

## A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO ATO TERAPÊUTICO NA OBRA DE LYGIA CLARK

### *The aesthetic experience as a therapeutic act in the work of Lygia Clark*

Luana Lopes Xavier

Doutoranda em Performances Culturais/FCS

Universidade Federal de Goiás/Brasil

**RESUMO:** O presente artigo objetiva apresentar a ideia de experiência do corpo, tema central da pesquisa de doutoramento em Performances culturais, que está em sua fase inicial. Para tal, esse artigo suscita algumas questões iniciais acerca do trabalho estético de Lygia Clark, a dimensão de sua proposta neoconcretista e, sobretudo, a iniciativa de suas proposições artísticas, a partir das quais emerge a noção de corpo coletivo. Nesse sentido, deter-nos-emos em proposições experimentalistas de Lygia Clark, sobre o corpo, para pensá-lo como um novo “objeto” da arte. E no intento de explorar esta noção de corpo nos trabalhos de Lygia Clark, proporemos aproximações entre autores diversos, tendo em vista a importância da fenomenologia no trajeto da artista e de outras referências que nos aproximam do seu olhar artístico, experimental, performático. Pensando o tema 'A experiência estética como ato terapêutico', partiremos da ideia de corpo como “não-objeto”/novo “objeto” estético que se desdobra no envolvimento com o espectador, tornando-o parte dela como agente-transformador e, por fim, como aquele que a desvela. Proporemos, a partir do trajeto das proposições de Lygia Clark, pensar em que sentido a obra de arte possibilita o entrelaçamento do sujeito-espectador com a arte, a criação, o mundo, a experiência e o outro.

**Palavras-chave:** Arte. Corpo; Experiência psicológica. Lygia Clark.

**ABSTRACT:** This article aims to present the idea of the body's experience, a central theme of the doctoral research in cultural Performances, which is at its initial stage. To this end, this article raises some initial questions about the aesthetic work of Lygia Clark, the dimension of its neoconcretist proposal and, above all, the initiative of its artistic propositions, from which emerges the notion of collective body. In this sense, we will stop at the experimentalist propositions of Lygia Clark, on the body, to think of it as a new "object" of art. And in the intent to explore this notion of body in the works of Lygia Clark, we propose approximations among various authors, considering the importance of phenomenology in the artist's path and other references that approach us in his artistic look, and Experimental, Performatic. Thinking about the theme 'The aesthetic experience as A Therapeutic Act', we will depart from the idea of body as a "non-object"/New Aesthetic "object" that unfolds in the involvement with the spectator, making it part of it as an agent-transformer and, ultimately, as the one that Unveils. We propose, from the path of the propositions of Lygia Clark, to think of what sense the work of art enables the intertwining of the subject-spectator with art, creation, the world, experience and the other.

**Keywords:** Art. Body. Psychological experience. Lygia Clark.

## 1. INTRODUÇÃO

O Manifesto neoconcretista de 1959 foi assinado por Ferreira Gullar, Lygia Clark e outros grandes artistas. Abrindo a primeira exposição do movimento Neoconcretista, o Manifesto apresentava a proposta de um grupo de artistas que, imbuídos de novas concepções estéticas, se opunham à arte concreta. A nova arte propunha uma visão aberta, não se prendia a conceitos e suscitava transformações na pintura, na escultura, na poesia e na gravura. Podemos dizer que o movimento Neoconcretista trazia consigo uma nova dimensão estética, que não se dava pela geometrização das formas e não elegia padrões ou técnicas propriamente ditas.

Abrindo um novo ciclo na arte brasileira, o Neoconcretismo assumiu uma arte da experiência sensorial. Buscando recuperar a expressão primeira da linguagem artística e penetrar na tessitura dos significados, a obra deixa de ser uma materialidade significativa e, a partir das formas, transparências, linhas, cores e texturas, torna-se experiência. Apoiando-se na filosofia de Merleau-Ponty, o Manifesto ressalta a importância da experiência primária e vislumbra a obra de arte como um corpus, organismo vivo:

Não concebemos a obra de arte nem como "máquina" nem como "objeto", mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em parte pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanicismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez (Manifesto Neoconcreto, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Reynaldo Jardim, Sergio Camargo e Theon Spanudis, 1959, p. 1).

Superando a visão mecanicista de mundo, a obra de Lygia Clark, uma das principais fundadoras do Neoconcretismo, propõe, a partir de proposições, novas percepções, sensações, uma transformação da própria obra. Sua arte enseja o envolvimento do espectador com a obra, provocando a soma de todas as partes, ela

recorre ainda, à reciprocidade obra-espectador revelando a possibilidade das consciências se comunicarem, ocorrendo a intersubjetividade<sup>1</sup>, que veremos nas proposições coletivas.

A teoria do não-objeto no contexto construtivo brasileiro na arte, nos permite compreender a partir de dois grandes críticos da arte Neoconcretista, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, os propósitos e ideias concernentes às criações desse grupo de artistas, em especial à obra de Lygia Clark que nos interessa. As propostas de Lygia surgem com a ideia de lançar o espectador na obra, pensando o corpo como um novo 'objeto' da arte, a artista irrompe a relação distanciada obra-espectador, o espectador se torna participante-protagonista da criação artística. O corpo aparece, desse modo, como mediador da relação espectador-experiência estética, ele participa do ato de criação e o percebe em seu estado nascente, torna-se arte em sua totalidade.

O Movimento Neoconcretista tinha como principal interesse, no final dos anos 50, dar um novo caráter à produção de arte. Rompendo com a oposição subjetividade versus objetividade cultivada pelo movimento Concretista, a arte neoconcretista surge como um resgate das percepções primeiras, além de ampliar o campo da linguagem na pura percepção e vislumbrar na arte uma missão educativa. A proposta de uma educação estética se desenvolve nos trabalhos do movimento Neoconcretista pelo resgate da intuição em contrapartida à dicotomia entre inteligência e sensibilidade.

A arte Neoconcreta tenta superar as relações mecânicas e atingir um fluxo sensorial que antecede a criação artística e que está inserido no cerne da vida, das relações, da condição humana. Por esse viés, de uma preocupação em estabelecer uma educação estética, advinda da experiência, que prevê uma partilha de sensibilidades, o Manifesto Neoconcreto vai ao encontro da Carta da transdisciplinaridade idealizada por Edgar Morin:

Artigo 5 - A visão transdisciplinar é completamente aberta, pois, ela ultrapassa o domínio das ciências exatas pelo seu diálogo e sua reconciliação não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência interior. Artigo 11 - Uma educação autêntica não pode privilegiar a abstração no conhecimento. Ela deve ensinar a contextualizar, concretizar e globalizar. A educação transdisciplinar reavalia o papel da intuição, do imaginário, da sensibilidade e do corpo na transmissão do

conhecimento (Carta da Transdisciplinaridade, Lima de Freitas, Edgar Morin, Basarab Nicolescu, 1994).

Os artigos 5 e 11 da Carta da Transdisciplinaridade reforçam a importância de uma visão aberta ao conhecimento, aquilo que o pensador bem explicita também em sua obra *A cabeça bem-feita*. É necessário darmos importância ao que surge do interior, do subjetivo, do sonho e da imaginação, visto que toda forma de intuição é válida na construção do conhecimento e que a linguagem é um processo inacabado, fruto de contingências do movimento da nossa história.

No intento de criar a arte como uma experiência sensorial, a obra de Lygia pensa a forma dentro do espaço e a percepção como um conjunto percebido. O caráter simbólico da obra de arte deixa de ser presentativo para tornar-se vivo, deixa de ser conceito e revela-se na experiência efetiva. Ao deixar a pintura e se dedicar aos objetos tridimensionais, Lygia Clark convida o espectador para adentrar o campo da criação, partilha percepções e extrapola a expressão estética quando realiza a própria experiência da criação em sua obra. A propositora busca resgatar as sensações adormecidas, o enigma do mundo e o sentido da vida.

Lygia Clark seria uma artista em busca da condição humana? Tendo em vista que a artista extrapola os limites conservados na arte. A preocupação fundamental e da qual todo e qualquer conhecimento deveria partir, segundo Morin em *A cabeça bem-feita*, é a condição humana. Ela é antepredicativa à qualquer abstração e às dicotomias entre homem e conhecimento, sensibilidade e racionalidade. O homem é biológico e cultural, está integrado ao mundo em sua inteireza e em constante transformação. A nossa condição de ser humano no mundo está atrelada à linguagem, aos mitos, ao imaginário e aos sonhos. A arte sensorial se aproxima desse conhecimento sensível e primordial elencado por Morin, visto que ela não sugere uma ocultação dos 'caracteres' existenciais do homem, pelo contrário, ela universaliza a nossa condição porque possibilita nos depararmos com a nossa condição afetiva de ser.

O intento de mergulhar na obra de Lygia Clark nos leva à tentativa de compreender o sentido de suas obras, em especial daquelas que nos oferecem abertura para experienciar, vivenciar o nosso corpo, caminho que direciona a artista, tardiamente, para o campo da terapia psicológica. Em todo o perscrutar sensível da obra de Lygia,

lidamos com a nossa condição humana e tão atual de 'ser' e de transformar-se, visto que sua arte nos incita emoções, memórias, desejos, dores e prazeres. O percurso artístico e as ideias presentes na obra de Lygia encaminharão o nosso texto. Veremos, adiante, a ruptura da artista com a arte convencional, sua perspectiva sobre a relação obra e espectador e, por fim, o sentido da relação sujeito-objeto na arte e no seu aspecto terapêutico, tendo como cerne das experiências estéticas, o corpo.

## **2. A LINGUAGEM DE LYGIA CLARK: O NOVO “OBJETO” OU “NÃO-OBJETO”**

Novo “objeto” ou “não objeto”, assim é denominado por Ferreira Gullar a forma explorada em seu nascimento nos trabalhos de Lygia Clark. A artista indaga a origem da forma, quer vê-la surgir do nada sem reduzi-la a alguma coisa, constrói uma nova linguagem da criação. Com esse intento, Lygia Clark inicia, em 1960, a série Bichos, nela é possível sentir a mobilidade da arte, pois a obra se movimenta, ela possui vida. Em Relâmpagos [dizer o ver], Ferreira Gullar nos aproxima dos Bichos, o crítico revela a transição proposta por Lygia: da obra de arte que antes se limitava à moldura da tela à transformação da obra ou destruição do suporte material no qual a pintura acabou sendo reduzida.

O “não-objeto” é, nas palavras de Gullar, o “anti-quadro”, ele é iniciado quando Lygia Clark expõe as placas que antes separavam os quadros em qualquer direção. Explora todas as possibilidades do quadro quando transforma a relação tela-moldura.

Mais que uma negação da pintura, os novos quadros de Lygia, intitulados Casulos, traziam a forma aberta. A tridimensionalidade na obra da propositora marca o início da arte brasileira contemporânea. A fruição do material plástico se torna aparente, da tela com pintura à óleo, a artista inicia uma infinita exploração de materiais leves, dinâmicos, móveis. Em Bichos, a tela começa a ganhar vida, ela sai de um interior alcançando dinamicamente um exterior, um movimento em direção ao fora, a obra se entrelaça, envolve suas partes formando um conjunto.

A obra se modifica em aspectos constantes, ganha formas variadas, da esquerda para a direita, de um lado para outro, a obra torna-se existência. “Era

como se o deserto, fecundando, ganhasse vida, se abrisse em pétalas, lentamente” (GULLAR, 2003, p. 145). Lygia não denominou como um “não-objeto”, mal percebia a extensão de sua obra e de seus alcances, que se estenderia para fora e para o público, que se tornaria uma obra de arte em busca de um novo sentido.

A obra de arte sempre foi encarada como um objeto contemplativo, sem que pudesse explorar outras possibilidades do real. A ideia do “não-objeto” mostra que a obra de arte pode tornar-se um objeto perceptivo, um fenômeno vivido. A arte possui essa dimensão, como elucida Edgar Morin: “As artes levam-nos à dimensão estética da existência e – conforme o adágio que diz que a natureza imita a obra de arte – elas nos ensinam a ver o mundo esteticamente” (MORIN, 2003, P. 45). Podemos dizer, que as relações são subvertidas entre espectador e obra, temos então, uma dialética: “a redescoberta do espaço não mais como o lugar onde as formas estão mas o lugar onde as formas se produzem e produzem o lugar” (GULLAR, 2003, p. 147).

A Teoria do não-objeto, de Ferreira Gullar, sobre as obras contemporâneas, mostra sua aproximação com a filosofia de Merleau-Ponty e a teoria estética de Susanne Langer. Assim como na obra desses teóricos, na arte de Lygia Clark a percepção não se dá apenas por um processo sensorial e mental da superfície, ela se origina também do inconsciente e de várias camadas sensoriais para depois se cristalizar na consciência. A percepção carrega um certo sentido, uma verdade, como escreveu Suzanne Langer em *Sentimento e forma*: “as formas não são fenômenos na ordem das coisas reais, como o são as manchas numa toalha de mesa; as formas num desenho – não importam quão abstratas sejam – têm uma vida que não faz parte de simples manchas” (LANGER, 1980, p. 50).

Recuperar a condição natural de 'ser' humano é um dos intentos da arte contemporânea, que consiste em ser mais do que um resgate das sensibilidades, ela requer a procura pela 'condição de estar no mundo' e da nossa 'condição humana'. A arte contemporânea, segundo Morin, se empenha em aprofundar e tornar explícito tudo o que os homens vivem em comum: “suas paixões, seus amores, seus ódios, seus envolvimento, seus delírios, suas felicidades, suas infelicidades, com boa e má sorte, enganos, traições, imprevistos, destino, fatalidade...” (MORIN, 2003, p. 44).

Na visão do crítico de arte Mário Pedrosa, essa arte procura acabar com a dicotomia da inteligência e da sensibilidade, é uma proposta de sensibilizar a inteligência através da intuição. Uma busca, como fez Kandinsky, de retomar uma intuição primeira como experiência na arte.

A obra de Lygia Clark insere-se aí, retificando as percepções primeiras e rompendo com a oposição homem-natureza, a arte deixa de ser simples representação e torna-se uma expressão ou uma forma-expressão. A luta pelo sentido estético, em contrapartida aos esquemas de estruturas das formas, elege a necessidade de fazer surgir as significações preexistentes à obra, isto é, a percepção primeira e inédita que advém da experiência.

Em 1960, Mário Pedrosa denomina a arte contemporânea como arte pós-moderna. Essa nova arte, segundo o crítico, rompe com a arte contemplativa dos museus: propõe uma reforma da sensibilidade e da percepção. É nessa tentativa, de ultrapassar o presente e de fundar uma autonomia perante a diluição da arte na mercadoria, que a ideia do espectador dentro da obra criará um entrelaçamento entre subjetivismo e objetivismo, sujeito e objeto, sensibilidade e racionalidade.

A série Bichos criada entre 1960 e 1964 tornou-se um ícone da arte brasileira, integrando o espectador, ela marca a transição de Lygia de artista à propositora. Diante da exaustão das artes, Lygia Clark representava uma “verdadeira renovação, ao cancelar a recepção puramente estético- contemplativa da obra (que deixava, num certo sentido, de ser tal), jogando por assim dizer o espectador dentro da obra” (ARANTES, 2004, p. 164).



Figura 1<sup>2</sup>

Os Bichos instituem um novo universo na arte, o universo de Lygia Clark. Eles renovam os espaços, criam-se espontaneamente, ocupam formas e lugares, deixam de ser apenas conceitos para habitarem experiências, revelações.

### **3. A REDESCOBERTA DO ESPAÇO: ESPECTADOR-OBRA**

A relação espectador-obra aparece em toda a obra de Lygia Clark, mas se inicia de forma efetiva na obra *Caminhando* de 1963, na qual o espectador se vê como agente. A obra de arte surge como um exercício experimental, ela passa a subverter as relações convencionais em busca de uma cristalização do coletivo, vemos a substituição de velhos sentimentos estéticos pela participação ativa do espectador.

*Caminhando* é criada por uma fita de Moebius, construída pelo espectador, ela o prende à totalidade, une o corpo à construção da arte. As mãos que enxergam o caminho são as mesmas que fazem as escolhas e optam por diferentes caminhos. A experiência percorre diversos sentimentos e intencionalidades. Nesse trabalho, o percurso de Lygia atinge uma certa atenção à vida, daí em diante a propositora explora os sentidos, sua preocupação em envolver o público toma conta do ato, o ato é o instante, o acontecimento vivo.

A obra “puramente gratuita” de Lygia retoma a espontaneidade do corpo, o espectador se reconhece enquanto criador, os movimentos e as ações se dão por meio de uma naturalidade expressiva do corpo. Sem regras, o corpo deixa de ser encarado como coisa material e passa a ter vida própria. Como entendido por Norbert Elias, o corpo não pode ser pensado separado da ideia dconsciência, na mesma medida, o indivíduo não pode ser concebido sem a ideia de sociedade. Para o sociólogo, “pensar no Eu implica inevitavelmente pensar num Nós” (ELIAS, 2008, p. 133). Pensar num 'nós' é possuir consciência da coletividade na qual estamos inseridos e isso é tão necessário quanto repensar o processo cultural, humano, moral, histórico, estético e político. Edgar Morin enseja a reforma do pensamento por meio disso: “chegar a uma tomada de consciência da coletividade do destino próprio de nossa era planetária, onde todos os humanos são confrontados com os mesmos problemas vitais e mortais” (MORIN, 2003, p. 46). Essa tomada de consciência pode ser atingida pela construção



transdisciplinar do conhecimento, na qual a arte aliada ao pensamento se desdobra de forma profunda e psicológica, pois ela revela a nossa condição de estar no mundo.

O corpo torna-se elemento primordial na obra de Clark, a ideia do homem coletivo aparece ligada às proposições artísticas e arranjam, de certo modo, uma intersubjetividade ou um compartilhamento de experiências entre o 'eu' e outro. Nas palavras de Lygia:

Se a perda da individualidade é imposta de certa maneira ao homem moderno, o artista lhe oferece uma certa revanche e a ocasião de encontrar-se. Ao mesmo tempo em que se dissolve no mundo, em que se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor que os outros sejam eles mesmos, e que atinjam o estado singular da arte sem arte (CLARK, 1965, p. 5).

A revanche da arte consiste em dissolver a individualidade, fundar no eu e no outro um mesmo. O coletivo é uma proposta política, formada por consciências que partilham uma mesma experiência. Na expressão da artista, o estado singular da arte é a 'não-arte', antes de se estabelecer enquanto obra ela se desfaz e se refaz em constantes transformações. Mário Pedrosa elucida essa ligação íntima entre artista e objeto, o qual ele denomina como objeto-arte: “A construção do objeto-arte é a expressão de uma necessidade intuitiva ou inconsciente do artista de completar ou fechar o ciclo finalista em que se move sua criatividade” (PEDROSA, 1986, p. 164).

A obra de arte aberta ao sujeito-espectador funde o espaço no tempo, o avesso no direito, o dentro no fora. A experiência formada por uma série de percepções é desenvolvida por inúmeras formas alcançadas. O 'objeto-arte' em plena relação com o corpo produz sensações e vivências subjetivas.

O psiquiatra suíço Carl Jung considera a criação artística um processo simbólico que institui uma relação entre os conteúdos da psique, consciente e inconsciente, do artista e do espectador. A criação da arte é considerada por Jung uma vivência psíquica, na qual transitam os conteúdos simbólicos da psique criadora para a psique do espectador que vivencia a experiência estética. Jung constrói uma teoria da criação artística, o psiquiatra ao desenvolver sua psicologia analítica acredita que o artista é capaz de promover uma experiência psicológica, um movimento psicológico inconsciente.

Ao propor uma psicologia arquetípica, Jung encara os símbolos como individuais e coletivos (arquétipos), “o inconsciente não é apenas um simples depósito do passado, mas está também cheio de germes de ideias e de situações psíquicas futuras, pensamentos inteiramente novos e ideias criadoras” (JUNG, 2008, p. 41). Por esse viés podemos aproximar a criação de Lygia dessa psicologia quando a artista projeta nos seus 'objetos', que veremos a seguir, uma fonte de produção de sensações individuais e coletivas.

A subjetividade presente nas proposições de Lygia vão ao encontro da consciência perceptiva do “eu” de Merleau-Ponty e do olhar fenomenológico de Jung, o reconhecimento do espectador enquanto corpo se dá no ato da obra, ele percebe que o seu corpo possui vida, que ele se move e que se reencontra a partir das sensações. A relação sujeito-objeto se inverte, o dentro e o fora são no mesmo instante um só, o corpo não se fragmenta em suas sensações, ele está inteiramente dentro e fora da obra, sua consciência é sensorial.

Em *O espectador emancipado*, Jacques Rancière descreve a necessidade da partilha da arte, dos lugares comuns e da importância do prazer no aprendizado do espectador. O autor elucida a condição do espectador numa “sociedade do espetáculo” e no panorama artístico contemporâneo, em especial no teatro. Segundo Rancière, ser espectador nos coloca num certo distanciamento da obra, a condição de espectador é uma coisa ruim, ela nos afasta e não nos permite conhecer, mas apenas olhar. O sentido do teatro se deve ao poder de quem atua e esse poder deve ser repassado ao espectador. O teatro performático é ilustrado por Jacques Rancière como uma virada, “o teatro é o lugar no qual uma ação é realmente desempenhada por corpos vivos diante de corpos vivos” (RANCIÈRE, 2010, p. 109).

Na obra de Lygia o ato assume a obra, assim como no teatro descrito por Rancière, sua criação suscita o corpo coletivo, a partilha da experiência. Nas obras *O dentro é o fora* e *O antes é o depois*, de 1963, Clark aprofunda a memória, a subjetividade e a relação obra-espectador, chega aos *Trepantes* e às *Obras moles*, o material trabalhado se torna cada vez mais maleável, do aço à borracha, privilegiando os sentidos a obra permeia as sensações corpóreas, esta fase irá desembocar na *Nostalgia do*

corpo, é a partir daí que o objeto-arte se integra ao corpo do espectador, sujeito e objeto tornam-se corpo.

#### **4. A VIDA E A OBRA: O DESABROCHAR DA EXPERIÊNCIA PSICOLÓGICA**

Em meados da década de 1960, o corpo ocupa o centro das proposições de Lygia Clark. O Neoconcretismo começa a atuar no campo sensorial, a fim de interrogar o sentido da arte, a posição que ela ocupa e sua função. Não podemos nos esquecer que o Brasil passava por um momento de repressão social e de profundo aniquilamento cultural. Nesse sentido, o corpo se torna obra de arte em meio ao esgotamento do plástico, encarado como inovação na arte contemporânea, é convocado para expressar a subjetividade e fundir-se na experiência artística da arte. Os sentidos passam a ser explorados e os objetos adentram as experiências para estimular novas percepções e sentimentos. O corpo adquire sentido na arte, ele experimenta a criação e forma com ele uma unidade entre artista-obra-espectador.

Essa nova relação entre sujeito e objeto ensejada por Lygia suscita o corpo como aquele que dá sentido às coisas, ele é a textura primordial entre 'mim' e o mundo, ele é a minha relação com o mundo percebido, o meu instrumento de conhecimento.

Junto ao espectador, os gestos e as falas não são subsumidos a uma significação ideal, mas a fala retoma o gesto, e o gesto retoma a fala, eles se comunicam através do meu corpo, assim como os aspectos sensoriais do meu corpo, eles são imediatamente simbólicos um do outro, porque meu corpo é justamente um sistema acabado de equivalências e de transposições intersensoriais. Os sentidos traduzem-se uns aos outros sem precisar de um intérprete, compreendem-se uns aos outros sem precisar passar pela ideia. Essas observações permitem dar todo o seu sentido à frase de Herder: “O homem é um sensorium comum perpétuo, que é todaco ora de um lado e ora do outro (MERLEAU-PONTY, 2011, p.315).

O corpo do espectador, nas palavras de Merleau-Ponty, imbuído de fala, gestos, sexualidade e ações, se movimenta em direção às coisas e ao mundo. Por meio de uma intencionalidade, uma abertura incessante em direção ao mundo, o sujeito não o apreende por completo, mas forma com ele uma unidade, ele o vivencia. Do mesmo modo, na obra de Lygia, o sensorial pode ser encarado como um desdobramento nas coisas, a exploração dos sentidos do corpo aparecem em sua série Nostalgia do corpo, criada

entre 1965 e 1969, a série de obras sensoriais revela a aproximação da artista com a fenomenologia, o que a levará, posteriormente, a se aproximar da psicanálise e da arte-terapia.

A série *Nostalgia do corpo* é um trabalho sensorial que se desenvolve por meio de várias perspectivas sobre o corpo: o corpo individual, o corpo sexual, o corpo dialógico, o corpo habitat e o corpo do outro. A fase sensorial de Lygia marca uma preocupação da propositora com o humano, com as ações do espectador e com sua experiência poética dos objetos. Inovando o modo de ver e conceber as relações do homem com a obra-de-arte, a artista se desliga do convencional museu e da galeria para tornar a obra uma experiência efetiva e de caráter terapêutico. O intenso interesse pela subjetividade faz com que suas obras toquem a memória do espectador, os objetos relacionais, objetos do cotidiano, são introduzidos nas proposições com o intento de proporcionar novas percepções e vivências.

O corpo encarado como um todo é trabalhado na obra de Lygia pelas suas relações físicas, psicológicas e culturais, com os objetos, com as coisas; pela sua correlação dialógica com outros corpos, gerando assim uma intercorporeidade; pela interação do corpo com a obra, criando uma arte performática; pelas percepções e pelo conhecimento, produzindo a experiência estética. A mostra da série *Nostalgia do corpo* se inicia pela experientiação entre o espectador e o objeto, explorando o sensorial e a dualidade sujeito-objeto, Lygia estabelece uma indiferenciação em busca da arte. Aguçando a fusão entre o 'eu' e o objeto, a propositora traduz o seu desejo no encontro do corpo com o imaginário e o desejo inconsciente, com o corpo em sua gênese e constância da vida. Assim como Edgar Morin enuncia a totalidade do corpo em sua célebre epistemologia:

O ser humano nos é revelado em sua complexidade: ser, ao mesmo tempo, totalmente biológico e totalmente cultural. O cérebro, por meio do qual pensamos, a boca, pela qual falamos, a mão, com a qual escrevemos, são órgãos totalmente biológicos e, ao mesmo tempo, totalmente culturais. O que há de mais biológico – o sexo, o nascimento, a morte – é, também, o que há de mais impregnado de cultura. Nossas atividades biológicas mais elementares – comer, beber, defecar – estão estreitamente ligadas a normas, proibições, valores, símbolos, mitos, ritos, ou seja, ao que há de mais especificamente cultural; nossas atividades mais culturais – falar,

cantar, dançar, amar, meditar – põem em movimento nossos corpos, nossos órgãos; portanto, o cérebro (MORIN, 2003, p. 40).

A subjetividade permeia o “fazer arte” na obra de Lygia Clark. Entre o desejo, o prazer e a fruição da arte, ela busca o solo originário das percepções humanas, explora profundamente as sensações e as desperta de sua silenciosa situação, do inconsciente à consciência ou do 'pensamento mudo' ao Eu. A consciência silenciosa, pré-existente a qualquer afirmação, é o próprio ato da experiência, ou o Cógito tácito, aquele que Merleau-Ponty descreve como a existência em ato, anterior ao Cogito falado, cartesiano, que busca exprimir certezas. O pensamento mudo de Lygia é o instante, a obra aberta, assim como ilustra sua arte relacional.

A obra Máscaras Abismo, de 1968, é uma das obras de pensamento mudo de Lygia Clark. O 'objeto relacional' (a artista assim denominava os objetos que despertariam sentidos), a máscara, provoca o híbrido arte-consciência-corpo, libera uma intensidade sinestésica, imaginária, desperta novos mundos, novos espaços, outras formas, como escreveu Merleau-Ponty uma vez:

Meu corpo é o lugar, ou antes a própria atualidade do fenômeno de expressão (Ausdruck), nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, são pregnantes uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido e, através dela, a expressão verbal (Darstellung) e a significação intelectual (Bedeutung). Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha “compreensão” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 315).



Figura 2<sup>2</sup>

O corpo é o lugar, o tempo atual e o espaço da obra. A procura de Lygia pelo “estado da arte”, como ela mesma dizia, se insere nesse de contexto da atualidade, da obra em construção, em abertura ou, ainda, em seu processo sempre inacabado. Os objetos relacionais tornaram- se emblemáticos, eles marcam a “demarchè” da artista em torno de algo que ela propunha desde o início, o híbrido experimental. A obra relacional, coletiva, do 'eu' com os outros, é considerada o ápice da criação de Clark, como se não houvesse nenhum outro material a ser trabalhado, a artista explora cada vez mais o corpo, o meu corpo com as coisas e agora: o meu corpo com o corpo do outro. O que é o objeto da arte então? Ela o reduziu ao nada. O corpo é o “não-objeto” da arte ou o “estado da arte”. “Quanto a nós, às vezes me pergunto se não estamos domesticados. Isso me chateia...” (CLARK, 1968, p. 3). Em um dos seus pequenos escritos, Lygia Clark interroga o sentido da arte e traz à tona a atual domesticação do sujeito. Que espécie de domesticação pode ser essa? A domesticação do corpo, da arte, do espectador. O corpo diante dos outros objetos é um objeto sensorial e sensível, por fim, os 'objetos relacionais' e o meu corpo formam uma unidade.

Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito- objeto se identificam essencialmente no ato... Ele se cola à ação... Você e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-

corpo, uma fusão. As diversas respostas nascerão das suas vozes (CLARK, 1980, p 26).

Em seus diários, clínico e pessoal, Lygia narrava seus projetos, vivências, sua relação obra-vida, suas memórias, imaginações e sonhos. Num trecho de um diário, a artista descreve o seu sonho com a obra *Baba antropofágica*, em 1973.

Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la (CLARK apud BORTOLON, 2015, p. 53).



Figura 3<sup>3</sup>

A proposição realizada com os alunos de Lygia Clark resultou na ideia de corpo-coletivo, dessa mesma época surgem outras proposições, *Rede de elástico* e *Túnel*, de 1974 e *Canibalismo*, de 1973. A *Baba antropofágica* marca uma concepção de corpo coletivo. A *baba* é uma ligação dos corpos, uma atitude natural, antropofágica como intitula a artista. A relação obra-arte-vida reitera o mundo original, em sua pré-reflexividade o sujeito é inerente ao mundo e ao outro. A *Baba antropofágica* é uma das obras de mais destaque de Lygia, ela desvenda a obscuridade do espectador, o corpo é a própria arte, tudo se confunde, como elucida Suely Rolnik:

O que a Baba ativou foi a memória do "arcaico", mais um de seus ritornelos: o tal bicho - o não-humano no homem e seus afetos - paradoxalmente sempre contemporâneo. Memória do corpo dos emaranhados-baba, campo de experimentação de uma cronogênese: engendramento de linhas de tempo espacializando-se em novos mundos. Memória prospectiva, acessada por reativação (do bicho) e não por regressão (ao passado humano e seus conteúdos recalçados). (ROLNIK, 1998, p. 4).

O fundo inumano é sentido. A memória prospectiva do corpo retoma o passado no presente e lança o espectador-participante no instante atual. “De que corpo e de que memória Lygia estaria falando?” (ROLNIK, 1998, p. 2). O viver-reviver presente, o contato do corpo com o corpo dos outros entrelaça memórias com o objeto, o emaranhado de linhas se desenrolando pelas bocas, por meio de carretéis provoca a partilha da experiência, da memória, do corpo. Os corpos interior- exterior, orgânico e subjetivo formam um só.

Em *A estruturação do self*, de 1980, a artista-propositora alcança as dimensões do homem: psíquica, vital e humana. Sua fase tardia procura alcançar o processo criativo como ato terapêutico, a sinestesia é alcançada por vários objetos sobre o corpo, a arte se transforma numa espécie de terapia, na qual as sensações são relacionais' provocadas por objetos cotidianos, são os denominados 'objetos que entram em contato com o corpo. Os objetos entranham-se no corpo, passeiam por ele como se estivessem deslizando numa superfície aberta, integram-se tornando a relação sujeito-objeto uma ligação 'corpo a corpo', um só Corpo.





Figura 4<sup>4</sup>

Daí surgem memórias, emoções, medos e fragilidades, desejos e traumas são reativados, prazeres e sentidos reativados. Nesse instante, Clark mergulha na totalidade do ser, tudo é corpo, desde a tela querendo sair do plano para a tridimensionalidade, ao metal em *Casulos* transformando-se em *Bichos*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lygia Clark vai além, sua obra atravessa as vivências, possibilita experiências, exterioriza a subjetividade do espectador e provoca nele uma entrega total, “de espectador em espectador o que ela pretende é que se possa fazer da existência uma obra de arte” (ROLNIK, 1998, p. 6). Lygia irá desvendar, de modo mais profundo, o corpo e a subjetividade em múltiplas dimensões. Dos *Bichos* saem os homens, os corpos que assediam outros corpos. As estruturas maleáveis revelaram-se no espaço e no movimento, na ação da obra. O *Bicho* tem o seu próprio movimento, ele antes manuseado passa a tocar e ser tocado, é corpo e forma uma unidade com o mundo. O corpo não é mais *Casulo*, ele se desdobra no vazio fazendo surgir o animal vivente: *Casulo-Bicho-Corpo-Ação-Metamorfose*.

## Notas de rodapé

<sup>1</sup> Nas palavras de Pascal Dupond, a intersubjetividade é uma estrutura da vida intencional. Na filosofia de Maurice Merleau-Ponty, a intersubjetividade desdobra-se na percepção de outrem, “na articulação invisível da experiência, no Ineinander (envolvimento) dos outros em nós e de nós neles” (DUPOND, 2010, p. 46).

<sup>2</sup> Fonte: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/cultura-geral-80603/47-textos-escolhidos/2214-manifesto-neoconcreto-1959>

<sup>3</sup> Fonte: <http://tudolygiaclark.blogspot.com.br/p/obras.html>

<sup>4</sup> Fonte: <<http://espacohumus.com/lygia-clark>>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: Itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BORTOLON, Flavia Jakemiu Araujo. **A nostalgia do corpo: a construção do corpo na obra de Lygia Clark**. Dissertação de mestrado, Ufpr, 2015.

CLARK, Lygia. **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia. A propósito da magia do objeto, 1965. Nós somos os propositores, 1968. Caminhando, 1964. Estamos domesticados?, 1964. In: Associação cultural Mundo de Lygia. DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert. **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos [dizer o ver]**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

GULLAR, F; CLARK, L; CASTRO, Almicar de; WEISSMANN, F; JARDIM, R; CAMARGO, S; SPANUDIS, T. **Manifesto Neoconcreto**, 1959. Disponível em: <http://marocidental.blogspot.com/2012/02/o-manifesto-neoconcretista.html> Acesso em: 20/06/18.

JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução de: Maria Lúcia Pinho. 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LANGER, Suzanne. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MALUF, Daniela Pinotti. **Lygia Clark e Merleau-Ponty: Paralelos**. Dissertação de mestrado, Unicamp, 2007.

MATESCO, Viviane. **Corpo e subjetividade na arte contemporânea brasileira**. In: *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*, Orgs: Velloso, Mônica Pimenta; Rouchou, Joëlle; Oliveira, Cláudia de. Faperj, Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita – repensar a reforma, refazer o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN, E; NICOLESCU, B; FREITAS, Lima de. **Carta da Transdisciplinaridade**. (Convento de Arrábida, Portugal, Novembro de 1994.), Portugal, Convento da Arrábida, 6 de novembro de 1994. NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

PEDROSA, M. **Mundo, homem, arte em crise**. Aracy Amaral (Org.). 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. In: *Urdimento, Revista de estudos em Artes cênicas*, Udesc, vol 1, nº 15, 2010, p 107 - 122.

ROLNIK, Suely. **Por um estado de arte. A atualidade de Lygia Clark**. In: *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 456-467.

**Credenciais da autora**

XAVIER, Luana Lopes. Doutoranda em Performances Culturais/FCS, Universidade Federal de Goiás/Brasil. E-mail: luanafilosofia@gmail.com

**Endereço para correspondência:** Luana Lopes Xavier. E-mail: luanafilosofia@gmail.com

**Como citar este artigo (Formato ABNT):** XAVIER, Luana Lopes. A experiência estética como ato terapêutico na obra de Lygia Clark. **Educação, Psicologia e Interfaces**, v. 3, n.3, p. 137-155, 2019. DOI: <https://doi.org/10.37444/issn-2594-5343.v3i3.159>

**Recebido:** 07/08/2019.

**Aceito:** 20/11/2019.