A exposição tinha como objetivo elencar toda a arte que seria inaceitável para o III Reich e que fora chamada de "difamações anti-alemãs". Foram reunidas 650 obras de arte, entre gravuras, esculturas, pinturas e livros, retirados das coleções de 32 museus públicos alemães. Dentre os artistas "degenerados", muitos eram judeus, como Marc Chagall, Max Beckmann, Max Liberman , Julius (Julo) Levin e Lasar Segall. (FERRAZ, 2015, p.7)

No Brasil, as diversas censuras promovidas pela ditadura militar também exemplificam o envolvimento da grande política com a arte e, em um contexto mais próximo temporalmente, os ataques promovidos pela exposição Queermuseu, em 2017, escancararam (ainda mais) o incômodo que fundamentalistas religiosos e simpatizantes do fascismo têm em relação a questões que envolvem discussões abertas sobre raça, gênero e sexualidade.

No entanto, a arte não é revolucionária somente quando é colocada na mira da grande política, quando sofre ataques intensos de grandes grupos ou quando o artista se compromete a passar mensagens diretas – o papel subversivo e revolucionário da arte é inerente a ela e pode ter uma potência imensa mesmo no seu formato mais sutil, micropolítico e íntimo da experiência estética. Esta monografia, que tem foco no papel subversivo das subjetividades no contexto brasileiro, propõe-se a discutir como um país que tem suas maiores crises sociais baseadas em questões identitárias reage

e se modifica socioculturalmente por meio de manifestações artísticas que podem ser consideradas subversivas por confrontarem valores morais hegemônicos e repressivos que são responsáveis, muitas vezes, por apagamentos, silenciamentos e violências a grupos específicos da sociedade que divergem do que é sistematicamente normalizado. Uma das artistas precursoras nestas novas abordagens possíveis para a obra de arte e o campo das subjetividades é a mineira Lygia Clark.

2.1 Sobre sua jornada artística

Lygia Clark é, sem dúvida, uma artista indispensável ao se discutir arte contemporânea brasileira. Nascida em Belo Horizonte em 1920, Lygia Clark foi uma figura muito ativa no cenário artístico brasileiro e de alma revolucionária: visionária e em um meio predominantemente masculino, ela foi e segue sendo destaque pela profundidade que sua produção alcançou em diversos aspectos, que serão discutidos mais adiante, graças ao seu olhar de vanguarda em relação à arte e à vida, que são, no entendimento clarkiano, inseparáveis.

A produção de Clark - que não se restringe somente à sua produção plástica, que era acompanhada de fundamento teórico - passa por várias fases e momentos, já dando pistas do caráter dinâmico e orgânico de sua produção, lançando-se “em novas propostas num frequente questionamento da função da arte e do artista” (MILLIET, 1992, p. 15) que problematizavam também a relação da obra com o ambiente onde estava inserida: a obra deixava de estar no espaço para fazer parte dele. Dessa forma, sua produção plástica que no início se limitava à tradicionalidade da bidimensionalidade; vira relevo; posteriormente parte para o espaço; migra para a participação do espectador; depois para o ato do corpo e, enfim, para a subjetividade de quem participa da obra, em um processo que dura cerca de 30 anos. Lygia Clark também descobriu em 1954, por meio de sua produção plástica, a *Quebra da moldura* (Figura 1), que caracteriza mesmo as pinturas bidimensionais como objetos tridimensionais no espaço, e a *A descoberta da linha orgânica* (Figura 2*)*, quando “a linha liberta-se de sua suposta condição inanimada, para recuperar sua vitalidade e transformar o espaço” (ROLNIK, 1999, p.10). Estes conceitos são essenciais para a

compreensão da relação que se estabelece com as linguagens da arte na contemporaneidade.

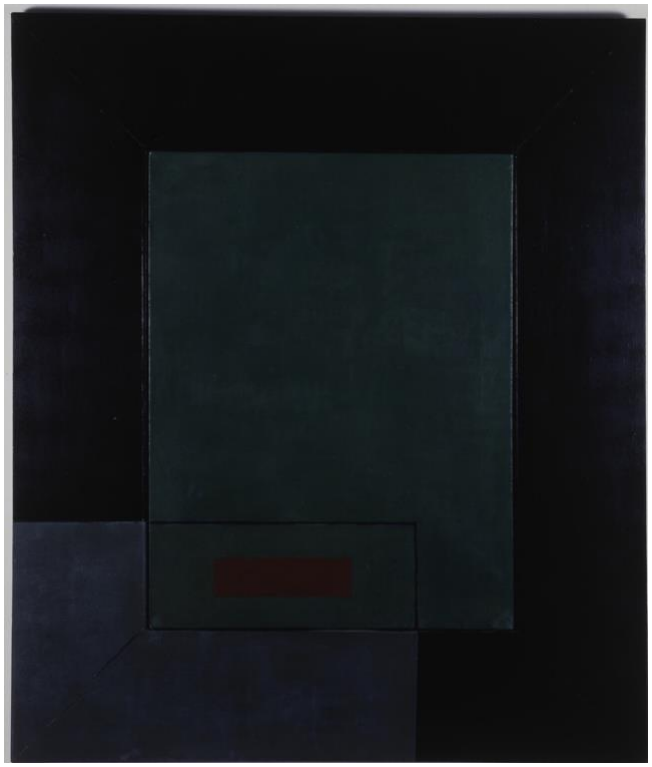

Figura 1 - *Série no. 5: Quebra da moldura* (1954)

Grafite sobre papel

17x14cm

Acervo: Associação Cultural Mundo de Lygia Clark

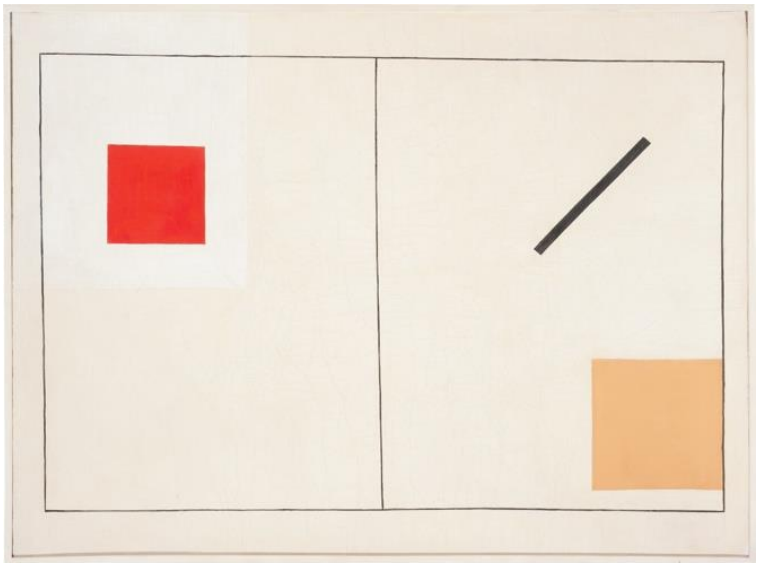

Figura 2 – Descoberta da linha orgânica (1954)

Óleo sobre tela

59.5 x 80 cm

Acervo: Associação Cultural Mundo de Lygia Clark

Ao longo de sua trajetória, Lygia Clark esteve sempre engajada coletivamente e participando de grupos e, em um futuro próximo, a coletividade se torna central em sua produção. No início da sua vida artística, durante sua fase concretista, Lygia participa do Grupo Frente mas, diante das divergências ideológicas e conceituais, Lygia Clark passa a ser fundadora do movimento Neoconcreto, um movimento de contra cultura em relação ao Concretismo, onde sua permanência é breve, juntamente a diversas figuras do cenário brasileiro das artes plásticas, entre elas, Hélio Oiticica, figura de destaque, além de amigo próximo e colaborador de Lygia.

Nesta pesquisa será utilizada a linha do tempo proposta por Suely Rolnik (1999), que divide a produção artística de Lygia em duas partes: a primeira acontece de 1947 até *Caminhando* (1963) e nela são incluídas a fase de iniciação (1947 – 1953); sua fase concreta e participação no Grupo Frente e sua fase neoconcreta. A segunda parte de sua produção, onde começará a alcançar toda sua potencialidade poética, é inaugurada por *Caminhando* e, no mesmo ano, começa sua fase do neoconcretismo revisitado (1963-1964); seguido de *Nostalgia do corpo* (1966-1969); *A casa é o corpo* (1967 – 1969); *O corpo é a casa,* a partir de 1968. Em 1972, após uma crise, começa a fase *Fantasmática do corpo* ou *Corpo-coletivo*, onde a participação sensorial coletiva

é o fator que realiza a obra e, por fim, em 1976, *Estruturação do self* com os *Objetos Relacionais*, que intermediam a relação e o contato com a subjetividade do paciente.

2.2 - Contexto histórico

É importante ter uma noção temporal da produção de Lygia Clark pois sua jornada artística sofre interferências diretas e indiretas de eventos internos e externos, a maioria sendo motivos ou consequências de crises que são o "próprio cerne de sua obra" (ROLNIK, 1999, p. 6) e que são relatadas nas cartas enviadas a Hélio Oitica. A trajetória artística clarkiana também é atravessada por uma série de eventos históricos e períodos turbulentos – a parte inaugural (1947 – 1963) acontece no período pós Segunda Guerra e ditadura Vargas, ao mesmo tempo que o mundo ainda lida com os traumas resultantes da Primeira Guerra. Ao longo dessa fase, o mundo ainda digere o evento e as consequências traumáticas do pós-guerra, o que em certa medida reconfigura os modos de subjetivação, que vão resultar em um mal-estar intolerável que, mesmo não afetando diretamente a vida e produção da artista,

> eclode na subjetividade da geração nascida no pós-Guerra, um incontornável movimento do desejo contra a cultura que se separou da vida, na direção de reconquistar o acesso ao corpo vibrátil como bússola de uma permanente reinvenção da existência. Uma mudança radical se opera na vida de parte significativa da juventude no mundo inteiro, que se lança em uma liberdade de experimentação que atinge perigosos limiares do corpo (...) (ROLNIK, 1999, p.4)

A ditadura militar brasileira, em 1964, juntamente com uma de suas crises pessoais, contribui para mais uma virada na sua produção, que ocorre com o retorno à sua fase neoconcretista, quando obras como *Bichos* (Figura 3) (1960) e *Caminhando* (Figura 4) (1963) sofrerão ressignificações. Analisando as obras de Lygia pós início da ditadura, percebo como essas movimentações coletivas políticas que se deram no período pós-guerra no Brasil, na América Latina e no mundo parecem ter sido determinantes no curso tomado por Lygia Clark em suas obras, que têm a coletividade, carregada de sua potência revolucionária, como elemento poético central.

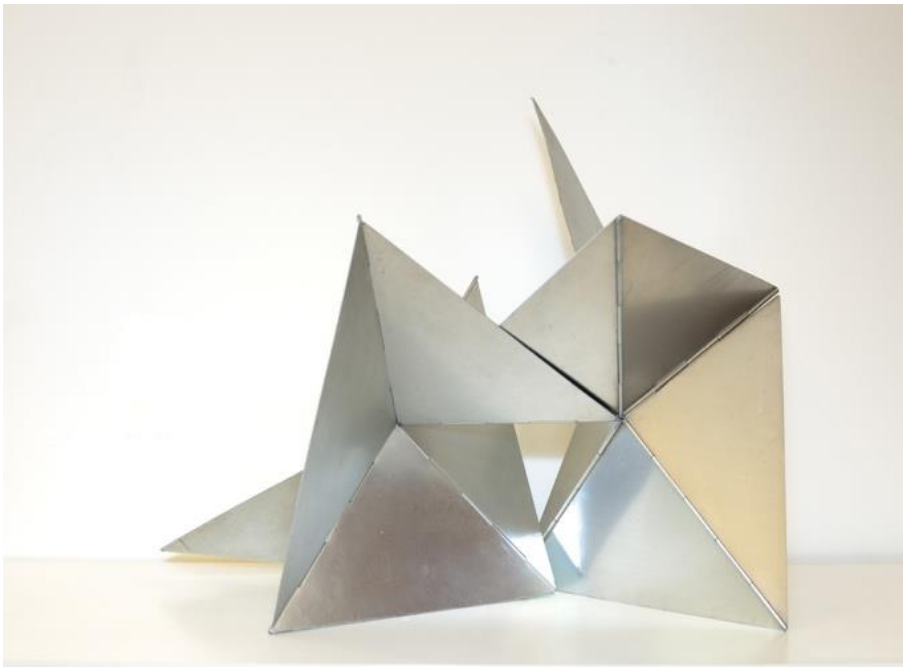

Figura 3 – *Bichos* (1960)
Alumínio
Dimensões variadas
Acervo: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark
Fonte: moma.org

Figura 4 – *Caminhando* (1963)
Papel, cola, alumínio
Dimensões variadas
Acervo: Associação Cultural O Mundo de Lygia
Fonte: moma.org

2.3. Aspectos subversivos da produção de Lygia Clark

Frequentemente, Lygia Clark é classificada como revolucionária, visionária e radical, que, de fato, ela é. Sua produção é dotada de uma irreverência que a impulsiona e, sempre questionando em suas propostas as normas e convenções da vida e da arte, levam suas ideias e obras a um novo patamar que transcende o anterior. A *Descoberta da linha orgânica*, *Quebra da moldura* e objetos vivos são exemplos de conceitos que reconfiguraram as relações entre os personagens e objetos da arte, possibilitando novas possibilidades de criação e compreensão a respeito da arte e vida.

A fim de explorar o caráter revolucionário de Lygia Clark, proponho discutir a produção da artista a partir do conceito de *exercício experimental da liberdade* formulado pelo crítico de arte Mário Pedrosa no final dos anos 60, que se refere à "ação individual ou conjunta, no parque, na rua ou na escola, proposta a partir da manipulação de objetos em si sem importância" (MILLIET, 1992, p. 94), tipo de produção que acontece principalmente na "transição da abstração geométrica e do concretismo, com sua relativa adesão aos meios mais tradicionais do quadro e do objeto, para as propostas ambientais, a dissolução do objeto e o envolvimento do espectador em ações e processos abertos." (CORRÊA, 2016, p. 3) Este tipo de produção artística é colocada, automaticamente, em um lugar de marginalidade no sistema das artes. Para Maria Alice Milliet ,

> o não fazer arte dentro dos parâmetros tradicionais encontra, porém, dificuldade práticas e existenciais. Esses artistas se entregam com maior ou menor consciência à marginalidade relativa à arte institucionalizada, recusando a criação de obras comercializáveis e trabalhando no plano da estimulação da criatividade coletiva num contato com o público, sem intermediação. Há um esforço em assumir uma posição crítica, com as invectiváveis ambiguidades, colocando em questão a função da arte e do artista" (MILLIET, 1992, p. 93)

Consequentemente, ao nos debruçarmos em algo classificado como revolucionário, para compreendê-lo melhor, é necessário investigar contra quais práticas e ideologias o objeto de análise se opõe e busca subverter. No caso da produção de Lygia Clark, eu identifico três pontos principais que revelam, ao longo de

sua vida e produção, sua essência vanguardista e subversiva: os aspectos institucionalmente subversivos; socialmente subversivos e subjetivamente subversivos. Nem sempre existem barreiras nítidas que dividem esses aspectos – na incessante busca da artista de religar arte e vida, os aspectos institucionais, sociais e subjetivos da arte se misturam e isso é evidente na produção clarkiana, não apenas na plástica, como também na teórica.

2.3.1. Aspectos institucional e socialmente subversivos

Uma das camadas que revelam a potência vital da produção de Lygia Clark é a relação que ela, juntamente com suas obras, estabelece com as instituições de arte que funcionam como ferramentas de agenciamento coletivo. As grandes instituições da arte, que normalmente são as com acessos a mais recursos (financeiros, midiáticos/publicitários, acervos, etc.), acumulam também grande parte do público que consome arte e determinam quais tipos de arte serão consumidos por este público, podendo promover, conscientemente ou não, modos de subjetivação que estão condicionados a determinados recortes – recortes esses que são muitas vezes voltados a uma "preferência" por artes ou estilos ocidentais, eurocentrados, heterocisnormativos, etc.

Ao ingressar como fundadora do movimento neoconcreto, Lygia Clark alinha-se com várias das propostas conceituais do movimento, que nasceu a partir da ruptura com o concretismo e do rigor plástico da forma. A partir do conceito de "desconstrução", proposto por Lyotard, Maria Alice Milliet contextualiza o lugar ocupado por Lygia Clark e pelo neoconcretismo em relação à produção artística hegemônica. Lygia é classificada como uma artista que "desloca-se para fora do sistema do qual a arte é parte integrante, porque sua atitude desorganiza, desconstrói a ordem estabelecida (...)" e o conceito de Lyotard se refere justamente à "desorganização do discurso de poder". Dessa maneira, "a partir dessa conceituação, podemos entender que o neoconcreto promove a desconstrução da construção concreta exercendo um experimentalismo que subverte a episteme e a prática concretista". (MILLIET, 1992, p. 97 e 100)

Faz parte da proposta conceitual clarkiana tentar tirar o controle da (obra de) arte das mãos das instituições. Por meio das descobertas da linha orgânica e da quebra

da moldura, por exemplo, Lygia já promove questionamentos a respeito do papel dos espaços expositivos institucionais, que isolam e fetichizam a obra de arte e condicionam o espectador a uma contemplação passiva da obra de arte. A partir de *Bichos* (1960), o espectador é convidado a assumir um papel ativo na realização da proposta da obra de arte – entretanto, os Bichos seguem sendo reapropriados pelas instituições e sendo expostos como algo à parte, separado do espaço e privando o espectador de sua participação e interação com a obra. Lygia relata querer "expressar o espaço em si mesmo e não compor dentro dele." (ROLNIK, 1999, p.10)

A partir de *Caminhando* Lygia Clark direciona sua produção a uma radicalidade do ato. A obra inaugura uma fase da produção clarkiana onde a participação transcende a contemplação e sua completude se realiza na participação, ato que começa a dissolver as barreiras que separam sujeito e objeto, aproximando Lygia Clark ainda mais da sua proposta de religar arte e vida. A partir daqui, Lygia

> assinala o início de uma fase, que se estende até a morte da artista, em que o espaço se amplia para o social, e a materialidade se reduz enquanto obra para ser desafio e estímulo à explicitação da imaginação. Nele está o embrião de sua trajetória futura. O monopólio da criação é intencionalmente superado pela interação coletiva. (MILLIET, 1992, p. 96)

Dessa maneira, a estrutura e os materiais utilizados existiriam apenas como "um suporte para o expressivo" onde "o importante é o fazer que nada tem a ver com o artista, e tudo a ver com o espectador" (ROLNIK, 1999, p. 13). O sujeito e o objeto passam a se dissolver, "à relação dualista entre o homem e o bicho que caracterizada as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Na obra sendo ato de fazer a obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis." (L. Clark, "1964: caminhando" op. cit. p. 26) Em seguida, Lygia revisita sua fase concretista, readaptando algumas de suas obras, como é o caso de *O dentro é o fora* (1963) e *O antes é o depois,* incorporando novos materiais. Lygia então encerra sua pesquisa plástica, passando a considerar suas obras "proposições" – até aqui, suas produções plásticas ainda poderiam ser submetidas à contemplação passiva; o que não será mais possível nas próximas fases da produção da artista.

As fases seguintes da produção de Lygia Clark, que serão abordadas com mais detalhes posteriormente, dão continuidade a um tipo de produção artística que, por

consequência, subverte as tentativas das instituições de arte de intermediar a experiência artística – intermediações estas que, normalmente, estão carregadas de modos de subjetivação herdados de uma tradição clássica de abordar e ensinar arte. Suas “proposições” passam a existir a partir do envolvimento sensível e subjetivo do público, que passa a se reconhecer como corpo vibrátil a partir da reconfiguração de suas próprias subjetividades, principalmente com a *Estruturação do self*. A partir daqui a produção clarkiana escorre pelas mãos das instituições de arte, escapando de seu controle e agenciamento.

Um dos fatores de destaque nos discursos de Lygia Clark, principalmente a partir de *Caminhando*, é a escolha dos materiais, que faz parte da construção conceitual de cada proposta artística. Identificando a arte moderna (e consequentemente seus dilemas) como um “problema de elite”, Lygia propõe o “precário como novo conceito de existência” (CLARK, 1971). O desejo de ressignificação da existência a partir do precário converge com uma das proposições da Nova Objetividade, conceito formulado por Hélio Oiticica em 1986 do qual Lygia faria parte. Faria parte dessa Nova Objetividade a “Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”: para Ferreira Gullar, de acordo com Oiticica, há a

> necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, consequentemente influindo e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. (FEIRREIRA; COTRIM, 2006, p. 164)

Essa tomada de posição se manifesta nas obras de Lygia a partir de propostas conceituais na sua produção discutidas anteriormente e que subvertem lógicas institucionais hegemônicas, como quando o ato e a participação do público tornam-se o meio de realização da obra. É rara, quase inexistente, principalmente na produção mais tardia de Lygia, o uso de materiais “sofisticados” - vejo como intrínseca à proposta fundamental clarkiana de religar arte e vida, “libertar o sistema da arte da inércia instaurada por seu elitismo mundano ou sua redução à lógica mercantilista” (ROLNIK, 1999, p. 2) que inclui a utilização de materiais não convencionais, tendência que a partir do anos 60 é facilmente identificável em produções de todo o mundo com

o surgimento de movimentos como a arte cinética, Tropicália, Pop Art, entre outros. A grande escala de artistas que utilizam esse tipo de material em suas produções não apenas democratiza as possibilidades de se fazer arte como promovem uma virada no mercado de arte, obrigando-o a abrir espaço para novos discursos poéticos, concretizando um "exercício experimental da liberdade". Vemos que subverter o funcionamento hegemônico das instituições é, quase sempre, também subverter aspectos do funcionamento hegemônico da sociedade, que é agenciada objetiva e subjetivamente por elas.

A coletividade é outro aspecto fortemente na carreira artística de Lygia mesmo que nas suas produções artísticas, este aspecto só se revela com intensidade em suas fases posteriores, quando Lygia produz as obras *O eu e o tu* (1967), *Arquitetura biológica* (1969) e *Baba antropofágica* (1969), por exemplo. A participação de Lygia Clark em grupos, como o Grupo Frente e o Neoconcretista já revelam a importância da coletividade na carreira artística de Lygia. Mesmo na sua fase neoconcreta ainda prevalecem alguns princípios do concretismo em sua produção, "como a escolha de objetos reduzidos à sua essencialidade material, a valorização das propriedades da matéria e a percepção de estruturas formadas na relação gerada pela ação conjunta." (ROLNIK, 1999, p. 9) Vários princípios neoconcretistas, mesmo com a breve permanência de Lygia no movimento, também prevaleceram em diversas obras, principalmente a busca por uma subjetividade que contrarie a lógica objetiva, produtivista e individualista do capitalismo contemporâneo.

Além de subverter a individualidade, nas obras que evocam a participação coletiva, a subjetividade é multiplicada a partir de cada pessoa que passa a participar das obras, pois "se o número de participantes aumenta, cresce a complexidade, porque o movimento de cada um afeta o conjunto" (MILLIET, 1992, p. 131). Essas fases da produção clarkiana se veem direta e indiretamente afetadas também pela ditadura militar brasileira – aqui a criação coletiva como potência revolucionária se amplifica dentro de um contexto onde a individualidade facilita a censura e a dominação.

Mesmo que no século XX a presença de mulheres em lugares de destaque tenha crescido muito, Lygia Clark e as outras artistas mulheres de seu período e contexto são figuras disruptivas na paisagem artística, ainda dominada por homens. A trajetória de Lygia muito se difere, irreverentemente, da trajetória romantizada do Grande Artista de Linda Nochlin: além de ser mulher, a trajetória artística de Lygia

começa “tardiamente” (na perspectiva do canône) aos 27 anos; está sempre cercada de outros artistas e sua carreira é repleta de crises, como mencionado anteriormente. Pode ser que, na época, caso o neoconcretismo fosse formado apenas por mulheres, mesmo que com produções excepcionais, o movimento fosse negligenciado pelo mercado e mídia da artes. Linda Nochlin chega à conclusão que

> a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais. (NOCHLIN, 1986, p. 23)

Lygia Clark segue sendo uma mulher artista irrefutável na historiografia da arte brasileira, não apenas com uma visão inovadora acerca do cenário das artes mas com uma produção brilhante e revolucionária em diversos aspectos, subvertendo e estabelecendo seus próprios modos de subjetivação no cenário da arte.

2.3.2. A subversão da relação eu-mundo por meio da subjetividade

Como pudemos ver, a produção artística de Lygia Clark, cada vez mais, se direcionava para o outro: o protagonismo da experiência estética passa a migrar da obra e do artista para o espectador – só por meio deste a obra poderia vir a se realizar. Este percurso, que se inicia em *Caminhando* (1963), desemboca nas últimas fases da produção clarkiana: *Nostalgia do Corpo* (1966 - 1969); A casa é o corpo (1967-1969*); O corpo é a casa* (1968-1970) *Fantasmática do Corpo ou Corpo-coletivo* (1972) e *Estruturação do Self* (1976) que são o foco neste momento da pesquisa.

A partir da *Nostalgia do Corpo* as obras não se completarão somente no ato – o espectador passa a se relacionar ainda mais intimamente com as obras por meio das sensações causadas, ocasionando no contato com o que Suely Rolnik chama de “corpo-vibrátil”: um “algo a mais” na relação que o sujeito estabelece com o mundo em outro plano da sensibilidade. (ROLNIK, 2012, p. 3).

No início da primeira fase, Clark concebe obras como *Pedra e ar* (1966) *e Respire comigo* (1966), que começam a explorar a sensorialidade. Na fase *Nostalgia do corpo*, o objeto ainda era um meio indispensável entre a sensação e o participante (...) O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si." (CLARK apud MILLIET, 1992, p. 123). As obras contavam com a utilização de materiais simples, manipulados a fim de causar sensações no receptor.

Nas fases seguintes, *A casa é o corpo* e *O corpo é a casa*, a experiência estética clarkiana ainda gira em torno da sensação mas passa a ser imersiva e busca um contato mais intenso com o corpo vibrátil. Obras como *O eu e o tu* (Figura 5) (1967) e *Cesariana* (Figura 6)(1967) promovem um encontro com a subjetividade que parte da alteridade, do encontro com o outro, que promove uma experiência orgânica e espontânea, causando "as reações mais inesperadas". (CLARK apud MILLIET, 1992, p. 125). Nessas fases, para quem observa, as proposições, como passaram a ser chamadas as obras, parecem ser agoniantes e "sufocantes" por envolverem ou abrigarem o corpo do espectador, como em *Ovo mortalha, Máscara abismo e Camisa de força* (1968) – este sobrecarregamento dos sentidos conduziria o espectador à experiência do "vazio-pleno":

> vazio de sentido do mapa vigente, provocado por um cheio transbordante de sensações novas que pedem passagem. Faz parte dessa iniciação "vomitar a fantasmática" [10], como insiste Lygia. É que a subjetividade do espectador, como qualquer subjetividade reduzida ao psicológico, vive a experiência do vazio/pleno como ameaça de desintegração de sua suposta identidade e, para proteger-se, habitua-se a interpretá-la através de um *script* fantasmático, que funciona como um delírio. (ROLNIK, 2012. p. 6)

Figura 5 – *O eu e o tu* (1967)
Borracha industrial, espuma, vinil, acrilon, zíper, água e tecido
Acervo: Instituição Cultural O Mundo de Lygia Clark
Fonte: moma.org

Figura 6 – *Cesariana* (1967/2012)
Borracha industrial, espuma, vinil, acrilon, zíper
Fonte: Youtube – Itaú Cultural
Acervo: Itaú Cultural

Rupturas internas são promovidas e reconfiguram a relação do espectador consigo mesmo, externalizando essas rupturas e reconfigurando também a relação do espectador com o mundo.

A partir da fase *Fantasmática do Corpo* (1972) Lygia Clark, voltando a viver em Paris, se aprofunda ainda mais na busca pela construção de uma subjetividade coletiva. Lygia diz que “a ideia é um componente do grupo vomitar a sua vivência (...) vomito este que será engolido por outros, que imediatamente vomitarão também seus conteúdos internos.” (CLARK apud MILLIET, 1992, p. 132). Obras como *Baba antropofágica* (Figura 7 e Figura 8) (1972), *Canibalismo* (1973), *Túnel* (1973) e *Rede de elástico* (1974) realizam-se por meio da percepção sensorial coletiva e possuem um caráter psicanalítico mais evidente, principalmente por conta da participação oral, tomando como exemplo principalmente as duas primeiras obras. Para Rolnik (1999)

> Lygia descobre nesse momento que, para que a integração do corpo vibrátil se consolide em uma subjetividade marcada pelo trauma dessa experiência que levou a seu recalque, o ritual requer continuidade no tempo e a expressão das fantasias produzidas pelo trauma. É que esse tipo de subjetividade, como dissemos no início, construiu seu “em casa” com sólidas defesas neuróticas, com base em uma farta produção de fantasias – verdadeiros fantasmas que assombram a experiência do corpo vibrátil, mantendo seu entorpecimento. É o conjunto desses fantasmas que Lygia chamará de “fantasmática do corpo”. (ROLNIK, 1999, p. 19)

Figura 7 – *Baba Antropofágica* (1973)

Linha e saliva

Fonte: Lygia Clark: obra-trajeto

Figura 8 – *Baba Antropofágica* (1973)

Linha e saliva

Fonte: Lygia Clark: obra-trajeto

A partir da *Estruturação do Self* (Figura 10) (1978-), com o uso dos *objetos relacionais* (Figura 9), a artista aprofunda-se na abordagem psicanalítica e por meio

dela busca acessar a subjetividade do paciente a partir de “sensações arcaicas carregadas afetivamente” (MILLIET, 1992, p. 165). Os objetos relacionais (com os quais o paciente se relaciona, daí o nome), feitos com objetos do cotidiano como sacos plásticos, água, conchas, entre outros materiais que eram, às vezes, objetos trazidos pelo paciente e incorporados aos objetos relacionais. Nessa proposta, as barreiras que dividem obra, artista (propositor) e espectador (paciente) se dissolvem totalmente, potencializando a poética subversiva que começa com os Bichos.

As rotineiras sessões de *Estruturação do Self* colocam o espectador em contato com subjetividades que são decifradas e transformadas em significados que variam de acordo com o paciente e com a relação estabelecida com a experiência estética e, a partir disso, “torna-se outro, diferente de si mesmo”, o que promove um “deslocamento dos modos de subjetivação” e das cartografias vigentes (ROLNIK, 2012, p. 8). A estruturação do self promove então, dessa maneira, interferências e mudanças do mundo a partir do sujeito – realiza e concretiza-se aqui a mais marcante proposta da produção clarkiana: o radical atravessamento entre arte e vida.

Se seguirmos a noção de Guatarri e Rolnik de que as subjetividades são frutos de agenciamentos coletivos e que não existe subjetividade centrada no sujeito, compreende-se o poder transformador que esta última etapa da vida artística de Lygia possui, contribuindo com uma reconfiguração que o paciente tem consigo mesmo e, consequentemente, reconfigurando sua relação com o mundo e com a vida.

Figura 9 – *Lygia Clark e seus objetos relacionais* (1984)

Print de filme

Fonte: Youtube/Memória do corpo de Lygia Clark (1984)

Figura 10 – *Terapia com objetos relacionais/Estruturação do Self* (s.d.)

Fonte: Lygia Clark: obra-trajeto

3. INTRODUÇÃO À VENTURA PROFANA

Ventura Profana (1993) nasceu em Salvador e atualmente reside em Belo Horizonte – MG. Como escritora, publicou *A Cor de Catu* no Sesc Palladium, em Belo Horizonte; participa da *Antologia Jovem Afro. É já um jovem destaque no campo das artes, tendo exposto em* espaços como Werkstatt Der Kulturen Berlin (Alemanha), Sesc Pompéia (SP), Museu de Arte da Pampulha (MG), Valongo Festival (SP), SP Arte, Capacete (RJ), Despina (RJ), Segunda Preta (MG), Teatro Espanca (MG), Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (RJ), Centro Cultural São Paulo (SP), Teatro Francisco Nunes (MG), Museu Nacional da República (DF), Dragão do Mar – Museu de Arte Contemporânea do Ceará (CE), CAL – Casa de Cultura da América Latina (DF), Galpão Bela Maré (RJ), Centre d'Art Contemporain Genève (SWI), Instituto Moreira Salles (SP), Goethe Institut (GE/BA), Museu da Língua Portuguesa (SP) e MAR (Museu de Arte do Rio), além de performar em diversos outros eventos culturais. [1]

Usando a internet como principal plataforma de divulgação de seus trabalhos a artista vem, desde 2016, conquistando espaço de destaque não apenas no território das artes visuais mas também no audiovisual e na música com trabalhos apresentados e premiados em diversos eventos e espaços do Brasil e do mundo.
Crescida na igreja, Ventura Profana busca na sua produção não apenas um resgate de suas memórias e experiências mas reivindica dentro de um contexto cristão-evangélico uma narrativa própria que, ao mesmo tempo, dialoga e disputa espaço com tradições cristãs que negam a existência de certos corpos e vivências.

Na maioria dos espaços físicos e imaginários, a figura da travesti preta é um elemento disruptivo, clandestino, um "corpo dócil", sem desejos e vontades. Por meio da sua existência e produção, Ventura Profana, que além de artista é pastora missionária, busca espalhar a palavra e transgredir os espaços e as normas que tentam subjugá-la objeta e subjetivamente.

Dessa maneira, busco nessa pesquisa, analisar as obras-vivência de Ventura Profana que competem às artes visuais e como elas contribuem com uma desconstrução objetiva e subjetiva não apenas do estereótipo imposto às vidas travestis mas desses espaços de disputa narrativa.

[1] Fonte: premiopipa.com

3.1 Subversão objetiva e simbólica na produção de Ventura Profana

Um dos aspectos mais evidentes nas obras de Ventura Profana é o conflito simbólico e ideológico proposto por ela, às vezes, apenas com a sua presença, como seu próprio nome já revela. Algumas de suas obras apresentam um caráter erótico que contrastam com a presença de símbolos religiosos como em *Eu não vou morrer* (Figura 11) (2020) e *Retrato de Ventura Profana* (Figura 12), ao mesmo tempo que ela se reafirma como plenamente pertencente destes territórios.

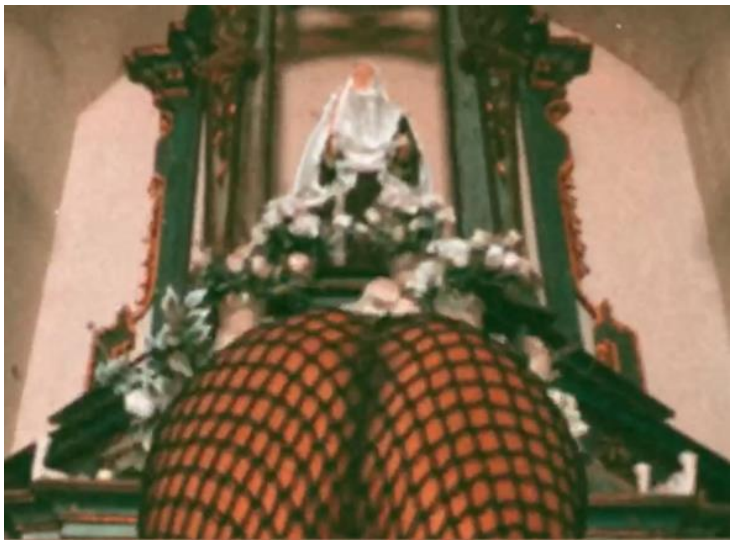

Figura 11 – *Eu não vou morrer* (2020)
Print de videoclipe
Foto de Kerolaine Kemblin
Fonte: premiopipa.com

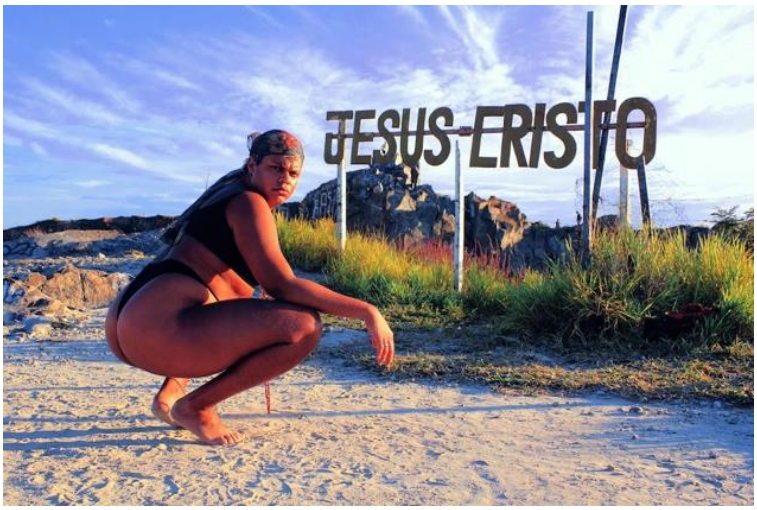

Figura 12 – *Sem título* (s.d.)
Fotografia de Gê Viana
Fonte: premiopipa.com

A artista diz que ä travesti é transgressora desde sempre, mesmo que ela não queira" e ao definir seu corpo como "corpo apocalíptico" e "corpo monstro" (SILVA, 2020) a artista assume seu corpo-identidade como elemento disruptivo, mesmo em espaços supostamente laicos, como nas próprias instituições acadêmicas, ainda permeadas por moralismos. Essa disrupção é causada pelos atravessamentos entre existência, discurso, estética e poética de Ventura Profana, configurando o que Jota Mombaça, citada por SILVA, caracteriza como saber-ruído:

> "Quiçá os saberes-ruído, subalternizados por regimes de verdade instaurados pelo cânone acadêmico-científico, não sejam legíveis como saberes, contudo os deslocamentos de que resultam atravessam infecciosamente as tonalidades do conhecimento, perturbando com estridências sem inscrição a escuta canônica" (MOMBAÇA, 2013)

Em suas instalações, a auto intitulada artista-travesti atua ainda mais objetivamente enquanto missionária e a disputa de narrativas se intensifica: em *Tabernáculo da Edificação* (Figura 13) (2018/2019), a palavra é espalhada coletivamente, em comunhão, em um culto com louvores com uma faixa que diz SEM SENHOR, negando uma das figuras mais simbólicas da colonialidade, o senhor de engenho, ou não a Deus diretamente, mas à sua construção simbólica como figura de poder enquanto homem cisgênero, branco, velho. Em *Plantações de traveco para a* eternidade (Figura 14) (2020) Ventura Profana disputa narrativas e territórios físicos e simbólicos: ela é a protagonista, a Senhora a quem a casa/templo da instalação, serve. "Nem eu nem minha casa servimos ao senhor", diz o capacho, uma das várias mensagens diretas dispostas pela casa.

Figura 13 – *Tabernáculo da Edificação* (2019)
Instalação no Museu de Arte da Pampulha
Fonte: premiopipa.com

Figura 14 - *Plantações de traveco, para a eternidade* (2020)
Instalação no Centro Cultural de São Paulo
Foto de Ana Pigosso
Fonte: premiopipa.com

Figura 15 – *A primeira missa no Brasil* (2017)
Colagem digital
Fonte: premiopipa.com

Figura 16 – *Batismo, um estudo em vermelho* (2017)
Colagem digital
Fonte: premiopipa.com

Figura 17 – *Universal é o reino das bichas* (2017)
Silk sobre calcinha
Fonte: premiopipa.com

3.2 - Transgressão subjetiva: prosperidade travesti

Para além da subversão dos códigos, símbolos e valores neopentecostais, Ventura Profana reconfigura de maneira radical por meio do conflito as possibilidades de existência enquanto travesti negra em um contexto neopentecostal. Suas produções, assim como suas vivências, se dão numa intrínseca relação entre forma e conteúdo que se revelam em outros dilemas. Afirma SILVA que Ventura Profana

> busca por essa experiência-limite (ou experiência interior) - no sentido da desnormatização - partindo de uma instância coletiva para uma singularização da experiência transgressora. Ou seja, o estado orgíaco do êxtase no sentido mais radical do erotismo, tensionando vida e morte, unidade e pluralidade, continuidade e descontinuidade, o sagrado e o profano. (SILVA, 2020, p. 143)

Ao criar uma espécie de contra discurso complementar em relação ao neopentecostalismo, ela abre possibilidades para se pensar a(s) travesti(s) enquanto

sujeito ocupante dos espaços além dos designados e impostos a ela(s). As igrejas, que deveriam ser espaços de acolhimento para pessoas marginalizadas e negligenciadas, nega o direito de ocupação e existência nestes espaços a quem não se encaixa nas normas de gênero e sexualidade.

Mesmo nas suas produções de linguagem mais simbólica, ainda é promovida uma reterritorialização do corpo travesti no imaginário coletivo. Em *A primeira missa no Brasil (*2017) o corpo crucificado de Jesus é substituído pelo corpo da artista. Nesta colagem, Ventura Profana aproxima o corpo marginalizado da travesti ao corpo de Jesus, também marginalizado mas que posteriormente passa a ser cultuado – a população trans e travesti no Brasil segue sendo alvo de políticas de necropolítica, ela ainda pode ser salvada. Entretanto, em 2019, em entrevista a SILVA, a artista revela a necessidade de "ser testemunho de vida":

> Muita coisa precisou ser transformada porque quando você assume o compromisso de falar de vida e tem uma conduta autodestrutiva para mim não funciona, não bate. Porque as pessoas vão ver que não bate. Eu preciso ser testemunho de vida para minhas amigas. Eu quero viver e tenho tecido a minha vida na fé da abundância, na fé da prosperidade, na fé da plenitude de vida, então por isso eu precisei mudar. E aí, sim, quando você faz as coisas guiada por esse espírito de vida, esse espírito de vida se manifesta em você e fala para outras pessoas. (SILVA, 2020, p. 139)

Há sempre presente no seu discurso poético uma tentativa tirar os corpos, os saberes, os discursos do controle colonial. Os processos de colonização estabeleceram modos de subjetivação que determinam, além das óbvias relações de domínio (mesmo no campo do subjetivo) entre os sujeitos e grupos brancos e racializados, as maneiras que esses corpos que escapam à normatividade colonial se relacionam consigo mesmos e com seus semelhantes. Suas poéticas e estéticas são, além de discursos antihegemônicos e anticoloniais, ferramentas de perpetuação da existência para quem assim como Ventura Profana busca possibilidades de existência calcadas em territórios da memória e da existência que às vezes lhe negam um lugar. É possível fazer um paralelo com o conceito de "escrevivência", de Maria Carolina de Jesus, quando a "literatura funciona como uma espécie de vingança, como uma ferramenta na luta contra o racismo e o machismo que constituem as bases da sociedade e da literatura brasileira". (TEMPESTA, 2021).

Ventura Profana consolida-se então como uma imensa potência política no que se diz respeito à ocupação do então sacralizado corpo negro travesti em todos os territórios, tanto os físicos quanto os imaginários. Profetiza, dessa forma, palavras de prosperidade e abundância para todas as travestis e corpos dissidentes em relação a uma tradição colonial de domínio e subjugação.

CONCLUSÃO

Apesar de cada vez mais desafiadas as tradições carregadas pelos sistemas das artes, principalmente na contemporaneidade, eventualmente ainda se revelam gerando expectativas que a arte não consegue mais atender. A consolidação das artes visuais como campo autônomo do conhecimento foi permitindo que ao longo da história ela acompanhasse a humanidade nas transformações que foram se estabelecendo nos campos objetivos e subjetivos da existência.

Uma obra de arte raramente se encerra na produção de significados estabelecidos na relação entre ela e o artista; ela é fruto também de complexos processos sociais, psíquicos, emocionais, espirituais, entre vários outros aspectos constituintes da vida humana que atravessam o artista de maneiras sensíveis e até subconscientes.

As obras de arte, mesmo as que partem de uma abordagem militante e diretamente política, afetam o corpo social a partir da experiência estética e do campo sensível da percepção. Lygia Clark conseguiu a partir de suas crises pessoais abrir caminhos para uma arte que incluísse o espectador como parte da realização artística, transformando tradições em dilemas para que no futuro a arte e a vida se unissem em uma prática terapêutica e de cura, após atravessar períodos pós guerra e uma ditadura militar. Ventura Profana, por sua vez, reivindica o protagonismo em espaços e narrativas de violência e negação os subverte ao afirmar sua existência nesses espaços como potência política e como profecia de prosperidade para as travestis no país que mais mata pessoas trans no mundo.

Nesse sentido, a arte atua como uma ferramenta intrapessoal, interferindo nos "sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção ideica (...)" (GUATARRI; ROLNIK; 1986, p. 31) gerando novas possibilidades seja no campo da realidade objetiva como da subjetiva. Evidencia-se aí um caráter potencialmente revolucionário da arte como prática e como conhecimento que se consolida a partir da desierarquização dos seus discursos, poéticas e estéticas.

As subjetividades humanas estão em processo eterno e constante de transformações. Desde a Semana de arte moderna de 22, prestes a completar seu centenário, muitas transformações aconteceram em praticamente todos os campos do conhecimento, além do das artes visuais, afetando o imaginário coletivo e a forma

que os indivíduos se relacionam com o mundo. Um dos objetivos ao abordar a produção de subjetividades foi reafirmar seu caráter dinâmico das artes visuais e como sintoma das transformações no mundo, mas também um dos motivos delas acontecerem. As possibilidades de produção e compreensão do saber artístico são infinitas e estão sempre em movimento de expansão.

Apesar disso eu refuto qualquer visão universalista a respeito das artes e das subjetividades que as constituem. A jornada humana é repleta de especificidades e contextos específicos e as subjetividades constituintes não podem ser encaradas pragmaticamente como um fator comum que atravessa elementos múltiplos; as subjetividades estão em constante processo de atravessamento e, ao se atravessarem, elas sofrem mutações. Por exemplo, as subjetividades do mundo oriental diferem-se da do mundo ocidental; as subjetividades de um sujeito LGBTQIA+ diferem-se da de um sujeito cishétero - isso não significa, entretanto, que elas não se atravessem ao entrar em contato.

Essa pesquisa também pode ser ponto de partida para se pensar categorias específicas da subjetividade como o desejo; o afeto; o impulso; o fetiche - elementos que se revelam com certa frequência nas artes, principalmente nas produções contemporâneas.

Por fim, neste Trabalho de Conclusão de Curso tive a oportunidade de lidar com vários dilemas sobre as artes visuais que me acompanhavam desde antes mesmo do início da graduação. A visão mitificada da arte, muitas vezes reforçada pelos cânones e pela noção desumanizadora do artista enquanto gênio nega o aspecto sensível da experiência e silencia discursos que não se encaixam no molde dos de subjetivação estabelecidos pela arte clássica, do racismo, da LGBTIQA+fobia e do machismo que apagaram pessoas e discursos da história da arte.

Pensar subjetividades dissidentes da tradição e do cânone permitem que haja um resgate de subjetividades que foram e seguem sendo negadas e apagadas nos dias de hoje e que novas possibilidades discursivas, poéticas e estéticas sejam enxergadas a fim de revolucionar uma história da arte que não nos serve mais.

Pensar e estudar as formas que subjetividades são produzidas nos coloca diante não apenas dos atravessamentos sofridos pelo outro. O discurso do outro passa por filtros e lentes constituintes da nossa própria subjetividade e geram significados que diferem daqueles que originalmente chegaram até nós; gostar de arte é, acima de muitas coisas, estar aberto a ouvir o que o outro tem a dizer e partir disso

perceber que nos encontramos diante também do nosso próprio imaginário e discursos.

> Travesti no comando da nação
> E nós, juntas rogamos a praga
> Que o macho caia
> Que o seu Deus transicione
> Que o coió vire gozo
> Solta a porra do meu saxofone
>
> As que confiam na travesti
> São como os montes de Sião, que não se abalam
> Mas permanecem para sempre
> (PROFANA, Ventura: Resplandescente)

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 – Série no. 5: Quebra da moldura.....19
Figura 2 – Descoberta da linha orgânica.....20
Figura 3 – Bichos.....22
Figura 4 – Caminhando.....22
Figura 5 – O eu e o tu.....30
Figura 6 – Cesariana.....30
Figura 7 – Baba antropofágica.....32
Figura 8 – Baba antropofágica.....32
Figura 9 – Lygia Clark e seus objetos relacionais.....33
Figura 10 – Terapia com objetos relacionais/Estruturação do Self.....34
Figura 11 – Eu não vou morrer.....36
Figura 12 – Sem título.....36
Figura 13 – Tabernáculo da edificação.....38
Figura 14 – Plantações de traveco, para toda eternidade.....38
Figura 15 – A primeira missa no Brasil.....39
Figura 16 – Batismo: um estudo em vermelho.....39
Figura 17 – Universal é o reino das bichas.....40

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APARECIDA, Miriam; JOÃO HENRIQUE ROSSLER; NORMA; *et al*. Subjetividade: Um Diálogo Interdisciplinar. **Interação em Psicologia**, v. 15, n. 0, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/25365/16994>. Acesso em: 01/10/2021.

BARBIERI, Cibele Prado. Lygia Clark, da vida à arte e de volta à vida. **Estudos de Psicanálise**, n. 31, p. 36–42, 2021. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100005>. Acesso em: 01/10/2021.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. **Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)**. 2021. Tese de Doutoramento em....Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-06082015-133310/pt-br.php>. Acesso em: 01/10/2021

BIESDORF, Rosane Kloh; WANDSCHEER, Marli Ferreira. Arte, uma necessidade humana: função social e educativa. **Itinerarius Reflectionis: Revista Eletrônica do curso de pedagogia do campus Jataí-UFG-Goiás**, v. 7, n. 1, 2011. Disponível em: < https://www.revistas.ufg.br/rir/article/view/20333/11824>. Acesso em <01/10/2021>.

BORGES, Bárbara Silva. O olhar de Jorge Coli sobre aspectos da arte. **CENTRO ACADÊMICO DE HISTÓRIA DA UFJF**, p. 38, 2016. Disponível em: <https://www.ufjf.br/semanadehistoria/files/2016/09/Anais.pdf >. Acesso em <01/10/2021>.

BRETT, Guy. **Kinetic art**: the art of movement. [*S. l.*]: Littlehampton Book Services Ltd, 1968.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005. CHIPP, Herschel B. Teorias da arte moderna. Tradução de Waltensir Dutra. 1996.

CLARK, Lygia: Lygia Clark.- **Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74** 1 Organizado por Luciano Figueiredo. Editora UFRJ, 1996.

CLARK, Lygia. 1996: Nós Recusamos... Lygia Clark uma Arte sem Consumo, **O Estado de São Paulo**, 6 fev. 1971.

CORRÊA, Patricia. O LUGAR DO EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA LIBERDADE. **Anpap - 16o Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas** Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/patricia_correa.pdf>. Acesso em <11/10/2021>.

COSTA, Marcela Rossiter Lima. Rosana Paulino: tensões entre passado, presente e futuro. 2019. **Relatório de pesquisa da iniciação científica** - Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

COSTA, Luiz Cláudio da. A fábrica do sensível. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, v. 14, n. 2, p. 171–186, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/19788>. Acesso em: 01/10/2021.

DA SILVA, Ursula Rosa. Os territórios da subjetividade artística a partir do olhar da modernidade. **Veritas (Porto Alegre)**, v. 50, n. 2, p. 407-415, 2004.

DOS SANTOS, Paulo Rodrigues. A concepção do poder em Michel Focault. **Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas.**, Santa Cruz, v. 16, ed. 28, p. 261-280, 2016.

FARINA , Cynthia. Arte, corpo e subjetividade. Experiência estética e pedagogia. **16o Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**, Florianópolis, ed. 16, 2007. Disponível em < http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/078.pdf> Acesso em: 19/10/2021.

FERRAZ, João Grinspum. O expressionismo, a Alemanha e a 'Arte degenerada'. **CADUS-Revista de Estudos de Política, História e Cultura.** ISSN 2446-9076, v. 1, n. 1, 2015.

FERREIRA NETO, João Leite J L. A Analítica da Subjetivação em Michel Foucault. **Revista Polis e Psique**, v. 7, n. 3, p. 7, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/76339>. Acesso em: 01/10/2021.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano. **Lygia Clark–Hélio Oiticica–Cartas–1964-74.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

GONÇALVES, Rafael Ramos. Subjetividade e linguagem na obra de Merleau-Ponty. **Psicologia USP**, v. 22, n. 3, p. 621–634, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/wp5ZvpGStVyCLbFwDBq7bZv/?lang=pt>. Acesso em: 01/10/2021.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUÉRON, Rodrigo. Arte e Política: estudos de Jacques Rancière. **Aisthe**, v. 6, n. 9, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/289>. Acesso em: 01/10/2021.

INFORSATO, E.A.; CASTRO, E. D.; BUELAU, Renata Monteiro; *et al*. Arte, corpo, saúde e cultura num território de fazer junto. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, p. 110–117, 2017. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/fractal/a/RPm9PMXfbckF44fcd3tf8fR/?lang=pt>. Acesso em: 01/10/2021.

Instituto Moreira Sales. Disponível em: < https://ims.com.br/convida/ventura-profana/>. Acesso em: <20/10/2021>.

JACA – Instituto de Arte e Tecnologia. Disponível em: https://www.jaca.center/ventura-profana-br/. Acesso em <20/10/2021>.

MAHEIRIE, Kátia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. **Interações**, v. 7, n. 13, p. 31–44, 2021. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-29072002000100003>. Acesso em: 01/10/2021.

MANGUEIRA, Mauricio; MAURICIO, Eduardo. Arte, Tempo e Subjetividade em Gilles Deleuze. **Artefilosofia**, v. 7, n. 13, p. 154–166, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/568>. Acesso em: 1 Oct. 2021.

MARIA, Eneida. Sujeito e identidade cultural. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, n. 1, p. 34–40, 2021. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/4>. Acesso em: 01/10/2021.

MATTOS, Claudia Valladão de. Estética e artes plásticas. **Revista Cult**, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/estetica-e-as-artes-plasticas/.> Acesso em: 02/10/2021.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. Edusp, vol. 8. 1992.

MONSTRX ERRATIK. **PODE UM CU MESTIÇO FALAR? - Monstrx Erratik - Medium**. Medium. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 21 Oct. 2021.

MORAIS, Janaína de Araújo. CORPO E CORPORALIDADE: A CAMINHO DE UM ESTADO DA ARTE. **CSOnline - REVISTA ELETRÔNICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**,

n. 22, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/17409#:~:text=Importa%20refletir%20sobre%20as%20dimens%C3%B5es,viver%20e%20estar%20no%20mundo.>. Acesso em: 01/10/2021.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. 2. ed. São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio SP, 2016.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. **Escritos de artistas: anos 650/70**, v. 60, n. 70, p. 154-68, 1986.

PAREYSON, Luigi; GARCEZ, Maria Helena Nery. **Os problemas da estética**. Martins Fontes, 1997.

PRADO BARBIERI, Cibele. Lygia Clark, da vida à arte e de volta à vida. **PEPSIC – Portal de Periódicos Eletrônicos em Psicologia**, v. 31, p. 36–42, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n31/n31a05.pdf>. Acesso em: 23 Oct. 2021.

Prêmio Pipa. 2021. Disponível em: < https://www.premiopipa.com/ventura-profana/>. Acesso em <17/10/2021>.

RANCIÈRE, Jacques. Politica da arte. **Urdimento**, v. 2, n. 15, p. 45–59, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010045>. Acesso em: 01/10/2021.

RODRIGUES, Sérgio Murilo. A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault. **Psicologia em Revista**, v. 9, n. 13, p. 109–124, 2021. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/view/168>. Acesso em: 01/10/2021.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 26, p. 104–112, 2015. Disponível em: <https://www.e-

publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/concinnitas/article/view/20104>. Acesso em: 01/10/2021.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Helio Oiticica and Mira Schendel**, Los Angeles, 1999.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 25, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10571>. Acesso em: 01/10/2021.

SAMPAIO, Valzeli; CARVALHO, Amanda; PAMPLONA, Ediene.; Notas sobre agenciamentos coletivos de enunciação. **17o Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**. Florianópolis, ed. 16, 2007 . [s.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/196.pdf>. Acesso em: 01/10/2021.

SILVA, Alexandre dos Santos. ABUNDANTE VIDA: A PERSPECTIVA TRANSGRESSORA DO SAGRADO NA OBRA DE VENTURA PROFANA EM DIÁLOGO COM GEORGES BATAILLE. **Revista Escrita**, v. 2020, n. 27, 2020.

SOARES, Fabio Montalvão. A produção de subjetividades no contexto do capitalismo contemporâneo: Guattari e Negri. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 28, n. 1, p. 118 126, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/Twcg3CKQfRwMrXjSnCvRgfN/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 01/10/2021.

SOARES, Leonardo Barros ; MIRANDA, Luciana Lobo. Produzir subjetividades: o que significa? **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 9, n. 2, 2021. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812009000200010>. Acesso em: 01/10/2021.

TEMPESTA, Giovana Acacia. Dos Fios que Desafiam Significados no Mundo: Notas Antropológicas Sobre Poéticas e Políticas de Morte e de Vida. **Antropolítica-Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 51, 2021.

VIANA, Silvia Gomes. **MÓBILE: UMA PROPOSTA EDUCATIVA SOBRE ARTE CINÉTICA**. Orientador: Iris Helena França de Araújo. 2013. 35 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, Tarauacá, 2013.