

## A RELAÇÃO ENTRE CORPO E SUBJETIVIDADE NA OBRA DE LYGIA CLARK

Izabella Maria Medeiros  
Graduanda do Curso de Psicologia da UFPE  
bella\_medeiros@yahoo.com.br

### Descobrimo Lygia: concretismo e neoconcretismo

Lygia Clark foi uma artista brasileira que revolucionou a relação espectador-obra de arte e assumiu, acima de tudo, o ato estético como campo de experiência. Todo o seu processo artístico é caracterizado por uma constante busca, um lançar-se em novos terrenos e propostas sempre voltado a um permanente questionamento da função da arte e do artista. O que encontramos em sua obra, por um lado, é uma insistente exploração crítica do fazer artístico da modernidade no contexto da cultura ocidental e, por outro, uma singularidade artística integrada a esforços modernizadores periféricos, visto que opera na interseção do eixo cultural hegemônico com as linhas pouco nítidas de um campo artístico propriamente brasileiro (MILLIET, 1992).

O concretismo e o neoconcretismo, movimentos artísticos dos quais Lygia Clark fez parte, evidenciam isso muito bem, pois “exibem as contradições implícitas em toda tentativa de incorporação (...) de modelos pertinentes a sociedades tecnologicamente avançadas” (MILLIET, 1992, p. 16). O projeto construtivo, no Brasil, que orientou esses dois movimentos, emerge num contexto político e social fundado na proposta desenvolvimentista, erguida pelos princípios de racionalidade, produção e progresso.

O concretismo, dessa forma, foi levado a uma perigosa exacerbação racionalista. As novas descobertas da ciência, que ganharam visibilidade com as conquistas da física e da mecânica, construíram um fértil terreno para a consolidação do pensamento objetivista, que estimulava essa tendência à racionalização dos processos e propósitos artísticos (BRITO, 1985). Envolvida com a ideologia do desenvolvimento científico e tecnológico, que trazia consigo a idéia de uma progressiva racionalização das relações sociais, a arte concreta, com seu desejo enlouquecido de construção – como o próprio nome do projeto nos sugere –, deveria eliminar todo e qualquer resíduo do pensamento pré-científico que atormentava a arte. Era uma luta da razão, em afinidade com uma tendência tecnicista da vida cotidiana, pela instrumentalização dos processos sociais. O concretismo, então, radicalizou o caráter racional da arte, integrando-a à ciência e à técnica no processo de transformação social.

“De um modo geral, desloca-se a posição ‘romântica’ do artista, pensado agora não mais como ser inspirado, restrito ao âmbito mítico da ‘criação’, e sim como produtor social especializado. O artista passa a ser um produtor estético (ainda estético...), com autoridade delegada pela coletividade” (BRITO, 1985, p. 16).

Fundado nessa racionalidade, o concretismo promove a normatização da arte e do artista, que deve atuar eficientemente no contexto de uma lógica operacional que objetiva sua inserção e participação na produção e na circulação dos bens de arte. Impulsionada por esse desejo modernizante, a arte concreta acaba por conformar as expressões artísticas – a *arquitetura*, as *artes visuais*, o *urbanismo*, o *design* etc. – “... a um funcionalismo estetizado vinculado ao modelo de produção capitalista e destituído de um aprofundamento crítico” (MILLIET, 1992, p. 24).

A introdução da arte abstrata no Brasil provocou inúmeras críticas e resistências entre artistas e intelectuais que se afinavam com um modernismo destituído de qualquer contestação formal, do qual Portinari e Di Cavalcanti – este menos que aquele – eram figuras dominantes como expressões maiores. Esses artistas respondiam a necessidades ideológicas voltadas para a idéia de identidade nacional/cultural, que correspondiam a um projeto de brasilidade, e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação na arte – a busca da representação do real. Era muito presente, então, a compreensão de que a figuração é a única forma pictórica capaz de ampla comunicação social – a comunicação, aqui, ainda compreendida a partir do já pouco significativo esquema linear de emissão-recepção –, podendo, portanto, atingir as massas em grande escala (AMARAL, 1987).

Era esse sistema de representação na arte que o projeto construtivo atacava. Havia, dessa forma, a procura por uma arte não-representativa, o que provocou o rompimento do espaço visual renascentista, centrado na perspectiva. Em decorrência disso a arte passa a ser compreendida a partir de suas especificidades e, por isso, como uma forma de conhecimento, uma organização formal rigorosa. A preocupação dos concretistas estava centrada, sobretudo, na linguagem, de modo que a entrada do abstracionismo nas artes plásticas brasileira deslocou a ênfase dada ao conteúdo ético-político para a dimensão plástico-formal. Tudo era, então, pensado com objetividade e despojado de qualquer intenção mimética. Apesar das oposições, a arte concreta estabelece e firma seu espaço por corresponder aos anseios de modernização e ao desejo de uma sociedade renovada – urbana e industrial – dos mais diversos grupos sociais. Como bem afirmou Ronaldo Brito (1985, p. 15),

“a vertente construtiva da arte moderna foi a que mais se deteve na evolução da linguagem da arte e a que procurou formalizar com rigor uma visão *progressiva* dessa prática tradicionalmente ligada ao pensamento irracional. Ela é uma espécie de positivismo da arte – sua tentativa é a de racionalizá-la, trazê-la para o interior da produção social, o seu desejo é atribuir-lhe uma tarefa positiva na construção da nova sociedade tecnológica”.

Na década de 1950, Lygia Clark participa do concretismo com efetivo destaque, contribuindo, assim, desde seu início, com a renovação da linguagem plástica em nosso meio de arte. “Adere à pintura abstrata geométrica explorando as possibilidades compositivas do plano e do espaço pictórico” (MILLIET, 1992, p. 18). Elabora uma obra construtiva erguida em composições geométricas depuradas e sóbrias. Quando trabalha com pintura, se restringe ao branco e preto em tinta industrial sobre madeira; quando trabalha com objeto, limita-o à nudez de seu próprio material constitutivo. Lygia revoluciona o plano pictórico nessa dimensão das questões plástico-formais, sempre estabelecendo uma conexão com o sujeito humano e com a arte num eterno movimento questionador. Logo, utiliza-se do quadro como espaço preponderantemente não metafórico, despojado de transcendência, e transforma-o, assim, em uma “forma-signo, objeto no mundo” (MILLIET, 1992, p. 22).

Lygia, contudo, não se acomoda e não se limita aos postulados concretistas. Ela procura se aprofundar nas questões problemáticas trazidas pelo concretismo e elaborá-las a partir de suas próprias inquietações, não aceitando, portanto, o que é imposto por uma cultura européia e norte-americana. Permanece, dessa forma, em cada etapa de seu trabalho, um espírito ousado, inquieto (e inquietante) e mobilizador.

A artista parte da pintura realizada no espaço pictórico tradicional e caminha em direção a uma incorporação gradual da moldura à obra. Agora a pseudomoldura é um limite para o conflito figura-fundo, que depois “desaparece”, desarticulando o quadro, e assim permite uma exploração

do espaço experienciado pelo sujeito. Em outras palavras, Lygia explora as “potencialidades do plano e suas relações espaciais internas e externas, chega à superfície plana, não como apoio, suporte de representação ou de formas abstratas, mas como objeto no espaço” (MILLIET, 1992, p. 51).

Num momento intermediário entre a exploração do quadro e a exploração do espaço vivido, Lygia cria os “Casulos” (1958), nascidos do “inchamento” do plano que, ao romper-se, revela um espaço nele aprisionado e, ao deslocar-se, resulta em planos superpostos. Podemos perceber, assim, o progressivo desabrochar do plano para a plenitude do espaço, o prenúncio de uma arte sem fronteiras.

Essa radicalidade em sua atitude e em seu comportamento exploratório do campo pictórico a conduz ao esgotamento das possibilidades compositivas do quadro e à convicção de que a pintura chegara ao fim de sua trajetória como representação. Desse modo, compreende o quadro como significante vazio e anuncia a morte do plano como suporte da expressão. Numa tentativa de vencer esse isolamento semântico, Lygia propõe uma integração do plano e do sujeito humano ao todo vivo e orgânico. O plano, para Lygia, marca arbitrariamente os limites do espaço, e por isso mesmo dá ao sujeito uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. Mas o plano está morto, e a concepção simbólica que o sujeito projetava sobre ele não mais o satisfaz (CLARK, 1980).

Os “Casulos”, então, se rompem, e assim, a partir de 1959, nascem os “Bichos” – placas de metais articuladas por dobradiças –, que escapam à pura visualidade e por isso convidam o espectador a uma relação tátil e motora com o objeto artístico, abrindo, dessa forma, espaço para outros planos de expressão: a expressão de uma nova sensibilidade. Os “Bichos” não se alojam em pedestais e por isso abandonam a monumentalidade e a fixação a um local; eles são móveis, mutáveis, vulneráveis e dispostos à interferência humana. “O ‘bicho’ contém em si virtualidades não previstas pelo criador; entretanto, é da conjugação dos gestos de quem o manipula, com sua potencialidade intrínseca, que cria vida. Nesse jogo, nesse corpo-a-corpo, estou envolvida ao tentar compreendê-lo e fruí-lo” (MILLIET, 1992, p. 14).

Esse trajeto realizado por Lygia, marcado por um permanente questionamento do estatuto da arte e do artista – em que são testados os limites da arte e da relação sujeito-objeto, sendo o espectador estimulado a abandonar sua posição distanciada e passiva de contemplação em relação à “obra” de arte –, permitiu uma aproximação da arte com o sujeito humano na busca por um envolvimento mais direto com a esfera social, rompendo, assim, com os esquemas formais vigentes na arte, o que demonstra o início de uma superação dos princípios e da ortodoxia concretas. Como a própria Lygia Clark afirmou em 1957, antecipando, “a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (PEDROSA, 1960, p. 01).

O neoconcretismo, logo, que tem sua primeira exposição em 1959, procura, sobretudo em Lygia Clark e em Hélio Oiticica, uma saída para o esgotamento do projeto concretista. Apesar de esse movimento agrupar elementos sofisticados da tradição construtiva, ele apresenta, principalmente, uma incisiva crítica da impossibilidade de realização dos princípios concretistas como projeto de vanguarda cultural brasileira. Podemos perceber essa postura ao defender uma atividade artística que não esteja limitada a uma esfera elitista, na recusa das formas transformadas em fórmulas – que produz a repetição de soluções plásticas –, na rejeição da compreensão da obra acabada e passiva de contemplação.

“Tenta romper com a inexpressividade da presença da arte na cultura de massa por meio de uma aproximação à vida e o faz através de experimentações informadas pelo pensamento construtivo, porém,

antropofagicamente consumidor, impregnado de sonho, de vivência e de improvisação criativa dos brasileiros” (MILLIET, 1992, p. 18).

O concretismo, por sua vez, condena toda e qualquer emergência de conteúdos emocionais, oníricos e libidinais na arte. Seu caminho é orientado por uma constante demanda da sociedade de consumo, que o leva a desejar objetos funcionais e úteis voltados para o projeto de modernização das cidades, cruzado, claro, por uma exacerbação racionalista da arte e da vida cotidiana. O artista deveria, portanto, ter grande (e efetiva) participação na produção industrial brasileira, constituindo, assim, “uma estética da sociedade tecnológica” (MILLIET, 1992, p. 25).

É em oposição a essa postura, às obras que se pretendem verdades matemáticas e demonstrativas das leis da física, que surge o neoconcretismo. Na contramão do racionalismo concreto, a arte neoconcreta estabelece seu campo vivencial com a experimentação e a prática como resolução criativa ao impasse concretista. Mesmo erguido sob sólida base construtiva, o que temos no movimento neoconcreto é uma mudança radical de *episteme*. Se a *episteme* concreta colocava o sujeito humano como agente social e econômico num sistema de causa e efeito no qual predominava o pensamento dualista – presente nas Ciências Humanas e Sociais de maneira geral – que, por sua vez, promove uma insistente separação entre razão e sensibilidade, a *episteme* neoconcreta pensa o sujeito humano como ser-no-mundo enquanto totalidade, numa busca pela superação das dicotomias sujeito-objeto, interior-exterior, dentro-fora. Para isso recorre à apreensão fenomenológica de Merleau-Ponty (2006), ao afirmar que

“O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo” (p. 06).

A *episteme* neoconcreta procurou colocar no centro do trabalho artístico as intenções expressivas contra o objetivismo concreto. Produto da crise pela qual passou o país ao final dos anos 50 e início dos anos 60, com a qual vemos o sonho desenvolvimentista se esfacelar diante de uma desorganização política e econômica que inviabilizou o projeto construtivo, o neoconcretismo acredita ser impossível continuar trabalhando a partir do quadro de referências construtivas. Dessa forma, o movimento neoconcreto propunha a renovação da linguagem geométrica, em oposição ao caráter mecanicista e racionalista que dominava a arte brasileira; recupera a poética da arte como caminho de superação dessas elaborações mecanicistas e mecanizadas; recoloca a produção artística em sua capacidade de transcender a própria materialidade, abrindo possibilidades de criação de novas significações, o que renova a todo instante um fluxo que integra artista, obra e público. Como afirmou Maria Alice Milliet (1992), a poética neoconcretista “implica o retorno das entidades banidas pela racionalidade concretista: a sedução do objeto, a catarse do espectador, a singularidade da expressão artística” (p. 26).

Lygia, juntamente com Hélio Oiticica, está à frente desse processo, mas ela segue seus trabalhos num caminho tão particular que, posteriormente ao movimento neoconcreto, fica difícil enquadrá-la num conjunto de produções de outros grupos. Em seguida aos “Bichos”, no ano de 1963, cria os “Trepantes”, recortes espiralados, feitos em metal, que podem surgir de uma caixa, enroscar-se em troncos ou em pequenos pedaços de madeira, como se fossem parasitas. Apesar de continuar revolucionando o campo da arte brasileira, Lygia, até esse momento, ainda trabalha

com objetos rígidos, de materiais mais convencionais, mas logo depois abandona a “rigidez” e passa a utilizar materiais maleáveis, quando cria a “Obra-Mole” (1964). A maleabilidade desta a faz insinuar-se e, por isso, incita, provoca e encoraja o manuseio do espectador, sugerindo, dessa forma, uma diversidade de disposições. “Quando pendurada, a peça cede à gravidade deformando-se; apoiada no chão, achata-se” (MILLIET, 1992, p. 86).

Com esses trabalhos – que podem, e devem, ser compreendidos como corpos mutáveis, elásticos e deformáveis –, presentes na obra de Lygia a partir de 1959, podemos perceber como há um privilégio dessas transformações, da mutabilidade como característica intrínseca a eles, em detrimento da fixidez e da estabilidade das formas. Eles estão, sobretudo, fundados nas sensações. A partir disso Lygia abandona a elaboração de objetos compreendidos como obras de arte e se concentra na proposta da participação, no envolvimento do artista – dessacralizado de sua função fetichizada e, por isso, compreendido, agora, como propositor – com o público, do eu com o outro. Dissolvendo a aura do artista como criador absoluto, a criação passa a ser compartilhada entre ela e os outros. Assim, Lygia caminha “... do espaço institucional da arte para o espaço social, leva o público da contemplação passiva à participação ativa” (MILLIET, 1992, p. 87). O objeto em si, portanto, não mais é importante, e os significados, agora, emergem dessa encruzilhada de subjetividades, que torna essa redescoberta do gesto, e do corpo, uma metáfora da liberdade do espectador-autor.

Preocupada, então, com um envolvimento mais ativo do público, Lygia propõe, em 1964, “Caminhando” – recorte em fita de Moebius praticado pelo participante. A escolha dessa fita, como afirma Milliet (1992), não foi ingênua, pois, ao cortá-la, o sujeito percorre um espaço contínuo que não apresenta frente, verso, avesso ou direito; não há um ponto de partida e outro de chegada; não existe um fim previamente determinado para o qual devamos seguir. Logo, a gratuidade desse fazer permitiria ao sujeito a experimentação, a vivência do lúdico, a redescoberta de uma nova significação, ou até mesmo o simples prazer de realizar, tão negados e impedidos em nossa rotina automatizante, instrumentalizada, que inviabiliza a diversidade de expressividade.

Podemos perceber, diante do já dito, que a atividade criadora de Lygia Clark “compreende obra e pensamento amalgamados por uma vivência profunda do ‘ser no mundo’” (MILLIET, 1992, p. 14). Ela, então, constrói uma concepção experimental de arte fundamentada na fenomenologia de Merleau-Ponty e, em seguida à proposição “caminhando”, introduz a corporeidade como elemento fundamental de seu trabalho e de sua compreensão de sujeito. Dessa forma, a partir desse momento, Lygia concentra seu trabalho em manifestações grupais que têm o corpo como fundamento de todo o processo.

Lygia “pensa a arte integrada à vida como força transformadora capaz de desinibir nossos desejos, realizar o imaginado” (MILLIET, 1992, p. 102). Os processos vivenciados pelos indivíduos e pelo grupo produziram, assim, transformações na subjetividade que poderiam romper com modelos dominantes de subjetivação. Para Lygia, esse processo coloca o corpo como fonte de conhecimento e abandona, portanto, o ideal de que a consciência objetiva é o nosso único modo de acesso à realidade, como já defendera Merleau-Ponty (2006).

A psicologia e a filosofia, por exemplo, ainda são fortemente marcadas por uma tradição que buscou a compreensão lógico-racional do humano através de explicações de ordem também lógico-rationais, nos oferecendo, assim, apenas uma versão possível da história, que ainda permanece como um enigma. A partir disso, então, num esforço de se libertar de uma tradição que supervaloriza a dimensão da comunicação verbalizada, pretendemos, com este trabalho, analisar como a produção clarkiana nos incita a pensar a relação do sujeito com o corpo como uma abertura para um novo plano de expressão, um novo modo de atuação do sujeito no mundo livre de ditaduras do pensamento científico.

## Encontrando Lygia: o corpo e a fenomenologia de Merleau-Ponty

Merleau-Ponty – filósofo francês, líder do pensamento fenomenológico na França – propõe a retomada da sensibilidade e da percepção no processo de significação do mundo e da existência humana. Para isso considera o corpo como fonte legítima e originária do conhecimento, em busca da superação do pensamento racionalista, no qual há uma primazia do intelectual, em que corpo e pensamento são concebidos independentemente. Isso, por conseguinte, estabeleceu uma série de dicotomias ancoradas no objetivismo, como, por exemplo: mente x corpo; sujeito x objeto; indivíduo x mundo; forma x conteúdo (MERLEAU-PONTY, 2006).

A perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, então, parte de uma feroz crítica à ontologia cartesiana, que se estendeu por todo o pensamento moderno. Opondo-se a esse discurso, o caminho trilhado por ele se define a partir do primado da corporeidade, compreendida como uma vivência que emerge da correlação sujeito-mundo na experiência vivida, como modo de ser-no-mundo:

“Se, refletindo na essência da subjetividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha existência como subjetividade é uma e a mesma que minha existência como corpo e com a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 547).

É como corpo que o sujeito está situado no mundo, que interage e se relaciona, que percebe o outro e se percebe; o que é vivenciado pelo sujeito, enquanto corpo, é transformado em significação, que é essencialmente ato comunicativo, processo eminentemente criativo de um corpo-sujeito-do/no-mundo. Dessa forma, a fenomenologia merleau-pontyana objetiva libertar o sensível dos condicionamentos históricos de um racionalismo disciplinador, compreendido, aqui, exatamente no sentido atribuído por Michel Foucault (2008), como método de controle dos corpos, de acordo com o binômio utilidade-docilidade.

Dessa forma, podemos afirmar que toda essa compreensão de Merleau-Ponty está em estreita sintonia com a proposta de trabalho de Lygia Clark. Como ele, a artista compreende o espaço vivido a partir da experiência do sujeito no espaço-tempo e, por isso, radicaliza a relação espectador-obra de arte, assumindo, como foi dito anteriormente, o ato artístico como campo de experiência. “O espectador, que antes se encontrava ‘aprisionado’ corporalmente na contemplação, agora *age* no espaço-tempo por meio de uma vivência corporal da obra” (ALVIM, 2007, p. 6-7). Seus trabalhos oferecem experiências sensoriais que exploram os limites da relação entre sujeito-objeto, arte-público, envolvendo os participantes num processo interativo de criação a partir do experienciado.

Para Merleau-Ponty, o corpo é a sede do encontro sujeito-mundo, um lugar do qual o sujeito e o objeto, tradicionalmente entendidos como pólos, emergem. Seu fundamento fenomenológico o impede de pensar o corpo mecanicamente, como engrenagens que se acoplam e se submetem à consciência reflexiva. Esta, então, não pode ser considerada como forma primeira da consciência, visto que se apresenta como imbricação da consciência perceptiva, indiscernível de um corpo cognoscente. Trata-se, portanto, não da consciência como uma parte que compõe nosso cérebro – como as teorias localizacionistas costumam afirmar –, e muito menos como uma dimensão apartada do mundo que poderia atribuir significação a um objeto, mas de uma unidade significativa experienciada como um corpo núcleo de significação e como coisas dotadas de sentidos. “A natureza do corpo vivo nos parece impensável sem esta unidade

interior de significação que distingue um gesto de uma soma de movimentos” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 197).

Como fora dito anteriormente, Lygia estava em plena sintonia com essa perspectiva e, por isso, a partir de “Caminhando”, estabelece o primado da corporeidade, que pode ser conferido nas seis etapas subseqüentes propostas por ela: “Nostalgia do corpo” (1966); “A casa é o corpo” (1967-69); “O corpo é a casa” (1968-70); “Pensamento mudo” (1971); “Fantasmática do corpo” (1972-75); “Estruturação do self” (1976-84).

Em “Nostalgia do corpo” (1966), Lygia buscava a consciência do corpo pela redescoberta dos sentidos através do uso de *objetos sensoriais*. Segundo a própria artista, a palavra “nostalgia” fora escolhida por indicar saudade, um possível retorno ao corpo perdido. Esse retorno, por sua vez, se daria por meio dos objetos utilizados como elementos intermediários no despertar das sensações corporais. Esses objetos eram simples, de uso cotidiano, sem valor de mercado e quase reduzidos, apenas, ao material que os constituía, como, por exemplo, pedras, elásticos, sacos plásticos, conchas e outros adaptados pela própria Lygia a partir desses materiais, e todos eram utilizados de modo que o participante os manipulava sozinho (ALVIM, 2007). Mas já ao final dessa etapa encontramos, também, proposições direcionadas a duplas de participantes, em que o objetivo era a exploração do próprio corpo e do corpo do outro. A dinâmica e o diálogo construídos são puramente sensoriais, permitindo, pela ausência da palavra, a (re)descoberta de uma expressão tão sufocada por um discurso verbal racionalizado.

Em “a casa é o corpo” (1967-69), ao contrário da etapa anterior, o objeto sensorial é dispensável como veículo para o despertar dos sentidos, pois agora o sujeito é o objeto de si mesmo, como afirma a própria Lygia (ALVIM, 2007). Nesse momento, ela avança ainda mais na direção da experiência corporal sensorial, e por isso as proposições conduzem os participantes a experiências mais ousadas, como, por exemplo, na proposição “A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão”, de 1968, em que Lygia constrói uma grande instalação, com compartimentos distintos, que simula a concepção e o nascimento do ser humano. Passando pelos compartimentos denominados “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”, o participante experimenta sensações táteis que o fazem vivenciar a experiência intra-uterina. O sujeito estaria em contato, podemos dizer, com memórias, revivescências psicossensoriais constitutivas de sua subjetividade que, por se caracterizarem como expressividade da experiência, instituiriam, assim, novos significados. Nessa fase Lygia está interessada em como os participantes produzem sentidos na vivência das proposições. Para ela, a (re)descoberta do próprio tato e do próprio gesto ampliariam a consciência corporal dos sujeitos, o que permitiria a retomada da atenção para o gesto habitual e espontâneo, antes mecanizado pela exacerbação racionalista da nossa sociedade. Em consonância com o pensamento de Merleau-Ponty, Lygia,

“ao buscar uma consciência gestual na experiência com os objetos e com o outro no mundo, (...) coloca o corpo como sede do pensamento, aquele capaz de realizar uma síntese entre sujeito e mundo, entre aquilo que visa e o que se coloca no mundo” (ALVIM, 2007, P. 196).

Na fase que se segue, “O corpo é a casa” (1968-70), Lygia enfatiza ainda mais o outro; o corpo é o objeto do outro, passa a ser o suporte da experiência do outro. A gestualidade convida, íntima o outro, e por isso a expressão corporal se constitui num abrigo para o outro, que, por sua vez, convida mais um outro que se soma a mais um outro, e assim é composta, como afirma a própria Lygia (ROLNIK, 1995), uma arquitetura plena de significação num espaço coletivo. Nesse processo, o movimento – a ação corporal – tem um papel fundamental no caráter vivido do corpo, pois, como afirma Merleau-Ponty (2006), a experiência motora se caracteriza como uma maneira de acesso ao mundo. A partir disso, podemos perceber como Lygia Clark supera

mais uma vez a concepção clássica de espaço como algo mecânico e dado, propondo a idéia fenomenológica de um espaço-tempo, sendo o sujeito o elemento estruturante desse espaço, o elemento “arquitetural dinâmico, cujos gestos são como tijolos que se unem formando abrigos, casas, estruturas que se podem habitar: o corpo é a casa, as pernas se abrem e formam um túnel para que o outro passe” (ALVIM, 2007, p. 201), como na proposição “Nascimento”, de 1969, e “... os braços se movem livremente e movimentam estruturas plásticas que servem de abrigo para o outro” (ALVIM, 2007, p. 201-202), como em “Arquiteturas biológicas II”, de 1969. Nessa etapa do trabalho de Lygia, fica clara a ênfase na estrutura intercorporal fundada na experiência coletiva, que se prolongou na etapa seguinte à próxima, a “Fantasmática do corpo”.

Em “Pensamento mudo” (1971) Lygia opta por não realizar qualquer proposição. Parece não precisar formular nada e procura abolir o pensamento ordenado, a própria palavra. Afirma que “Pensamento mudo” é um fluir, viver sem propostas e expressar-se através da vida. A artista fala de uma transformação pessoal provocada pela realização de seus trabalhos que gerou um pensamento mudo.

“Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação do coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo” (CLARK, 1971, apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 355).

Afirmando que deixou de fazer arte, acredita que isso a ensinou a viver de maneira mais madura o significado da vida sem sentir a necessidade de formular algo (ALVIM, 2007). Surge, então, um desejo de continuar realizando trabalhos, mas com um caráter terapêutico, pois, sentindo-se fora do campo da arte, enxerga nisso sua única possibilidade. Lygia, ainda, acrescenta: “Não há lugar para mim no mundo dos normais. Meu trabalho, que de um ano e meio para cá aboliu completamente o objeto e se exprime somente pela parte gestual, está fora de qualquer esquema da arte, estou sem lugar entre o artista e o sistema” (CLARK, carta de 31.03.1971, apud FIGUEIREDO, 1988, p. 191).

Logo em seguida, quando estava em Paris, desenvolve a “Fantasmática do corpo” (1972-75) com alunos de diversos cursos da Sorbonne-Universidade de Paris. Era uma espécie de disciplina/curso em que se realizava um trabalho vivencial em grupo. Os encontros aconteciam duas vezes por semana com duração de três horas cada um. Havia, inicialmente, uma proposta que partia de Lygia, mas que deixava um espaço aberto para a criação em conjunto a partir das vivências dos participantes e da artista, sendo seguida por elaborações verbais produzidas por eles próprios na emergência do envolvimento sensorial. Ainda que houvesse um estímulo-idéia inicial por parte de Lygia, podemos afirmar que as experimentações grupais desenvolvidas não tinham um caráter programático por não apresentarem uma estruturação no seu formato. Essas experiências eram orientadas pelos movimentos do grupo – compreendido pela união das vivências dos participantes com as vivências da artista –, que dessa forma realizava uma contínua troca intersubjetiva, constituindo, assim, o que Lygia chamou de corpo-coletivo. Essa etapa consolidou as bases de sua última fase, a “Estruturação do self” (1976-84), compreendida por muitos como seu trabalho “oficialmente” terapêutico (ALVIM, 2007).

De acordo com Lygia, essa última fase é considerada dessa forma por apresentar uma regularidade em sua atividade. Ela recebia as pessoas, individualmente, três vezes por semana, em uma sala de seu apartamento, já no Brasil, intitulada “consultório”. Essa etapa se configurou pela utilização de *objetos relacionais*, que Lygia retomou de seus trabalhos anteriores, para



serem ressignificados através da relação estabelecida entre ele e o sujeito. Como ela mesma afirmou,

“O objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. (...). Ele é alvo da carga afetiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito” (CLARK, 1980, p. 49).

Essa etapa realizada por Lygia, porém, apresenta uma configuração bem distinta das realizadas anteriormente desde “Nostalgia do corpo”, visto que a vivência nela não mais gira em torno da ação experimental ativa do participante. Lygia não só idealiza a proposta, como também planeja todas as etapas e conduz o trabalho de manipulação do corpo com os objetos relacionais, colocando-se no lugar de artista-terapeuta. Apesar de ainda se debruçar sobre as possibilidades semânticas proliferadas do corpo como sede do encontro sujeito-mundo, o trabalho de Lygia como terapêutica não nos interessa aqui, visto que opera um sentido de organizador geral, algo bem peculiar às gramáticas dos modelos de subjetivação das práticas psicoterápicas já conhecidas. O que buscamos, nesse sentido, é uma liberdade desses saberes e práticas para pensarmos uma outra relação do sujeito com o corpo que independa de fins terapêuticos.

Lygia, com seu trabalho, nos mostrou que um avanço nessa direção se dá porque as proposições não estabelecem regras ou procedimentos, mas exigem invenção, improvisação, encontro, desencontro, fusão, separação, descentramento na composição do gesto, do movimento e na espontaneidade para a (re)descoberta do tato e do sensível. É um acesso aos significados da existência através do fenômeno que emerge da experiência. Em outras palavras, o que queremos dizer é que todas essas descrições realizadas, através do trabalho de Lygia Clark, na tentativa de falar um pouco sobre essa relação corpo-pensamento-mundo, são maneiras específicas de se falar sobre o movimento da existência, que não sufoca a diversidade dos conteúdos existentes e de suas expressões subjugando-os a um “eu penso”, mas orienta-os “... para a unidade intersensorial de um ‘mundo’” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 192).

## **Considerações finais**

Marcada pela inquietude, Lygia Clark inicia seu percurso oferecendo grande contribuição ao concretismo para a renovação da linguagem plástica em nosso meio de arte. Explora as possibilidades compositivas do plano, até que ele não mais a satisfaz, para, em seguida, ao abandonar a pintura, trabalhar com objetos tridimensionais, revolucionando, dessa forma, os princípios construtivos. Depois dessa fase, já no campo da antiarte, trabalha com proposições participacionais que prescindem da materialidade da obra.

Podemos observar, portanto, como Lygia constrói um percurso que resiste ao isolamento do artista, à artificialidade da arte de galeria e de museus, para pensar a arte não como obra acabada, “mas como estímulo à percepção, como proposta vivencial em busca da plenitude do ser, realizando-se no outro e através dele” (MILLIET, 1992, p. 15). Ela, então, abre espaço para pensarmos em uma existência poética e uma poética existencial, colocando o corpo como lugar da expressividade vivencial, na medida em que somos um corpo que se move no mundo. Como afirmou Merleau-Ponty (2006, p. 195), “... não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca”.

Assim, com sua poética de desrepresentação, de deslocamento do privilégio do olhar para uma ampla percepção sensorial, Lygia nos dá pistas de como podemos pensar e experimentar um outro modo de ser no mundo, não reduzindo o saber humano ao sentir, à consciência perceptiva, mas nos voltando para estes como mais uma forma de acesso ao mundo que não é menos legítima do que a consciência reflexiva, o pensamento objetivo.

Diante de tudo isso, acreditamos que o que fica é uma convocação ao risco, ao lançar-se no mundo, a vivenciar uma experiência que nos coloque em outro plano de expressão, e talvez este trabalho tenha surgido com o desejo de ecoar esse discurso que nos intima a uma busca do sensível, sem nunca encerrar a significação.

## Referências

ALVIM, M. *Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia*. 2007. 387 f. tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CLARK, Lygia. *1960: A morte do plano*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1980.

\_\_\_\_\_. *Lygia Clark – Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

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

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A estrutura do comportamento*. Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1975.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

PEDROSA, Mário. *Significação de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1960.

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark e o singular estado de arte*. São Paulo: Boletim de Novidades, v. 72, n. 8, p. 70-73, 1995.