

Para citar este artigo (ABNT):

JUSTINO, M. Lygia Clark, a vivência dos paradoxos. In: *Cultura Visual*, n. 15, maio/2011, Salvador: EDUFBA, p. 95-114.

Lygia Clark, a vivência dos paradoxos

Lygia Clark, the experience of the paradoxes

Maria José Justino

Resumo

Artigo explora o trabalho da artista brasileira Lygia Clark, particularmente a partir de sua obra intitulada 'A casa é o corpo', em que o campo da arte é levado ao limite, caminhando para a terapia.

Palavras-chave

Lygia Clark; Arte; A casa é o corpo; Brasil.

Abstract

This paper explores the work of Brazilian artist Lygia Clark, particularly the piece of work called 'The house is the body', in which the field of art is considered at its extreme, approaching therapy.

Keywords

Lygia Clark; Art; The house is the body; Brazil.

Aconselha-nos Susan Sontag a afirmar o que uma obra é em vez do que ela significa: "No lugar de uma hermenêutica, nós precisamos de uma erótica da arte" (SONTAG, 1987, p. 22-23). Falar da obra de Lygia Clark (1920–1988) exige, efetivamente, uma erótica. Trata-se de uma artista que trabalha no limiar entre arte e vida, na pura sensibilidade. A vivência de sua obra é fundamental.

Mesmo com essa dificuldade, existem excelentes trabalhos consagrados à artista. Seguramente, Clark é hoje a artista brasileira mais cortejada, tanto em escritos como em exposições. Conta também com a *Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark*, criada em 2002, no Rio de Janeiro. Os belos livros de Ricardo Fabbrini (*O Espaço de Lygia Clark*), de Suely Rolnik (*Cartografia Sentimental. Transformações do desejo*), de Coëllier (*Envelope*), de Maria Alice Milliet (*Lygia Clark obra-trajeto*); a tese de Deise Resende (*Paris VIII*); os excelentes escritos de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar; os ricos ensaios e entrevistas de Rolnik, Guy Brett, Godard, Luciano Figueiredo e tantos outros são excelentes leituras da obra de Clark. Mais recentemente, as exposições e catálogos *Lygia Clark* (Barcelona, Marselha, Porto, Bruxelas) e *Lygia Clark, da obra ao acontecimento, nós somos o molde, a você cabe o sopra* (Nantes, São Paulo) são as melhores apresentações da artista. Mas o que mais me toca

Submetido em: 30/03/2011

Aprovado em: 30/04/2011

nesse rico acervo é a surpreendente leitura que encontrei em Hubert Godard. Diante dessa avalanche reflexiva sobre Clark, minha atenção voltou-se ao desafio de buscar a artista numa única obra – *A Casa É o Corpo* –, em que o campo da arte é levado ao limite, a arte se dissolvendo na vida. No caso de Clark, a arte caminha para a terapia, diferente do que ocorre com a de Oiticica, por exemplo, em que é direcionada para a dança. Em ambos, contudo, permanece a necessidade da negação do caráter contemplativo da representação.

Além da psicanálise, Mondrian e Merleau-Ponty, parece-me, são os ascendentes mais notáveis no trabalho da artista, aos quais juntaria ainda o paisagista Burle Marx, que desempenhou um papel importante em sua formação. Os artistas brasileiros descobriram Mondrian e Merleau-Ponty durante os anos cinquenta. Clark elegeu Mondrian como o mais notável artista entre todos. Tanto Lygia como Oiticica souberam ler Mondrian de maneira mais profunda. Foi ele “que desencadeou a crise da estrutura, não apenas da estrutura formal, mas da estrutura total” (CLARK e OITICICA, 1988, p. 33).

Não ignoro a grande importância que exerceu sobre ela o crítico Mário Pedrosa (um dos intelectuais mais eruditos e originais do Brasil), especialmente quando ele questiona a crise da civilização verbal, mas o próprio Pedrosa era um leitor de Merleau-Ponty e este um crítico da Gestalt. Direta ou indiretamente, Clark chegou a Merleau-Ponty. E não deixa de ser extraordinário perceber o diálogo profundo entre filósofo e artista, sobretudo na obra *A Casa É o Corpo*. A familiaridade com Pedrosa e a experiência com a psicanálise permitiram-lhe aproximar-se a outros pensadores e artistas: Freud, D. Laing, D. G. Cooper, Melanie Klein, Winnicott; Pevsner, Mondrian, Malévitch, Calder, Wols, Max Bill. Mais tarde, Lygia Clark fez análise com Pierre Fedida e aproximou-se de Michel Sapir e Monique Karlicow. Embora ela negue o papel da teoria em sua obra (o que alimenta o mito Lygia Clark), além de história da arte ela tinha conhecimentos de filosofia e de psicanálise. Evocando Matisse: «Creio que a personalidade do artista desenvolve-se, afirma-se pelas lutas que ele enfrenta; se o combate lhe é fatal, é por que esta deveria ser a sua sorte” (MATISSE, 1992, p. 56). Os caminhos de Clark foram atravessados por várias influências, mas ela emerge desses mergulhos afirmando uma linguagem original. Trata-se de uma inovadora, uma criadora de matrizes.

Burle Marx é outra influência esquecida pelos pesquisadores. Clark estudou com Burle Marx no Rio de Janeiro (1947). Permanecer algum tempo com Arpad Szenes, Dobrinsky e Léger (1950/52, Paris), somar-se às fileiras do Grupo Frente (concretistas cariocas), toda essa pressão racionalista não arrefeceu na artista o gosto pelos materiais orgânicos que ela desenvolveu junto ao paisagista. Burle Marx pôs em prática a importância da liberdade do indivíduo, sobretudo quando sugeriu que ela percorresse os trajetos que seus jardins oferecem. Eles deixam espaços ao passante, brechas para que ele tenha uma experiência criada por ele mesmo, mas que é sugerida pelo paisagista, quando permite a *liberdade da evasão do olhar* (LEENHARDT, 1994, p. 26).

Trata-se de ativar a sensibilidade. O arquiteto trabalhava com materiais os mais simples e naturais (fontes orgânicas, rochas, plantas, água, areia etc.), extraindo deles as suas possibilidades. Retirava da materialidade a sensualidade. A convivência com Burle Marx foi bastante proveitosa para a artista. Clark jamais simpatizou com elementos que não evoluem. Seus materiais, especialmente a partir do percurso neoconcretista (os anos sessenta), são orgânicos. Ela se dedicou a trabalhar com toda a espécie de elementos da *Povera Art*: pedras, tecidos, água, ar, mel, conchas, palha, poemas e, finalmente, o corpo. A artista se inclinava a tudo que pudesse desencadear os sentidos. Instigando os sentidos, ela despertaria a sensibilidade.

Mesmo na fase concreta, racionalista, a geometria já se configurava como uma experiência que ultrapassava o espaço tradicional: “A geometria nasce do reflexo do corpo projetado em minha mente [...] comecei com a geometria, mas procurava um espaço orgânico onde pudesse introduzir a pintura” (CLARK, 2005, p. 24). A isso Clark chamou de *geometria amorosa*.

Tudo começou com os questionamentos do espaço. Alguém (Corbusier?) já disse que *a arquitetura é uma escultura habitável*. A entrada de Clark no espaço é uma realização arquitetural, em que o corpo não se separa da obra: “O espaço arquitetural me subverte. Pintar um quadro ou realizar uma escultura é diferente de viver em termos de arquitetura” (CLARK, 1980, p. 23). O espaço existencial estava na artista; ela não se contentava com a contemplação. Desde o período concreto ela já se inclinava para derrubar a bidimensionalidade da parede. Enveredou para a arquitetura como “corpo, abrigo poético, tendo o homem ainda necessidade de habitá-lo. Nostalgia do útero” (CLARK, 2006, p. 355). Mas atenção! Essa metáfora do útero de que Lygia se apropriou não autoriza um exercício regressivo, ao contrário. Falarei disso mais adiante.

Às pesquisas sobre o espaço, Clark somou a exploração da matéria. Ela tinha necessidade de trabalhar cada vez mais com materiais orgânicos, que explorava ao limite, desde as suas possibilidades até o desencadear de conceitos. A artista disse adeus à contemplação passiva; a arte exigia uma mudança de comportamento. Voltou-se cada vez mais para a ação. Convencida desse caminho, seu trabalho promoveu o espectador. A partir dos anos sessenta, houve um estreitamento profundo entre artista e espectador, pela mediação dos objetos. Era preciso que o artista entrasse em sintonia com o participante e que um e outro, artista e espectador, ao se relacionarem, dessem origem à obra. Desse modo, a obra tornou-se um puro acontecimento. Os objetos eram utilizados como mediação entre o conceito e as sensações, entre espectador e objeto, entre artista e espectador. Com o desenvolvimento de sua pesquisa, o espectador tornou-se objeto de si mesmo. Esse entrelaçamento entre corpo e objetos, artista e participante, obra e vida, fez Lygia dizer: “Eu trabalho com dois suportes, um é o objeto e eu sou o outro” (CLARK, 2005, p. 60). Estaria a artista transformando o espectador em objeto? De forma alguma, pois o sujeito é respeitado na sua vontade; ele não é uma pedra. O espectador tornou-

se *participante*, constituinte da obra. O corpo veio gradualmente substituir os suportes tradicionais. Mas, como diria Guy Brett, embora o corpo fosse o suporte, não se tratava de transformar o corpo no sentido de uma extensão do plano, da superfície ou do retângulo (BRETT, 1995, p. 38).

Voltando o nosso olhar para o século XX, sobretudo aos anos sessenta, vamos perceber que o corpo tinha se tornado o eixo da arte contemporânea, realidade mais marcante nas mulheres artistas. Era o momento da *Body Art*. Clark não fez *body art*. Também não estava interessada na representação do corpo, nem no corpo como exibição, tampouco no corpo como fetiche. Seu trabalho com o corpo era de outra ordem: toma o corpo como lugar onde nasce o sentido. Hélio Oiticica, artista bastante ligado a Lygia, fez uma obra que chamou de *O Mergulho do Corpo*. Trata-se de uma caixa d'água cheia de água com uma inscrição em letras garrafais no fundo: *O MERGULHO DO CORPO*. É um penetrável que convida o espectador a mergulhar dentro, não com o corpo inteiro, mas com a visão.

De maneira diversa, a imersão em *A Casa É o Corpo* de Lygia ativa todos os sentidos. Trata-se de um mergulho em tempo real, “não se trata de um viver virtual mas de um sentir concreto” (CLARK, 2005, p. 10). O participante mergulha com todos os sentidos, entra com o seu corpo, sua carne – carne do visível, diria Merleau-Ponty, “ser das profundezas, de múltiplos desdobramentos ou múltiplas faces, ser de latência” (MERLEAU-PONTY, 1965, p. 179), relação do visível com o invisível. Lygia retrabalha a cultura, as amarras da educação, liberando o corpo no cosmos. Trata-se de uma casa cósmica. “Clark formulou uma simbiótica pílula concepcional, uma síntese imbatível de arquétipos arquitetônicos e corporais: *A Casa É o Corpo/O Corpo É a Casa*. Extrema radicalidade na terra dos sem terra”, disse Wally Salomão (SALOMÃO, 1996, p. 33).

Foi a própria artista quem fez a primeira descrição da obra *A Casa É o Corpo*. Trata-se de uma descrição física a mais completa, para dar conta dessa *performance* a quem não teve a oportunidade de entrar nela, descrevendo a sua materialidade:

É uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro dessa estrutura se constitui de um grande balão de plástico. As extremidades são fechadas com elásticos e as pessoas ao se encostarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao do hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento, chamado **penetração**. Nesta cabine a pessoa pisa numa lona estendida pouco acima do chão e perde o equilíbrio: no escuro ela apalpa as paredes, que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma passagem semelhante à da entrada, e a pessoa chega na **ovulação**, espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde é possível ver e ser visto do exterior. Neste local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na **germinação**, ali tomando as posições que lhe convierem. De volta ao túnel, continuando o passeio,

penetra no compartimento da **expulsão**, que além das bolinhas macias de vinil espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pelos pendente do teto. (CLARK, 1980, p. 33)

Entremos na *Casa*. Eu acredito que há duas maneiras de se aproximar de uma performance: uma é experimentá-la, ter uma vivência própria e inalienável; a outra é aproximar-se dela a partir dos discursos de pessoas que tiveram essa experiência, uma espécie de memória. Proponho-me a analisar *A Casa É o Corpo* a partir de uma experiência própria (eu entrei nessa obra em 1968–MAM-RJ), mas também a partir dos discursos sobre ela pela palavra da artista e depoimentos de outros participantes. Como se trata de uma obra que reclama a vivência, creio que caminhamos para uma experiência erótica da obra, como recomenda Sontag.

Talvez seja um contrassenso, mesmo um paradoxo, falar dessa obra a partir dos escritos, dos discursos sobre ela, mas o peso emprestado à palavra leva em conta que, em Lygia (a partir do neoconcretismo), não existe mais obra no sentido tradicional. Há ainda o fato de que a palavra pode ser poética. Texto e imagem, nessa artista, também são matéria: o verbo é parte do corpo da arte. Por isso me proponho a falar d'*A Casa* a partir da minha própria experiência e das de outras pessoas que deixaram seus registros. Tenho o interesse de analisar a obra enquanto poética e também explorar outras dimensões: essa obra permite falar de um universo feminino? Essa casa é o corpo de uma mulher? Posso falar de um olhar feminino?

Estou persuadida de que *A Casa...* é uma obra que explora de forma excepcional todo o universo das experiências sensoriais presentes em obras anteriores. Creio que é uma obra-limite. *A Casa É o Corpo* é um acontecimento, um penetrável, uma *performance*. Ou seja, é uma obra que ultrapassa as classificações. Reclama essencialmente a participação: sem o espectador que a atravessa, a obra não existe. É uma obra que não se esgota nem no conceito nem na matéria, de modo que é impossível enquadrá-la em gavetas, em categorias. Clark é reativa a qualquer classificação. Ela não é conceitual, mas também o é. Não é conceitual na medida em que a idéia ou o conceito não é o aspecto fundamental da obra. Embora exista um planejamento da artista, não existe um controle. O acontecer da obra é fundamental, é quem institui o sentido. Sem dúvida, Clark é antes de tudo uma sensualista. Os conceitos brotam de seus trabalhos a partir da percepção sensorial. Por meio de elementos os mais insólitos possíveis, matérias, texturas e objetos a serem explorados, o propósito de Clark é que o participante atinja uma região singular a partir de sua própria experiência, de sua movimentação dentro da casa, da sua interação com os objetos, do seu imaginário. Entrar na *Casa* é viver os seus fantasmas, mesmo porque “não há outra entrada no real para o sujeito senão o fantasma” (LACAN, 2001, p. 326).

É pela arte enquanto ativadora da sensibilidade que a pessoa ativa os seus fantasmas. A essa experiência, Godard chamou de *propriocepção*, isto é, “o

conhecimento que temos dos movimentos de nosso próprio corpo no contexto (...) *sentimento de si*" (CLARK, 2005, p. 77); consciência expandida, como diria Guy Brett. Recorrendo aos objetos que se prestam às percepções sensoriais – que não coincidem nem com o material propriamente dito nem com qualquer acordo conceitual –, o que importa a Lygia são os diversos sentidos que eles adquirem sendo tocados, manipulados, pelo participante. A obra é uma construção. O significado é o uso (Wittgenstein), "é o ato que engendra a poesia", afirma Lygia (CLARK, 1980, p. 27). Verbo e corpo são uma só articulação.

Mesmo quando trabalhava com o suporte da pintura (período concreto), ela já se interrogava sobre os limites e as possibilidades da bidimensionalidade. Tomando-os emprestado de Deleuze, Bossière trabalha dois conceitos que aqui nos interessam: o virtual e o possível. Segundo ele, há uma determinação do virtual que se opõe à indeterminação do possível. O *virtual* é já determinado e requer apenas ser atualizado. Mesmo se essas atualizações forem múltiplas, elas são *a priori*, contidas no projeto inicial. O *possível*, ao contrário, não contém nenhuma determinação *a priori*, devendo ser realizado para ser definido: ele não pode ser antecipado (BOSSIÈRE, 1999, p. 124). A obra de Lygia desemboca no campo do possível, pois cabe ao espectador navegar nas indeterminações.

A Casa É o Corpo é herdeira de outras obras clarkianas, o *Caminhando* e a *Cesariana*. É a partir de *Caminhando* que o espectador sai da passividade e torna-se ele mesmo uma parte da obra. O *Caminhando* "não é senão uma potencialidade. Você irá formar, ele e você, uma realidade única, total, existencial. Sem separação entre sujeito-objeto. É um corpo a corpo, uma fusão" (MEDALLA, 1968, p. 14); "é preciso uma concentração e uma vontade, naif talvez, de assimilar o absoluto pelo ato de fazer *Caminhando*, conservando a gratuidade do gesto", diz a artista (MEDALLA, 1968, p. 17). *Caminhando* é uma apropriação da fita de Moebius (Max Bill a utilizou na *Unidade Tripartite*). Lacan também utilizou essa fita para ilustrar o conceito de imanência entre o eu e o outro na psicanálise, operando a abolição entre o dentro e o fora, o interior e o exterior, o que ele chamou de quarta dimensão da psicanálise, isto é, a possibilidade de pensar duas superfícies que se atravessam sem se cortarem. O significante é uma estrutura moebisante, isto é, não apresenta nem direito nem avesso. Quero crer que Lygia teve acesso, direta ou pelas publicações, aos seminários de Lacan durante a década de sessenta.

Em *Caminhando*, o espectador é convidado a cortar uma fita (fita de Moebius) e fazer uma viagem fora dos limites, provando um sentimento do infinito. Se nesse percurso requerem-se do espectador as mãos e o cérebro, na *Casa* a artista radicaliza: é todo o corpo, enquanto carne, todos os sentidos e a razão que participam. O espectador entra com o seu corpo inteiro, seu consciente e seus fantasmas. Uma e outra obra guardam a característica de efêmero – a arte é o ato. A artista se eclipsa na proposta. O espectador se confunde com a obra, faz parte dela. "A assinatura é mais que o ato do participante" (MEDALLA, 1968,

p. 17), “com *Caminhando* perco minha imagem, meu pai” (CLARK, 2005, p. 38). O corpo, insisto, não é tomado como suporte, pois é a fantasmática do corpo que lhe interessa, e não o corpo como coisa. A utilização da fita de Moebius em *Caminhando* ocorre pelo fato de ela quebrar “os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo” (CLARK, 2005, p. 35). *Caminhando* já despertava no participante o gosto pelo imprevisível.

Não há como não ligar essa experiência a Merleau-Ponty. Retrabalhar a fita de Moebius em *Caminhando* remete ao conceito de circularidade do filósofo. A fita de Moebius torna possível experimentar a abstração (extensão da linguagem matemática à arte): a mão que manipula os objetos (tesoura e fita) torna visível a obra, que reclama exclusivamente o ato de cortar, emergindo desse ato a ação e o sentido. O indivíduo tem uma consciência da desmaterialização, toca o imprevisível, vivencia o paradoxo. É a valorização do processo, tendo em vista que o operante (sujeito) e o objeto (fita de Moebius) se encontram no mesmo fluxo. A obra surge dessa interação. O tempo e o espaço vividos num só ritmo, com uma só duração. A circularidade e a constância do movimento alteram a percepção, dando a sensação de dissolução da matéria no espaço. Como no filósofo, também na artista o sentido aparece no intervalo. A experiência de *Caminhando* será fundamental para as relações entre corpo–espírito, indivíduo–cosmos, feminino–masculino etc. que a obra de Clark vai desenvolver.

Outra obra que antecede e alimenta *A Casa é Cesariana* (1967). Nesta obra, a artista oferece ao participante (aqui, exclusivamente um homem, o que não impede que outros sexos possam experimentá-la) a oportunidade de vivenciar a ambivalência. O homem vive a fantasia da gravidez. Trata-se de uma roupa de plástico que deve ser vestida pelo homem. Após, ele é convidado a abrir um zíper colocado à altura do ventre, onde ele toca em um grande balão, semelhante a uma barriga (ventre grávido, diz a artista), feito de confetes e pequenos pedaços de isopor. O indivíduo pode brincar com esse ventre. As reações são as mais diversas possíveis, desde o lúdico até o trágico. Restany batizou essa obra de happening-psíquico-dramático (CLARK, 1980, p. 38).

Espantosamente, Clark provoca a fantasmagoria, a explosão de espectros, de fantasmas, que resulta do imaginário de cada participante. Como em Lacan, o fantasma é o fundamento real do simbólico e do imaginário. Mesmo em *Cesariana*, não se trata de uma experiência regressiva, até porque a gravidez não é uma condição do homem. Mais uma vez presente a experiência da fita de Moebius. O participante vivencia a reversão. Trata-se de provocar no homem a imaginação e de fazê-lo experimentar uma situação inusitada, tipicamente feminina. A experiência do outro; vivenciar a alteridade. Trata-se de desarmar o homem de uma visão estreita de masculino e feminino. Alargar o seu universo, lidando com as sensações, dando condições ao participante de se reorganizar, de viver outros valores, de ter outras referências. O gosto do paradoxo.

Todas essas conquistas reverberam em *A Casa*. A casa é uma emboscada para tirar partido do acaso. Mas *não há acaso*, diria a artista. Do mesmo modo que em John Cage, o acaso é uma espécie de armadilha empregada “como um fundamento mesmo da vida” (CAUX, 1970, p. 20). *A Casa* de Clark é essa armadilha. O indivíduo, penetrando-a, por meio das interferências dos objetos, desencadeia o acaso. Essa ação pode abrir portas e alargar os sentidos: “Um corpo abre-se quando o inconsciente *sobe* à superfície da consciência. (...) Abrir o corpo é antes de mais nada construir o espaço paradoxal (...) um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez, formando ou não cadeias sem fim” (CLARK, 2005, p. 65). A obra de Clark, como a de Cage, caminha para a indeterminação. Nem artista, nem espectador podem prever o que vai acontecer. A obra é o imprevisível na medida em que depende das condições e situações do momento e de cada fantasmagoria. Trata-se de criar oportunidades para esse acontecer. A casa é essa armadilha.

Retornemos ao estágio de Clark junto a Burle Marx. O método do paisagista também permite o acaso, na medida em que, ao oferecer a obra inacabada, ele convida o indivíduo a caminhar nos seus jardins; em o fazendo, o passante completa a obra. Tudo se passa na *Casa* como um ambiente favorável à desconstrução do indivíduo e, em seguida, à possibilidade de sua estruturação, sua configuração. Quando entrei nessa obra (creio que em 1968), experimentei sensações estranhas, entre as quais, a mais marcante foi um embaraço. Antes, eu entrava nos museus de arte e eles me reclamavam, enquanto espectadora, um comportamento sem surpresas. Eu estava habituada a olhar pinturas, a dar voltas nas esculturas, isto é, eu estava familiarizada com a contemplação das obras. De repente, na *A Casa*, eu me encontrava diante de uma coisa que me convidava a entrar, solicitando a minha participação física e me levando a percorrer ambientes inusitados, sem ter ideia do que iria encontrar, tocando os objetos e sendo por eles tocada. Fui bombardeada por sensações espantosas. Era o medo do desconhecido. Igualmente, a apreensão pelo que tocava o meu corpo e também, talvez mais forte, o temor de mudar minha atitude diante da arte. Mais tarde, encontrei-me novamente com essa obra (Pinacoteca de São Paulo, 1998), mas não tive vontade de entrar. Considerei que a obra não guardava surpresas ou, inconscientemente, eu queria conservar a memória antiga, reter as sensações que experimentei ou, ainda, porque a experiência anterior não fora agradável. Qualquer que tenha sido o motivo, fiquei na superfície da obra.

Mas estou convencida de que *A Casa* é uma obra que coloca um divisor de águas no trajeto de Lygia Clark. Embora ela guarde certa materialidade, toda essa concretude física recua, dando lugar à relação, ao processo, aos fantasmas. *A casa é o corpo e o corpo é a casa*, como dizia a artista já em 69. A obra é o ato, o acontecimento.

A entrada do corpo na arte levou Clark a avançar em outras regiões, inclinanda-a a um terreno em que as fronteiras se diluem, rompendo o limite entre arte e vida. A artista não escapa a uma questão crucial: como abandonar a

arte (cultura da forma) para fazer arte (ação)? Não seria abandonar o terreno da arte? Desse modo, interagir com as obras de Clark é um convite para mergulhar intensamente nos paradoxos. É preciso pensar no conceito de arte total. Mondrian? Levar Mondrian aos limites é dissolver a arte na vida (estou falando da terceira fase de Mondrian, aquela da *Brodway Boogie-Woogie*, que explora a musicalidade e a arquitetura na pintura).

A Casa é o Corpo foi estruturada em 1968, um ano turbulento tanto na França – lugar de muitas permanências de Lygia – como no Brasil, em plena ditadura militar. A essa turbulência não escapou o meio artístico brasileiro. É a década em que se consolidou a ruptura de Clark e dos remanescentes do grupo neoconcreto com a desmedida racionalidade dos concretos. Ferreira Gullar, poeta e crítico, captou bem essa tensão. Seu *Poema Sujo* é um bom exemplo. Tratava-se de sujar-se de mundo, mergulhar no cotidiano, abandonando a assepsia abstrata. Clark encontrava-se cada vez mais impulsionada para as experiências ambientais.

No momento do aparecimento dessa obra, Clark já havia abandonado o rigor matemático dos concretos, mas não havia ainda se livrado da asfixia da ditadura militar no Brasil, que era um fantasma real, opressão e terrorismo sobre as cabeças pensantes e criadoras do país; navalha na carne. Era preciso livrar-se tanto dos racionalistas (não apenas os concretos, mas também dos conceituais) como do sufoco político.

Mas essa opção guarda as suas raízes, tem as suas heranças. Independentemente da ditadura brasileira, o ambiente mundial desse momento era favorável à descoberta do corpo: o movimento hippie, o movimento feminista, a cultura zen invadindo o ocidente, maio de 68, a contracultura, os movimentos contra a ordem estabelecida, as obras de Herbert Marcuse (*Vers la Libération*), as de Reich (*La révolution sexuelle*) etc.

Clark buscou salvar-se da avalanche. Compreendeu que para sair do sufoco dos autoritarismos era preciso trabalhar na esfera da sensibilidade pura, para permitir os sonhos, libertar o inconsciente. Os movimentos contestadores foram-lhe importantes. Era preciso despertar do racionalismo e também auxiliar o espectador a sair da letargia. *A Casa* oscila entre o jardim de Burle Marx e o jardim de Epicuro. Como o paisagista, Clark apostou no orgânico; como o filósofo grego, ela enfrentou a política adversa (na arte e na política), criando um espaço para o acontecer da arte, território de escape das interdições: todas. Ela buscava abrir brechas, não apenas na ditadura – o que já seria suficiente –, mas também nas mais antigas e enraizadas culpas em nossa formação. Era preciso revirar os fantasmas.

Tratava-se, então, de transgredir, afrouxar as correntes por meio de um jardim criativo. A saída foi trabalhar nas bordas, nas fronteiras, nos limites. Era preciso deixar aflorar as paixões, sem recusar nenhuma delas, doces ou amargas.

Era preciso vivenciar os paradoxos: “A vida só existe em relação às polaridades” (CLARK, 1998, p. 111). Lygia, melhor que ninguém, habitou essa região.

A Casa É o Corpo vivifica os fantasmas. Apesar de possuir um certo “mobiliário” – a estrutura material –, não aceita acumulação, ao contrário, reclama um exercício de esvaziamento. Manipular esses objetos conduz o participante a experimentar sensações ambivalentes. É um espaço do tempo se fazendo, o *hic et nunc*. A obra ou a casa é uma passagem, uma avenida onde o real se concretiza, mas um real fluido, como diria o sertanejo Guimarães Rosa: “O real não está na saída nem na chegada, ele se dispõe para nós é no meio da travessia” (ROSA, 2007, p. 54). A obra é o movimento de fazer o percurso dentro do labirinto, de atravessá-lo. Fazendo esse trajeto, o participante com o seu corpo estabelece um diálogo entre o dentro e o fora, o consciente e o inconsciente. Logo, não há uma casa, mas tantas casas quantos forem os participantes. O indivíduo é a obra. É ele que constrói a Casa. O instante é a obra. Como em Roupnel, “a verdadeira realidade do tempo é o instante; a duração não é senão uma construção, desprovida de realidade absoluta” (BACHELARD, 2007, p. 29).

Falar da obra carrega sempre uma distância, um discurso exterior a ela, destituído de sua realidade que é o instante, o se fazendo. Afirma Clark: “O instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado.” (CLARK, 1998, p. 155) A verdade da Casa é o instante: vários instantes, várias obras.

A Casa também estabelece um diálogo com a história da arte. Clark leva Mondrian ao extremo (arte é a vida), dialoga com Pollock (o desejo de entrar na pintura) e com Duchamp (o objeto da arte é supérfluo, o que importa é a relação e a ação que ele desencadeia), mas, ao se apropriar dessa tradição, radicaliza, buscando alcançar “a percepção bruta do ato” (MEDALLA, 1968, p. 15), dissolvendo a obra no tempo e no corpo.

Trata-se de um diálogo com a história da arte ao qual a artista junta sua proposição original. Todo o seu esforço se dirige a criar uma zona experimental, lugar que permita a imaginação, aflorar a fantasmática (palavra preferida pela artista). Desse modo, os objetos que o participante encontra na casa não adquirem sentido senão no ato de manipulação efetuado pelo espectador. Os objetos não têm valor em si mesmos (eles têm necessidade de serem participados): é o sujeito que lhes dá sentido. A arte é então pura energia. Ela torna-se uma arena (*uma arena onde agir*, como diria Rosenberg). Arte é força cósmica. É preciso “atingir o estado singular da arte sem arte” (MEDALLA, 1968, p. 17), “viver a arte ao invés de fazê-la” (MEDALLA, 1968, p. 13), de sorte que a artista divida a criação com o espectador. Com a Casa, ela começa a dividir a paternidade da obra.

Clark constrói sua Casa assentada no conceito de útero. As imagens femininas são já visíveis em outros trabalhos (*Cesariana*, por exemplo). A própria artista

confessa sua inclinação para símbolos femininos. Em alguns momentos ela fala em *estar grávida de ideias*, em *estar estéril para enlouquecer*. Lygia chega a revelar que experimenta os sintomas da gravidez quando está criando: “Cada vez que inicio uma nova fase de meu trabalho, eu conheço os sintomas da gravidez. Desde que a gestação começa, eu sofro verdadeiros estorvos físicos tais como a vertigem [...]” (COËLLIER, 2003, p. 104-105). *A Casa é o Corpo* é um ambiente penetrável que possibilita a progressão de um espaço a outro, movimento análogo ao de deixar o útero e nascer. Mais precisamente, renascer.

Se, para Freud, a casa “constitui um substituto do útero materno, o primeiro alojamento pelo qual, com toda a probabilidade, o homem ainda anseia e no qual se encontrava seguro de si e se sentia à vontade” (FREUD, 1952, p. 97), em Clark, ao contrário, a *Casa* acorda os vulcões adormecidos. Nessa *Casa*, a imagem do útero não remete ao sentido de proteção, não é uma concha que acomoda com calor. Ao contrário, a casa de Lygia corta, quebra, desconcerta o espectador. É sim uma espécie de placenta, alimento para o indivíduo, mas para projetá-lo no mundo, alargá-lo ao experimental, como promessa e não como recuo. *A Casa* é também um lugar de ver e de ser visto.

Através dessa nova relação entre espaço e tempo, corpo e objetos, a artista desencadeia a fantasia, a imaginação, os pensamentos, as pulsões. *A Casa é u-topos*, território da criação onde qualquer um pode instituir a sua própria ordem. A obra evoca no espectador suas camadas subterrâneas. Clark não está interessada na relação de mãe e pai, nem na morte da autoridade, nem mesmo nas diferenças sexuais. De certo modo, não se trata de uma casa como arquétipo da mãe, não se trata de um retorno ao útero como uma sorte de regressão: é muito mais uma abertura, na medida em que o participante é convidado e estimulado a atravessar o útero – casa – como um labirinto, lugar do estranhamento e da ambiguidade, e ele próprio criar a sua fantasmática, enfim, dar vida à obra.

Atravessar esse labirinto é desconstruir a arte como representação, permitir os fantasmas reais, derrubar as inibições; convite para viver as ambivalências. Nessa experiência, não importa ser mulher ou homem – ambos têm necessidade de arrancar as correntes. Desse modo, as coisas acontecem na relação do corpo com outros corpos, o corpo sendo “o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 1973, p. 372), o corpo como uma zona de significação.

O corpo é para Clark um lugar privilegiado, sagrado. É através de seu corpo que o participante se reconhece na densidade do mundo, que ele vive o profano como sagrado e o sagrado como profano. Entretanto, como afirma Fedida, se na obra de Lygia Clark está presente uma relação com o sagrado, isso só tem sentido “sob a condição de que o sagrado não seja fanatizado, capturado pela religião” (CLARK, 2005, p. 70), isto é, “há no conjunto da obra de Lygia um fundo infinito de mistério, mas também uma ausência de mistificação”

(MEDALLA, 1968, p. 16). Como diz Clark, “trata-se, na verdade, de um rito sem mito” (CLARK, 1973, p. 138). Seria mesmo sem mito? O corpo como lugar do sagrado não levaria a uma mitificação? Catarsis?

A *Casa É o Corpo* foi estruturada como um labirinto a ser percorrido. Como já vimos, tudo começou com *Caminhando* (1964), passando por *Cesariana* (1967) e por outras experiências sensoriais (67/68), experiências com roupas, corpo e máscaras, sintetizadas na *Casa*. “Minha pintura estando acabada, o corpo entrou e substituiu a obra de arte” (CLARK, 2005, p. 59). Não se trata propriamente do fim da arte, mas fim de um conceito tradicional de obra (modelo da morfologia), até porque Clark acreditava continuar fazendo arte. O esgotamento da pintura tradicional acordou-lhe outras dimensões. Falando sobre seus objetos relacionais, a artista diz que “como o próprio nome indica é nas relações estabelecidas com a fantasia do sujeito que eles se definem” (CLARK, 1980, p. 49), “o fantástico está dentro dele (sujeito), na medida da sua fantasia” (CLARK, 1998, p. 219). “Hoje meu trabalho só tem pensamento; o sentido que se atribui ao objeto, no ato, é o que interessa” (CLARK, 1998, p. 227), confessou a Vera Pedrosa.

Além da metáfora do útero, há outras imagens/expressões femininas (*penetração, ovulação, germinação, expulsão*) utilizadas pela artista para se referir a essa obra. Essa feminilidade é aguçada quando Clark volta-se para a valorização dos sentidos, privilegiando o toque. “*In útero*, eu não vejo (senão a noite?) mas eu entendo... Mas eu não posso entender sem tocar” (IRIGARAY, 1984, p. 157-158). O toque é essencialmente feminino. A historiadora de arte Coëllier vê na recorrência ao ato de vestir o corpo – envelopar – algo pertinente sobretudo às mulheres-artistas. Dá como exemplos Clark, Eva Hesse, Rosemarie Trockel e Jana Sterbak, todas elas autorrepresentações do feminino. Além de sustentar que o corpo permanece central nas produções femininas, Coëllier inclina-se a uma interpretação das obras de Clark – fase das vestimentas, que começa a partir de 1967, em que os participantes manipulam os objetos (roupas, luvas, máscaras, todos eles elementos destinados ao toque) – como evocações do feminino. Afirma: “O toque, mesmo se localizando nas mãos, não pode permanecer distante do corpo. Enquanto um instrumento de conhecimento, ele afirma um meu corpo. Se nos ativermos à lógica dual, a visão deve ser masculina e o toque feminino. Nesse sentido, a invenção de Lygia Clark seria especificamente feminina” (COËLLIER, 2003, p. 252). É certo que em Lygia é o toque que evoca os outros sentidos, mas sem a dualidade masculino-feminino. Para Lygia, o toque é essencial e não escolhe sexo. Tocar o outro é abrir-se ao mundo.

Clark não abandonou a visão, que era o sentido mais marcante na fase concreta, mas voltou-se cada vez mais para a exploração do toque. Tratava-se, mais uma vez, de experiências destinadas igualmente a mulheres e homens. A sexualidade não se resume a gênero. “No mundo unissexual como no mundo bissexual, o sexo é uma categoria da circunstância: ele só se explica no contex-

to das batalhas em torno do gênero e do poder” (LAQUER, 1992, p. 26). Essa ligação da Casa com a sexualidade conduziu Clark a afirmar: “Trata-se de uma relação estrutural (homológica e não analógica). Meu trabalho não está longe da violência sexual porque libera instintos reprimidos mas não está forçosamente ligado ao prazer. Tudo depende, logicamente, dos participantes: o erotismo pode ser negado em favor do lúdico, e vice-versa” (CLARK, 1998, p. 232). O que importa é a tensão criada, “estabelecer um contato entre os sexos através da descoberta do homem pela mulher e vice-versa” (CLARK, 1980, p. 38).

Desse modo, Clark assumiu o combate contra todas as muralhas que aprisionam o corpo, dentro e fora, individuais e sociais, psíquicas e políticas. No seu texto *Breviário sobre o Corpo*, ela afirma: “Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo” (CLARK, 2005, p. 33). Essa empatia com os anfíbios não é gratuita. Os batráquios têm uma vida ambígua: eles habitam dois mundos, a terra e a água. Eles respiram pela pele. Em Clark coabitam as vísceras e a razão, e a artista respira pelas mãos. Para Lygia, as fronteiras estão mortas. Sem retorno, seus interesses se voltam para o corpo, o processo, em direção a uma poética selvagem: apanhar o sentido bruto.

Em Clark, como em Merleau-Ponty, todo o enigma está no sensível. Por meio do sensível - *o sensível é precisamente aquilo que, sem sair de seu lugar, pode assediar mais de um corpo* (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 15), Clark queria livrar o indivíduo das inibições, alargar o imaginário e as representações, levando a pessoa a vivenciar estados novos e tornar-se um elemento do universo. Uma espécie de experimentação de si mesmo e abertura ao outro, ao mundo. Se ocorre uma ativação da memória, a memória fantasia. Sensibilizar o espectador é o que importa. Excitar a pura sensibilidade de Malevitch. A mudança de comportamento exige a mudança da percepção. É preciso alterar a percepção, acordar os sentidos. Clark acrescentou a seu método o que chamou de *olhar cego*. É preciso fechar os olhos para acordar os outros sentidos, para ver em profundidade, valorizando o toque: o tangível ele-mesmo não se vê, sente-se. “O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo (...) o próprio olhar as envolve, as veste com sua carne” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 173); “O invisível é o relevo e a profundidade do visível” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 21). A verdadeira libertação implica a emancipação dos sentidos. Reclama aderência, reversibilidade entre visível e tangível, entre visível e invisível.

Desse modo, *A Casa* não é um objeto, mas experimentação que liga sujeito e mundo, sempre por meio da sensualidade. *A Casa* é uma estrutura de comportamento. Desse modo, o corpo nunca é tomado como objeto, é sempre uma zona de tensão. A única maneira de conhecer o corpo é vivenciá-lo, pois “eu não estou diante do meu corpo, eu estou no meu corpo, ou melhor, eu sou o meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 175). O corpo deixa de ser entendido como puro espírito ou como pedaço de matéria ou a máquina cartesiana. Em Clark, o corpo é a casa que abriga o mistério, é ele que anima as coisas,

os objetos: “O corpo humano, e mais dramaticamente ainda o corpo de uma mulher, é um estranho cruzamento entre zoê e bios, fisiologia e narração, genética e biografia” (KRISTEVA e CLEMENT, 1998, p. 28). Essa compreensão é vital para a artista.

O corpo é lugar paradoxal de se situar no mundo. É com ele que a pessoa penetra no mundo, mas é também penetrada por esse mundo. Ele não se descola do mundo: é um fluxo entre dentro e fora. O corpo em Clark é sempre essa região de tensão, pessoal e coletiva. “Nosso corpo é comparável a uma obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos covariantes” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 177). As experiências com as luvas e as máscaras já exploravam as tensões entre dentro e fora, mulher–homem, indivíduo–sociedade.

O corpo da casa é um labirinto. Essa metáfora cai como luvas à reflexão de Bachelard: “Estar em um labirinto é ao mesmo tempo sujeito e objeto conglomerados num estar perdido” (BACHELARD, 1948, p. 212). Para iniciar o seu passeio na casa-labirinto, o participante (que deixou de ser espectador) deve forçar as extremidades da passagem, isto é, ele é convidado a fazer uma viagem, a entrar em um espaço a ser explorado. Ele é incitado a forçar os limites entre consciente e inconsciente, entre os sonhos diurnos e noturnos. De certo modo, ele é levado a errar, a vagar, ao voo cego, a perder-se. Voltemos à descrição de Lygia: *Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao do hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento, chamado penetração*. Hímen e penetração, duas palavras que nos conduzem a imagens sexualizadas, tanto femininas como masculinas. Mas a artista transcende a sexualidade, pois é todo o corpo enquanto carne que lhe interessa. A ambição de Clark é ultrapassar os compartimentos, quer que eles se misturem, que os territórios (feminino-masculino, indivíduo-cosmos, corpo-espírito, dentro-fora) se interpenetrem, que um se revele no outro.

A casa é o corpo e o corpo é a casa, útero e labirinto, “lugar atravessado por todos os fantasmas acordados por essa espécie de mordida concreta que toda sensação implica. Ainda e sempre assombrado por aparições que exorciza, violentado pelo desejo em lei” (MILLIET, 1992, p. 116-117). A Casa é esse lugar de estimulação dos sentidos, do imaginário, fluxo de experiências sensoriais: noite e dia, intimidade e abertura, dentro e fora, verso e reverso.

Nesse labirinto, dando continuidade ao seu passeio, o participante instala-se em um espaço central, onde é possível ver e ser visto do exterior. Nessa cabine há uma imensa abertura (boca): atravessando-a, a pessoa encontra-se em um espaço que Clark nomeou de *germinação*. Nessa concha ou ovo translúcido, o indivíduo acomoda-se na posição que lhe convier ou que lhe for possível, devido à instabilidade da cabine. Trata-se de uma forma elaborada a partir de um plástico transparente, semelhante a uma placenta gigante, que envolve

o indivíduo. Mais uma vez o uso de uma imagem feminina, germinação, que nos remete à ovulação. Casa, fluxo ou placenta que alimenta, novamente a pessoa toca e é tocada, agora pela visão do outro que está fora. Ela olha e é vista. O corpo é, assim, uma espécie de porosidade, abertura que dá acesso ao coletivo, “reversibilidade do vidente e do visível” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 202). A reversibilidade é a oscilação entre os intervalos, entre o dentro e o fora, solo maleável em Clark. Reversibilidade que “evoca alguma repetição entre o universo e eu, sob uma aliança ou um pacto amoroso com o mundo e as coisas” (IRIGARAY, 1984, p. 161-162). *Agora, o corpo é a casa*, dirá Clark.

O espaço se torna real quando é vivenciado, na medida em que é ativado existencialmente. Mais uma vez Clark não se volta à regressão, ao contrário, ela se inclina a um pacto amoroso do sujeito com as coisas, vivendo o presente, numa relação dialógica: “Sou o dentro e o fora, o direito e o avesso” (CLARK, 1980, p. 24). Essa relação não concerne apenas à sexualidade, pois envolve todo o ser humano em profundidade, em todas as suas dimensões. Corpo e cosmos, uma só carne, que, “longe de rivalizar com o mundo, é, ao contrário, o único meio que eu tenho de ir ao coração das coisas, em me fazendo mundo e em as fazendo carne” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 179); “A carne não é matéria, não é espírito, não é substância (...) A carne é nesse sentido um *elemento* do Ser” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 184). Mesmo porque “a linguagem, por mais formal que ela seja, é nutrida de sangue, de carne, de elementos materiais” (IRIGARAY, 1984, p. 122). Para chegar ao cosmos, é preciso abrir o corpo. Generosidade própria da arte.

Trata-se sempre de trabalhar sobre a atividade imaginativa geral do corpo, de desbloqueá-lo, passando pelas sensações, para buscar a estruturação do sujeito – *self total*, como preferia Lygia. A arte possibilita costurar o ser, trabalhando na região que articula o discurso: imaginário e simbólico. Essa escolha implica tocar nos limites: sexual, erótico, racional, sensorial, lúdico etc.

Clark inclinava-se a valorizar mais o movimento que o repouso, a multiplicidade mais que a unidade, a intuição mais que a razão, o fundo mais que a figura. Quando Godard assinala o interesse da artista mais pelo fundo do que pela figura, ele já indica o afastamento da artista da Gestalt. Para ele, sucede com Clark a mesma experiência que Matisse experimentou durante sua permanência em Marrocos: “O fundo tornou-se mais importante do que a figura. O fundo se pôs a vibrar cada vez mais e, finalmente, passou à frente da figura” (CLARK, 2005, p. 78). Em Clark, o fundo é o cosmos. Essa valorização não significa ignorar a figura, mas compreender que não há supremacia, hegemonia. O sentido se produz no mundo que é um só, figura e fundo, corpo e cosmos, uma só carne. O fundo é a fantasmagoria.

Voltemos à experiência da *Casa*. Dando continuidade ao passeio no labirinto, a pessoa penetra no compartimento de *expulsão*, onde caminha sobre pequenas bolas macias em vinil espalhadas sobre o solo, atravessando também uma

floresta de pelos pendentes do teto. Mais uma vez objetos que provocam sensações ambíguas. *Expulsão* leva a pensar em nascimento, parto, imagem feminina. O indivíduo é impelido a fazer seu próprio parto. Aqui Clark aproxima-se da maiêutica socrática: ela indica o caminho, mas, ao mesmo tempo, quer que a pessoa mesma faça o percurso. “Tal como uma forma que nasce (...) tal a rosa que se abre no seu próprio tempo” (CLARK, 2006, p. 47-48). A pessoa atravessa essa materialidade – pelos e bolas – reativando o toque. Novamente é o participante que elabora, da sua experiência, os sentidos. Obra aberta. Convém não esquecer que, para Clark, “a verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor” (CLARK, 1998, p. 235).

Se os objetos eram indispensáveis porque eram eles que desencadeavam as sensações diversas no participante, com o desenvolvimento do trabalho de Clark eles vão se tornando cada vez mais dispensáveis: “É o homem que assegura o seu próprio erotismo” (CLARK, 1980, p. 35).

Referindo-se a experiências anteriores, mas bastante apropriadas à *Casa*, Mário Pedrosa afirma que a artista “almejava que o espectador fosse jogado dentro da obra para sentir, atuando sobre ele, todas as possibilidades espaciais sugeridas pela obra” (CLARK, 1980, p. 17). Acredito que há uma forte sugestão da artista por meio das condições e possibilidades que ela cria, provocando o participante a manipular e a desencadear a sua imaginação. A artista faz o parto – maiêutico. O corpo está na casa da mesma forma que a casa está no corpo. O corpo é o horizonte do ser, campo alargado, território da ressensibilização, lugar nervoso das tensões, como afirma Richard Nely: “Zona de cruzamento entre o individual (biografia e inconsciente) e o coletivo (a programação social dos papéis de identidades), entre o somático-pulsional e as convenções culturais do simbólico-cultural” (ROSA, 2007, p. 80).

A partir de *A Casa É o Corpo*, a pesquisa de Clark inclinou-se ao trabalho das proposições coletivas: “O corpo coletivo se compõe de um grupo de pessoas, que vive proposições em conjunto e troca entre si conteúdos psíquicos” (CLARK, 2005, p. 35). Acredito que Lygia não escapou de seu tempo: a contracultura, a filosofia de vida hippie, a visão romântica das vanguardas, a arte total. Penso que três passagens do discurso de Clark ilustram bem a sua dialética intuitiva da arte: “Nós somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro” (CLARK, 1980, p. 31); “Eu sou uma pesquisadora e não uma artista e quando eu descubro o conceito do trabalho, ele passa a não mais me interessar” (CLARK, 2005, p. 23); “Tenho horror a ser catalisadora de minhas próprias proposições. Quero que as pessoas as vivam e introjetem o seu próprio mito independente de mim” (CLARK, 1980, p. 5). Jones considera Clark uma artista idealista. Acredito que ela tem razão. Durante toda a sua vida, a artista elegeu o corpo como zona onde tudo acontece, e seu desejo era que o indivíduo, vivenciando o corpo, modificasse o seu comportamento, mesmo, e sobretudo, estando atolado na mídia. Quando o participante mergulhava com todo o seu corpo, soltando-se das amarras, Clark apostava numa mudança

estrutural. Ela fez da arte o *exercício experimental da liberdade* de Pedrosa. Idealista sim, enquanto acreditou na arte como utopia; realista quando elaborou mudanças reais. Lygia tomou a arte como mônada, microimagem do mundo, microcircuito intersubjetivo, isto é, para ela o centro estava em toda parte e a circunferência em nenhuma parte.

“Utilizando seu corpo como ponto de partida de sua obra, as mulheres-artistas de hoje humanizam com sucesso o mundo das ideias” (BORZELLO, 1998, p. 171). Lygia tomou o corpo como referência, para além do gênero. Ela buscou ultrapassar a relação esquizofrênica do corpo dividido, sem negar as diferenças, tomando o indivíduo como um caleidoscópio ou fragmentos que devem ser articulados em si mesmos. Só assim pôde relacionar-se com o outro. Identidade e alteridade. Costurar o indivíduo com a arte, não importando o sexo, era o seu propósito. O participante pode se perder nesse labirinto, mas ele se recompõe, se reconfigura, se reestrutura por meio da arte. Esse era o desejo da artista. O que importa é que as sensações que ele experimenta costurem o seu ser. A arte é uma forma de expressão que articula o indivíduo com o mundo. Lembro-me de um conselho de Clark ao musicista Jards Macalé: “Quando você se sentir vazio, não lute contra o vazio. Não lute contra nada. Deixe-se ficar vazio. Aos poucos você vai se preenchendo até voltar ao estado normal do ser humano, que é o criativo” (CLARK, 2005, p. 23). *O silêncio costura a pessoa*, dizia a artista. É preciso esvaziar-se para atingir a plenitude. “Tem mais presença em mim o que me falta”, dizia o poeta Manoel de Barros (BARROS, 2008, p. 67). Zen? Chamanismo? Psicanálise? Arte!

Para finalizar, é preciso aproximar-se da artista na justa medida de suas contribuições. Afastar-se do mito para atingir a inventora. Clark faz parte de uma geração *underground*, contestadora, de Pollock a Cage, Rauschenberg a Calle, artistas que levaram a aventura da arte aos limites. Fez parte da geração contracultura. Sem dúvida, Lygia Clark soma-se às fileiras dos artistas pesquisadores, inquiridores. Investigadora e inovadora, ela colocou o espectador na posição de criador. Na aventura do corpo, mais o espectador se eleva, mais a artista desaparece. Mais o artista desaparece, mais Clark envereda para a psicanálise. Clark foi ao limite da exploração dos sentidos, exercitando a arte como pura sensibilidade, sem concessão ao objeto artístico. Ela atravessou luzes e sombras que atormentam a criação e, como o Dionísio de Nietzsche, ela disse “sim a tudo que é problemático e terrível” (NIETZSCHE, 1976, p. 30). Clark teve a lucidez de que todas as fronteiras se dissolveram nas artes plásticas. Ela pagou o preço: a dissolução da arte na vida.

Referências

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948.

_____. *A intuição do instante*. Campinas: Verus Editora, 2007.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

- BORZELLO, Frances. *Femmes au miroir*. Paris: Thames & Hudson, 1998.
- BOSSIÈRE, Anne. *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- BRETT, Guy. Fait sur les corps: Le Parangolé de Hélio Oiticica. In *Les Cahiers de Musée National d'Art Moderne*, n° 51, Paris, 1995.
- _____. Lygia Clark: seis células. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CAUX, Daniel. Qui est John Cage? In *L'Art Vivant*. n° 11, mai/juin, Paris, 1970.
- CLARK, Lygia et alii. *Lygia Clark*. Funarte - Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro, 1980. (Textos de Lygia Clark, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar).
- CLARK, Lygia e OITICICA, H. Correspondance. *Art Press*, mars, 1988.
- _____. *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CLARK, Lygia. L'art c'est le corps. In *Preuves*, n° 13. Paris, 1973.
- _____. Carta a Mondrian. In COTRIM, C. e FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- _____. *Pensamento Mudo e outros textos*. Rio de Janeiro: Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980.
- _____. «L'Homme, structure vivante d'une architecture biologique et cellulaire». In: *Robho*, n. 5-6. Paris.
- _____. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Orgs.) *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987 (entrevista).
- _____. «Da supressão do objeto». In: COTRIM, C. et FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- _____. «O homem como suporte vivo de uma arquitetura biológica imanente». In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. *Da obra ao acontecimento: Somos o molde. A você cabe o sopro*. Pinacoteca de São Paulo. Musée de Beaux Arts de Nantes, France, 2005. Textos de Lygia Clark, Suely Rolnik, Felipe Scovino, Hubert Godard, Mário Pedrosa, Laurence Louppe, José Gil, Pierre Fédida, Paulo Herkenhoff e Tunga. 2005/06.
- _____. Catálogo. *Fondació Antoni Tàpies*, Barcelona 21 octubre-21 décembre 1997. Mac, Musées de Marseille, 1998, Fundação de Serralves, Porto, 1998, Palais de Beaux Arts, Bruxelles, 1998. Textos de Lygia Clark, Borja-Villel, Ferreira Gullar, Guy Brett, Paulo Herkenhoff e Suely Rolnik.
- _____. «O Vazio Pleno». In *Jornal do Brasil*. 02.04.1960.
- COËLLIER, Sylvie. *Lygia Clark (L'Enveloppe)*. Paris: L'Harmattan, 2003.

- FABRINI, R. N. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar da civilização. In: *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1952.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.
- IRIGARAY, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.
- JONES, Amelia e WARR, T. *Le corps de l'artiste*. Paris: Phaidon, 2005.
- KRISTEVA, Julia ; CLEMENT, C. *Le féminin et le Sacré*. Paris: Stock, 1998.
- LACAN, Jacques. *Lacan, La Théorie*. Textes établi par Thierry Simonelli. Paris: Les Éditions du Cerf, 2000.
- _____. *Le Séminaire de Jacques Lacan*. Textes établi par Jacques-Alain Miller. Paris: Editions du Seuil, 2004.
- _____. La Logique du Fantasma. In: *Autres Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- LAQUER, Thomas. *La fabrique du sexe*. Paris: Gallimard, 1992.
- LEENHARDT, Jacques. *Dans les jardins de Roberto Burle Marx*. Paris: Actes Sud, 1994.
- MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann Editeurs des Sciences et Arts, 1992.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et Antropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- MEDALLA, David. «L'Art de Lygia Clark». In: *Robho* n° 4, Paris, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra – Trajeto*. (Coleção Texto e Arte 8). São Paulo: EDUSP, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Hemus, 1976.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. A obra de Lygia Clark. GAM.
- PIERRE, Arnold. «Éloge de l'œil-corps: Lygia Clark». *Les Cahiers du Musées National d'Art Moderne*, 69, automne, Paris, 1999.
- ROLNIK, Suely. «Lygia Clark et la production d'un état d'art». In *L'art du corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. MAC – Marseille, 1996.

_____. «O corpo vibrátil de Lygia Clark». In *Folha de São Paulo*, Mais 429, São Paulo. 30.04.2000.

_____. «Por um estado da Arte: a atualidade de Lygia Clark». In *XXIV Bienal de São Paulo*. 1998.

ROSA, M. L. Percorrendo os pregos e as sombras. *A Batalla dos Xéneros*. Centro Galego de Arte Contemporánea, 13 de set/09 dec 2007. Galícia.

SALA ESPECIAL DO 9º SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. Lygia Clark e Hélio Oiticica. Funarte, Rio de Janeiro/São Paulo, 1986/87.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

Sobre a autora

Possui mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1983) e doutorado em Estética e Ciências das Artes pela Universidade de Paris VIII (1991). Atualmente é professora adjunto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Desenvolveu em 2007-2008 estágio de pós-doutorado na EHESS-École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). É coordenadora do Grupo de Pesquisa “Teoria, Crítica e História da Arte”, pela EMBAP. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: história da arte brasileira, crítica de arte, história da arte paranaense, estética e arte e sociedade.

E.mail: mjjustino@gmail.com