

Programa de Desenvolvimento Educacional

Unidade Temática

LEITURAS E APROPRIAÇÕES:

A HISTÓRIA INTELECTUAL DE LYGIA CLARK (1958-1968)

Andréa Carla Kincheski Coelho

**Ponta Grossa
2008**

**SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO
SUPERINTENDÊNCIA DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO EDUCACIONAL – PDE
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA**

ANDRÉA CARLA KINCHESKI COELHO

**LEITURAS E APROPRIAÇÕES: A HISTÓRIA INTELLECTUAL DE LYGIA CLARK
(1958-1968)**

**Material Didático-Pedagógico elaborado
para definir diretrizes de ação do Programa
de Desenvolvimento Educacional - PDE
Secretaria de Estado da Educação - Paraná.**

**Orientadora: Prof^a Dra Christiane Marques
Szesz**

PONTA GROSSA

2008

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------|-----------|
| APRESENTAÇÃO..... | 1 |
| INTRODUÇÃO | 3 |
| AS PRIMEIRAS OBRAS..... | 5 |
| OS BICHOS..... | 9 |
| CAMINHANDO..... | 15 |
| NOSTALGIAS DO CORPO..... | 21 |
| GLOSSÁRIO | 29 |
| REFERÊNCIAS | 30 |

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| FIGURA 01 - Poética baseada na imagem da obra: Superfícies Moduladas (1954) | 6 |
| FIGURA 02 - Poética baseada na obra de Lygia Clark..... | 7 |
| FIGURA 03 - Poética baseada na obra Casulo, ferro, 1959 de Lygia Clark..... | 9 |
| FIGURA 04 - Poética da obra Bichos-1960 - Lápis 6B sob Canson | 10 |
| FIGURA 05 - Poética da obra Bichos-1960 - Lápis 6B sob Canson..... | 11 |
| FIGURAS 06 e 07 – Poéticas sobre a Obra Bichos – Lygia Clark (1960) Bicho..... | 12 |
| FIGURA 08 - Poética sobre a Obra – Caminhando (1963)..... | 16 |
| FIGURA 09 - Poética da Obra O Dentro é o Fora (1963) | 19 |
| FIGURA 10- Poética da Obra Trepante (1963)..... | 19 |
| FIGURA 11 – Poética da Obra Mole (1964)..... | 19 |
| FIGURA 37- Poética baseada na obra de Lygia Clark: Eu e Tu..... | 23 |

APRESENTAÇÃO

A presente Unidade Temática destina-se ao registro de textos e atividades a serem trabalhados na Proposta de Intervenção Pedagógica na Escola, como parte integrante do Programa de Desenvolvimento Educacional – PDE, da Secretaria de Estado da Educação do Paraná.

Esta proposta metodológica propõe-se realizar um estudo interdisciplinar. Busca-se um diálogo entre a história da leitura da artista, o contexto histórico de Lygia Clark e a história do Brasil da época, demonstrando que a história pode ser escrita por meio de uma abordagem polifônica da cultura¹.

Investigam-se, por meio de leituras e pesquisas, as influências que orientaram Lygia Clark para a concepção de suas proposições, pretendendo encontrar a relação do contexto histórico com sua proposta artística. Analisando a influência desse contexto nas obras de Lygia Clark verificando por meio da história da leitura, apoiada na Nova História Cultural as apropriações² e representações realizadas pela artista plástica para objetivar sua poética³.

Constata-se no ensino da História a importância de utilizar produções artísticas para realizarmos a aprendizagem significativa⁴. Nessa perspectiva, anseia-

¹ Segundo Bakhtin, esta abordagem exposta na tese sobre a *Cultura Popular na Idade Média e Renascimento (1946)* inaugura o estudo do “dialogismo”, das várias vozes que podem ser perceptíveis em uma mesma prática cultural ou em um mesmo texto, ou até mesmo no interior de uma única palavra (...) envereda pela análise da “polifonia de vozes” que o historiador e o lingüista podem decifrar em obras artísticas e literárias. (citado por BARROS, 2004. P.74)

² Noção fundamental que faz parte da perspectiva desenvolvida por Roger Chartier de História Cultural, que segundo o próprio historiador francês, procura compreender as práticas que constroem o mundo como representação. (BARROS, 2004.p.88)

³ Etimologicamente a palavra **poética** vem do grego **poésios** ou **poietikos**, que significa, para fabricação. A arte **poética** é o nome de uma obra aristotélica sobre as artes da fala e da escrita, do canto e da dança; a poesia e o teatro, e estuda as obras de arte como fabricação de seres e gestos artificiais, isto é produzidos pelos seres humanos. (FASSINA, 2004.p.12-13)

⁴ Processo por meio do qual uma nova informação é relacionada de maneira substantiva e não arbitrária a um aspecto relevante da estrutura cognitiva. A Teoria de Ausubel prioriza a Aprendizagem Cognitiva, que é a integração do conteúdo aprendido numa edificação mental ordenada, a Estrutura Cognitiva. Essa Estrutura Cognitiva representa todo um conteúdo informacional armazenado por um indivíduo, organizado de certa forma em qualquer modalidade do conhecimento. O conteúdo previamente detido pelo indivíduo representa um forte influenciador do processo de aprendizagem. Novos dados serão assimilados e armazenados na razão direta da qualidade da Estrutura Cognitiva prévia do aprendiz. UnB - Maio de 1999, Departamento de Psicologia, Disciplina: Aprendizagem e Ensino, Professora: Raquel- disponível em <http://www.xr.pro.br/monografias/ausubel.html> acessado em 03/07/08

se amparar o presente trabalho nas Artes e na História da leitura, para construir a história de Lygia Clark e do período de 1958 a 1968. A presente abordagem da história da leitura associa-se a crítica textual e bibliográfica, levando em conta que as formas produzem sentidos e que um texto passa a encher-se de significações inéditas, tão logo se modifiquem os dispositivos de sua interpretação.

Pretende-se, portanto, construir o conhecimento histórico utilizando-se de uma nova visão historiográfica. Esta forma de se escrever a história é pouco utilizada, mas permite que o historiador tente compreender quais as verdadeiras razões que levaram um fato, ou uma obra (literária ou de arte) ser concebida. Busca-se, portanto conhecer as pesquisas e autores que estudaram a produção de Lygia Clark, quais as verdadeiras influências do contexto da época em suas obras e principalmente sua ligação com o movimento de contracultura.

INTRODUÇÃO

Para iniciar esse trabalho temos que conhecer um pouco do nosso objeto de estudo: a artista Lygia Clark. Artista plástica mineira Lygia Clark nasceu em 1920 e sempre foi uma revolucionária, deixou em Belo Horizonte (MG) sua tradicional família de juristas e foi em busca do aprendizado artístico no Rio de Janeiro, iniciou seus estudos de pintura em 1947 com Roberto Burle Marx⁵. Em 1950 mudou-se para Paris, onde foi aluna de Fernand Léger, Arpad Szenes e Isaac Dobrinsk, e realizou sua primeira individual no Institut Endoplastic. Retornou ao Rio em 1953 e começou a se dedicar à pintura abstrata.

Em 1954, integrou o grupo Frente, liderado por Ivan Serpa, permaneceu no grupo até 1956. Em suas primeiras pinturas (1954), mudou a natureza e o sentido do quadro. Estendeu a cor até a moldura, anulando-a ou até mesmo trazendo-a para dentro do quadro.

Em 1959, expôs seus "Bichos", placas de metal articuladas por dobradiças. É quando sua obra começa a se abrir à participação do público, com o trabalho sendo manipulado pelo espectador. Nesse mesmo ano, juntamente com vários artistas entre eles Hélio Oiticica e Ferreira Gullar, romperam com o movimento concreto por acreditarem que o rigor geométrico acabara por se tornar limitador. Com o objetivo de estabelecer uma nova linguagem abstrata na arte brasileira, em 1959 fundou o neoconcretismo.

Na segunda metade da década de 1960 sua obra dá outra guinada. A partir de 1964, Lygia, começou a explorar o corpo humano, criando objetos para serem colocados sobre o corpo do espectador. Começou a ganhar repercussão internacional nessa época. Em 1964 e 1965 expôs na galeria Signals de Londres. Em 1968 a Bienal de Veneza dedica uma sala especial a seus trabalhos. Em 1967 ela cria "O Eu e o Tu".

Entre 1970 e 1975 viveu em Paris, onde foi professora na Sorbonne, excedendo os limites da arte para buscar em seus alunos reações que trouxessem à tona impulsos refreados, substituindo-os por energia criativa. Nesse período sua atividade se afasta da produção de objetos estéticos e volta-se sobretudo para

⁵ Um dos maiores paisagistas do nosso século, distinguido e premiado internacionalmente. Artista de múltiplas artes foi também, desenhista, pintor, tapeceiro, ceramista, escultor, pesquisador, cantor e criador de jóias, sensibilidades que conferiram características específicas a toda a sua obra. Disponível em: <http://www.burlemarx.com.br/historico.htm>

experimentos corporais em que objetos comuns estabelecem relação entre os participantes. Retorna para o Brasil em 1976; dedica-se ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionais. Sua prática fará que no final da vida a artista considere seu trabalho definitivamente alheio à arte e próximo à psicanálise. A partir dos anos 1980, sua obra ganha reconhecimento internacional com retrospectivas em várias capitais internacionais e em mostras antológicas da arte internacional do pós-guerra.

No dia 25 de abril de 1988, falece Lygia Clark no Rio de Janeiro.

As Primeiras Obras

Lygia Clark foi uma artista à frente de seu tempo, buscou imprimir em sua arte uma nova significação, recusou o título de artista e nominou-se propositora.

Essa artista ou propositora apresentou um importante papel na ampliação do campo da arte contemporânea no Brasil, a partir da década de 1950. A década de 1950 caracterizou-se pela guerra fria marcada pelo constante embate entre dois modos de vida muito diferentes: o americano e o soviético. Ambos exibiam modelos sociais “perfeitos”, cada um reverenciando seu ponto de vista, atribuindo vantagens e perfeição ao seu sistema.

Para Queiroz (2008, p.7), ao conclamar o espectador a construir sua obra, aproxima arte e vida e, enquanto estratégia de interferência efetiva na cultura, desperta uma poética sensório-corporal. Suas propostas fazem brotar experiências estéticas e comunicativas singulares e produtoras de atitudes diferentes de vida.

Segundo GULLAR, 1985.p.271: “Lygia Clark, (...) começa a inverter toda essa ordem de valores e compromissos, e reclama para o artista, implicitamente, uma nova situação no mundo.”

Começou sua aprendizagem artística com Roberto Burle- Marx, no Rio de Janeiro, logo, continuou em Paris com Fernand Léger, Arpad Szenes e Isaac Dobrinski.

Lygia realizou sua primeira exposição individual em Paris em 1952, regressando ao Rio de Janeiro em 1954 ingressou no Grupo Frente⁶ e seu trabalho caracterizou-se por realizar uma arte concreta, pois utiliza principalmente de uma liberdade de espaço, abolindo a moldura.

⁶ Criado em 1954, por Ivan Serpa (1923-1973) o Grupo Frente, formado inicialmente por ex-alunos da Escola de Arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participavam desse grupo: Aloísio Carvão, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Vincent Ibberson, Lygia Pape, Carlos Val, Décio Vieira e Abraham Palatnik. O grupo reunia-se nas aulas no MAM-RJ e nos fins de semana na casa de Serpa ou de Pape. Tinham como característica o antidogmatismo, eram apoiados por Ferreira Gullar, poeta e literato, e orientados filosoficamente por Mário Pedrosa. (Páscoa, p.2-3)



Fig.2: Poética baseada na obra: Superfícies Moduladas (1954) – Lygia Clark
Desenho realizado por Andréa Coelho – Lápis 6B sob Canson
Fonte: A autora

A artista procura com sua poética a integração entre o espaço real e o espaço “fingido”⁷ o que é abordado em seus trabalhos de superfícies moduladas (fig.1). Estes trabalhos ainda tinham como essência o construtivismo, cuja estética era a arte abstrato-geométrica, isenta de qualquer figuração ou imitação da realidade imediata. Arte com forte comprometimento social, de integração e educação da sociedade, herança do construtivismo soviético (Páscoa, p.1).⁸

O uso de formas e símbolos geométricos possuía um caráter universalista, específico da arte no período seguinte a Segunda Guerra Mundial. Essa arte concreta dos anos 1950 obtinha uma estratégia cultural universalista e evolucionista. (IBID, p.1)

⁷ “O espaço novo começa a se manifestar, a se deixar captar. A linha orgânica, limite entre os pedaços da superfície que compõem a superfície inteira, é espaço. (...) Lygia não compõe dentro de uma superfície, porque a superfície é o próprio objetivo de sua pintura.” (GULLAR,1985. P.278)

⁸ Texto encontrado no Cd 500 anos de Pintura Brasileira - CEDIC

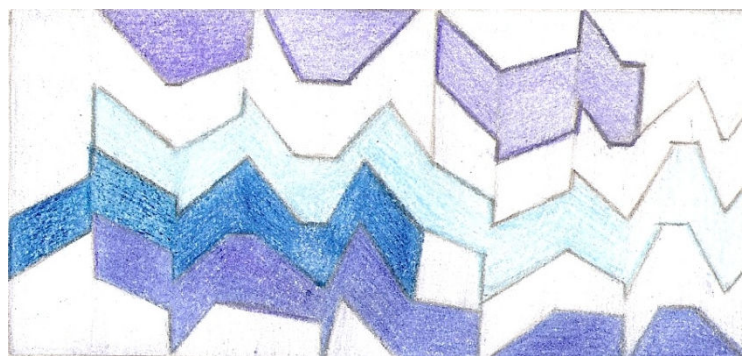


Fig.1: Poética da obra de Lygia Clark – Superfície Modulada nº20 (1954)
Lápis de cor sob canson
Fonte: Andréa Coelho

Como se pode perceber, Lygia requer para si o espaço necessário para criar, expondo a importância de estar imersa no contexto, abrindo os caminhos necessários para revelar a arte com alicerces sólidos, reflexos da época em que vive.

Se nos remetermos ao período da concretização da obra Superfícies Moduladas, de Lygia Clark, em 1954, no Brasil estava ocorrendo mudanças extremas, pois pressionado a deixar o governo do Brasil, Getulio Vargas cometeu suicídio em 24 de agosto de 1954 e o governo fica nas mãos de seu vice Café Filho que, em novembro de 1955, é afastado por motivos de saúde. Os militares tentaram dar um golpe para tomar o poder, mas, um contragolpe mantém no poder os eleitos até 1955 quando Juscelino Kubitschek vence as eleições.

No Brasil começa um período de euforia e desenvolvimentismo.

Segundo Moraes (1998, p.457):

A estabilidade política do governo Juscelino foi conseguida por meio da conciliação dos interesses mais conservadores e dos interesses populares, da tranquilidade entre os militares e de um plano econômico aberto e flexível, que conjugava nacionalismo e capital estrangeiro.

Nesta direção Juscelino Kubitschek, procurou manter a estabilidade política e buscando interiorizar o plano transferiu a Capital do Brasil para Brasília que foi construída com obras lideradas por Lúcio Costa e Oscar Niemayer, ambos com uma visão concretista de espaço.

Esse período caracterizava-se pelo fortalecimento da industrialização e pelo caráter desenvolvimentista, esta particularidade acaba impregnando os artistas do período que, se apoiando no nacionalismo, nas concepções industriais e no

desejo de desenvolvimento, passam a esquadrihar as produções artísticas e as discussões teóricas dos grupos de artistas brasileiros.

Se analisarmos a afirmação de Clark (1958): “O espaço é na verdade o símbolo de nossa época.” Podemos perceber claramente a polifonia dessa fala que se remete ao contexto explicitado acima. Como por exemplo: Grupo de estudantes lutando por seus direitos, buscando um espaço para discussão dentro das Universidades.

Agora vamos analisar o texto:

1. Ao ler o texto acima, pudemos perceber algumas características da contracultura na obra de Lígia Clark. Destaque-as, justificando sua escolha.
2. Lygia Clark inicia sua produção artística com as obras Superfícies Moduladas, qual a ligação dessa obra com o contexto desenvolvimentista brasileiro?
3. O que Lygia Clark quis dizer com “Espaço Fingido”?
4. O texto refere-se à Lygia Clark como uma participante ativa da história da sua época. Confirme essa afirmativa com o trecho referido e o explique.
5. A autora fala em polifonia do contexto, a que se refere?
6. O texto argumenta sobre a arte do período pós-guerra, que característica ela possui?
7. Se analisarmos a obra de Clark como podemos defini-la nesse primeiro momento?

Os Bichos

Comenta Reis (2006, p.43):

(...) o contexto social e político nacional do início dos anos 60 viu surgir uma produção artística ligada conceitualmente aos anos 50, ao mesmo tempo em que carregada da ansiedade própria do momento em que se vivia. Trajetória de discussões e pesquisas de mais de dez anos na história da arte juntava-se à necessidade de “opinião” sobre os fatos recentes.

Os trabalhos mais importantes de Lygia Clark buscam o abandono do pictórico e a incursão pela tridimensionalidade. Esta proposta é iniciada por “Casulos e Trepantes” de 1959 e, confirmado em 1960, pela série “bichos”⁹ de caráter essencialmente orgânico.

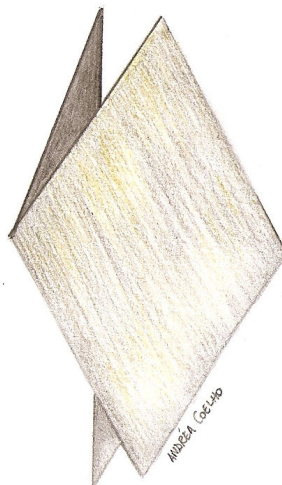


Figura 2: Poética baseada na obra Casulo, ferro, 1959 de Lygia Clark
Exposta em www.espacoperceptivo.net/downloads/artigo_pac.pdf
Fonte: Andréa Coelho

Este ato de entrega da sua obra ao espectador torna Lygia Clark uma heroína e vilã ao mesmo tempo, pois, segundo sua concepção: “ao artista cabe a obra, ao espectador o sopro.” Essa afirmação nos induz a entender que Lygia Clark possuiu muitas dificuldades no meio artístico brasileiro por ter uma visão de arte à frente das demais.

Segundo Basbaum (s/d, p.34. in “Carta a Ruy Brett” de Lygia Clark, Rio de Janeiro, 1968), Clark comenta sobre seu trabalho no país: “Em termos ideais,

⁹ Bichos são estruturas “vivas”, em que os planos estão ligados por dobradiças, e necessitam da manipulação do espectador para ativar a obra. Em diálogo, os planos produzem uma superfície-processo, ocupada por um equilíbrio sempre provisório. (QUEIRÓZ, 2008,p.8)

minhas obras deveriam ser jogadas, em grandes quantidades, para o homem da rua, algo que me é impossível fazer aqui no Brasil.” Percebem-se as contradições e problemas que teve Lygia ao ter uma visão diferenciada das que vigoravam sobre arte no Brasil nessa década (1960), suas preocupações giravam em torno do novo.

Citando ainda Basbaum (s/d, p.36): “Lygia inventou ‘artefatos culturais’ para efetuar uma transformação física no aqui-e-agora (...), descreveu seu trabalho não como uma representação da realidade, mas uma “preparação para a vida”.” O que vinha de encontro não só com a proposta contrária dos concretistas ‘ferrenhos’, como também acabaram fomentando no grupo neoconcretista novos rumos para as produções artísticas brasileiras.

Esses ‘artefatos culturais’, aos quais se refere Basbaum, acabam vindo de encontro ao comentário de Lygia sobre os seus “Bichos”. Lygia Clark (1980, p.17) afirma:

Os Bichos não têm avesso. Cada bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão... É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração total, existencial, estabelecida entre ele e nós. É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da dele. O que se produziu é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Na realidade, trata-se de um diálogo em que o Bicho reagiu – graças a um circuito próprio e definido de movimentos – às estimulações do espectador.

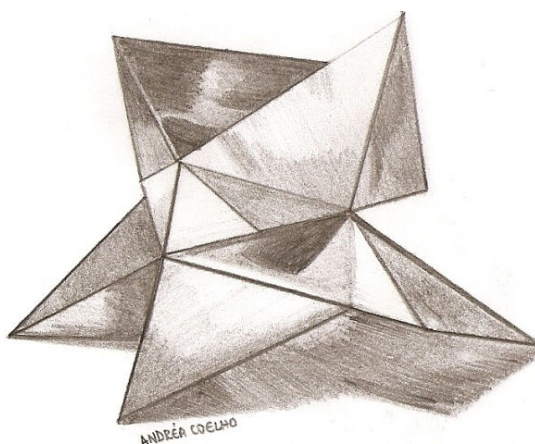


Fig.3: Poética da obra Bichos-1960 - Lápis 6B sob Canson
Fonte: Andréa Coelho

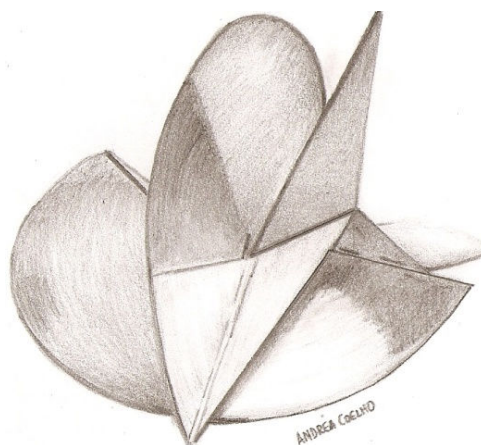


Fig.4: Poética da obra Bichos-1960 - Lápis 6B sob Canson
Fonte: Andréa Coelho

Falando nos “Bichos” temos uma idéia de seu caráter inovador, meio máquina meio corpo-bicho, como observa ROLNIK (s/d, p.13), em “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark”:

Os *Bichos* de Lygia filiam-se ao projeto construtivo e à tradição moderna na escultura, contestadora dos valores tradicionais como o uso de materiais “naturais” ou o volume sólido e imutável. Mas são únicas suas soluções: o uso do metal polido com corte seco, produzido em série, por nos remeter diretamente ao meio tecnológico-industrial, produz o efeito estranho de revelar a vida pulsando no meio o mais artificial, o qual ganha uma existência poética. Quanto ao volume, aqui ele é efeito fugaz de um agenciamento de planos, superfície-processo. As placas de metal polido unidas por dobradiças, quando movimentadas produzem volumes no espaço, que buscam um equilíbrio sempre provisório. Além disso, seu movimento não é mecânico, próprio de uma suposta existência solipsista¹⁰ do objeto, pois implica o gesto do espectador, o que nos dá esta estranha sensação de estarem vivos. É a separação entre sujeito e objeto que começa aqui a se dissolver.

Rolnik comenta a perfeição plástica da obra de Lygia Clark que conduz o espectador a criar, a potencializa-se em co-criador unindo-se a ela e ao “bicho” permitindo nessa fusão a sua existência plena (princípio do solipsismo).

Queiroz (s/d, p.07) comenta sobre a obra:

Os *Bichos* são estruturas “vivas”, em que os planos estão ligados por dobradiças, e necessitam da manipulação do espectador para ativar a obra. Em diálogo, os planos produzem uma superfície-processo, ocupada por um equilíbrio sempre provisório. “Na verdade, o que eu queria fazer era expressar o espaço em si mesmo e não compor dentro dele”, explica Clark. (in BORJA-VILLEL, 1997, p.164) Sobre esta obra, ao perceber sua iconoclastia, Clark escreve: “expresso pela primeira vez uma comunicação

¹⁰ A postura solipsista é “a postura dos pensadores que duvidaram da existência de qualquer coisa e de qualquer outro ser humano que não fosse eles próprios” (Fernando Savater in Potenciar a razão).

através do gesto, da falta do avesso do plano, e dou ao espectador a possibilidade dele criar uma obra de arte, se sentir dono dela.” (Ibid., p.141)

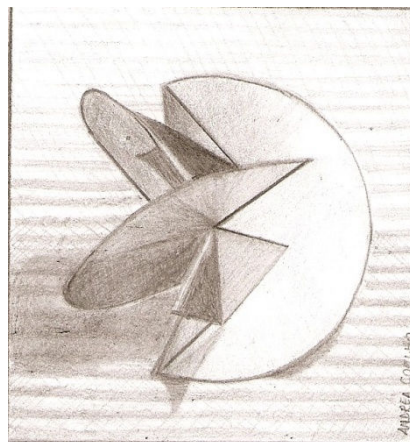
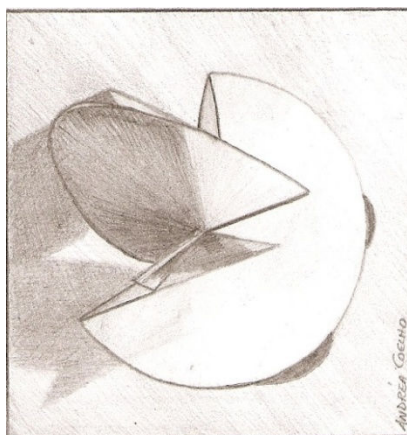


Fig.5 e 6: Poéticas sobre a Obra Bichos – Lygia Clark (1960)
Lápis 6B sob Canson
Fonte: Andréa Coelho

A diversidade do trabalho de Lúcia Clark alcança uma posição fértil, com relação à tradição moderna brasileira.

Segundo Milliet (1992), por um lado, seu trabalho constituía uma surpreendente renovação da Antropofagia celebrada por Oswald de Andrade. Por outro lado, a renovação de Lúcia do conceito de ‘Canibalismo’ introduziu meios extremamente importantes e sutis de distinguir seu trabalho. Afirma Queiróz (2008.p.7), que esta artista possuía a visão que a obra de arte se situava na relação de troca entre as pessoas, em sua condição subjetiva, que se estabelecia por meio da vivência de suas propostas e experiências artísticas interativas e sensoriais.

Na década de 1960, a contestação ou a adesão ao socialismo ou ao capitalismo, ou o questionamento de ambos, mobilizou milhões de pessoas em todo o mundo, com o surgimento de novas culturas. Movimentos de contestação se espalharam por todos os continentes nessa década, ocorreram manifestações estudantis, movimentos de contracultura e lutas por direitos civis em diferentes países.¹¹

¹¹ Nos países de orientação socialista, esses movimentos foram promovidos principalmente por estudantes e intelectuais descontentes com a centralização política, a falta de participação e a burocratização do regime. Esses fatos estavam relacionados às transformações ocorridas no socialismo no final dos anos 50 a desestalinização levada a cabo na União Soviética por Nikita Kruchev, as lutas pela autogestão operária na Hungria, em 1956, duramente reprimida por tropas soviéticas, e os novos caminhos para o socialismo, apontado pela China durante a Revolução Cultural. Segundo Dreguer (1995), já nos países de influência capitalista, os movimentos de contestação assumiram diferentes características, conforme a situação histórica de cada região. Os movimentos estudantis ocorridos nos países

Embora muitos movimentos tenham existido cabe, neste texto, ressaltar a contracultura: Movimento social de caráter fortemente libertário, catalisador e questionador, criam um modo de vida e uma cultura underground¹², marginal, que segundo Pereira (1983), no mínimo davam o que pensar. Lygia Clark se insere nesse desejo de mudança, questionando a arte e repensando os conceitos postos até então, caminhando com as idéias da contracultura¹³.

Esses movimentos, impelidos por um forte espírito de contestação, insatisfação de procura de uma nova realidade, de um novo modo de vida, invadiram a juventude do mundo todo, que seguiu, seja pela música, as drogas ou a cultura do “paz e amor” construindo um mundo libertário.

No Brasil os movimentos de contracultura chegaram nos anos 50. As ações dos intelectuais, políticos e artistas foram imediatas e organizadas, surgem os Centros Populares de Cultura (CPCs) e diversos grupos de artistas que reunidos discutiam de que forma por meio de sua arte iriam contestar as mazelas do país¹⁴.

Comenta Rolnik (1999, p.2):

ricos, em particular nos Estados Unidos, na França e na Alemanha, demonstravam uma crescente participação social dos jovens que em sua maioria tinham acesso a universidade. Contudo, protestava contra o ensino tradicional, a valorização exagerada da tecnologia nas sociedades modernas, o custo do consumo em massa, promovido pelos meios de comunicação, e as diversas guerras que vinham sendo estimuladas pelas superpotências em países pobres de outros continentes.

¹² Adjective below the surface of the ground: subterrâneo; no subsolo; na clandestinidade (in:PASSWORD, K Dictionaries: English dictionary for speakers of Portuguese. Martins Fontes, São Paulo: 2001.)

¹³ “Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma Anticultura... foi certamente propiciada pelas próprias doenças de nossa cultura tradicional.” (Pereira, 1983:13) O termo origina-se nos Estados Unidos para caracterizar uma série de manifestações culturais diferentes das já existentes e que floresceram em vários países. Na América Latina sua influência foi de menos intensidade, mas sendo característica do fenômeno a oposição à cultura vigente e oficializada de diferentes formas aplica-se corretamente o termo.

¹⁴ Na década de 1960 aumentam no Brasil as greves operárias, o movimento campesino, movimentos estudantis com a UNE à frente, a juventude divide-se entre a Jovem Guarda e a Tropicália, grandes festivais musicais apregoam uma nova consciência cultural. Em 1964 o Brasil como nação sofre um grande golpe. Os militares derrubam João Goulart da presidência, dando início ao governo militar que duraria até 1985. Em 1965 intelectuais lançam um manifesto à nação, exigindo a volta das liberdades democráticas. No ano de 1968 ocorre a Greve Nacional dos estudantes, diversas manifestações operárias, há intensificação da censura, apreendendo jornais, revistas, proibindo peças, filmes e musicais.

Nos anos 60, momento em que se dá o passo radicalizador na obra de Lygia Clark, o projeto de religar arte e vida, além de intensificar-se nas práticas artísticas em experimentações de toda espécie, extrapola suas fronteiras e contamina a vida social, tornando-se uma das palavras de ordem do explosivo movimento contra-cultural que agitou a época, lançando as bases de uma transformação irreversível da paisagem humana que ainda hoje não foi absorvida integralmente. Certamente não são mero acaso a invenção deste tipo de utopia na arte desde o começo do século, sua incorporação pela juventude nos anos 60, ou a ressonância entre estes fenômenos. A situação que mobiliza tais movimentos, na arte e na vida social, é a crise de uma certa cartografia da existência humana, cuja falência começa a se fazer sentir no final do século XIX e se intensifica cada vez mais ao longo do século XX. (ROLNIK, 1999.p.2)

Portanto na década de 1960, a artista passa a produzir corpos mutáveis, elásticos e deformáveis, os quais passam a constituir “signos topológicos”¹⁵ nos quais as alterações de estado são privilegiadas em prejuízo de formas estáveis e distâncias fixas (MILLET, p.86).

Vamos analisar o texto!

1. O movimento Concreto gerou o aparecimento do neoconcretismo, por quê? O que isso tem haver com os rumos de liberdade da contracultura?
2. Por que as obras os Bichos são consideradas inovadoras? O que podemos destacar como inovação?
3. Qual é a concepção de arte que Lygia Clark cria com os Bichos?
4. Quais os fatos mais importantes estão ocorrendo no Brasil no período de concepção da obra os Bichos? Em sua opinião que relação podemos fazer com sua produção artística?
5. O que a autora quis dizer com: “(...) Lygia Clark se insere nesse desejo de mudança, questionando a arte e repensando os conceitos postos até então, caminhando com as idéias da contracultura.”
6. Explique o que você pode compreender sobre o conceito de contracultura.
7. Nos dias atuais existem movimentos com essa característica? Cite alguns.

¹⁵ As instituições topológicas, segundo Millet (p.86), possuem caráter marcante de não serem Euclidianas, são fundadas nas sensações e sua influência está presente tanto em obras figurativas quanto em obras que não possuem o figurativo.

Caminhando

Analisando historicamente o momento vivido por Clark esta efervescência na sua obra reflete os rumores da época.

Uma época em que Jânio Quadros é eleito presidente brasileiro, prometendo acabar com a corrupção, à dívida externa, diminuir a inflação cada vez mais crescente e, sobretudo moralizar a política brasileira. Assume em 1961, e, para o desespero dos militares brasileiros, um de seus primeiros atos é condecorar Che Guevara líder da Revolução Cubana. Começa aí um embate entre o conservadorismo protecionista brasileiro e a esquerda ansiosa por mudanças. Jânio, em seu governo, realiza uma série de medidas desastrosas e ao tentar moralizar os órgãos políticos acaba desacreditado, não conseguindo vencer as metas impostas em campanha e percebendo que suas medidas o levaram há um isolamento político. Em 25 de agosto de 1961, renuncia, esperando criar um fato político que o fortalece-se.

Comenta Moraes (1998, p.460):

Ele acreditava que os militares não deixariam o vice-presidente João Goulart assumir, pois era visto como comunista por amplos setores militares e, além disso, estava ausente do país em viagem à China. Jânio tinha certeza de que a população sairia às ruas para reconduzi-lo ao poder.

Os políticos brasileiros, com medo de um confronto militar e civil, devido ao apoio ao cumprimento da Constituição, para a posse de Jango por vários setores da sociedade brasileira, realizam uma manobra política alterando a constituição e adotam para o país o regime parlamentarista. Fato que acalmaria os militares, pois, o presidente não teria plenos poderes cabendo ao Parlamento a última palavra.

Nesse período, Lygia Clark faz suas proposições reforçando a importância da participação do espectador e incita o público a pensar no espaço.

Segundo Rolnik (1999, p.15 e 16):

A etapa inaugural se faz através de uma só proposta: o *Caminhando*, tira de papel torcida em 180 graus, cujas extremidades são coladas de modo a transformar-se numa fita de Moebius, onde avesso e direito tornam-se indistinguíveis. A obra consiste simplesmente em oferecer ao espectador este objeto acompanhado de uma tesoura, com a instrução de escolher um ponto qualquer para iniciar o corte, evitando incidir sobre o mesmo ponto da tira a cada vez que se completa uma volta em sua superfície. A tira vai afinando e encompridando a cada nova volta, até que a tesoura não possa mais evitar o ponto inicial. Nesse momento, a tira readquire avesso e direito e a obra se encerra. (ROLNIK. 1999, p.15 e 16)

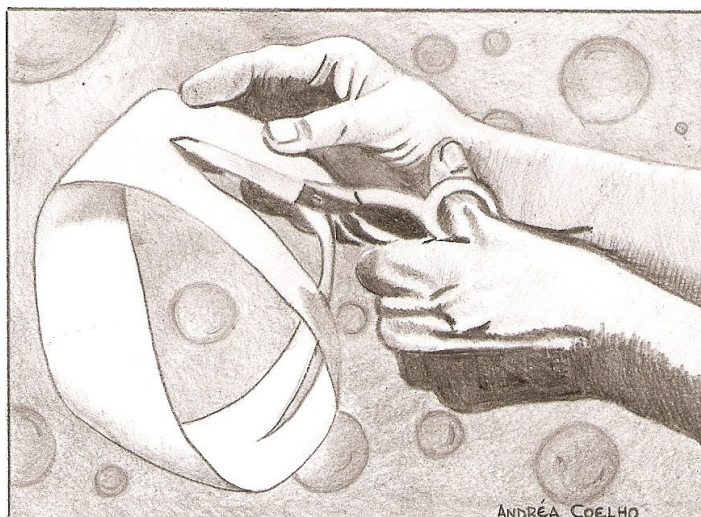


Fig.7: Poética sobre a Obra – Caminhando (1963)
Lápis 6B sob canson
Fonte: Andréa Coelho

A transferência de poder, do artista para o propositor, tem um novo limite em “Caminhando, 1963” (fig.27). Cortar a fita significava, além da questão da “poética da transferência”, desligar-se da tradição da arte concreta, já que a “Unidade Tripartida, 1948-49”, de Max Bill, ícone da herança construtivista no Brasil, era constituída simbolicamente por uma fita de Moebius. Esta fita distorcida na “Obra Mole” agora é recortada no “Caminhando” (fig 28 e 29). Era uma situação limite e o início claro de num novo paradigma nas Artes Visuais brasileiras. O objeto não estava mais fora do corpo, mas era o próprio “corpo” que interessava a Lygia.

Ainda que este seja apenas o início de um processo, Lygia presente a magnitude da transfiguração do cenário da arte que se anuncia em sua proposta, e entra numa crise, talvez a mais violenta de todas, que a atormentará por dois anos. É um momento em que também o Brasil está passando por um intenso movimento político e cultural, talvez demasiadamente disruptivo para as forças conservadoras da sociedade brasileira, o que irá provocar uma grave crise. (ROLNIK. 1999, p.16 e 17)

Em 1963, no Brasil, o contexto agitado de lutas políticas marcado por reivindicações sociais como melhoria dos salários, reforma agrária e a convocação de um plebiscito por Jango, que decidiu pelo retorno do presidencialismo, o que se constituía necessário para implantar suas “Reformas de Bases”, fizeram os militares se organizarem para, devagar, diminuir o poder do presidente e preparar a tomada do poder.

Lygia agrava sua crise existencial ao mesmo tempo em que as crises no Brasil desembocam para o golpe militar.

Sobre essa questão Rolnik (1999, p.16 e17) comenta:

O desfecho será o golpe militar que instaura no país uma ditadura que permanecerá até 1984, sucedendo-se os generais que ocupam a presidência. Durante sua crise, e por ela mobilizada, a artista sentirá necessidade de voltar à etapa anterior de sua obra para explorá-la à luz da nova descoberta, como se também suas forças conservadoras não tivessem suportado o caráter subversivo de sua própria criação. No caso de Lygia, no entanto, isto não redundou numa ditadura destas forças em sua alma, mas apenas na necessidade de um tempo para digerir a ruptura, tempo de uma resignificação de sua trajetória. (ROLNIK. 1999,p.16 e 17)

Após 1963, Lígia Clark cria uma obra emblemática e parte para uma arte sensorial entregando-se a poética do corpo e criando uma forma de contestar o imposto até então como à noção tradicional de um objeto de arte.

Segundo Basbaum, Lígia consciente da relação de sua arte com as mudanças ocorridas no Brasil e no mundo busca desmistificá-la provocando uma reflexão profunda entre a arte e o espectador, entre real e fantasia entre o artista e sua obra.

Clark protesta:

Recusamos o artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador; (...) propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração. (CLARK, 1980, p.30)

Suas proposições seguem carregadas de significação e ao “digerir” a sua crise existencial, Lygia propõe o Diálogo das Mãos (1966). A proposição é feita com uma dupla de participantes, eles têm os pulsos atados por uma fita de Moebius elástica, o contato das mãos realiza o diálogo da obra.

Em Diálogo das Mãos descobre-se o outro, por meio do toque dos dedos, das palmas e das costas das mãos do ritmo leve ao intenso.

A plasticidade dessa obra está no balé desenhado pelas mãos dos participantes, ora mais lento e suave, ora mais agitado. No entanto, esse encontro de mãos que não se conhecem se reflete na descoberta do outro e de si mesmo por meio de uma das extremidades de seu corpo A sensação tátil potencializada a partir de uma única região do corpo se reflete em todo ele, traduzindo-se em inúmeras sensações diferentes que podem ir da angústia à tranquilidade, passando pela atração, pela curiosidade, pela insegurança etc. De acordo com Merleau- Ponty, a síntese do corpo está nessa interligação entre todas as suas partes, que agem como uma unidade recoberta por pontos sensíveis. (CATALANO. 2004, p.49 e 50)

Catalano (2004) define bem as reações esperadas por Lygia do espectador participante de sua proposição, o que reflete também a sua incessante atitude de experimentação do corpo. Essa obra aborda seus próprios pensamentos que se fundem ao toque das mãos dos participantes e transmutam-se em sensações. É a prisão da própria alma atada pela fita de Moebius que Lygia conclama, presa pelas pressões sociais e agora presa pela ditadura militar.

Após o golpe militar, o Brasil foi “reorganizado”, estabeleceu-se o primeiro Ato Institucional, o AI-1 conferindo ao Congresso o poder de eleger o presidente e a ele seguiu – se: o AI-2, AI-3, AI-4 que, devagar, cerceava todas as liberdades políticas e sociais.

Na fase de 1963-64 constam as seguintes obras: O dentro é o fora (1963) (fig.9); O antes é o depois (1963); Trepante (série, 1963-1965) (fig.10); Trepante (Obra mole) (série, 1964) (Fig.11); Abrigo Poético (1964); Estruturas de caixas de fósforos (série, 1964); A casa do poeta (1964). Será, portanto, a do neoconcretismo revisitado, corrompido pela presença intrigante de Caminhando que procura retomar os Bichos, iniciando novas poéticas com O dentro é o fora (1963), onde a fita de Moebius sai do papel e transforma-se em metal.

Lygia renomeia um dos Bichos que havia criado anteriormente, dando-lhe o nome de O antes é o depois (1963), como se o depois do Caminhando (1963) tudo que fosse criado se tornasse novo, mesmo os Bichos. Na seqüência, virão os Trepantes (1963-1965), primeiro em aço inoxidável, depois substituído pela borracha (Obra mole exposta na fig.11), daquelas penduradas nas paredes das oficinas mecânicas, herdando do Caminhando, o uso do material barato, extraído do cotidiano, que Lygia não mais abandonará, a exemplo das Estruturas de caixas de Fósforo (1964). (ROLNIK, 1999. p.18)

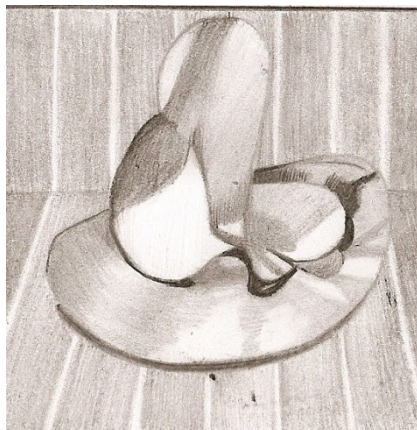


Fig. 9: Poética da Obra O Dentro é o Fora (1963)
Lápis 6B sob Canson
Fonte: Andréa Coelho



Fig. 10: Poética da Obra Trepante (1963)
Lápis 6B e lápis aquarela sob Canson
Fonte: Andréa Coelho

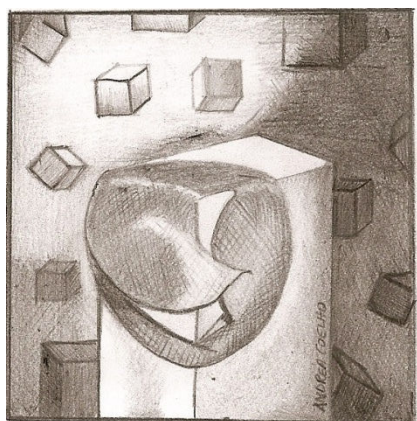


Fig.11: Poética da Obra Mole (1964)
Lápis 6B sob Canson
Fonte: Andréa Coelho

Agora vamos analisar o texto!

1. A obra de Lygia Clark, Caminhando (1963), parte do corte de uma fita de Moebius que não possui avesso nem direito. De que maneira podemos ligar essa obra aos rumos da política brasileira após a renúncia de Jânio Quadros?
2. Rolnik comenta sobre o caráter subversivo da obra de Lygia Clark e faz uma comparação com a ditadura militar, explicita esta relação.
3. Lygia Clark conduz o espectador a explorar-se mutuamente, quebrando tabus e, se pensarmos contraculturalmente a que isso remete?
4. Há no texto outra característica dos movimentos de contracultura. Identifique-a.
5. Qual o sentimento que Lygia Clark quer passar com a obra Diálogo das Mãos?
6. 1960, a artista passa a produzir corpos mutáveis, elásticos e deformáveis. Analisando historicamente o momento vivido por Clark esta efervescência na sua obra reflete os rumores da época. A que rumores a autora se refere?
7. A década de 1960 é considerada um momento de crise mundial. Comprove essa afirmativa.

Nostalgias do Corpo

Nestas novas proposições denominadas “*Nostalgias do Corpo*”, o indivíduo encontra seu corpo utilizando objetos que servem por meio de exercícios para sensibilização.

A fase de 1963 a 1966, que denominamos acima, é considerado por Lygia a “fronteira” de sua obra onde ela coloca o artista cada vez mais em cheque e, sobre isso, comenta: «*É um trabalho fronteira porque não é psicanálise, não é arte. Então eu fico na fronteira, completamente sòzinha*» (Jornal do Brasil. 1999, p.6).

Ainda sobre esta questão comenta Lygia Clark:

Depois disso [*Caminhando*] tive uma crise mortal, a arte havia acabado para mim. Caí na cama e o diagnóstico foi ‘coronárias’. Pensei em morrer e para fazer meu mausoléu, comecei a trabalhar caixas de fósforos fazendo estruturas muito menos importantes como objetos do que os anteriores. Foi o que me tirou da cama e joguei para o alto a idéia de morte. O luto foi terrível não sabia o que expressar, pois sabia que para mim a arte estava extinta. Nesta época sofri um grande acidente de carro, batendo a cabeça no chão, fora jogada fora do carro 7 metros, quebrando o pulso direito. Tive um enorme labirinto, mas a cabeça desanuviou e achei que nela entrou uma certa ordem que não havia. Quanto ao pulso quebrado depois de tirarem o gesso me mandaram fazer o seguinte: metê-lo num líquido quente depois colocar sobre ele um saquinho de plástico. Um dia por acaso, o que não existe, eu peguei este saquinho, soprei ar dentro colocando um elástico para mantê-lo cheio. Na parte externa coloquei uma pedrinha, entrando em um dos ângulos e comecei a apertá-la devagar devagar com as mãos. ‘Nostalgia do corpo’, gritei louca de alegria. Foi o primeiro objeto feito desta série e o mais lindo também.” (manuscrito s/d, in Arquivo L.Clark) Ou “Naquele momento comecei a articular interiormente o valor do precário, da fragmentação, do ato, dizendo: não é obra minha, a estrutura é topológica, não é minha. Tudo isso serviu para que eu acabasse fazendo, quase por casualidade, meu primeiro trabalho sobre o corpo até 1966. Enchi de ar um saco de plástico e o fechei com um elástico. Pus uma pedra pequena sobre ele e comecei a apalpá-la, sem me preocupar com descobrir alguma coisa. Com a pressão a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então de repente percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo. (entrevista a Roberto Pontual, *Jornal do Brasil*, 21/09/74, in catálogo Tapiès, op.cit; p. 205. Apud ROLNIK, 1999.p19)

Nessa fala também percebemos o limiar em que Lygia chegou, avançou tanto que não consegue inserir-se mais no campo artístico do seu tempo. Enche seus ouvidos com as críticas vorazes de quem não compreende o seu desejo de quebrar os paradigmas. Se falar era impossível, no momento político em que o Brasil vivia sentir, era o que restava ao homem, e esta tarefa de criar possibilidades

para sentir era delegada ao artista. Sobre esta questão comenta Pedrosa (1986, p.247):

A revolução política está a caminho; a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir revolução política com revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante.

Está claro que Pedrosa percebeu onde estava à verdadeira revolução e como ela se processava e não adiantava calar as bocas dos homens se o que realizavam, por meio de poéticas artísticas, era mais significativo para exprimir todo o sentimento reprimido.

Esse tempo de turbulência agravou-se ainda mais com a instituição do AI-5¹⁶ e com a chamada “Linha Dura” no poder, estudantes eram presos, políticos cassados, cantores populares exilados, trabalhadores e sindicatos impedidos de lutarem por seus direitos. Enfim tudo deveria passar pelo crivo dos militares e para manter a ordem, o Serviço Nacional de Informação - SNI agia em todos os níveis da sociedade para impedir atividades ditas subversivas.

Sobre os episódios que se seguem no Brasil descreve Moraes (1998, p.479):

Ainda que as atitudes do governo demonstrassem as intenções de anular a oposição, esta buscava se rearticular de diversas maneiras. Setores da Igreja manifestaram sua insatisfação com o processo político e com o tratamento dado às questões sociais. Os estudantes voltaram à ativa, apesar de suas entidades permanecerem ilegais, como no congresso União Nacional dos Estudantes em Ibiúna, em outubro, desbaratado pelo exército e pela polícia militar de São Paulo. Um episódio trágico no movimento estudantil foi a morte do estudante Edson Luís num enfrentamento com a polícia, transformando-o em um símbolo da resistência civil. Greves operárias eclodiram em Osasco e Belo Horizonte, mas foram reprimidas com violência pelo governo. O ponto culminante de todo esse processo foi a passeata dos cem mil no Rio de Janeiro. Foi nessa época que começaram a ganhar força as idéias de parte do setor oposicionista que acreditava ser a

¹⁶ Durante o governo de Arthur da Costa e Silva - 15 de março de 1967 à 31 de agosto de 1969 - o país conheceu o mais cruel de seus Atos Institucionais. O Ato Institucional Nº 5, ou simplesmente AI 5, que entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, era o mais abrangente e autoritário de todos os outros atos institucionais, e na prática revogou os dispositivos constitucionais de 67, além de reforçar os poderes discricionários do regime militar. O Ato vigorou até 31 de dezembro de 1978. Disponível em: <http://www.unificado.com.br/calendario/12/ai5.htm>

luta e a resistência armada contra o regime militar a única forma efetiva de derrubá-lo (...).

Nesse contexto, Lygia Clark não conseguia isolar-se das coisas que estavam ocorrendo no seu país e suas poéticas mergulham ainda mais no indivíduo, incessantemente deixa refletida na sua obra o desejo de encontrar-se, de submeter-se ao efeito da sensação, propondo uma interiorização reflexiva como um “conhece-te a ti mesmo”¹⁷. São desse período as obras chamadas de A casa é o Corpo: *Série roupa-corpo-roupa* (1967) (fig.36), entre as quais: *O eu e o tu* (fig.37), *Cesariana*; *Máscara abismo* (série, 1968) (fig.38); *Máscara sensorial* (série, 1968)(ver fig.39); *Óculos* (1968)(ver fig.40); *Diálogo: Óculos* (1968)(ver fig.41); *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968) (ver fig 42); *Luvras sensoriais* (série, 1968)(fig.43); *Casal* (1969); *Camisa-de-força* (1969)(fig.44).

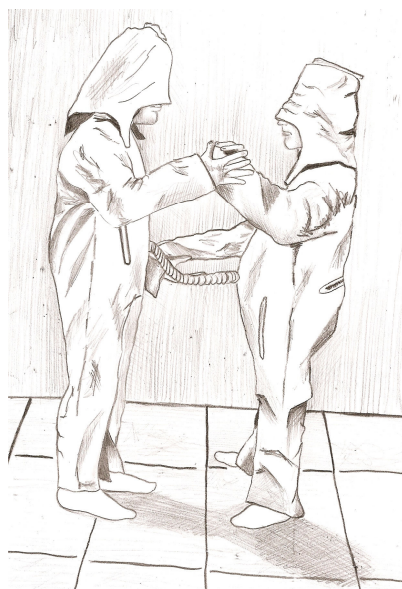


Fig.12: Poética baseada na obra de Lygia Clark: *Eu e Tu*
Exposta em WWW.sbi.org.br
Fonte: Andréa Coelho

Segundo Basbaum (s/d), Lígia consciente da relação de sua arte com as mudanças ocorridas no Brasil e no mundo busca desmistificá-la provocando uma

¹⁷ **"Conhece-te a ti mesmo"** - o lema em que Sócrates cifra toda a sua vida de sábio. O perfeito conhecimento do homem é o objetivo de todas as suas especulações e a moral, o centro para o qual convergem todas as partes da filosofia. A psicologia serve-lhe de preâmbulo, a teodicéia de estímulo à virtude e de natural complemento da ética. Disponível em: <http://www.mundodosfilosofos.com.br/socrates.htm> acessado em 15/09/2008.

reflexão profunda entre a arte e o espectador, entre o real e a fantasia entre o artista e sua obra.

Clark (1980, p.30) argumenta:

Recusamos o artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador; (...) propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração.

Em protesto “abre fogo” contra os artistas sem engajamento, contra aqueles que ainda não se perceberam, donos de um poder de mutação; contra os que ainda não aprenderam nada sobre a revolução que apregoava Pedrosa em sua crítica sobre Arte e Revolução.

Afirma Miliet (1992, p.95):

As proposições de Lygia dirigidas ao homem moderno, a quem “a perda da individualidade é de qualquer modo imposta”, oferecem “uma vingança e a ocasião de se encontrar” é a oportunidade de “serem eles mesmos” por meio de estímulos à produção fantasmática nunca desvinculada da ação.¹⁸ (CLARK, 1965. Apud MILIET. 1992 p.95)

Nessa fala de Miliet, vemos estampado o contexto que discutimos acima, está claro que ela faz conscientemente esta ponte do espaço para o social, onde a materialidade é reduzida enquanto obra para tornar-se desafio e estímulo à explicitação da imaginação. (MILIET. 1992, p.96)

As proposições de Clark com o corpo solicitam um observador participativo. “O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si.” (CLARK, apud MILLIET, 1992, p.110).

Neste sentido, Lygia Clark conduz o espectador a explorar-se mutuamente, quebrando tabus e, se pensarmos contraculturalmente, ela acaba de estabelecer uma ligação entre o corpo cósmico e corpo físico, entre o proibido e o liberado. Fazia ao seu modo uma “liberação sexual” exprimindo subjetivamente sua postura artística.

No trabalho seguinte, de 1968, a obra *As máscaras Abismo* “expressa o sentido da visão que foi completamente bloqueado e a ênfase passou de modo radical para o corpo como um todo” (BASBAUM. s/d, p.37) evidenciando o processo depurativo que Lygia quer trazer para sua obra. É nesse momento de crise interior, refletida por um contexto violento que Lygia afirma: “chegamos a viver propondo

¹⁸ Lygia Clark, “1965: A propósito da Magia do Objeto”, op.cit. p. 95

tudo. Há um lugar para nós na sociedade.” (Revista Robho 4,5 e 6. 1971) e continua criticando a forma como são tratados os precursores no mundo:

Há outras espécies de pessoas que preparam o que vai acontecer, são outros precursores. A eles a sociedade continua a marginalizar. No Brasil, quando há um tumulto com a polícia e eu vejo um jovem de 17 anos ser assassinado (eu coloquei sua foto na parede de meu atelier), tomo consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações que virão. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, eles lançam processos de que não conhecem o fim, eles abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a sociedade é mais forte e os mata. É então que eles trabalham mais. O que eles tentam forçar talvez seja essencial. Estes são os incendiários. São os que empurram o mundo.

Ao realizar uma obra artística para o corpo inteiro, Lygia Clark sai da “aura sacrossanta” das artes e entra em outro campo, o campo dito por alguns autores como o da psicanálise, que, segundo Rolnik (1999, p.6), situa Lygia Clark num determinado período (numa perspectiva de sua poética por essa linha de pensamento e criação), mas, a própria artista não concorda nessa concepção.

«Não troquei a arte pela psicanálise. Acontece que em minhas pesquisas todas acabei fazendo o que faço, que não é psicanálise. Desde que pedi a participação do espectador, que foi em 59, daí por diante todo meu trabalho exige a participação do espectador; meu trabalho foi sempre conduzido para o outro experimentar, não só para vivência minha». «Por ora, tenho a consciência de que meu trabalho é um campo 'experimental', rico em possibilidades e é só.» (Entrevista a Jorge Guinle, s/d. Carta a Mme. Karlicow, com quem Lygia desenvolveu um trabalho de relaxamento, s/d.)

Lygia chegou à fronteira, como ela mesma denominava, sentia-se sozinha e incompreendida no Brasil, queria que sua obra se multiplicasse e que não ficasse fechada nos museus. Seu desejo era que o povo partilhasse do seu fazer artístico, por ela concebido e que necessitava do espectador para que tivesse vida.

Na sua trajetória procurou quebrar paradigmas, como não podia fugir do seu tempo, traduzindo-se plena de contracultura, contestou a arte, experimentou-a, vivenciou-a num ritmo cadente, no sentido de encher-se e esvaziar-se de sua poética.

Miliet (1992, p.102) analisa essa concepção de Lygia:

Clark não aceita a arte apenas como tempero cultural, diletantismo ou lazer, como exibição de status econômico ou de sofisticação intelectual. Pensa a arte integrada à vida como força transformadora capaz de desinibir nossos desejos, realizar o imaginado. Recusa recorrer a procedimentos precodificados. Uma linguagem alterada ou alternativa deve resultar do encontro de pessoas envolvidas num fazer desprogramado. A vivência e processos singulares do indivíduo e do grupo produzem eventuais

mutações na subjetividade, tendentes a romper com os modelos dominantes. Essa transformação supõe o resgate do corpo como fonte de prazer e conhecimento, abandonando a idéia de que somente a consciência objetiva pode ter acesso à realidade. Em busca do ser total, o homem moderno deve descartar-se deste excesso de racionalismo que está no coração de nosso pensamento. (MILIET. 1992, p.102)

Podemos analisar que, na visão de Miliet, a artista queria deixar de lado tudo que estava posto seja na arte ou na sociedade, sua linguagem pretendia atingir o máximo de polifonia, tornando o artista um mago e essa intenção para realizar-se necessitava de um agente leitor - o espectador, que possuía nos seus sentidos o poder de tornar a mágica possível. Cada espectador entendia a mágica de uma forma, vivenciando-a e utilizando-a para melhor compreender o seu mundo.

Assim propõe Lygia: “Trata-se de desencadear uma criatividade geral, sem nenhum limite psicológico ou social” (...). (CLARK apud MILIET. 1992, p.102)

Coincidência ou não, o mágico, o xamânico e os mistérios da psicologia foram uma das bandeiras dos movimentos de contracultura, também “defendiam a liberação do corpo (o “amor livre”), dos desejos e da mente (...).”(RODRIGUEZ. 2002 p.230). Clark em sua poética explorava exatamente as bases da contracultura consciente (ou às vezes inconscientemente), ela caminhou do espaço para o corpo e foi no corpo que desenvolveu uma arte inovadora que falava com o espectador por meio de instrumentos, roupas e até, por vezes, pela utilização de objetos do cotidiano, auxiliando o participante da proposição a soltar-se, a compreender-se e, muitas vezes, até a curar-se das prisões que a vida os encerrava.

Clark, embora não tivesse a intenção de tornar-se psicóloga, terapeuta ou qualquer coisa parecida, caminhou pelos espaços dessas ciências proporcionando com seu trabalho uma nova proposição, mas, o fundamento de sua proposição estava na ruptura com o “status quo” da sociedade, cuja criticidade foi se desenvolvendo pelo processo poético. Acreditava a artista na força libertária do individual sob o ponto de vista coletivo social. Nisso instaura a crítica dos pressupostos, crítica a arte acadêmica rigidamente formal frente aos padrões estéticos europeus. Lygia Clark abre o espaço do diálogo e abre a possibilidade da formação humana, em que supera-se os homens e mulheres como espectadores, propondo a eles serem atores participantes da vida social com liberdade própria de possibilidades de expressar, criar em suas vidas. (NUNES. 2008, s/p)

Lygia também acabou claramente se perdendo como artista e como não conseguia encaixar-se mais no meio artístico e muito menos no meio da psicologia, pois não possuía formação para tal, resolveu por fim, ela mesma, nominar-se proponente, o que lhe permitiria encontrar novamente um “lugar ao sol”. No trabalho de Rolnik: Lygia Clark e o híbrido arte/clínica, encontra-se uma afirmação que reforça esta posição (1999, p. 5 e 6):

Um mistério começa a pairar sobre sua obra, que se estenderá pelos últimos vinte e quatro anos de sua vida e mesmo depois. É a arte que Lygia terá chutado? Terá ela se esvaziado como artista? Terá enlouquecido? Doze anos depois, ao criar os *Objetos Relacionais*, sua última obra, é a própria Lygia, a estas alturas incompreendida e marginalizada pela arte, quem aparece com uma resposta: ela se tornara psicoterapeuta. Os poucos críticos que na época ainda se aventuram a pensar sua obra tendem a aceitar esta explicação incontestavelmente, o quê, diga-se de passagem, de um modo geral não se acompanhou de um reconhecimento do mérito terapêutico de seu trabalho. Assim se estabelece a interpretação oficial da obra de Lygia Clark pós-chute.

É possível perceber, segundo Rolnik (1999, p.5):

A radicalização da proposta de Lygia já se anunciava com o *Trepante*, último exemplar de sua prestigiada família dos *Bichos*, ganhando visibilidade no pontapé que lhe deu Mário Pedrosa ao vê-lo pela primeira vez e na sua alegria em poder chutar uma obra de arte. O gesto memorável do crítico e amigo materializa o *start* de um salto que Lygia dará em seu trabalho, na seqüência, rumo a uma região cada vez mais fronteira à arte, sobretudo ao universo artístico de sua época.

Podemos compreender como Lygia se sentia, mas mesmo assim insistia em realizar novas propostas, era impossível para ela após passar por aquele período terrível de concepção, que ao gerar sua nova obra tivesse de deixá-la em um canto qualquer, queria mais era expor sua idéia e se ela causasse crítica estaria contestando, afinal, para que serviria o artista, senão quebrar paradigmas e ter na arte uma compreensão crítica da arte e sociedade?

Esta visão de Clark a distanciava da visão artística da época, que, mesmo passando por movimentos como o dadaísmo que introduziram os Ready Made, não compreendia o que sua obra significava para o avanço da arte.

Lygia por certo, mais do qualquer um, queria que a contemporaneidade de sua arte naquele contexto, 1958-1968, fosse reconhecida, como isso não aconteceu acabou reconhecendo-se como psicoterapeuta (ROLNIK. s/d, p.5). Cabe ressaltar que, no que diz respeito à terapia, ela também nunca recebeu reconhecimento.

Rolnik (1999, p.5) discute a questão de inserção de Lygia neste ou naquele movimento e procura ler nas entrelinhas a visão da artista:

Embora me pareça perfeitamente cabível utilizar as propostas de Lygia no trabalho clínico - o que, aliás, ela mesma desejou -, não penso que haja uma Lygia artista e outra, terapeuta. E mais, penso que esta divisão atenua a força disruptiva de sua obra. O chute, gesto de Lygia que Mário Pedrosa protagoniza, não visava a arte, mas sim seu confinamento numa disciplina autônoma que implica uma reificação do processo criador. Lygia queria deslocar o objeto de sua condição de fim para uma condição de meio. O salto que Lygia dá após os *Bichos*, não é para fora da arte e para dentro da clínica, mas sim para uma fronteira onde se depura a questão que atravessa o conjunto de sua obra, a qual terá reverberações tanto na arte quanto na clínica.

Nessa discussão Rolnik coloca Lygia em um lugar próprio, que ela chama de fronteira e é nessa fronteira que a artista vai transformar a arte e a clínica “reificando”, como afirma Rolnik, o processo criador. Todo o mérito de Clark está em falar por meio de suas obras, o que em um momento ditatorial não era permitido.

Nas suas obras, o lema francês “é proibido proibir” funcionava sem restrições. A busca do corpo como agente de mutabilidade do ser e característica contestadora de Lygia acabam por provar que a artista, mesmo sem intenção, é o expoente da contracultura brasileira. Assim, sua crítica remete o olhar ao homem e a mulher do contexto e as limitações da expressão usurpada da sociedade levaram Lygia Clark a dar visibilidade, pela visualidade de sua obra, para além da imagem, trazendo a interação e participação das pessoas no diálogo entre a obra, o pensamento e a sociedade da época. A contracultura estava sim na proposição de Lygia, que não poderia ser explícita e sim implícita na sua construção poética de subversão a ordem vigente, tornou-se um expoente da contracultura brasileira. (NUNES. 2008, s/d)

Agora vamos analisar o texto!

1. Lygia comenta sobre um assassinato de um jovem de 17 anos, no Brasil em 1968. Pesquise sobre este fato e apresente ao grupo suas descobertas.

2. No texto há um comentário de Mário Pedrosa sobre uma revolução política e outra social, explique a que se refere.

3. Leia atentamente o trecho abaixo:

As proposições de Lygia dirigidas ao homem moderno, a quem “a perda da individualidade é de qualquer modo imposta”, oferecem “uma vingança e a ocasião de se encontrar” é a oportunidade de “serem eles mesmos” por meio de estímulos à produção fantasmática nunca desvinculada da ação. (CLARK, 1965. Apud MILIET. 1992 p.95)

O texto esconde uma visão apurada do contexto da ditadura militar, discuta esta afirmação.

4. Com relação à obra de Clark, no texto a autora a compara com a leitura, encontre esse trecho e de sua opinião a respeito.

5. Quais as bases da contracultura que Lygia Clark explorou em sua produção artística?

6. Por que se afirma que Lygia Clark encontrava-se na fronteira? Como a artista conceitua sua produção artística?

7. Explique por que se considera Lygia Clark expoente da contracultura brasileira.

Referências

“**A radical Lygia Clark**”, entrevista a Wilson Coutinho para o Jornal do Brasil. Rio de Janeiro 15/12/1980. Apud ROLNIK. 1999, p.6.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Moderna. São Paulo, 1986.
Ballet Neoconcreto – Lygia Pape.
<http://mac.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo3/frente/pape/index.html>

BARROS, J.D'A. **O campo da História: Especialidades e Abordagens**. Vozes. Petrópolis, 2004.

BASBAUM, Ricardo. **Arte Brasileira Contemporânea**. Rios Ambiciosos. Rio de Janeiro. Texto contendo: **Lygia Clark: Seis Células** (Guy Brett). s/d.

BRANDÃO, Antonio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais da Juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Espaços da arte brasileira**. Cosac & Naify. São Paulo, 2002.

CANCLINI, N.G. **Culturas Híbridas**. EDUSP. São Paulo, 1998.

CATALANO, Ana Rosa Saraiva. **O lugar do espectador-participante na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica**. PUC. Rio de Janeiro, 2004. Dissertação de Mestrado. Disponível em http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599. Acessado em: 17/06/08

CEDIC Multimídia. 500 anos de Pintura Brasileira.

CHARTIER, R. **A Aventura do Livro: do leitor ao navegador**. UNESP. São Paulo, 1999.
A Ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. UNB. Brasília, 1999.

CLARK, Lygia. et al. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

CLARK, Lygia. Rio de Janeiro. Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

COELHO, Cláudio N.P. **A Tropicália: Cultura e Política nos Anos 60**. Tempo Social; Rev. Social. Vol.1. USP. São Paulo, 1989.

COUTO, Maria de Fátima. **Por uma Vanguarda Nacional: A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. UNICAMP. São Paulo, 2004.

DREGUER, Ricardo & TOLEDO, Eliete. **História Cotidiano e Mentalidades: Da Hegemonia Burguesa à Era Das Incertezas séculos XIX e XX**. Atual. São Paulo, 1995.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura Historiográfica: Memória, identidade e Representação**. EDUSC. Santa Catarina, 2002.

Ditadura Militar. Disponível em:
<http://www.unificado.com.br/calendario/12/ai5.htm>

FARACO, Carlos Emílio & MOURA, Francisco Marto de. **Língua e Literatura. Vol.3.Segundo Grau. Àtica**. São Paulo. 1990.

FASSINA, M. K. **Influência da Vanguarda Russa na Poética de Lygia Clark**. Curitiba, 2004.

FERREIRA, José Roberto Martins. **História – 8ª série**. FTD. São Paulo, 1999.

GULLAR, F. **Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta**. Renavam. Rio de Janeiro, 1999.

HOLLANDA, H. B. de GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. Brasiliense. São Paulo, 1995.

JANSON, Horst W. **História da Arte**. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1989.

JOSGRILBERG, Fabio B. Cotidiano e Invenção: **Os espaços de Michel Certeau**. Ensaio Transversais. São Paulo, 2005.

MARIN, Louis. **Ler um quadro – uma carta de Possin em 1639**. In CHARTIER, Roger. **Práticas da Leitura**. Liberdade. São Paulo, 2001.

MILLET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Caminhos das Civilizações: História Integrada Geral e Brasil**. Atual. São Paulo, 1998.

NUNES, Ana Luiza Ruschell. **Trabalho, Arte e Educação: formação humana e prática pedagógica**. UFSM. Santa Maria, 2004.

Neoconcretismo.

<http://www.lygiaclark.org.br/portmenu.htm>

OSINSKI, D. **Arte, História e Ensino - uma trajetória**. Cortez, São Paulo, 2002.

PÁSCOA, L.V. B. **Concretismo e Utopia: A vanguarda Artística nos anos 50**. Disponível em:

http://www.revista.uea.edu.br/abore/artigos/artigo_LucianePascoa.pdf

Acessado em 20/07/08

PARAGUAI, Luisa & CARVALHO, Agda. **Espaços Sensoriais Híbridos de Experimentação**. Texto da ANPAP – 2007. Disponível em

[HTTP://www.unb.br/file.php/176/sobre_arte_e_novas_mídias/Espaços sensoriais híbridos de experimentação por Luisa Paraguai.pdf](HTTP://www.unb.br/file.php/176/sobre_arte_e_novas_mídias/Espaços_sensoriais_híbridos_de_experimentação_por_Luisa_Paraguai.pdf). Acessado em 18/06/08

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. Perspectiva. São Paulo, 1986.

PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. **O que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PASSWORD, K Dictionaries: English dictionary for speakers of Portuguese. Martins Fontes, São Paulo: 2001

QUEIRÓZ, B.M.de. **Lygia Clark: Um olhar estético sobre a comunicação**. Disponível em:

<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14362.pdf>. Acessado em 20/07/08

REIS, P. **Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60**. Zahar. Rio de Janeiro, 2006.

Revista Robho: nº4, 5 e 6, 1971. Textos: “**Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde a você cabe o sopro.**” “**Especial: Lygia Clark Fusão Generalizada.**” Tradução de Mário Laranjeira e Suely Rolnik.

RODRIGUES, Joelza Ester. **História do Documento: Imagem e Texto**. 8ª série. FTD. São Paulo, 2002.

ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**. Disponível em: http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf

Acessado em 06/07/08

_____. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**.

Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>. Acessado em 03/05/08

_____. **Subjetividade Antropofágica.** Disponível em:
[HTTP://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/subjetividade.pdf](http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/subjetividade.pdf). Acessado em 28/07/08

_____. **Por um estado de arte a atualidade de Lygia Clark.** Disponível em:
[HTTP://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/porumestadodearte.pdf](http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/porumestadodearte.pdf). Acessado em 25/05/08

SAVATER, Fernando. **Potenciar a razão.** Disponível em:
[HTTP:// ocanto.ensenseu.net/razaopor.htm](http://ocanto.ensenseu.net/razaopor.htm)

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni B. D. **Leitura de Imagens: uma outra maneira de praticar a cultura.** In Revista do centro de Educação UFSM. **Dossiê: Educação e Artes Visuais.** V.31 – nº02. UFSM. Rio Grande do Sul, 2006.

SCHNEIDER, Leticia Uhmman. **Poéticas Visuais em Construção: A Metamorfose expressiva da criança e a educação (do) sensível.** UFSM. Rio Grande do Sul, 2006.

Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”. Disponível em:
<http://www.mundodosfilosofos.com.br/socrates.htm> acessado em 15/09/2008.

SPERLING, David. **Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark.** 2007. Disponível em:
http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/administ/revista_ho/ho_sperling/?searchterm=neoconcretismo

Teoria de Ausubel. UnB - Maio de 1999, Departamento de Psicologia, Disciplina: Aprendizagem e Ensino. Disponível em: <http://www.xr.pro.br/monografias/ausubel.html> acessado em 03/07/08