

# O CORPO NA POÉTICA DE LYGIA CLARK E A PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR

The body in the poetics of Lygia Clark and the spectator participation

*Dirce Helena Benevides de Carvalho*

Professora do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU

*Resumo:* O presente escrito tem por escopo refletir sobre o corpo na poética de Lygia Clark. Ressalta, na trajetória da artista, o momento em que ela faz a passagem do objeto permanente para a obra de arte efêmera: sublinhando a participação do espectador chegando ao corpo coletivo.

*Palavras-chave:* Lygia Clark, corpo, espectador-participante.

*Abstract:* This article presents reflections about the role of the body in Lygia Clark poetics. It emphasizes the transition moment between the permanent object and the ephemeral artwork in her career: stressing the spectator's involvement leading to the collective body.

*Keywords:* Lygia Clark, body, interactive – spectator.

## Introdução

No Brasil, o trabalho de Lygia Clark é de extrema relevância em decorrência das transformações que opera nos três elementos da comunicação artística: o artista, a obra e o espectador. A trajetória de Lygia Clark é a própria trajetória de vida e arte que se mesclam, se misturam, se desdobram, se tocam, se confundem para resgatar o significado primeiro de “ser e estar” no mundo.

Esse terreno fronteiriço onde se instaura a artista a partir da criação dos *Bichos*, 1959, dificulta a tratativa de sua produção, pois ao abandonar o objeto de arte faz uma expansão em sua obra contaminando outras áreas do conhecimento, trabalhando em um

terreno movediço, onde qualquer tentativa em categorizá-la será sempre um risco.

Ressalta-se, portanto, que o exercício reflexivo do presente artigo propõe-se a levantar alguns deslocamentos realizados pela artista na passagem do objeto permanente para o corpo sem a pretensão de subscrever suas manifestações em algum campo específico, seja no âmbito das artes visuais, da performance, das artes cênicas, da arte terapia, ou mesmo da antiarte.

O que se pretende é sinalizar deslocamentos advindos da passagem do objeto para a arte efêmera onde a artista elege o corpo como o *topos* de sua obra. Para explicitar tal passagem, faz-se necessário discorrer sobre as transformações que ocorrem na trajetória de Lygia Clark. Para

tanto, foram escolhidos os *Bichos*, obra criada pela artista no momento em que integra o Grupo Neoconcreto, 1959-1961, e *Caminhando*, 1964.

A própria artista não permite que sua obra seja categorizada. Extremamente lúcida, passa por transformações onde todas as fases se entrelaçam, advindas de múltiplos processos de transformação, de germinação de idéias, de buscar no mundo e em si mesma, no aqui e no agora as sensações esquecidas. A lucidez é experimentada em cada uma delas e sempre acompanhada de dolorosas crises, quando experimenta os seus limites, para no momento seguinte emergir em novas percepções. São vivências profundas que a artista não deixa escapar trazendo-as para a sua arte.

Todas as fases de seu trabalho resultam de longo processo de maturação, muitas vezes inconsciente, vindas quase sempre em imagens oníricas “no interior que é exterior, uma janela e eu. Através desta janela eu vejo passar lá fora o que é para mim, o que está dentro. Deste sonho nasceu o Bicho que denominei ‘dentro-fora’” (CLARK, 1980, p. 23).

Lygia Clark durante toda a sua trajetória tem consciência das inquietações e perturbações causadas pelos avanços tecnológicos e, na sua ousadia luta para recuperar esse homem fragmentado na tentativa de devolver-lhe o equilíbrio necessário para a sua sobrevivência.

Ao abandonar o objeto de arte, coisa do passado dada ao espectador para decifrá-lo, a artista elege o corpo como o lugar privilegiado

para suas proposições. Sobre a necessidade do corpo, Lygia em correspondência enviada a Hélio Oiticica, declara “Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira” (CLARK, OITICICA, 1964-74, p. 62).

À guisa de Introdução, é oportuno enfatizar que pretende-se em pesquisas posteriores buscar conexões com o ‘corpo’ na poética de Lygia Clark e suas possíveis reverberações e/ou desdobramentos no corpo performativo das artes cênicas.

No decorrer de sua trajetória Lygia Clark luta incessantemente para eliminar o objeto de arte que considera coisa do passado, coisa dada ao espectador para decifrá-lo passando a ser propositora de situações elegendo o corpo como lugar para fundir-se ao coletivo. A artista subverte a própria arte onde o corpo do espectador passa a ser o suporte de suas proposições, o que leva alguns historiadores a denominarem essas manifestações da artista de “antiarte ou arte-terapia”.

É, portanto, um trabalho fronteiro e apresenta-se como campo aberto onde permanecerá sempre o indizível suscitando novas investigações.

### **O espectador como partícipe da obra: *Bichos***

Lygia Clark, em 1952, quando retorna de uma viagem de estudos em Paris, a vertente geométrico-constructiva estava começando a se firmar como movimento de

vanguarda pela via da gramática concretista, a mais nova versão do Construtivismo, com formação de núcleos de artistas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

A artista integra o concretismo, porém não aceita a visão reducionista de espaço, puramente ótica, levando Pedrosa a afirmar que a artista é uma “visionária do espaço” (PEDROSA, 1980, p. 15).

Os *Bichos* foram criados quando a artista integrou o movimento neoconcreto, 1959-1961, nascido da dissidência dos artistas concretos do Rio de Janeiro contra o dogmatismo dos concretos de São Paulo. *Bicho* é o nome que ela dá a estruturas geométricas, móveis, de metal industrializado, presas por uma dobradiça que faz lembrar uma espinha dorsal. O caráter orgânico é visível: as dobradiças são a espinha dorsal do bicho. O *Bicho* não é estático, não se realiza na permanência mas no ato do espectador. Lygia com seus *Bichos* conclama a participação do espectador.

Conseqüência das inquietações, das incisões e experimentações na superfície planar, os *Bichos*, construídos diretamente no espaço real não possuem lugar fixo. Seu *habitat* é o espaço mundo.

Ao unir os diversos planos, as dobradiças fazem lembrar uma charneira, uma espinha dorsal, possibilitando a interdependência de suas partes, como nos seres vivos “Foi dado o nome de ‘bichos’ aos meus últimos trabalhos pelo caráter essencialmente orgânico que eles possuem

[...] Tem afinidades com o caramujo e a concha (CLARK, 1960).

Os *Bichos*, feitos de alumínio anodizado, têm suas estruturas compostas de figuras geométricas, presas entre si por dobradiças, o que lhes possibilita deslocamentos no espaço criando diferentes formas.

Realizados dentro dos princípios da matriz construtivista, Lygia Clark dá um passo adiante ao inserir organicidade nesses objetos, possibilitando imprevisibilidades ao mover de suas partes, acionadas pela ação do espectador. A cada toque do espectador novas formas se configuram no espaço.

São consideradas obras emblemáticas do movimento neoconcreto<sup>1</sup>, 1959-1961, pois neles estão expressas as principais idéias do *Manifesto Neoconcreto* (1959) e na *Teoria do Não- Objeto*, (1960), escrita por Gullar a partir da obra *Casulos* de Lygia Clark.

1 O grupo neoconcreto, 1959-1960, encabeçado por Ferreira Gullar, e por artistas cariocas: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, rompe com a pura visualidade fazendo uma crítica aos princípios da *Gestalttheorie*, defendida pelo grupo de artistas concretos de São Paulo, Grupo Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro. O neoconcreto coloca em primeiro plano a significação da obra através da vivência no espaço circundante e da participação do espectador. As questões colocadas por esses artistas são de cunho fenomenológico e dialoga diretamente com Merleau-Ponty e Suzanne Langer. O grupo carioca por ser um grupo eclético e aberto a experimentações não se adequa aos moldes do concretismo suíço e faz um *retour* ao humanismo colocando a expressividade no centro de suas produções.

Em 1960, Lygia Clark declara a morte do plano: “O plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade” (CLARK, 1980, p.13), impossibilitando-o de viver em sua totalidade. Para a artista, desintegrar o plano é tomar consciência da condição do homem e afirmar a possibilidade de reintegrá-lo: “Nós somos um todo, e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio onde a idéia de homem estava partida em pedaços” (CLARK, 1980, p.13). Não há mais como se projetar, enfatiza a artista. O presente é a única realidade tangível. Viver a arte sem arte, onde não é possível nenhuma transferência. O homem tem que ser capaz de assegurar-se a si mesmo.

É importante assinalar que as raízes dessa subjetividade nos artistas do grupo neoconcreto estavam no trabalho desenvolvido pela Dra. Nise da Silveira<sup>2</sup>, diretora do hospital psiquiátrico Engenho de Dentro, junto a Mário Pedrosa, Almir Mavigner e Abraham Palatinik. Utilizando as experiências sobre o inconsciente realizadas no final dos anos 1940, a Dra. Nise da Silveira trabalha com crianças e doentes mentais,

caracterizando-se como um trabalho de anti-psiquiatria.

Fundamentado nas pesquisas da Dra. Nise, e em diálogo com Merleau-Ponty, Susane Langer e Ernst Cassirer, o grupo reforça a busca e a valorização da subjetividade na obra de arte.

As alterações que Lygia empreende em sua arte acabam ocorrendo também consigo mesma. Rompe com o plano, desliga-se do tempo mecânico. Liberta-se de conflitos existenciais, de antinomias, tais como arte e vida. Resolve a dialética do dentro e do fora, do avesso e direito, do sujeito e objeto, do ontem e do hoje. Altera o sentido de temporalidade. Agora é o tempo imanente. O tempo do ato fazendo-se nele mesmo.

Através dos *Bichos*, Lygia opera na dimensão espaço-temporal. Não se trata de um espaço contemplativo, mas de um espaço circundante. A artista resolve a dialética do dentro e fora, do avesso e direito, uma vez que os *Bichos* criam um espaço interior “vivo” e, ao mesmo tempo, deixam-se ser penetrados pelo espaço circundante. Convida o espectador a mover suas partes e ele (o bicho) lhe devolve uma multiplicidade de combinações improvisadas no aqui agora. A busca do tempo presente, imanente à forma está no bicho, uma vez que ele não é estático e está sempre se fazendo no instante em que o espectador exerce sua ação.

Para Borja-Villel “os programas funcionais do construtivismo foram canibalizados e carnavalizados por Lygia, transformados em *bichos* ou em máscaras

2 Nise da Silveira inicia seu trabalho no “Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II”, no Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, em 1944. Pioneira na divulgação da psicologia junguiana, luta contra técnicas psiquiátricas agressivas aos pacientes. Em seu trabalho de reabilitação de doentes mentais, trabalha no campo da expressão simbólica, revolucionando a psiquiatria em nosso país.

*grotescas* com as quais tentava libertar o sujeito” (BORJA-VILLEL, 1997, p. 13).

É uma busca profunda do ritmo da vida, e do espaço-mundo. Nos seus últimos *Bichos – Trepantes e Obras-Moles* (1964) –, Lygia troca as placas de metal por borracha, onde as duas partes de uma mesma superfície tornam-se uma só, ganhando um fluxo contínuo através dos princípios da fita de *Moebius*. A artista mostra os *Trepantes* para Mário Pedrosa e ele os chuta, afirmando “Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!” E Lygia exclama “Eu adorei isso” (COCCHIARALLE & GEIGER, 1987, p. 151).

Lygia queria divulgar pelo mundo a idéia de participação, fora dos lugares institucionais da arte. A partir desses deslocamentos – da artista, do lugar da obra e do espectador –, Lygia começa a se negar como artista. Felipe Scovino observa que o termo *não* (não-artista) começa a aparecer a partir dessa época em seus textos, em seus discursos, ainda na fase dos *Bichos*.<sup>3</sup> (informação verbal).

Inicia-se um novo paradigma, onde não mais existe o objeto de arte. Portanto, eliminando o objeto transferencial, o que vai lhe interessar é o *outro*. O meio de comunicação da artista são proposições feitas com materiais precários enfatizando a ação do participante e a imanência do ato.

### O ato imanente: *Caminhando*

Uma fita de *Moebius* feita de papel, que Lygia Clark chama de *Caminhando*, convida o espectador a não ser mais o participante, mas o criador da obra através do ato. A obra é o ato. O que importa é que cada espectador através do ato de cortar a fita seja o próprio criador e, ao mesmo tempo, resigne os gestos mais banais, trilhando um caminho interior. Após o participante cortar a fita, o suporte é descartado. Sobre o ato Lygia afirma “No ato imanente nós não percebemos o limite temporal” (CLARK, 1980, p.24).

A partir do *Caminhando*, 1964, Lygia trabalha no campo da desconstrução, de deslocamentos e passa a ser propositora de situações. E, por estas proposições, a artista incita o espectador a tomar consciência da sua alienação. O ato e o corpo do espectador realizam o *Caminhando*. É no efêmero, no precário e no instante que a obra se realiza. Essa efemeridade não se reduz à pura intuição é resultado de uma busca incessante no decorrer de sua trajetória. É, também, elaboração mental. A artista não comunica mensagens. Não existe o objeto que transcende. É a pura imanência do ato.

O *Caminhando* é um divisor de águas na trajetória da artista, pois é a passagem do objeto permanente para a arte efêmera. Para a artista esse caminho é oposto ao da realidade contemporânea que aprisiona o homem e, por meio dessa proposição, liberta-o do racionalismo, de comportamentos estereotipados. Essa percepção de uma ação

<sup>3</sup> Depoimento de Felipe Scovino à autora. Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. Rio de Janeiro, maio, 2007.

não efêmera, não renovável traz em si a possibilidade do sujeito por meio de seu corpo buscar o reconectar-se consigo mesmo e com o outro. O corpo é eleito como arquitetura biológica, o *topos*, o espaço poético que possibilita esse “religare”.

Na desconstrução do objeto, Lygia Clark busca a significação perseguindo da formulação estética da realidade, sem qualquer interferência externa e apenas o ato que possibilite ao participante a descoberta de si mesmo.

A perda da autoria é a própria dissolução da arte na vida “Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo [...]. ‘Eu sou o outro’” (CLARK in BORJA-VILLEL, 1997, p. 265).

É preciso que a experiência com *Caminhando* não tenha conceitos pré-concebidos. Uma experiência puramente espontânea em que o participante, enquanto estiver cortando a fita, não se preocupe em saber o antes e o depois, ou seja, o que já cortou e o que será cortado.

O espectador, através da ação, trava consigo um diálogo existencial, sem poéticas transferentes – pois elas dão uma falsa noção da realidade, reforçando no homem a necessidade de mitos externos. “ para mim tudo está ligado. Desde a opção, o ato, a imanência como meio de comunicação, a falta de qualquer mito exterior ao homem.” (FIGUEIREDO, 1988 p.84). Assumir a imanência através do ato é, também, negar qualquer possibilidade de projeção nestes mitos: “Todos os mitos caíram por terra [...]

e, nós, os privilegiados, temos que propor na ação porque o momento, o agora é a única realidade tangível que ainda comunica algo.” (FIGUEIREDO, 1988:59).

Nessa fase, a recusa de todo mito exterior ao homem. A artista vai contra qualquer tipo de projeção, enfatizando que o próprio homem deve assegurar-se por meio de sua liberdade. É uma busca de um novo conceito de realidade.

A partir do *Caminhando* o objeto perde o seu significado. Lygia Clark, volta-se para as experiências comportamentais “somos os propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição ele na realidade está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão (FIGUEIREDO, 1998, p. 84)

Sucedem-se no percurso da artista uma rede de multiplicidades propositivas onde o corpo é o receptor e o participante é o criador e o próprio ato de criar é o ato de criar a si mesmo, de estar em si, no outro, no coletivo, no mundo...

### **O corpo como receptáculo de vivências sensoriais**

Ao eleger o corpo como o lugar da experiência o trabalho da artista é extremamente profícuo. O corpo como o lugar da experiência primeira, das sensações, da memória, do reconectar-se ao mundo. O corpo como um receptáculo para receber todas as possibilidades de ser e estar no mundo.

A obra de arte passa a ser um exercício comportamental. Para a artista, a arte supera a automatização quando realizada de dentro para fora, num sentido interno, nas possibilidades de cada indivíduo. Por meio desse exercício, torna possível a relação com o coletivo, com o mundo à sua volta.

É a possibilidade de viver sua fantasia através da “fantasmática do corpo”, terminologia usada pela artista após a fusão do sujeito-objeto. O homem através de seu corpo trava consigo mesmo um diálogo existencial. A artista elimina todo e qualquer formalismo de sua arte, fazendo prevalecer o conceito, a idéia, a proposição. Lygia Clark define este trabalho como fronteiro “impossível defini-lo com precisão absoluta” (CLARK in BORJA-VILLEL, 1997, p. 314).

No intuito de capturar o sujeito, a artista passa a trabalhar com proposições sensoriais sendo essa fase denominada *Nostalgia do Corpo*, 1965, que nada mais é do que a radicalização de *Caminhando*, onde o outro é o centro de suas propostas e os objetos têm apenas a finalidade de integrar a proposição

Trabalha com objetos que estimulam as sensações, para que o participante possa sensorialmente descobrir novas percepções. O objeto é , portanto, um meio entre o corpo e a sensação.

Em cada uma dessas fases a artista cria inúmeras proposições. Os materiais são precários: redes, elásticos, plásticos, pedras e todo tipo de materiais que a artista encontrava.

*A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968) , uma estrutura com oito metros de comprimento, com dois metros de largura. Um labirinto onde há a simulação de um útero, levando o participante a experimentar sensações táteis ao passar por compartimentos. O participante no escuro, perde o equilíbrio tateando os materiais para poder percorrer o seu caminho. Neste percurso o participante encontra diferentes objetos, passagens, entre outros. A proposição busca possibilitar ao participante vivenciar sensorialmente a penetração, ovulação, germinação, expulsão por meio do labirinto/útero.

Na proposição *Pedra e ar*, de 1966, o ar é fechado com elástico num saco plástico e uma pedra pequena é colocada em cima. Quando o saco é pressionado, a pedra move-se, parecendo uma coisa viva. Em *Livro sensorial*, de 1966, diversos materiais, como pedras, elásticos, conchas e outros, são colocados em sacos plásticos transparentes. *Respire Comigo*, de 1966, é feito com tubos de borracha de mergulhadores. No *Diálogo de mãos*, 1966, uma fita elástica em forma de *Moebius* encerra os punhos, fazendo com que duas mãos estranhas vivenciem a mesma experiência por meio de contatos de pele, de dedos, de mãos. *Eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa*, de 1967, é uma proposta para casal, que veste macacões de plástico com capuz e se toca.. *O homem, estrutura viva de uma arquitetura biológica e célula*, de 1968. *Arquiteturas biológicas: Ovo mortalha*, de 1968, integra essa proposição em que dois participantes se situam um de

frente para o outro, envolvidos em plásticos e, corporalmente, envolvem-se mutuamente.

*Fantasmática do corpo* integra *Túnel*, de 1973, proposta coletiva em que um grupo de participantes se arrasta no interior de um tubo de tecido de aproximadamente 50 metros de comprimento. O tecido se adere ao corpo do participante e pode provocar sensações de abafamento. *Baba Antropofágica*, de 1973, é também uma proposição coletiva onde os participantes derramam fios que saem pela boca sobre alguém deitado. Muitas dessas experiências coletivas foram realizadas com alunos de Lygia na Sorbonne, entre 1970 e 1975.

As experiências do corpo coletivo, como por exemplo, *Baba Antropofágica*, 1973, que integra as séries de *Objetos Relacionais*, 1975-1981, é uma proposição com carretéis de linha que a artista realiza criando um corpo coletivo por meio de sujeitos que se ligam uns aos outros por meio de linhas de carretéis que saem de suas bocas. Um participante está no chão enquanto os outros vão tirando linhas de carretéis de suas bocas enrolando-as no corpo deste participante que acaba envolto por um emaranhado de linhas com as salivas dos participantes. Daí o nome *Baba Antropofágica*.

Rolnik tendo participado dessa experiência refere-se a ela como corpo-baba ou mistura dos fluxos/baba. Enfatiza o corpo que se desconstrói durante a experiência para novamente reconstruir-se com outras percepções. “Se este é o corpo que habitei na Baba, em que consiste a memória deste?” indaga Rolnik. “Que espécie de memória tal

experiência ativou em mim?” Não é portanto, uma memória cronológica, mas uma “memória arcaica”<sup>4</sup>.

A memória, o onírico, o ritual, o inconsciente, estão sempre presentes nas proposições da artista. *Baba Antropofágica*, nasce da memória de um sonho “Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma [...] substância interna, e isso me angustiava muito” (CLARK, 1980, p. 39).

*Estruturação do self* (1976-84) é a sistematização de suas experiências terapêuticas, sendo que Lygia Clark, aqui, trabalha com o que denomina objetos relacionais, que, na verdade, são objetos usados com fins terapêuticos. Entre estes objetos relacionais estão: *Almofadas leves*, feitas de tecido de algodão e recheada de bolinhas de poliestireno, *Almofadas leves-pesadas*, feitas de tecido de algodão com uma costura no meio dividindo-a e em duas partes, uma recheada com bolinhas de poliestireno e outra com areia de praia e *Grande colchão*, com material plástico recheado com bolinhas de poliestireno. Nesta nova fase, Lygia Clark enfatiza o “erótico vivido como profano e a arte como sagrada”, sendo que ambos se “fundem em uma experiência única”; portanto, confundindo “arte e a vida”. Surge então, por meio dos gestos, uma “arquitetura viva, biológica, que, terminada a experiência, se dissolve” (CLARK, 1980, p. 36).

4 ROLNIK, Suely. *Por um estado de arte a atualidade de Lygia Clark*. Disponível em : [http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/trans\\_corrigeido.pdf](http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/trans_corrigeido.pdf)



A última fase de Lygia se realiza através dos *Objetos Relacionais* (1976-1981), que integra *Luvax, Cesariana, Rede de elástico, Cabeça Coletiva, Túnel, Ovo-Moratalha*, entre outros. Lygia usa esses objetos como uma forma de terapia que leva ao conhecimento interior com finalidades terapêuticas. É a fase que se ocupa até os seus últimos trabalhos.

A questão do exterior e do interior, do homem e seu lugar no mundo, é a síntese filosófica que será trabalhada na fase sensorial, terapêutica. Trata-se de misturar arte e vida, conforme declaração da artista. Nesse sentido, é bom não fazer uma cisão em sua obra. Poder perceber que as propostas não estão distintas umas das outras nos três campos de atuação: geométrica, sensorial e terapêutica.

“Sonho: Estou fazendo minhas experiências com os plásticos dentro do oceano. A água era o elemento que preenchia o vazio do espaço. Acordo e choro todo o oceano” (CLARK in BORJA-VILLEL, 1997, p. 268). Vivendo a arte ao invés de fazê-la, a artista busca todas as possibilidades para exercitar uma ética da expressão, sem restrições, reafirmando as potencialidades criadoras do homem. Só assim será possível criar um novo conceito de existência. Instaurando novos devires, onde a ação de criar deve ser parte da existência humana, é possível encontrar o significado primeiro de sua existência, de seu estar no mundo.

## Considerações Finais

A partir da passagem do objeto para a arte efêmera, levantam-se alguns pontos de contato da obra de Lygia Clark com a arte contemporânea. Com a criação dos *Bichos* Lygia dessacraliza a obra colocando-a em espaços não convencionais, solicita a participação do espectador para que a obra se realize no “aqui agora”. A partir dos *Bichos*, a obra de Lygia Clark ocupa uma zona fronteira revelando-se como uma força disruptiva no terreno artístico.

Com o *Caminhado*, sublinham-se o espaço-tempo, a presentificação da obra no aqui agora, a imanência, a ênfase do sujeito participante, a perda da aura, a fusão arte-vida, o efêmero, o ato, o coletivo, o papel do artista, da obra e do espectador.

Uma das principais características da arte contemporânea é a eliminação de categorias. Tudo pode ser arte. Um gesto, um evento, um ato. O que interessa é o comportamento que se dá no instante da criação.

A partir desse campo de abertura que faz a artista abarcando múltiplas manifestações por meio de vivências, todas as questões que se colocam parecem estar inseridas na pergunta: Isto é arte? Este “isto”, para Brito, é um isto problemático, pois o espaço contemporâneo é descontínuo, móvel, oscilante, portanto não pode existir uma teoria do contemporâneo. Apesar deste “isto” ser problemático exige um trabalho contínuo de reflexão (BRITO, 1980, p. 5).

Desde o momento em que a obra de arte única é convocada a ser múltipla desaparecem as categorias de arte. Tudo pode ser arte e como conseqüência a *crise da arte*. Onde apoiar o juízo de valor? Não se pode julgar a obra sem conceituá-la.

Os deslocamentos realizados em sua trajetória são extremamente polêmicos. Alguns pesquisadores, críticos, como Ferreira Gullar, costumam dividir o trabalho de Lygia Clark em duas fases. A primeira até o momento dos últimos objetos – *Bichos* –, a segunda, quando abandona o objeto de arte e se dedica às proposições comportamentais, onde o sujeito é o centro da obra, sendo esta fase categorizada não mais como arte e, sim, como terapia

A questão que se coloca é a de como estes críticos, pesquisadores da obra da artista, delimitam esse momento como uma ruptura com a arte. Ou seja, o que ocorre depois deixa de ser arte? Para Scovino, a obra de Lygia Clark pode ser lida de trás para frente, decorrência da ligação nas questões trabalhadas pela artista em sua trajetória. Mário Schenberg, afirma que as experiências coletivas de Lygia Clark assemelham-se ao trabalho desenvolvido na Idade Média. Diz o crítico “Lygia deu mais um passo adiante, no sentido de, em vez de fazer uma coisa individual, fazer uma criação coletiva [...] na proposta de Lygia, a comunidade surge para desenvolver a criatividade” (SCHENBERG, 1988, p.79).

Suely Rolnik, à época, na dissertação *La mémoire du corps*, de Psicologia, Sorbone,

1978, a pedido da própria Lygia, fez uma leitura psicanalítica das sessões da artista com *Objetos relacionais*. Rolnik considera que, na época em que foi feita esta cisão, ela mesma a aceitou e assegura que poucos críticos arriscaram-se a interpretar a obra de Lygia, ressaltando que, “no entanto, mesmo para estes, o mérito terapêutico de seu trabalho é uma incógnita” (ROLNIK in BORJA-VILLEL, 1007, p. 344). E conclui afirmando que atualmente já não aceita tão facilmente esta interpretação, enfatizando que a artista foi cada vez mais se colocando em uma posição fronteira, onde não é possível dividir a obra de Lygia, o que comumente costuma ocorrer na crítica de arte.

O contemporâneo trabalha no puro presente. É uma reflexão constante sobre o próprio tempo. Mas um tempo descontínuo, móvel. oscilante... O sujeito contemporâneo não tem unidade. E Lygia percebendo essa descontinuidade luta incessantemente para recolocar o homem no mundo, para que seja membro da humanidade como um ser pleno de suas percepções e não como parte de uma engrenagem, buscando fazê-lo encontrar uma unidade de experiência e conhecimento. É uma relação fenomenológica da artista com o mundo. É, sem dúvida, uma das experiências mais radicais no âmbito das artes brasileiras.

Artigo recebido em 31 de março de 2011.

Aprovado em 22 de abril de 2011.

## Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução: Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução: Rosemary Costheck Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, 7ª. Ed. (Walter Benjamin - Obras escolhidas, v.1).
- BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. Lygia Clark: catálogo. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 21/10-21/12/1997 (espanhol/português).
- BRILL, Alice. Da arte e da Linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Série Debates)
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro). In: VVAA - Arte Brasileira Contemporânea. (Caderno de Textos, 1). Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980, p. 5.
- CLARK, Lygia. 1960 "Bichos". In: GALERIA BONINO. 29 esculturas de Lygia Clark. Rio de Janeiro, 12-29/10/1960. Catálogo de exposição.
- COCCHIARALLE & GEIGER. Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- FUNARTE. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- ROLNIK, Suely. O híbrido de Lygia Clark. (Publicado originalmente sob o título "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica". In: Percurso - Revista de Psicanálise, ano III, no.6, p.43-48, 1o. Semestre de 1996. Departamento de Psicanálise go. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 21.out-21.dez.1997. (espanhol/português). p.345.
- ROLNIK, Suely. La mémoire du corps. 1978. Monografia (Especialização em Sciences Humaines Cliniques) - Sorbonne, Université de Paris VII - Université Denis Diderot, França, Paris, 1978.
- SCHENBERG, Mário. Pensando a arte. São Paulo: Nova Stella, 1988.
- OLIVEIRA, Maria Alice Milliet. Lygia Clark obra-trajeto. Dissertação de mestrado - Departamento de Arte Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.
- SALZSTEIN, Sônia. A questão moderna: Impasses e Perspectivas na Arte Brasileira, 1910 a 1950. 2000. Tese de doutoramento - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

