

O PROJETO DE ARTE-VIDA DE LYGIA CLARK: EM BUSCA DE UMA NOVA BARBÁRIE

Izabella Medeiros¹

Resumo: Partindo da discussão feita por Walter Benjamin acerca da “experiência”, em seu diagnóstico da modernidade, e da sua crença na mudança da realidade denunciada por ele, queremos, com este trabalho, pensar uma outra forma de experiência no mundo contemporâneo. Fazemos uma análise do trabalho da artista plástica Lygia Clark por acreditarmos que ele abre espaço para pensarmos mais do que uma nova relação entre público, arte e artista nesse contexto de empobrecimento da experiência tão bem desenhado por Benjamin. Para isso, iniciamos o trabalho com o delineamento do conceito de experiência, seguimos com a análise benjaminiana da ideia de pobreza de experiência e, posteriormente, com a análise do trabalho de Lygia Clark.

Palavras-chave: pobreza da experiência, projeto de arte-vida, fenomenologia merleau-pontyana.

1. Introdução

Partindo da discussão feita por Walter Benjamin acerca da “experiência”, em seu diagnóstico da modernidade, e da sua crença na mudança da realidade denunciada por ele, queremos, com este trabalho, pensar uma outra forma de experiência no mundo contemporâneo.

Entendendo que a existência cotidiana dos sujeitos e o modo através do qual estes se apropriam das formas simbólicas devem ampliar a nossa compreensão das experiências individual e coletiva em direção à compreensão de uma experiência estética², faremos uma análise do trabalho da artista plástica Lygia Clark por acreditarmos que ele abre espaço para pensarmos mais do que uma nova relação entre público, arte e artista nesse contexto de empobrecimento da experiência tão bem desenhado por Benjamin (1994). Para isso, iniciaremos o trabalho com o delineamento

¹ Graduada em Psicologia e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: bela_medeiros@yahoo.com.br

² Entendida aqui como uma mediação entre os sujeitos e o mundo, tendo na experiência sensível seu fundamento, o que não reduz o estético ao artístico, como se faz comumente.



do conceito de experiência, seguiremos com a análise benjaminiana da idéia de pobreza de experiência e, posteriormente, com a análise do trabalho de Lygia Clark.

2. Experiência como conceito

Falar do termo “experiência” não se constitui numa tarefa fácil, pois a variedade de acepções que ele pode ter é grande e complexa, além de poder ser estudado sob inúmeros pontos de vista e nas múltiplas áreas de conhecimento. Acrescento, ainda, na dificuldade de definir um conceito de experiência, o caráter amplo e promíscuo que esse termo assumiu, na medida em que é utilizado genérica e indiscriminadamente.

Tradicionalmente, a “experiência” é compreendida como um conjunto de práticas vividas, quando se diz, por exemplo, que alguém sofreu ou suportou algo durante determinado tempo de sua vida; e também é compreendida como uma habilidade alcançada pela prática de alguma atividade, seja profissional ou não. Aquele que acumula muitas experiências, em consequência, possui a autoridade que o separa da ingenuidade juvenil.

Na modernidade, com o desenvolvimento de uma técnica científica aliado à busca pela verdade e ao desejo humano de tudo medir, a experiência passou a se confundir com a noção de experimento – realizado sob condições determinadas e com a utilização de instrumentos adequados à mensuração –, pois este era entendido como a comprovação científica da experiência. Desse modo, a experiência, que antes se realizava no sujeito, passou a ser efetuada pelos instrumentos e números (AGAMBEN, 2005).

Apesar dessa compreensão técnico-racionalista da experiência, cujos modelos são o cálculo matemático e o funcionamento mecânico, ela não se esgota aí. Para o objetivo deste trabalho, então, como partirei da discussão feita por Walter Benjamin acerca da “experiência”, vou considerá-la aqui como uma forma de saber, o que nos permite afirmar que, enquanto tal, a experiência humana é produzida a partir de uma intensa aprendizagem da vida. Mas esse saber e essa aprendizagem estão ligados à sabedoria e não ao acúmulo de informações sobre o mundo, pois enquanto aquela diz respeito à experiência como elemento fundamental da relação do sujeito com o mundo, o saber do acúmulo de informações pressupõe um sujeito desmundanizado, na medida em que, ao buscar desenfreadamente uma grande quantidade de informação (e com ela o novo) e ao ser orientado por seu excesso, a esse sujeito se exige uma atitude que compreenda o mundo a partir do critério da descartabilidade.

Isso faz ser necessário, por conseguinte, estabelecer a distinção entre as noções de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) – realizada por Walter Benjamin (1994) em seu belo texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. A palavra *Erfahrung*, a correspondente de “experiência” em alemão, é formada apresentando o verbo *fahren* em seu radical, que significa “viajar”, “desbravar estradas”, “percorrer caminhos”, “descobrir novos horizontes” (LALANDE, 1999). Quem pratica todas essas ações constrói um conhecimento que se dá com as experiências tecidas ao longo do tempo e, por isso, se acumulam, se prolongam e se transmitem. Já o termo *Erlebnis*, o correspondente de “vivência” em alemão, é formado pelo verbo *erleben*, que remete ao simples testemunho de um evento/objeto por parte do sujeito, ligado à provisoriedade do viver.

Enquanto a “experiência” diz respeito a uma relação do sujeito com e no mundo, em que passado, presente e futuro se conjugam na elaboração de um fluxo que se orienta através da memória, seja pela ordem do esquecimento e/ou pela ordem da lembrança; a “vivência” corresponde a um tipo de relação em que as pessoas não estabelecem ligação com o passado, com o conhecimento acumulado, atropelando-se pela enxurrada de estímulos oferecidos pela sociedade de consumo, em que a velocidade induz mais ao esquecimento que à lembrança.

Por conseguinte, essa descrição da “vivência” pode fazer parecer que estamos afirmando que todas as vivências são transitórias e superficiais. Não necessariamente, pois algumas vivências podem ser realmente profundas para os sujeitos, na medida em que agregam significado às suas vidas. Contudo, tentando esclarecer, quero dizer que não é no grau de intensidade de ocorrência que se encontra o fundamento da distinção entre “vivência” e “experiência”, mas na forma em que cada uma opera nos sujeitos, passando a fazer parte ou não de suas constituições subjetivas. É partindo disso, então, que afirmamos que “experienciar” é mais do que “vivenciar”, visto que, ao nos marcar subjetivamente, delinea a história das nossas vidas.

3. Benjamin e o empobrecimento da experiência

Em seu diagnóstico da modernidade, Walter Benjamin (1994) aponta e mostra enfaticamente, no início do século XX, o empobrecimento da experiência no qual estamos imersos e chama a atenção para a urgente necessidade de transformação desse cenário.

Com os ensaios “Experiência e pobreza” e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin (1994) apresenta o declínio da autoridade e da arte de narrar como duas condições que nos levaram à pobreza de experiência. Perdemos a autoridade da sabedoria, ficando pobres de experiências comunicáveis, e com isso ganhamos um narrador precário.

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p.114).

Para Benjamin (1994), o desenvolvimento técnico, ao se sobrepor ao sujeito humano, construiu um fértil terreno que viabilizou o empobrecimento da experiência. Pois uma geração que viu o mundo se transformar pela barbárie da Primeira Grande Guerra – uma das experiências mais terríveis da humanidade, em que nos deparamos com a ostentação e glorificação do progresso através de todo aparato bélico desenvolvido –, ao viver conseqüências para além do conflito armado, como, por exemplo, doenças físicas e psíquicas, destruição dos laços familiares, devastação ambiental e incontáveis outras situações sobre as quais nem conseguimos falar e/ou imaginar, só pode ter ficado pobre de experiência.

Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p.115).

Esse “frágil e minúsculo corpo humano” silencia por não mais guardar consigo experiências comunicáveis, mas só o horror de um tempo que não se quer lembrar e, por isso, um tempo que não se deve narrar. Logo, se os narradores se alimentam das experiências transmitidas de geração a geração e elas foram subtraídas de nós, não temos mais o que ouvir e o que contar (BENJAMIN, 1994).

Com isso, Benjamin (1994) mostra como a decadência da arte de narrar foi expressão do empobrecimento da experiência à medida em que a narratividade clássica foi sendo substituída por outros gêneros literários até chegar à informação jornalística como fonte hegemônica de transmissão de saber – mas um saber pobre de experiência,

como já afirmamos anteriormente. Dessa forma, um modo de vida que tinha a experiência como elemento fundamental da relação entre os sujeitos e destes com o mundo, no qual havia espaço para um contato mais íntimo entre as pessoas, é substituído por um modo de vida que tem os princípios de brevidade e descartabilidade como seus principais elementos norteadores, o que fez produzir nos sujeitos um tipo de comunicação instantânea através da qual parecemos nos tocar, apenas, tangencialmente.

Hoje, como defende Giorgio Agamben (2005), ao escrever um texto (Infância e História – ensaio sobre a destruição da experiência) que tem como referência inicial o ensaio “Experiência e pobreza” de Benjamin (1994), nós não precisamos mais de uma grande catástrofe para provar nossa pobreza de experiência porque o tipo de existência cotidiana que temos numa metrópole já é suficiente para isso. Existência que, acredito, é uma tradução do horror que Benjamin (1994) denunciara.

Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distancia insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; (...) nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2005, pp.21-22).

No entanto, como afirma o próprio Benjamin (1994), não se trata de demonizar a técnica nem de considerar esse cenário irreversível. Compreendendo que fomos privados de experiência, nos resta, para ele, assumir esta pobreza e, com o que dela restou, construir um novo conceito de barbárie. É como se, para Benjamin, a pobreza de experiência operasse a partir da necessidade de libertação do humano desse tipo de experiência.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda (BENJAMIN, 1994, pp.115-116).

Isso nos faz pensar, por conseguinte, que essa nova barbárie tem um potencial inovador e criativo. Parece, então, que Walter Benjamin reivindica a contribuição dessa constatação e crítica que ele faz na elaboração de um novo modo de invenção de nós mesmos, que, por sua vez, está relacionado às práticas de subjetivação produzidas em

nosso cotidiano. É pensando nisso, então, que partiremos, a seguir, para a análise do trabalho de Lygia Clark.

4. A arte de Lygia Clark: em busca de uma outra experiência

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 projeto construtivo no Brasil, que orientou o Concretismo e o Neoconcretismo, movimentos artísticos dos quais Lygia Clark fez parte, emerge num contexto político e social marcado pela proposta desenvolvimentista do país, erguida pelos princípios de racionalidade, produção e progresso – os anos do pós-guerra e o período JK. É nessa direção que os críticos indicam a tendência do Concretismo a uma perigosa exacerbação racionalista. As novas descobertas tecnológicas da ciência ganharam visibilidade e construíram um fértil terreno para a reconfiguração do pensamento objetivista, que estimulava essa tendência à racionalização dos processos e propósitos artísticos entre nós (BRITO, 1985).

Envolvida com a ideologia do desenvolvimento científico e tecnológico, que trazia consigo a idéia de uma progressiva racionalização das relações sociais, a arte concreta deveria eliminar todo e qualquer resíduo do pensamento pré-científico que dominava a arte de então. Em outras palavras, o Concretismo buscava o deslocamento da “posição ‘romântica’ do artista, pensado agora não mais como ser inspirado, restrito ao âmbito mítico da ‘criação’, e sim como produtor social especializado” (BRITO, 1985, p.16). Esse pensamento “pré-científico” ao qual o Concretismo se referia era o figurativismo da segunda fase do modernismo brasileiro, agora destituído de qualquer contestação formal – do qual Portinari e Di Cavalcanti eram figuras emblemáticas, de expressão maior. A principal crítica a esses artistas era a de que se mantinham presos ao esquema tradicional de representação na arte: a busca da representação do real.

Era, então, 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 exploração da perspectiva³.

³ A idéia 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

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 – pensado como instrumento de conscientização política das massas – 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.

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 *arquitectura*, as *artes visuais*, o *urbanismo*, o *design* etc. – “a um funcionalismo estetizado vinculado ao modelo de produção capitalista e destituído de um aprofundamento crítico” (MILLIET, 1992, p.24).

Na década de 1950, Lygia Clark participou do Concretismo com efetivo destaque. “Adere à pintura abstrata geométrica explorando as possibilidades compositivas do plano e do espaço pictórico” (MILLIET, 1992, p.18). Revolucionária nessa dimensão das questões plástico-formais, pois se utiliza do quadro como espaço preponderantemente não metafórico, despojado de transcendência, e transforma-o, assim, em uma “forma-signo, objeto no mundo” (MILLIET, 1992, p.22). Não se acomodando e não se limitando aos postulados concretistas, ela procura se aprofundar nas questões problemáticas trazidas por eles 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.

Lygia, então, 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

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 pré-determinada do espectador-observador, por um lado, e, por outro, a estabilidade e a ordem do plano (FRANCASTEL, 1989).

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

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

Essa radicalidade em sua atitude e em seu comportamento exploratório do campo pictórico a conduz ao esgotamento das possibilidades compositivas do plano 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 ela, marca arbitrariamente os limites do espaço, e por isso mesmo dá ao sujeito uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. Mas o plano está morto, e a concepção simbólica que o sujeito projetava sobre ele não mais o satisfaz (CLARK, 1980).

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

Esse trajeto realizado por Lygia, marcado por um permanente questionamento do estatuto da arte e do artista – em que são testados os limites da arte e da relação sujeito-objeto, sendo o espectador estimulado a abandonar sua posição distanciada e passiva de contemplação em relação à “obra” de arte –, permitiu uma aproximação da arte com o sujeito humano na busca por um envolvimento mais direto com a esfera social, rompendo, assim, com os esquemas formais vigentes na arte, o que demonstra o início de uma superação dos princípios e da ortodoxia concretas. Como a própria Lygia

Clark afirmou em 1957, antecipando, “a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (PEDROSA, 1980, p.16).

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 do caráter racional da arte concreta, bem como de sua tendência tecnicista da vida cotidiana, como um projeto de vanguarda cultural brasileira. Podemos perceber essa postura em Lygia ao identificarmos sua defesa por uma atividade artística que não esteja limitada a uma esfera elitista, na recusa das formas transformadas em fórmulas – que produz a repetição de soluções plásticas –, na rejeição da compreensão da obra acabada e passiva de contemplação. Nas palavras de Milliet (1992), o neoconcretismo

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 (p.18).

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

É em oposição a essa postura, às obras que se pretendem verdades matemáticas e demonstrativas das leis da física, que surge o Neoconcretismo. Na contramão do racionalismo concreto, a arte neoconcreta estabelece seu campo vivencial com a experimentação e a prática como resolução criativa ao impasse concretista. Mesmo erguido sob sólida base construtiva, o que temos no movimento neoconcreto é uma mudança radical de *episteme*. Se a *episteme* concreta colocava o sujeito humano como agente social e econômico num sistema de causa e efeito no qual predominava o pensamento dualista – presente nas Ciências Humanas e Sociais de maneira geral – que, por sua vez, promove uma insistente separação entre razão e sensibilidade, a *episteme*

neoconcreta pensa o sujeito humano como ser-no-mundo enquanto totalidade, numa busca pela superação das dicotomias sujeito-objeto, interior-exterior, dentro-fora. Para isso recorre à apreensão fenomenológica de Merleau-Ponty (2006), ao afirmar que

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

A *episteme* neoconcreta procurou colocar no centro do trabalho artístico as intenções expressivas contra o objetivismo concreto. Produto da crise pela qual passou o país ao final dos anos 50 e início dos anos 60, com a qual vemos o sonho desenvolvimentista se esfacelar diante de uma desorganização política e econômica que inviabilizou o projeto construtivo, o neoconcretismo acredita ser impossível continuar trabalhando a partir do quadro de referências 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” (MILLIET, 1992, p.26).

Lygia, juntamente com Hélio Oiticica, esteve à frente desse processo. Em seguida aos “Bichos”, então, no ano de 1963, cria os “Trepantes”, recortes espiralados, feitos em metal, que podem surgir de uma caixa, enroscar-se em troncos ou em pequenos pedaços de madeira, como se fossem parasitas. Apesar de continuar revolucionando o campo da arte brasileira, Lygia, até esse momento, ainda trabalha com objetos rígidos, de materiais mais convencionais, mas logo depois abandona a “rigidez” e passa a utilizar materiais maleáveis, quando cria a “Obra-Mole” (1964). A maleabilidade desta a faz insinuar-se e, por isso, incita, provoca e encoraja o manuseio do espectador, sugerindo, dessa forma, uma diversidade de disposições. “Quando pendurada, a peça cede à gravidade deformando-se; apoiada no chão, achata-se” (MILLIET, 1992, p.86).

A partir dessa criação Lygia abandona definitivamente 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. Propõe, então, 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.

Dissolvendo a aura do artista como criador absoluto, a criação passa a ser compartilhada entre ela e os outros. Assim, Lygia caminha “do espaço institucional da arte para o espaço social, leva o público da contemplação passiva à participação ativa” (MILLIET, 1992, p.87). O objeto em si, portanto, não mais é importante, e os significados, agora, emergem dessa encruzilhada de subjetividades, que torna essa redescoberta do gesto e do corpo uma metáfora da liberdade do espectador-autor.

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

Nesse período⁴, compreendido pelas fases “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) e “Estruturação do self” (1976-84), há um privilégio do que é experienciado pelos sujeitos nas proposições. A arte e a vida se integram compondo o que Lygia compreende “como força transformadora capaz de desinibir nossos desejos e realizar o imaginado” (MILLIET, 1992, p.102). Os processos vivenciados pelos indivíduos e pelo grupo produziram, assim, transformações na subjetividade que poderiam romper com modelos dominantes de subjetivação. Para Lygia, esse processo coloca o corpo como fonte de conhecimento e abandona, portanto, o ideal de que a consciência objetiva é o nosso único modo de acesso à realidade, como já defendera Merleau-Ponty (2006).

Líder do pensamento fenomenológico na França, Merleau-Ponty elabora toda 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

⁴ Não faremos, aqui, uma análise mais detalhada das fases que compõem esse período, devido ao espaço disponibilizado.

dualismo quase insuperável: racionalismo x empirismo, que apresentam uma grande dificuldade em estabelecer um princípio de união entre idéias, 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 x corpo; sujeito x objeto; indivíduo x mundo; forma x conteúdo; corpo x espírito (MERLEAU-PONTY, 2006).

A perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (2004), 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 (2006) 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 por ele, 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 intelectual, em que corpo e pensamento são concebidos independentemente. Dessa forma, o caminho trilhado por ele se define a partir do primado da corporeidade, compreendida como uma vivência que emerge da correlação sujeito-mundo na experiência vivida, como modo de ser-no-mundo 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 (MERLEAU-PONTY, 2006, p.547).

Para Merleau-Ponty (2006), o corpo é a sede do encontro sujeito-mundo, um lugar do qual o sujeito e o objeto, tradicionalmente entendidos como pólos, emergem.

Seu fundamento fenomenológico o impede de pensar o corpo mecanicamente, como engrenagens que se acoplam e se submetem à consciência reflexiva. Esta, então, não pode ser considerada como forma primeira da consciência, visto que se apresenta como imbricação da consciência perceptiva, indiscernível de um corpo cognoscente. Trata-se, portanto, não da consciência como uma parte que compõe nosso cérebro – como as teorias localizacionistas costumam afirmar –, e muito menos como uma dimensão apartada do mundo que poderia atribuir significação a um objeto, mas de uma unidade significativa experienciada como um corpo núcleo de significação e como coisas dotadas de sentidos.

Como ele, Lygia compreende o espaço vivido a partir da experiência do sujeito no espaço-tempo e, por isso, radicaliza a relação espectador-obra de arte, assumindo, como foi dito anteriormente, o ato artístico como campo de experiência. “O espectador, que antes se encontrava ‘aprisionado’ corporalmente na contemplação, agora *age* no espaço-tempo por meio de uma vivência corporal da obra” (ALVIM, 2007, pp.6-7). É um acesso aos significados da existência através do fenômeno que emerge da experiência. Em outras palavras, o que queremos dizer é que todas essas descrições realizadas, através do trabalho de Lygia Clark, são maneiras específicas de se falar sobre o movimento da existência, que não sufoca a diversidade dos conteúdos existentes e de suas expressões subjugando-os a um “eu penso”, mas orienta-os “... para a unidade intersensorial de um ‘mundo’” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.192).

5. Considerações finais

Diante do que já foi dito, 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” (MILLIET, 1992, p. 15). Ela, então, abre espaço para pensarmos em uma existência poética e uma poética existencial, colocando o corpo como lugar da experiência, na medida em que somos um corpo que se move no mundo. Como afirmou Merleau-Ponty (2006, p. 195), “... não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca”.

Assim, com sua poética de desrepresentação, de deslocamento do privilégio do olhar para uma ampla percepção sensorial, Lygia nos dá pistas de como podemos pensar e experimentar um outro modo de ser no mundo – um novo sentido de barbárie, como

nos estimulou a pensar Benjamin –, não reduzindo o saber humano ao sentir, à consciência perceptiva, mas nos voltando para estes como mais uma forma de acesso ao mundo que não é menos legítima do que a consciência reflexiva, o pensamento objetivo.

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

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALVIM, Mônica. **Ato artístico e ato psicoterápico como Experiment-ação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia**. Brasília: Tese de Doutorado, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, v. 1)**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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.

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

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 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. In: FUNARTE (Ed.) **Lygia Clark. Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.