

**Experimentos estéticos em tradução: Lygia Clark & Ernesto  
Klar/*Aesthetic Experiments in Translation: Lygia Clark e  
Ernesto Klar***

Vinícius Oliveira Gonçalves\*

**RESUMO**

No desenvolvimento da história da arte, é possível apontar uma quantidade significativa de artistas que incluem citações em suas obras. Os modos de homenagear são diversos e variam de acordo com os suportes e linguagens que fazem parte do repertório dos artistas. Com o surgimento de dispositivos tecnológicos e a apropriação destes para a produção de obras de arte, torna-se necessário considerar a multiplicidade de suportes que os artistas podem explorar para criação de seus trabalhos. Este artigo adota como objeto de estudo uma breve análise da obra *Luzes Relacionais* (2010), do artista venezuelano Ernesto Klar, em um regresso às obras e pesquisas realizadas por Lygia Clark, artista neoconcreta brasileira.

PALAVRAS-CHAVES: Tradução; Arte; Mídia; Suporte; Homenagem

**ABSTRACT**

*In the development of art history, it is possible to point to a significant amount of artists that include quotes in their works. The modes of honor are diverse and vary according to the media and languages that are part of the repertoire of the artists. With the emergence of technological devices and the ownership of these to the production of works of art, it becomes necessary to consider the multiplicity of media that artists can explore, to the creation of their work. This research adopts as its object of study the work *Relational Lights* (2010), from the venezuelan artist Ernesto Klar, in a return to the works and research made by Lygia Clark, a Brazilian neoconcrete artist.*

KEYWORDS: Translation; Art; Media; Support; Honor

**1 Tradução como elo temporal**

O fenômeno da intertextualidade, apesar de contemporâneo, sempre esteve presente na tradição da história da arte. Ao se analisar o passado, é

---

\* Mestrando no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica- PUCSP

possível indicar diversos trabalhos de artistas que se referem a outros em suas obras. As maneiras de homenagear são variadas: releituras, citações e criações em diálogo são algumas formas de retomar experiências realizadas por outros artistas. “As citações são jogos intertextuais que o artista faz para se amparar, para gozar, para legitimar-se” (PILLAR, 2003, p. 19). A atualização de determinada obra lança um novo olhar sobre o objeto, situando-o em um contexto diferente, daquele que foi primeiramente concebido, proporcionando novas possibilidades de interpretações.

A partir da Primeira Revolução Industrial com surgimento de máquinas de produção de imagem, como o cinema e a fotografia, viu-se uma constante dissolução da rigidez das categorias em que operavam as belas artes. Posteriormente, com a irrupção de uma Segunda Revolução, conhecida como eletroeletrônica, tornou-se evidente o crescimento em grande proporção das mídias, como o rádio e a televisão e os signos que por elas transitam (Santaella, 2005).

Após a segunda metade do século XX, especificamente nos anos 1970-80, a invenção de equipamentos tecnológicos como o audiocassete, as fotocopiadoras, os filmes super 8 e 16mm, o videodisco e o equipamento portátil de vídeo, fez com que as aproximações entre as modos de produção de arte e os meios de comunicação ficassem cada vez mais entrelaçados. Trata-se de um fenômeno relacionado à cultura das mídias, como aponta Lúcia Santaella. “São dispositivos tecnológicos que, em oposição aos meios de massas – estes só abertos para o consumo -, propiciam uma apropriação produtiva por parte do indivíduo” (SANTAELLA, 2005, p. 13). Do início das vanguardas europeias, com o impressionismo até o expressionismo abstrato de Pollock, observou-se uma gradativa incorporação de meios tecnológicos nas experimentações dos artistas (Santaella, 2005).

A eclosão dos debates pós-modernos propiciou o surgimento no cenário cultural de produções que se articulavam na tentativa de compreender a convergência das linguagens, devido à variedade de criações que reivindicavam espaço no campo das artes. Fala-se então em *Expansão*, conceito utilizado para

cooptar a diversidade de práticas que convergem e ao mesmo tempo se ampliam, em um processo de dilatação. Os textos *Cinema Expandido* (Gene Youngblood, 1970), *Escultura no Campo Expandido* (Rosalind Krauss, 1979) e, posteriormente, *Vídeo Expandido* (Roberto Cruz, 2001) e *Fotografia Expandida* (Rubens Fernandes Jr, 2002) são algumas referências teóricas que se contrapõem à especificidade dos meios, indicando novas formas de analisar a hibridização das linguagens.

Se os formatos e meios que circulam na contemporaneidade são diferentes do que anteriormente eram usados na produção artística, é necessário pensar a citação histórica, devidamente contextualizada da obra original, ao se referir à atualização da obra, levando em consideração a diversidade e transversalidade dos suportes que os artistas podem utilizar para a criação de seus trabalhos. “A arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo” (MACHADO, 2007, p.9).

Com o desenvolvimento dos aparatos técnicos foi possível a multiplicação dos formatos de produção artística. A constelação de dispositivos acessíveis para criação permite que os artistas incorporem em seu processo de criação, meios tecnológicos que proporcionam novos tipos de experiência no binômio produtores e receptores.

O vocábulo *artemídia* tem se generalizado nos últimos anos para designar as formas de expressão cultural que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias para a produção de sensações estéticas. (Machado, 2007) “Não por coincidência, o campo se desenvolve dentro da Arte Contemporânea imbricada em experimentações e estudos científicos norteados pela interação homem-máquina” (LAUTENSCHLAEGER, 2016, p.188). Ainda, como elucida a autora:

Como apontam diversos historiadores e críticos de arte, a citar Claire Bishop e Frank Popper, no início do século XX emergiram trabalhos e movimentos artísticos que denunciavam a crise da representação no campo das Artes. O objeto de arte passou a ser negligenciado e o processo artístico veio a ser enfatizado no seu lugar. Artistas começaram a criar proposições que demandavam cada vez mais a participação do público para que a experiência estética se efetivasse. Essas iniciativas motivaram

inclusive uma revisão dos espaços expositivos (LAUTENSCHLAEGER, 2016, p.188).

Nessa dinâmica, como aponta Lautenschlaeger (2016) há duas características fundamentais deste desdobramento que precisam ser destacadas: o envolvimento corporal e a transformação da paisagem tecnológica. É possível, a partir dessas afirmações, apontar uma tendência na história de arte que se inicia em 1942 com a exposição *First papers of surrealism*, especificamente com a obra *Sixteen Miles of String*<sup>2</sup> de Marcel Duchamp (Lautenschlaeger, 2016). Em território brasileiro, o termo arte participativa ficou conhecido entre as décadas de 1960-70, principalmente, com as proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Ambos exigiam em suas obras que o visitante participasse ativamente no processo de fruição estética, recusando a ideia de contemplação, questionada na modernidade e situando o espectador numa posição oposta à herança dos cânones da arte, ou seja, num crescente engajamento corpóreo junto à obra.

Uma das primeiras experiências artísticas que envolviam aparatos tecnológicos sensíveis, e, a interatividade foi a *Exposition Internationale du Surréalisme* em Paris no ano de 1938. Como descreve Filipovic:

Duchamp havia pensado em instalar “olhos mágicos” de modo que as luzes se acenderiam automaticamente na medida em que o espectador interrompesse um raio invisível ao passar em frente à pintura. O desejo de Duchamp provou-se inexecutável, mas Man Ray adaptou a ideia para o dia da abertura, apagando as luzes e distribuindo lanternas na entrada, de modo que os visitantes poderiam usá-las para verem os trabalhos de arte em exposição. (FILIPOVIC, 2009 apud LAUTENSCHLAEGER, 2016, p, 190)

A proposta de Duchamp, mesmo que não executada da maneira inicial, promoveu a relação entre as obras exibidas e os espectadores. No decorrer da exposição, o aparato técnico (lanterna), servia como um instrumento de

---

<sup>2</sup> A obra consistia em preencher todo o espaço expositivo com cordões, de modo que os visitantes precisassem atravessá-los para fruir o trabalho em si, bem como os outros trabalhos presentes no conjunto da exposição (LAUTENSCHLAEGER, 2016, p, 189)

mediação que exalava luz e permitia a visualização dos objetos artísticos, conferindo à interação dos visitantes com as obras.

Em contexto tecnológico distinto, podemos citar o artista *Gordon Pask* que já em 1968 na exposição *Cybernetic Serendipity* em Londres apresentou a instalação *Colloquy of Mobiles* (1968). “A obra consistia em um sistema social computacional, em que máquinas “masculinas” e “femininas” podiam interagir através de elementos como luz, som e mecanismos de rotação” (LAUTENSCHLAEGER, p, 190, 2016). Os visitantes também participavam da obra, podendo assumir o papel de uma outra máquina por meio do uso de lanternas e espelhos (Lautenschlaeger, 2016).

O uso de luz, som e interatividade foi retomado contemporaneamente pelo artista venezuelano Ernesto Klar, na instalação multimídia *Luzes Relacionais* (2009-2010). Na obra de Klar, pode-se indicar uma citação direta às obras de Lygia Clark, tanto no nome “relacional”, que faz referência aos objetos relacionais propostos pela artista, bem como o conceito de linha orgânica, a participação do espectador, o espaço vivencial e o corpo coletivo. Segundo o próprio artista, a obra é uma homenagem à pesquisa estética e ao trabalho artístico de Lygia Clark.

Quando se leva em consideração que Ernesto Klar traduz a obra de Lygia Clark para a atualidade, o conceito de *Transcrição*, proposto por Haroldo de Campos e Tradução Intersemiótica de Júlio Plaza parecem substanciais para que se compreenda a complexidade deste processo de interpretação. Campos (1992) concebe o procedimento de tradução como um ato crítico e, sobretudo de recriação. Fazer uma tradução é revisitar a obra original, selecionando experiências que contribuam para uma recriação que retire da obra referência, sua parte viva ou em termos semióticos, traduza não apenas o significado, mas o próprio signo em seu aspecto icônico.

Nesse sentido, a arte participativa proposta por Lygia Clark ressoa contemporaneamente em diálogo com a arte interativa, devido à atualidade de suas proposições. O convite à manipulação e transformação de objetos, além da

composição de espaços orgânicos, permite um diálogo com as artes e ambientes tecnológicos atuais. Ou seja, no enaltecimento do envolvimento do espectador, as obras de Lygia Clark se alinham em diferentes correntes das artes do corpo. Contudo, por estarem voltadas exclusivamente ao corpo do espectador ao invés do corpo do próprio artista, Clark antecipou uma das linhas de concentração das artes interativas recentes (Santaella, 2003).

Apoiando-se nesta relação, é possível apontar uma primeira correspondência entre os trabalhos de Lygia Clark e Ernesto Klar, (Luzes Relacionais, 2009-10).

Se levarmos em consideração que as obras de ambos os artistas se realizam com a participação corpórea do receptor, a obra de Lygia Clark se torna disponível para posteriores ressignificações que se estendem até os dias de hoje, se atualizando na proposta da obra de Ernesto Klar. O vínculo entre os artistas estabelece-se então, a partir da atemporalidade da obra de Clark, que preconizou já na década de 60 o interesse em integrar o espectador, de forma ativa, no processo de fruição da obra.

Em uma correlação, a produção estética de Lygia Clark se revela e dá a conhecer por meio da participação do espectador, assim como, a instalação audiovisual de Ernesto Klar. Entretanto, é preciso considerar algumas diferenças entre ambas produções.

Lygia Clark, ao convidar o espectador a participar de suas proposições, concebe sua obra a partir de materiais industriais, artesanais e essencialmente retirados do cotidiano. De outro modo, Ernesto Klar se faz de recursos sofisticados de tecnologias audiovisuais para integrar o espectador na obra. Aqui a obra de Lygia Clark inaugura um ponto de partida de uma possível arqueologia de interações radicalmente corpóreas, em suportes de tempos distintos. Abre-se um diálogo entre épocas, ou seja, as obras são contextualizadas em ambientações tecnológicas diversas. Assim, a obra de Ernesto Klar se volta ao passado numa reflexão crítica da pesquisa estética de Clark, num movimento de ressignificação de sua obra. Agora, revigorando as propostas da artista, Ernesto

Klar parte de recursos tecnológicos audiovisuais para recriar os veios participativos das obras de Lygia Clark.

Nesse diálogo, o que permanece e se revela como elo vivo é a dimensão em que os artistas - Lygia Clark e Ernesto Klar – reivindicam o corpo, numa proposta estética. Essa relação denuncia uma circunstância, pois, entende-se uma singularidade sensível num campo abrangente do corpo. Cada corpo percorre o caminho vivenciando tipos de experiências, seja com recursos artesanais ou tecnológicos. A releitura de Ernesto Klar a partir da pesquisa estética de Lygia Clark reafirma a importância do vínculo entre corpo e obra como fonte de conhecimento e de produção artística.

### **1 Linha orgânica e linha luz**

Em 1954, Lygia Clark discorre sobre a sua produção artística e anuncia a descoberta da linha orgânica. “Toda esta minha pesquisa começou, quando descobri a linha que aparece quando duas superfícies planas e da mesma cor são justapostas. Esta linha não aparece quando as duas superfícies são de cores diferentes<sup>3</sup>”.

Na composição (Plano em Superfície Modulada nº 1, 1957), Lygia Clark corta e serra planos de madeiras para pintá-los com tinta industrial. Ao justapor placas de madeira da mesma cor a artista verifica uma linha no lugar de contato dos planos, na junção entre essas superfícies. A linha orgânica aproxima e distancia as diferentes placas de corte geométrico (Fabbrini, 1994); “estrutura e energiza a superfície, atravessando-a de ponta a ponta”. (MILLIET, 1992, p.57). Essa linha interessava à Clark, “pois ela existia em si, não era uma linha desenhada, gráfica e possuía possibilidades intrínsecas a ela mesma<sup>4</sup>”.

Ao perceber a linha orgânica como elemento constitutivo da composição, Clark inscreve o plano bidimensional no espaço exterior, ambiente. Essa linha

---

<sup>3</sup> Descoberta da linha orgânica – livro – obra – texto escrito por Lygia Clark em 1954, publicado no Livro Obra, 1983/84. Disponível em:

[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=6](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=6) Acesso em: 26 maio 2018.

<sup>4</sup> Lygia Clark, “Lygia Clark Busca na Pintura..”, Folha da Manhã, São Paulo, 27.09.1958, sem autor apud ANDRADE, 2003, p. 46

contém um índice de movimento que abre uma perspectiva para o espaço externo. Como destaca Milliet (1992) a linha orgânica é uma espécie de fenda, fissura –“é o espaço que parece irrigar, por aqueles cortes, o quadro deserto<sup>5</sup>”. A linha orgânica parece se proliferar por meio do quadro e contaminar o espaço tridimensional. O território que se revela por meio da linha orgânica é o espaço ambiente em que o quadro está inserido. Essa abertura entre o espaço pictórico e o espaço real destitui o plano de seu caráter homogêneo e totalizante.

A continuidade da representação no plano é interrompida por estes lapsos visuais (por gretas ou lascas de aragem) que indicam a possibilidade de um novo *topos* exterior à área intrapictórica; por frinchas que não criam um espaço representativo sobre um fundo material, mas revelam o “caráter expressional-orgânico” do próprio “espaço externo (FABBRINI, p. 46, 1994).

Nessa perspectiva, é possível indicar um diálogo com a obra de Ernesto Klar, (Luzes Relacionais 2009-10) na medida em que o artista recria a linha orgânica em sua obra. A linha orgânica, ponto de partida de toda pesquisa estética de Lygia Clark, se transfere para a instalação de Ernesto Klar convidando o espectador a manipulá-la. Não por coincidência, Lygia Clark já indicava em sua pesquisa estética a composição de uma linha-luz. Essa linha era pintada de um branco brilhante e aparecia nos limites do quadro.

A partir dessa última série, comecei a pesquisar uma “Linha-Espaço” com outras características: é uma linha sulcada, mais larga do que a antiga “Linha Espaço” e pintada de um branco brilhante que aparece nos limites externos da superfície, confinando diretamente com o espaço exterior. Hoje, ela teria mais sentido para mim como Linha-Luz<sup>6</sup>”.

A partir da descrição de Lygia Clark referente à linha-luz, é possível verificar como esse aspecto particular de sua obra é projetado por Ernesto Klar em sua instalação (Luzes Relacionais, 2009-10). Ao se apoiar na pesquisa

---

<sup>5</sup> F. Gullar, “Lygia Clark: Uma Experiência Radical”, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959 apud MILLIET, 1992, p.57

<sup>6</sup> Lygia Clark busca na pintura a expressão do próprio espaço. Folha da Manhã, 27 de setembro de 1958, São Paulo. In: Lygia Clark. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br>> Acesso em 12 de junho de 2018.



estética de Clark, Ernesto Klar recorre a uma plataforma midiática digital para ressignificar a linha-luz descoberta por Lygia Clark em seus quadros.

Se por um lado, Lygia Clark delinea a linha orgânica pintando ou articulando planos justapostos, Ernesto Klar projeta essa linha por meio de recursos tecnológicos e um software customizado. Aqui a semelhança se estabelece, pois, o aspecto luminoso da linha orgânica de Lygia Clark, assume um papel vital na instalação de Ernesto Klar. Isto é, a fumaça espalhada no espaço da instalação dá uma suposta materialidade, um contorno para a luz, permitindo a intervenção do espectador (Lautenschlaeger, 2016).

Na instalação (Luzes Relacionais, 2009-10) a linha orgânica se revela por meio de um sistema computadorizado e de um retroprojektor (câmera) instalado no teto que programa a inscrição de uma linha-luz no espaço tridimensional. Essa linha, de caráter explicitamente orgânico, se molda e se transforma conforme a circulação e o movimento das pessoas no espaço. Se a linha orgânica de Lygia Clark estava restrita à articulação de planos e cores homogêneas, Ernesto Klar produz uma linha no espaço, dando efetivo movimento à descoberta de Lygia Clark.

O que se evidencia na instalação do artista é um espaço-luz tridimensional de metamorfose. A linha se molda em variações infinitas e assim, o espaço se transforma de acordo com a posição do espectador que pode caminhar e relacionar-se com a instalação. Dessa forma, a obra revela novas espacialidades, em uma relação de interação que promove a descoberta de espaços não programados.

Desse modo, o espaço implícito nas composições de Lygia Clark, salta do quadro e se desdobra na linha-luz de Ernesto Klar. Ou seja, enquanto Lygia Clark, indiciava a inclusão do quadro no espaço tridimensional, Ernesto Klar projeta efetivamente uma linha no ambiente. Nessa correspondência, Lygia Clark e Ernesto Klar operam na dimensão espacial. A linha orgânica de Lygia Clark retira o quadro de sua suposta estabilidade, expandido a fronteira do limite bidimensional para a incursão na tridimensionalidade. Ao passo que, na obra de

Ernesto Klar, há uma efetiva realização da linha-luz que se relaciona diretamente com o ambiente externo, na circulação do corpo sob a luz. Ernesto Klar resgata a atemporalidade e o espaço da obra de Clark, retoma o fluxo vital da obra da artista.

Dessa forma, temos como matriz fundamental a linha orgânica que contém tempo-espaço-movimento, expansão, enfim vida. Não se faz pela contenção, mas pela expansão; dados vitais, à margem de temporalidades que Ernesto Klar, (*Luzes Relacionais*, 2009-10) elabora em relação às obras da artista dos mais diversos períodos. A instalação de Ernesto Klar joga com as diferentes facetas das obras de Lygia Clark, concentrando em um único espaço, ou seja, uma instalação multimídia, os elementos embrionários das proposições da artista.

## 2 Outras aproximações

As experimentações de Clark, (*Arquiteturas Biológicas*, 1968) e (*Rede de Elásticos*, 1974) são dois exemplos que demonstram a experiência do entrelaçamento de corpos e a criação de um espaço vivencial. Nessas duas obras, os participantes são convocados a construir um espaço orgânico com os próprios corpos. Isto é, em (*Arquiteturas Biológicas*), um participante deve envolver o saco plástico no corpo de outro participante, por meio do contato físico entre dois corpos. Na obra (*Rede de Elásticos*) os participantes formam um emaranhado de relações onde todos os corpos compartilham o mesmo território, constituindo assim, um espaço vivencial, uma arquitetura viva. Ainda, é importante ressaltar que o ato da criação se dá em comunidade e o procedimento de realizar a obra é parte integrante do processo. “A rede foi tecida pelos alunos da artista na *Sorbonne*, Paris. O tecer a rede, ou seja, o exercício de criatividade é tão importante quanto vivenciar o trabalho depois de pronto”.<sup>7</sup> O espaço se revela, se constitui, se cria por meio da experiência e, sobretudo, pela participação.

---

<sup>7</sup> Lygia Clark, in Lygia Clark, p. 40 apud Fabbrini, 1994, p. 176

A correspondência aqui, pode ser evidenciada ao aproximar a obra (Arquiteturas Biológicas) de Lygia Clark da instalação (Luzes Relacionais 2009-10), de Ernesto Klar. Ao passo que em (Arquiteturas Biológicas) os participantes são envolvidos por plástico, construindo assim uma arquitetura corporal, na instalação de Ernesto Klar o que os envolve é a linha-luz. O corpo coletivo é vivenciado a partir da integração dos participantes junto à obra, além do apelo ao contato físico entre os participantes. Dessa forma, o incentivo a uma gestualidade plástica se vê presente nos dois trabalhos, pois as obras se concretizam com a intervenção do espectador que realiza movimentos inesperados, não calculados. Ou seja, nas experimentações, tanto de Lygia Clark quanto de Ernesto Klar, a obra se materializa com a participação do espectador, sem a intervenção do participante, a obra é potência, se encontra em estado de anseio, aguardando que um corpo a ative.

Na obra (Redes de Elásticos, 1974) o relacionamento coletivo se dá na medida em que os corpos se emaranham e constituem um corpo único, em constante comunicação. “A cada novo movimento seus braços e pernas que perfuram as aberturas da malha embaralham-se ainda mais ao trançado (FABBRINI, 1994, p. 78). Os movimentos provocados são interligados, pois qualquer reação de um participante interfere na composição da estrutura e, conseqüentemente, nos outros corpos envolvidos pelo elástico. É um jogo interativo em que um corpo se movimenta e os outros participantes envolvidos respondem com novas ações corporais.

Em correspondência à obra de Lygia Clark, a instalação (Luzes Relacionais, 2009-10), também promove uma rede de relações, porém, a partir de um software midiático. Isto é, agora, os corpos estão conectados por meio de uma rede digital ao invés de uma rede artesanal. A atmosfera coletiva também é perceptível na instalação de Ernesto Klar, uma vez que vários participantes se relacionam entre si e com a obra. Como destaca Milliet “o espaço de Clark não é o do espetáculo como encenação para ser vista e sim a ação vivenciada. É um espaço-tempo compartilhado, ativado e percebido pelos participantes” (1992, p.130). Essas obras revelam o devotamento de ambos artistas referente às

construções espaciais (Milliet, 1992). O corpo dos participantes é redesenhado quando interagindo com as obras, dando um sentido novo ao gesto. Isto é, as obras convidam os espectadores a exercer um estímulo físico não incorporado ao cotidiano, retirando a disposição mecânica dos gestos corporais habituais dos participantes.

### **Conclusão**

Os conceitos de *transcrição* elaborado por Haroldo de Campos e Tradução *Intersemiótica* de Júlio Plaza, parecem substanciais para compreender o processo de releitura da obra de Lygia Clark, realizado por Ernesto Klar em sua instalação (Luzes Relacionais, 2009-10). Nesse sentido, o artista retoma, a partir de um embasamento estético difundido por Lygia Clark, isto é, a participação corporal, a evolução do quadro em direção ao ambiente, a linha orgânica, para criar a sua obra, atualizando as propostas da artista e trazendo-a para a contemporaneidade. Agora, a ambientação tecnológica e a multiplicidade de suportes e meios para criação possibilitam uma autonomia para o artista realizar a sua instalação, partindo de tecnologias as mais diversas para resgatar o embrião da obra de Lygia Clark. Isto é, no processo de tradução, Ernesto Klar desenvolve em sua obra sistemas sígnicos em referência a obra de Lygia Clark.

Nesse seguimento, Ernesto Klar busca fundamentos de uma estética ou estrutura semiótica que desempenhe posição similar em outro sistema de signos, ou seja, dispositivos tecnológicos em correspondência aos materiais artesanais e industriais de Lygia Clark (Diniz, 1999).

Se por um lado as obras e proposições de Lygia Clark, atualmente estão confinadas e restritas à uma condição inanimada, por outro lado, a obra de Ernesto Klar se encontra disponível para ativação, bem como a um público não especializado e diverso. Nesse sentido, Ernesto Klar por meio da obra Luzes Relacionais (2009-10) viabiliza uma relação/aproximação não apenas estética, de correspondência às obras de Lygia Clark, mas também de ordem política. Isto é, uma vez que as proposições de Lygia Clark foram cooptadas e absorvidas pelo sistema da arte, reclusas e presas a um suporte inerte, Ernesto Klar permite

que o participante de sua obra, conheça e de algum modo se aproxime e se relacione com a vitalidade das proposições de Clark. Nessa perspectiva, a parte viva da obra de Lygia Clark pulsa por meio da instalação de Ernesto Klar, (Luzes Relacionais, 2009-10), agora, revigorada por tecnologias audiovisuais e digitais.

## REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Risonete A.P. *Lygia Clark: A Obra é o seu Ato: dos casulos ao caminhando*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

DINIZ, Thaís. F. N. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. Cadernos de Tradução (UFSC), Florianópolis, SC, v. 3, p. 313-338, 1999.

FABBRINI, Ricardo. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Editora Atlas S.A, 1994.

KRAUSS, Rosalind. *Escultura no campo ampliado*. Tradução Gávea, revista do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio: 1984.

LAUTENSCHLAEGER, Grazielle. *Entre sensores e sentidos: sobre a materialidade da comunicação na artemídia*. In: MENOTTI, Gabriel; BASTOS, Marcus; MORAN, Patrícia. (Orgs.). *Cinema apesar da imagem*. São Paulo: Intermeios, 2016. pp.181-200.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MILLIET, M. A. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.

PILLAR, Analice Dutra. *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2003.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *O pluralismo pós-utópico da arte*. ARS (São Paulo), Brasil, v. 7, n. 14, p. 130-151, jan. 2009. ISSN 2178-0447. Disponível em: [<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3057/3746>] Acesso em: 25 maio 2018.

