

A Relação entre Corpo e Subjetividade na Obra de Lygia Clark¹

Izabella Medeiros

I

Descobrimos Lygia: Concretismo, Neoconcretismo e a experiência com o público

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 brasileiro².

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”³. 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 artísticos⁴. Envolvida com a ideologia do desenvolvimento científico e tecnológico, que trazia consigo a ideia 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 a uma linguagem científica e técnica como parte de um processo maior 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 coletividade⁵.

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” ⁶.

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 ideia 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 real⁷. 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. Em outras palavras, queremos dizer que, no cerne desse projeto, havia “uma visão de arte como reflexo da realidade e como instrumento de conscientização política”⁸.

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 perspectiva⁹. 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),

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.¹⁰

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”¹¹. 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”¹².

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”¹³.

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 ideia 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 satisfaz¹⁴.

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”¹⁵.

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”¹⁶ 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”¹⁷.

O Neoconcretismo tem sua primeira exposição em 1959, momento em que 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 contemplação¹⁸.

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.¹⁹

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”²⁰.

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 1950 e início dos anos 1960, 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 da arte concreta, pois sua poética “implica o retorno das entidades banidas pela racionalidade concretista: a sedução do objeto, a catarse do espectador, a singularidade da expressão artística”²¹.

Desse modo, vale enfatizar, os neoconcretistas sonhavam com uma arte visceralmente imbricada ao sujeito humano, almejavam impregná-la de vivência, recolocá-la como manifestação expressiva e objeto de envolvimento fenomenológico. Para isso, procuraram romper com os postulados concretistas através de uma sensibilização e de uma dramatização do trabalho de arte, colocando em xeque seu estatuto.

Enquanto o movimento concreto compreendia o trabalho de arte como produção, conforme vimos anteriormente, o movimento neoconcreto pensava-o como expressão. Para os artistas neoconcretos, pensar em produção já é conceber, de antemão, o trabalho de arte numa estreita racionalidade programada. Para eles, em outras palavras, essa denominação produzia “uma espécie de operação racionalista que parecia excluir um envolvimento libidinal do sujeito-artista”²². Pensar o trabalho de arte como expressão, por sua vez, é construir a possibilidade de uma arte como espaço experimental aberto, que se opõe a todo e qualquer tipo de reducionismo.

Seguindo essa tendência, os artistas neoconcretos também se opunham à maneira pela qual os concretos compreendiam a dimensão espaço-tempo. Enquanto estes

pensavam o tempo como um processo físico – categoria livre de processos sociais e construção de sentidos –, que supostamente revelaria para nós uma sequência mecânica das coisas, os neoconcretos pensavam o tempo como vivência, inspirado no que Merleau-Ponty²³ apresentara sobre sua ideia dessa categoria: o tempo como uma dimensão que emerge das experiências dos sujeitos, das expectativas que projetam no mundo, impregnadas de emoção.

Também criticavam incisivamente a concepção concretista do espaço que, reduzido ao esquema figura-fundo pensado estritamente para o plano, era apresentado como um produto a ser compreendido por uma racionalidade limitada à nossa percepção ótica do mundo. A referência é o espaço visual renascentista, organizado a partir das leis da perspectiva e da representação, que se apresenta de maneira inquestionável e fixa. Ao sujeito-espectador, então, não lhe resta outro lugar senão aquele do qual se admira passivamente uma síntese já pronta e acabada do mundo. As imagens são dóceis e “o olhar desliza com facilidade sobre uma paisagem sem asperezas que nada opõe à sua facilidade soberana”²⁴. Assim, para Merleau-Ponty (1991), o espaço clássico, mecânico, é muito mais do que uma tentativa de transposição da realidade, é a invenção de um mundo dominado que age a partir do isolamento, do desengajamento do sujeito no mundo.

O artista neoconcreto, então – por acreditar que as concepções objetivas de tempo e espaço já não são mais suficientes para dar conta da obra de arte e muito menos de uma compreensão fenomenológica dela –, objetivava construir um novo espaço, expressivo e significativo, que deveria superar o espaço objetivo mecânico em direção a uma concepção de espaço como estrutura complexa. Havia, sobretudo, a necessidade de retirar o espaço de sua condição pictórica restrita para lançá-lo ao mundo, habitá-lo e deixar-se por ele habitar. Desse modo, o espaço neoconcreto abandona o caráter estático do espaço concreto para assumir um caráter dinâmico: o espaço como vivido que nasce da expressão, em busca de uma dimensão viva e orgânica. Passando, assim, a buscar uma mobilização total do espaço a partir do experimento, o Neoconcretismo, como afirmou Ronaldo Brito (1985),

Dispunha-se a vivenciá-lo, a atuar contra o relacionamento tradicional entre o sujeito observador e o trabalho. Tinha uma concepção não-instrumental do espaço, desejava imantá-lo, torná-lo campo de projeções e envolvimento num registro quase erótico (p. 70).

Como podemos perceber, o Neoconcretismo procurou romper com a dimensão espaço-temporal de uma suposta realidade exterior ao mundo da arte – essa realidade de um espaço-tempo mecânico, marca de um sujeito e de uma sociedade completamente envolvidos com uma perspectiva tecnicista e instrumental da vida – e, por isso, objetivou produzir um processo descontínuo de recepção que “empurrasse” o público para um envolvimento ativo com o trabalho, que só se completaria com ele. Como a proposta era envolver o observador, que passaria, portanto, a ser participante, havia a necessidade de se romper com o estatuto vigente da arte e, conseqüentemente, com a convenção obra-espectador. Logo, foi a partir desse contexto que alguns artistas neoconcretos radicalizaram a participação do outro, em direção ao que Hélio Oiticica denominou de vivências (Zílio, 1982). O que se instaurou foi a expressão de um espaço-tempo, nos termos fenomenológicos merleau-pontyanos (1990; 2006), em que o tempo, como tempo-vivência, espacializa-se e o espaço, como espaço-vivido, temporaliza-se.

Lygia, juntamente com Hélio Oiticica, esteve à frente desse processo, mas ela seguiu com seus trabalhos num caminho tão particular que, posteriormente ao movimento neoconcreto, fica difícil localizá-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”²⁵.

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”²⁶. 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’”²⁷. Por haver uma estreita relação entre seu desenvolvimento pessoal e seu trabalho artístico, a arte se configura para Lygia, desde o início do seu trabalho, como algo estruturante e desestruturante. Tudo que vivencia pessoalmente brota como fluxo irreprimível e transborda para a arte experimental. Por muito tempo de sua vida foi envolvida com a psicanálise freudiana, principalmente por ter sido objeto de análise, mas rompe com seu princípio fundamental de que o sujeito é condicionado por seu passado inconsciente. Lygia, então, busca, com o seu trabalho, uma nova condição de existência: uma vivência livre das amarras do inconsciente. O sonho, o devaneio, o delírio e a alucinação deveriam, assim, ser experimentados numa ordem espaço-temporal que abrigasse todas as fantasias. Seria uma outra forma de acesso ao inconsciente diferente da tradição que supervaloriza a dimensão da comunicação verbalizada, tão difundida, por exemplo, pelas teorias tradicionais da psicologia, psicanálise e filosofia. Na tentativa de superação desse determinismo psíquico – “a procura de determinantes para cada experiência, uma interminável perseguição das causas”²⁸ –, Lygia elabora propostas que abrem espaço para a emergência de conteúdos reprimidos, encenação de fantasias e (re)elaboração de experiências.

Ela, então, envolvida com os princípios fenomenológicos trazidos para o interior do conjunto de discussões do Neoconcretismo e já distanciada da psicanálise, constrói uma concepção experimental de arte fundamentada na fenomenologia de Merleau-Ponty (1973; 1975; 1990; 1991; 2004; 2006) 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, como veremos adiante.

II

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

Merleau-Ponty, fortemente enraizado na fenomenologia husserliana, avança na busca por uma filosofia que propõe um retorno ainda mais radical do sujeito ao mundo. Elabora, então, toda a sua obra partindo da experiência sensível como um problema do conhecimento. Este, herdeiro da tradição moderna da filosofia e das ciências humanas, é definido por um dualismo quase insuperável: intelectualismo versus empirismo/realismo versus idealismo, que apresentam uma grande dificuldade em estabelecer um princípio de união entre ideias, razão e sensibilidade. Isso, por conseguinte, denuncia uma forte marca do pensamento objetivista, que, por sua vez, estabeleceu uma série de dicotomias, como, por exemplo: mente versus corpo; sujeito versus objeto; indivíduo versus mundo; forma versus conteúdo; corpo versus espírito²⁹.

A perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (1973; 1975; 1990; 1991; 2004; 2006), então, parte de uma feroz crítica à ontologia cartesiana, que se estendeu por todo o pensamento moderno. Para o filósofo, ela é responsável pela produção das visões subjetivista e objetivista do sujeito. Assim, temos, por um lado, uma concepção de sujeito como uma abstração, um ser desvinculado do mundo; e, por outro, uma concepção de sujeito como produto direto de causas exteriores a ele. Numa tentativa de superação desse sujeito transcendental, puro, desmundanizado, da filosofia e desse sujeito empírico das ciências humanas, Merleau-Ponty propõe um sujeito situado, mundanizado, um ser-no-mundo que, acima de tudo, produz sentidos. O pensamento causal é abandonado e cede lugar ao pensamento dialético, que concebe o sujeito numa constante tensão com o mundo da vida.

Tentando, então, oferecer um novo paradigma ao pensamento dualista, na busca por uma solução para o problema do conhecimento apontado, há muito, por diversas tradições filosóficas, Merleau-Ponty 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 desse pensamento racionalista, no qual há uma primazia do intelecto e, portanto, corpo e pensamento são concebidos independentemente.

Desenvolve, pois, através do conceito de corpo, um novo paradigma que o conduzirá à passagem da noção de intersubjetividade de Husserl para a noção de intercorporeidade cunhada por ele. Mas a noção de corpo de Merleau-Ponty não deve ser compreendida aqui como uma ontologia da realidade corpórea, algo que se refere estritamente a uma dimensão física do nosso corpo, pois ele a usa como meio para a resolução do problema da fundamentação do conhecimento. Dessa forma, o caminho trilhado por Merleau-Ponty 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 no espaço da experiência, elaborado pelo nosso próprio corpo numa espaço-temporalização continuada:

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.³⁰

É como corpo que o sujeito está situado no mundo, que interage e relaciona-se, que percebe o outro e percebe-se; 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.

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 impede-o de pensar o corpo mecanicamente, constituído de

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”³¹.

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”³². 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.

No período de sua trajetória que tem início depois de Caminhando, Lygia passa a utilizar, efetivamente, o termo “proposição” em substituição ao que antes se chamava de “obra”, por acreditar que esta última denominação denota a passividade do resultado de um trabalho já pronto, que serviria, apenas, para a contemplação. Isso aponta, também, para a mudança da ideia de “espectador”, pois, sendo este, agora, implicado no processo artístico, passa a ocupar o status de participante. O que predomina, então, é um processo vivenciado pela artista-propositora e pelos participantes – em termos fenomenológicos, o fenômeno que emerge da experiência. A obra de arte em si, portanto, cede lugar à experiência artística.

Para Lygia, esse processo coloca o corpo como fonte de conhecimento e abandona o ideal de que a consciência objetiva é o nosso único modo de acesso à realidade, como já defendera Merleau-Ponty (2006). Assim, os processos vivenciados pelos indivíduos e pelo grupo produziram transformações na subjetividade que poderiam romper com modelos dominantes de subjetivação. Chamadas de Proposições participacionais, as fases correspondentes a esse período elaboradas por ela são: 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 sozinho³³.

Livro sensorial (1966), Água e conchas (1966) e Ping-pong (1966) atingiam fundamentalmente o tato. Em Respire comigo (1966), os participantes manipulavam um tubo sanfonado próprio para respiração submarina e, dessa forma, produziam um som semelhante ao da respiração humana. Já em Pedra e ar (1966) se colocava uma pequena pedra sobre um saco plástico cheio de ar, vedado com um elástico. A ideia dessa proposição era apertar o plástico com as mãos para que no conjunto saco cheio de ar vedado-pedrinha se produzisse um movimento também semelhante ao movimento da respiração humana. Para Lygia (1998a), esse “redescobrimento tátil provoca um trauma estimulante” (p. 188), o que pode nos levar a pensar na emergência de um tempo vivido, aos moldes fenomenológicos merleau-pontyanos, em que a experiência sensitivo-perceptiva, brotando da correlação sujeito-mundo, produz uma força transformadora capaz de transgredir o instituído.

Ao final dessa fase, encontramos, também, proposições direcionadas a duplas de participantes, em que o objetivo era a exploração do próprio corpo e do corpo do outro, sem a utilização de objetos. 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, já anunciando o trabalho realizado na seguinte fase.

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 Lygia³⁴. 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. Na proposição *Luvas sensoriais* (1968), mencionada na citação acima, o participante tenta pegar bolinhas com as mãos vestidas por luvas que apresentam pesos e texturas diferentes. Depois de algumas experimentações, ele retira as luvas e tenta pegar as mesmas bolinhas com as mãos livres. Para Lygia, essa (re)descoberta do próprio tato e do próprio gesto ampliariam a consciência corporal dos sujeitos-participantes, o que permitiria a retomada da atenção para o gesto habitual e espontâneo, antes mecanizado pela exacerbação racionalista de uma sociedade orientada por e para uma perspectiva que sufoca a expressividade.

Em consonância com o pensamento de Merleau-Ponty, a artista,

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.³⁵

Na série *Roupa-Corpo-Roupa* (1967), da qual fazem parte as proposições *O eu e o tu* e *Cesariana*, produzem-se roupas para serem experimentadas, em duplas, pelos participantes. Essas roupas se diferenciam de roupas comuns, usadas no cotidiano das pessoas, por apresentarem variação nos tecidos, compartimentos e outros elementos estimuladores da sensorialidade. Já na proposição *Cintos-diálogos* (1967-1968), os participantes colocam no próprio corpo cintos imantados, ficando alguns participantes com pólos positivos e outros com pólos negativos, de modo que, quando andam aleatoriamente pelo espaço explorado, esses participantes são projetados uns contra os outros. O que ela passa a enfatizar nesse momento do seu trabalho, como podemos

perceber com essas últimas proposições, é a criação de ideias que direcionam os participantes a realizarem com o outro a vivência do processo artístico.

Nessa proposta de fazer o pensamento viver pela ação na emergência do “agora”, Lygia revela a convicção de que a ação espontânea no mundo é produtora de significados, o que nos remete, novamente, à fenomenologia merleau-pontyana, ao afirmar que a expressividade da experiência, dada a partir da implicação do corpo, é a forma espontânea de instituição de fenômenos e significados do e no mundo³⁶. A partir de então, essa expressividade supera a esfera do individual, intensifica o contato com o outro e, posteriormente, ultrapassa essa ligação com o outro mais próximo para se efetivar através de uma relação que se estabelece entre os participantes no grupo, que tem a intercorporeidade como fundamento.

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. Se, em *A casa é o corpo*, o sujeito é objeto de si mesmo, em *O corpo é a casa*, ele é objeto do outro. Assim, a gestualidade convida, intima o outro, e por isso a expressão corporal se constitui um abrigo para o outro que, por sua vez, convida mais um outro que se soma a mais um outro. Assim é composta, como afirma a própria Lygia³⁷, 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 ideia 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”³⁸, como na proposição *Nascimento*, de 1969, e “os braços se movem livremente e movimentam estruturas plásticas que servem de abrigo para o outro”³⁹, 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*. Por trabalhar com manifestações grupais, tendo o corpo como

fundamento, desde a fase Nostalgia do corpo, Lygia acaba, desde então, por atingir uma vivência intercorporal no seu trabalho, mas isso se intensifica na etapa em discussão. Em Diálogos (1969), por exemplo, da série Estruturas vivas, os participantes receberam elásticos e com eles uniram, em quatro, os braços às pernas de outros quatro participantes que, ao se movimentarem, criaram desenhos gestuais distintos dos que poderiam ser criados por um único participante, ou pela soma dos gestos de vários participantes individualmente, produzindo, dessa forma, uma estrutura que é experimentada e vivida, apenas, através dos gestos compostos na interação entre alguns participantes.

Os objetos que antes – em Nostalgia do corpo (1966) – eram um meio indispensável entre a sensação e o participante, são, agora, um estímulo para a criação das proposições que eram, anteriormente, sugeridas por Lygia, mas, nesse momento, suas elaborações são concedidas aos participantes, como foi possível perceber na proposição Diálogos (1969), registrada no parágrafo anterior.

Dou um simples pedaço de plástico e cada um faz a experiência que quiser, inventando proposições diferentes e convidando outras pessoas a participarem. O tocar se exerce sobre os próprios corpos: eles podem ser dois ou três ou mais. Seu número sempre cresce segundo um desenvolvimento celular que se tornará cada vez maior conforme o número de pessoas que participarem dessa experiência. Assim, se desenvolve uma arquitetura viva em que o homem, através de sua expressão gesticular, constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular.⁴⁰

Nesse momento do seu trabalho, Lygia atinge uma radicalidade na participação e na supressão do objeto. Ela, então, opta por se recolher e por não realizar qualquer proposição, mas considerando que esse momento faz parte do processo de seu próprio trabalho. Assim, julga-o como uma fase, denominada Pensamento mudo (1971), na qual parece não precisar formular nada e, por isso mesmo, procura abolir o pensamento ordenado, a própria palavra. Lygia 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.⁴¹

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 algo⁴². Surge, então, um desejo de continuar realizando trabalhos, mas com um caráter terapêutico, pois, sentindo-se fora do sistema de arte, enxerga nisso sua única possibilidade. Numa carta que escreveu a Hélio Oiticica, em 31 de março de 1971, confessa o seguinte: “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”⁴³.

Lygia, então, estabelece um contato com Ronald David Laing, renomado e controvertido psiquiatra, e com a Antipsiquiatria, passando a relacionar-se mais de perto com profissionais da psicologia, psiquiatria e psicanálise que estavam interessados em trabalhar com seus pacientes tendo como foco o corpo. Nesse momento, recebe um convite para trabalhar na Clínica Laborde, localizada no Vale do Loire, na França. Lygia, contudo, desiste depois da polêmica que surgiu, por parte de algumas pessoas, em torno da possibilidade de seu trabalho passar para os domínios dos campos da psicologia, da psiquiatria e da psicanálise.

Ela, então, morando em Paris, passa a trabalhar de outra forma e desenvolve a Fantasmática do corpo (1972-75) – uma espécie de disciplina/curso em que se realizava um trabalho vivencial em grupo, com alunos de diversos cursos da Sorbonne-Universidade de Paris. 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-ideia inicial por parte de Lygia, a autoria das proposições continua sendo atribuída também aos participantes, pois as experimentações grupais desenvolvidas nesse momento não apresentavam um caráter programático estruturado a partir da sugestão de Lygia, mas a partir do que ia sendo elaborado pelos sujeitos em conjunto. Assim, essas experiências eram orientadas pelos movimentos do grupo – compreendido pela união das vivências dos participantes com as vivências da artista –, que, desse modo, realizava uma contínua troca intersubjetiva ancorada na noção de intercorporeidade, constituindo, assim, o que Lygia chamou de corpo-coletivo.

Nessa fase de seu trabalho, Lygia Clark parece radicalizar os pressupostos fenomenológicos de Merleau-Ponty. Uma característica, porém, das experimentações dessa fase, citada logo acima, aponta para uma nova direção do trabalho de Lygia Clark: agora, as vivências no campo intercorporal da experimentação são seguidas por elaborações verbais que os participantes constroem a partir da experiência vivida em conjunto. Isso, por sua vez, já indica o caráter e consolida as bases de sua última fase, a Estruturação do self (1976-84), compreendida por muitos como seu trabalho “oficialmente” terapêutico⁴⁴.

De acordo com Lygia, essa última fase é assim considerada 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.⁴⁵

Essa etapa, porém, apresenta uma configuração bem distinta das anteriores, pois, desde Nostalgia do corpo, 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 me interessa aqui, visto que opera um sentido de organizador geral, algo bem peculiar às gramáticas dos modelos de subjetivação das práticas psicoterápicas já conhecidas. Nesse sentido, o que busco é pensar, por meio de uma liberdade desses saberes e práticas, 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 quero dizer é que todo esse trabalho elaborado por Lygia Clark, na tentativa de falar sobre essa relação corpo-pensamento-mundo, é um modo específico 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’”.⁴⁶

Considerações finais

Marcada pela inquietude, Lygia Clark inicia seu percurso oferecendo grande contribuição ao projeto construtivo brasileiro 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.

Diante do que foi discutido aqui, podemos perceber 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”⁴⁷. 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-Ponty⁴⁸, “... 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.

1 Esta é uma versão expandida de um trabalho já publicado nos Anais do XV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Psicologia Social, 2009.

2 (MILLIET, 1992);

3 (MILLIET, 1992, p. 16);

4 (BRITO, 1985);

5 (BRITO, 1985, p. 16);

6 (MILLIET, 1992, p. 24);

7 (AMARAL, 1987);

8 (ZILIO, 1982, p. 15);

9 A ideia da perspectiva é o elemento principal de um sistema de representação instituído desde a Renascença, cujas leis concebem o espaço nos moldes de um cubo, ou seja, agrega-se a dimensão da profundidade e o espaço passa a ser considerado em sua tridimensionalidade. Admite-se, ainda, que todas as linhas de fuga se encontram num ponto localizado no fundo do quadro, o que implica a existência de um único ponto de vista: a percepção predeterminada do espectador-observador, por um lado, e, por outro, a estabilidade e a ordem do plano (FRANCASTEL, 1989);

10 (BRITTO, p. 15);

11 (MILLIET, 1992, p. 18);

12 (MILLIET, 1992, p. 22);

13 (MILLIET, 1992, p. 51);

14 (CLARK, 1980);

15 (MILLIET, 1992, p. 14);

16 Uso o termo obra entre aspas porque o conceito de obra de arte foi transformado pelas vanguardas históricas, o que faz seu uso não ter mais sentido para os trabalhos vinculados à tendência maior da arte contemporânea. O mais coerente seria, portanto, nos referirmos à ideia de manifestação artística e não de obra de arte.

17 (PEDROSA, 1960, p. 01);

18 (AMARAL, 1998; GULLAR, 1999 e 2007);

19 (MILLIET, 1992, p. 18);

20 (MILLIET, 1992, p. 25);

21 (MILLIET, 1992, p. 26);

22 (BRITO, 1985, p. 59);

23 (1990; 2006);

-
- 24 (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 51);
 25 (MILLIET, 1992, p. 86);
 26 (MILLIET, 1992, p. 87);
 27 (MILLIET, 1992, p. 14);
 28 (MILLIET, 1992, p. 132);
 29 (MERLEAU-PONTY, 1990 e 2006);
 30 (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 547);
 31 (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 197);
 32 (ALVIM, 2007, pp. 6-7);
 33 (CLARK, 1998a, 1998b);
 34 (ALVIM, 2007);
 35 (ALVIM, 2007, p. 196);
 36 (MERLEAU-PONTY, 2006);
 37 (ROLNIK, 1995);
 38 (ALVIM, 2007, p. 201);
 39 (ALVIM, 2007, p. 201-202);
 40 (CLARK, 1998b, p. 247);
 41 (CLARK, 1971, apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 355);
 42 (ALVIM, 2007);
 43 (CLARK em FIGUEIREDO, 1998, p. 191);

44 No trabalho que desenvolvi como minha dissertação de mestrado, problematizo esse ponto de vista. “Numa outra perspectiva de interpretação, à qual me filio, podemos dizer que o que Lygia Clark realiza é um deslocamento dos limites historicamente delimitados entre os campos da arte e da clínica – prefiro usar o termo ‘clínica’ por ser um conceito que se refere ao estabelecimento de uma escuta, sendo, dessa maneira, mais abrangente que o termo ‘terapia’. Ela cria uma zona de indeterminação entre quem propõe a atividade e quem se disponibiliza a participar dela, rompendo com as possíveis relações formais que definiriam claramente os lugares ocupados pelas pessoas envolvidas nesse processo. De um lado, há alguém que não corresponde nem à categoria de artista nem à categoria de terapeuta; de outro, há alguém que não é nem espectador nem cliente/paciente, de acordo com as determinações dos respectivos campos que estabelecem essas definições. (...). Não quero dizer que o trabalho de Lygia Clark está desimplicado de possibilidades terapêuticas ou que não flerta com o campo da clínica. A própria artista, inclusive, declarou sua vontade de que seu trabalho fosse utilizado como recurso de uma prática clínica. Ela vislumbrava seu trabalho sendo realizado na clínica com psicóticos, por exemplo. O que quero deixar claro, contudo, é que não podemos reduzir sua produção a um método terapêutico, pois isso retira dela (da produção de Lygia) o caráter de prática estética – além de enquadrá-la num limite de atuação – e impede que enxerguemos todo o seu potencial de redimensionamento do meio de arte no Brasil” (MEDEIROS, 2012, pp. 139-140).

- 45 (CLARK, 1980a, p. 49);
 46 (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 192);
 47 (MILLIET, 1992, p. 15);
 48 (2006, p. 195);

Referências bibliográficas

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.

_____. (Org.). Arte construtiva no Brasil. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

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.

_____. L'art c'est Le corps. In: Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edition de L'eixample, 1998.

_____. El cuerpo es la casa: sexualidad, invasión del territorio individual. In: Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edition de L'eixample, 1998.

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

FRANCASTEL, Pierre. Études de sociologie de l'art. Paris: Gallimard, 1989.

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.

GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

_____. Experiência neoconcreta: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MEDEIROS, Izabella. O projeto de arte-vida de Lygia Clark: rupturas e desafios na formulação de um projeto de arte contemporânea. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Ciências do homem e fenomenologia. São Paulo: Saraiva,

1973.

_____. A estrutura do comportamento. Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1975.

_____. O Primado da Percepção e suas conseqüências filosóficas. Campinas: Papirus, 1990.

_____. Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. 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.