

ARTES PLÁSTICAS



ESTÉTICA DA
**RUP
TURA**

Centenário do nascimento de Lygia Clark é marcado pela ampliação do entendimento sobre sua obra

Christina Queiroz

No marco dos 100 anos do nascimento de Lygia Clark (1920-1988), a obra da artista mineira, considerada uma das fundadoras da arte contemporânea brasileira, segue inquietando pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. Inicialmente voltados às inovações apresentadas em suas primeiras pinturas da década de 1950, hoje os estudos procuram investigar o significado e a atualidade dos experimentos estéticos e terapêuticos desenvolvidos depois dos anos 1960, além de interpretar a trajetória de Clark a partir da perspectiva de gênero.

Nascida em Belo Horizonte, em uma família de desembargadores, aos 18 anos Clark casou-se com o engenheiro civil Aluizio Clark Ribeiro. Logo em seguida o casal mudou-se para o Rio de Janeiro. Foi lá que nasceram os três filhos e onde, em 1947, ela iniciou a carreira artística, sob a orientação do artista plástico e paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994). Em 1950, durante uma temporada em Paris, foi aluna do pintor cubista Fernand Léger (1881-1955), do pintor e gravurista Arpad Szenes (1897-1985) e do escultor e pintor Isaac Dobrinsk (1891-1973). De volta ao Rio, vinculou-se ao Grupo Frente, que entre 1959 e 1961 reuniu artistas neoconcretos como Hélio Oiticica (1937-1980) e Lígia Pape (1927-2004), empenhados em produzir trabalhos com abstrações geométricas, que se distanciassem da pintura modernista, de caráter figurativo e nacionalista. Tanto o grupo concreto, formado na década de 1950 por artistas e poetas de São Paulo, quanto o neoconcreto apresentam como eixos comuns de trabalho, de acordo a historiadora da arte Maria de Fátima Morethy Couto, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-Unicamp), o desejo de romper com a estética modernista. “Mas enquanto o concretismo manifesta um pensamento mais ligado ao design, os neoconcretos buscam aproximar o espectador do desenvolvimento da obra de arte”, compara.

Imersa nesse contexto cultural, Clark contribuiu para estabelecer um ponto de inflexão na arte construtiva brasileira, ao promover a expansão da pintura geométrica para o espaço real, segundo análise de Ricardo Nascimento Fabbrini, professor do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Raramente expostas, ele lembra que as primeiras pinturas de Clark, produzidas entre o fim dos anos 1940 e o começo dos anos 1950, demonstram uma geometria que incorpora tanto as sinuosidades de Burle Marx e o cubismo de Léger, que foram seus professores, quanto a translucidez do suíço Paul Klee (1879-1940) e a retidão do holandês Piet Mondrian (1872-1944). “Nesse período de formação, é nítida sua preocupação com a expansão do plano da pintura, que atravessa as margens do quadro, ou avança frontalmente, por meio do contraste entre as cores”, considera. Como parte desse movimento, Clark pintou *Quebra da moldura*, em 1954. “Nele, a moldura se torna a figura central da composição, enquanto a pintura, tornada fundo, se projeta no espaço do mundo”, destaca Fabbrini.

O pesquisador recorda que, mais tarde, entre 1960 e 1964, ela produziu *Contra-relevos*, *Casulos*, *Trepantes* e *Bichos*. A ideia era conquistar o espaço anterior ou frontal da obra a partir da sobreposição de placas metálicas. Em *Contra-relevos*, explica Fabbrini, planos dobrados e desdobrados criam espaços bi ou tridimensionais, enquanto em *Casulos* as chapas de ferro procuram invadir ainda mais o espaço externo. “Na sequência, os *Casulos* caem da parede ao chão. E desses casulos caídos brotam bichos bicudos”, descreve, ao mencionar o processo de criação dos *Bichos*, provavelmente a série mais conhecida de Clark. Feitos de placas de alumínio ou folhas de flandres, os *Bichos* têm dobradiças que permitem ao espectador manipulá-los, mudando sua forma. “As peças precisam ser ativadas por meio do manuseio. Desde o começo,

Em *Máscara abismo*, de 1968, a artista propõe a substituição da experiência estética pela sensorial



1



2

Clark integra a moldura ao corpo da pintura em *Composição nº 5: Série quebra da moldura* (à esq.). Ao lado, a artista durante a Exposição Nacional de Arte Neoconcreta, realizada em 1959, no Rio de Janeiro

as obras de Clark manifestam o desejo de romper com a estrutura tradicional das telas. Com os *Bichos*, elas vão ao encontro do movimento do espectador”, observa a professora e curadora Talita Trizoli, que pesquisou o tema em seu doutorado. Hoje, no pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, ela desenvolve projeto sobre mulheres críticas de arte.

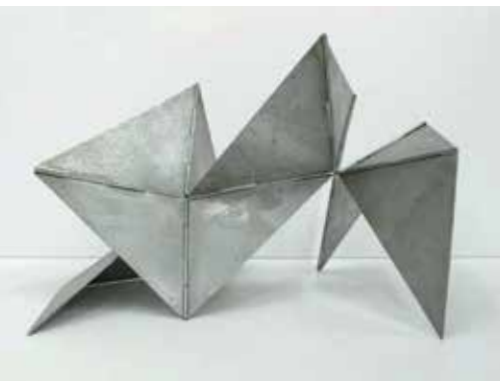
Para a historiadora da arte Paula Priscila Braga, da Universidade Federal do ABC (UFABC), o trabalho de Clark se contrapõe à ideia de que a obra de arte é um objeto inerte a ser contemplado. “Para Clark, a obra existe para continuar a construir quem somos psiquicamente”, diz. “Quando as placas dos *Bichos* são viradas, mostram fendas no mundo que assumimos como real. Dessa forma, esses trabalhos trazem a ideia de que o real não é a placa lisa e brilhante de alumínio, mas sim o que está por trás dela, ou seja, nossa relação com as coisas do mundo”, propõe a historiadora. Em suas diferentes fases, a trajetória de Clark é guiada por uma lógica evolutiva fundada na metáfora do organismo, considera Fabbrini. “Ou seja, ela se desenvolve da mesma forma que uma célula se transforma em tecido, um tecido se transforma em sistema, um sistema se torna aparelho e um aparelho, ser vivo”, comenta.

Em *Arquivo para uma obra-acontecimento*, caixa lançada em 2011 contendo 20 DVDs e textos com entrevistas e reflexões de pessoas que

conviveram com Clark, a psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), relata que em 1963, durante estudo para o desenvolvimento de um de seus *Bichos*, ao fazer um corte em uma tira de papel nos moldes da fita de Moebius – obtida com a colagem das duas extremidades, depois de girada uma de suas pontas –, Clark percebeu que a obra consistia na própria experiência de cortar a superfície, e não no objeto que resultou do corte. Em um de seus textos, Rolnik conta que a experiência levou a artista a elaborar um novo caminho de investigação, envolvendo a interferência de suas obras no corpo humano. Nesse momento, Clark se denominava “propositora”, ou “não artista”, “recusando o fetichismo da arte em defesa de um estado estético”, observa Fabbrini. Com essa perspectiva, entre as décadas de 1960 e 1970, suas propostas, individuais ou em grupo, tornaram-se construtivas e podiam ser livremente vivenciadas pelo público. “Um exemplo dessas proposições é *Respire comigo*, experiência na qual um saco plástico inflado de ar com uma pedra sobreposta deve ser pressionado para produzir a experiência da respiração, reverberando em todo o corpo do participante”, detalha.

Em um dos textos de *Arquivo para uma obra-acontecimento*, Rolnik relata que as propostas dessa etapa inauguraram a série de experiências que mobilizaram os últimos 23 anos de vida de

Feitos de placas de alumínio ou folhas de flandres, os *Bichos* podem ser manipulados pelo espectador. Na página ao lado, instalação *A casa é o corpo: Penetração, ovulação, germinação, expulsão* convida o público a participar



3

Clark, entre elas *O corpo é a casa* (1968-1970), que se inicia com *Arquitetura biológica: Ovo-mortalha*, instalação com um grande plástico transparente retangular, com sacos de nylon ou juta costurados, nos quais duas pessoas colocam os pés ou as mãos e improvisam movimentos; e *Corpo coletivo* (1972-1975), mais tarde chamado de *Fantasmática do corpo*, que começa com a experiência *Baba antropofágica*, na qual diversas pessoas recebem um carretel de linha cada uma, que colocam na boca, puxando a linha, que, depois, é depositada sobre um desses integrantes do grupo, deitado no chão. Muitas das propostas dessa etapa foram desenvolvidas com estudantes da então recém-criada Faculdade de Artes Plásticas de Sorbonne, na França, onde Clark lecionou entre 1972 e 1976. Na avaliação de Trizoli, os trabalhos desse momento evidenciam a ideia de que, para Clark, revolucionar o fenômeno artístico não dependia apenas da realização de jogos herméticos de linguagem, mas era necessário romper com a própria estrutura formal dos trabalhos e sua função estética. De acordo com a pesquisadora, essa proposição da artista ganhou corpo exatamente quando ela foi para Sorbonne, em uma espécie de autoexílio, consequência da tensão imposta pela ditadura militar (1964-1985) no Brasil. “Na França, a artista desenvolveu estudos psicanalíticos e organizou oficinas nas quais os objetos artísticos que havia produzido anteriormente passaram a ser usados pelos estudantes em seus experimentos”, destaca.

De volta ao Brasil, em 1976, Clark estabeleceu uma espécie de “consultório experimental” em seu apartamento em Copacabana, no Rio, recorda Fabbrini, desenvolvendo suas proposições vivenciais por intermédio de uma atitude terapêutica, que se baseava no contato corporal do paciente com os chamados *Objetos relacionais* – almofadas recheadas com bolinhas de poliéster, almofadas preenchidas com areia de praia, sacos plásticos cheios de ar, água ou sementes e meias-calças contendo bolas de tênis, de pingue-pongue, pedras e conchas partidas. “Clark aplicava esses objetos no corpo da pessoa para ‘eliminar suas fissuras e torná-lo íntegro, habitado por um verdadeiro self’, conforme trabalho escrito conjuntamente entre Clark e Rolnik na década de 1980”, recorda o filósofo, mencionando a necessidade de publicação dos diários clínicos da artista, que ainda não foram editados integralmente, assim como sua correspondência. Em um dos textos da caixa de 2011, Rolnik recorda como Clark afirmava que essa era uma prática terapêutica e artística. “O foco da nova pesquisa deslocava-se, portanto, para os traumas e seus fantasmas inscritos na memória do corpo [...]. Clark buscava

explorar o poder daqueles objetos de trazer à tona essa memória e tratá-la”, escreve a psicanalista.

Em relação a esse percurso, Braga observa que tanto Clark como Oiticica viam a obra de arte como algo que deve provocar novas compreensões da realidade. “Clark costumava afirmar que ela e Oiticica eram como uma luva. Ele estava preocupado com a interação da parte de fora da luva com o mundo, enquanto ela com a parte de dentro do objeto com a mão da pessoa. Ou seja, enquanto Oiticica se debruça sobre questões vinculadas com o mal-estar da sociedade, Clark faz o caminho inverso e mergulha no psiquismo do sujeito”, compara Braga. Para o artista plástico Mário Ramiro, professor da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, ambos os artistas estavam preocupados em rever a noção de produção, autoria, circulação e recepção do objeto artístico, principalmente no momento em que ele deixa de ser uma peça tangível e se transforma em acontecimento. Na interpretação de Ramiro, as proposições de Clark dialogam com o surgimento das performances, ou *happenings*, na década de 1950, nos Estados Unidos. “Porém, diferentemente das performances, as propostas de Clark convocam a participação do espectador, deslocando-o de sua condição passiva de contemplação”, detalha. Revisões sobre a participação de Clark na história da performance têm mostrado como ela caminhou para uma prática na qual a arte se dilui na vida, passando a ser uma espécie de terapia.

Apesar de a artista ter realizado exposições internacionais desde a década de 1960, com destaque para as mostras produzidas em 1964 e 1965 na galeria Signals, de Londres, e para a sala es-



pecial montada com seus trabalhos na Bienal de Veneza de 1968, a última parte de sua produção começou a ser reconhecida internacionalmente somente em 1997, a partir de retrospectiva itinerante organizada pela *Fundació Antoni Tàpies*, de Barcelona. Hoje, essa produção é cada vez mais requisitada para integrar mostras e exposições. Para Ramiro, o reconhecimento está relacionado ao fortalecimento das redes de colecionadores, galerias, museus, casas de leilões e da imprensa especializada a partir dos anos 2000. De acordo com ele, na virada para a década de 1990, jovens investidores do mercado de capitais, muitos provenientes de famílias de colecionadores, passaram a adquirir novas formas de arte, o que levou à valorização dos registros de performances. “Esses novos colecionadores não queriam comprar o mesmo tipo de pintura que seus pais adquiriam”, justifica. Para Couto, do IA-Unicamp, a valorização dos trabalhos de artistas brasileiros como Clark e Oiticica também reflete o aumento do interesse de grandes instituições como o Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova York, pela produção de países considerados periféricos. “Há uma vontade crescente de expor o trabalho de artistas de fora do circuito hegemônico”, avalia.

Pesquisadora da trajetória de mulheres artistas, a historiadora Rita Lages Rodrigues, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), conta que os avanços nos estudos de gênero têm propiciado melhor compreensão do papel de Clark no contexto artístico. “Desde a década de 1950, ela sempre teve uma centralidade no universo das artes no Brasil”, afirma, ao lembrar que essa dinâmica era incomum entre artistas mulheres, muitas com reconhecimento apenas de obras pontuais ou depois da morte. “Tarsila do



Com bolas de diferentes tamanhos, *Luvas sensoriais*, de 1968, sugere a redescoberta do tato. Abaixo, artista no começo da década de 1970 manipulando materiais para um de seus trabalhos

Amaral [1886-1973], por exemplo, ganhou maior centralidade como uma grande artista brasileira no final de sua vida. No auge de sua produção, não era colocada no mesmo patamar de importância de artistas homens de seu tempo”, diz. Rodrigues lembra que, da mesma forma como ocorreu em sua vida profissional, os movimentos de ruptura também permearam a vida familiar de Clark. “Com pouco mais de 20 anos ela já tinha três filhos e gradativamente conseguiu se projetar como uma grande artista, rompendo com aquilo que se esperava de uma mulher casada”, diz.

A socióloga Marina Mazze Cerchiaro, que desenvolve pesquisa de doutorado em história da arte no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP, recorda que a artista entrou em crise quando teve o terceiro filho, utilizando os desenhos como forma de terapia. “Em alguns textos que escreveu, Lygia Clark tratava da prática artística como forma de se emancipar dos papéis tradicionais de gênero”, comenta, mantendo em perspectiva o contexto experimentado pelas mulheres nos anos 1950 e 1960. Superada a compreensão, vigente até a década de 1990, de que investigar o fenômeno artístico a partir da perspectiva de gênero resultaria em proposições reducionistas, foi apenas nos últimos sete anos, pontua Trizoli, que pesquisadores passaram a olhar para o trabalho de Clark dessa forma. O novo olhar, considera, tem permitido aprimorar o entendimento de suas obras. Uma delas, *A casa é o corpo: Penetração, ovulação, germinação, expulsão*, de 1968, e que em 2014 integrou mostra organizada pelo MoMA, associa o corpo feminino a uma casa, capaz de propiciar vida e renascimento. “As mulheres daquela época cresceram escutando que o corpo feminino era sujo e a experiência sexual perigosa. Clark contestou essas ideias quando o movimento feminista ainda era incipiente no Brasil, ainda que não se declarasse feminista”, conclui Trizoli. ■



Os projetos e livros consultados para esta reportagem estão listados na versão on-line.