



Universidade Estadual de Londrina

CENTRO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE BACHARELADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE LYGIA CLARK – BICHOS 1960/1964

Renan Carlos Santana

RENAN CARLOS SANTANA

**A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE LYGIA CLARK –
BICHOS 1960/1964**

Trabalho apresentado para a Conclusão do Curso de Bacharelado em Ciências Sociais do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Carla Delgado de Souza (orientadora)

Prof^a. Dr^a. Martha Ramírez-Gálvez

Prof. Dr. João Victor Bota

Londrina, 02 de agosto de 2018

Para Ana Maria, minha mãe

AGRADECIMENTOS

Quando olho para o tempo, vejo que parte dele já se foi. Muitas histórias e alegrias aconteceram para a conclusão de mais um período da vida. Agradeço imensamente minha orientadora, Carla Delgado de Souza, por sua paciência e dedicação desde o início de meu estudo. Também sou grato aos bons encontros que a universidade me proporcionou e que certamente serão levados junto dos amigos ao longo dos anos.

*“Agora é você quem dá expressão ao meu pensamento,
para daí tirar a experiência vital que desejar”*

L. Clark / 1965

SANTANA, Renan C. **A experiência artística de Lygia Clark – Bichos 1960/1964**. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Bacharelado em Ciências Sociais. Centro de Letras e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina, 2018.

RESUMO

Neste trabalho pretendo apresentar como foi construída a trajetória da artista plástica mineira: Lygia Clark (1920-1988), relacionando Antropologia e Arte. Em um primeiro momento, descrevo minha aproximação com a obra e também apresento como o trabalho radical da artista foi resgatado em três exposições recentes. No capítulo seguinte, estão as primeiras influências de Clark em seu início nas Artes, agrego a compreensão da trajetória, a maneira como consegue “*burlar*” as regras de gênero impostas no campo artístico. Após apresentada as relações atuais que trabalham a história da artista e quais foram os mecanismos de amadurecimento de sua obra. No terceiro capítulo, trago para o debate a série de 1960 de Lygia Clark, intitulada *Bichos*, foi uma evolução de seu trabalho artístico e também um rompimento com as normas técnicas e temáticas da década nas Artes. Esta série é o paralelo do estudo sobre a experiência de Clark. Por ela notaremos como a produção da artista chega a influenciar pesquisas e artistas até a atualidade. Lygia Clark sempre somou a seu trabalho uma perspectiva sensível e com isso, a possibilidade de experimentar a vida no real e na fantasia.

Palavras-chave: Lygia Clark; Bichos; Artes; Contemporânea.

SANTANA, Renan C. **Lygia Clark's artistic experience: Bichos 1960/1964.** Monograph. **Bachelor** in Social Sciences. Londrina. Londrina State University, 2018.

ABSTRACT

(mesmo texto do resumo em ingles).

Key Words: mesmas palavras chave em inglês.

SUMÁRIO

Apresentação	p. xx
Cap. 1 – Lygia e a atualidade	p. xx
Cap. 2 – Lygia Clark: Influências e Direções	p. xx
Cap. 3 – A alternativa de Lygia Clark	p. xx
3.1.1 – A Teoria do Não-Objeto no trabalho de Clark.....	p. xx
3.1.2 - A série Bichos por sua criadora	p. xx
3.1.3 – Como a série Bichos liga a obra de Clark	p. xx
Considerações Finais	p. xx
Bibliografia	p. xx

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde quando conheci o trabalho de Lygia e Hélio nas aulas de Artes na escola, fiquei encantado com as possibilidades de mundos que a história da Arte oferecia. Era menino e não sabia de fato o que significavam as coisas que via, até hoje, sinto que jamais estarei completo em relação a isso. O trabalho com os *Bichos* de 1960 era apresentado sempre pela professora quando chegávamos a parte do ano em que deveríamos conhecer a Arte Contemporânea.

Bastante tempo se passou e reencontrei os variados estímulos sentimentais presentes neste contato inicial com a obra da artista. Alguns anos depois de uma viagem, encontrei diversos registros e fotografias que havia guardado do momento, estavam protegidos em minha casa como lembranças e fizeram o pensamento voltar nos *Bichos* que vi expostos fora daqui e que havia escutado bastante nas aulas do colégio.

A dedicação e sequência no curso de Ciências Sociais, encaminharam inquietações ao recorte de estudo sobre a experiência artística de Lygia Clark, como se deu o processo de desenvolvimento da pesquisa dessa artista. A série foi criada na década de 1960 e plena agitação cultural e política no país, por isso, rompeu e promoveu novos papéis e agências dentro do experimento no trabalho de artista. Pioneira relacional, Clark reinventa e convida o espectador ao toque na obra de arte. Aproximação que uma vez aceita, leva a caminhos interiores para pensar a poética existente na obra.

O estudo sem dúvidas foi um caminho de familiarização com a trajetória contada e com o método de pesquisa antropológica, e aos meus olhos, vejo que devemos incentivar a discussão sobre a história da Arte brasileira e global, com intuito de valorizar a percepção e o desenvolvimento humano de cada pessoa. Como Lygia Clark mostrou, no contato com o objeto aparecem sensações interventoras. Portanto, precisamos estar atentos ao que venha possibilitar a descoberta do modo como vivemos e, os caminhos que estamos tomando atualmente. A Arte é um dos principais motores para a percepção das memórias da vida que passou e que vem chegando por aí.

5. BIBLIOGRAFIA

Livros:

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O Espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

LINS, Sônia. **Artes**. Rio de Janeiro: Sônia Lins, 1996. (*Ebook disponível no site da artista: <http://www.sonialins.com.br/obras/artes.shtml>*).

GULLAR, Ferreira, 1930 - **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999. 3ªed.

Artigos:

PONTES, Heloisa. **A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga**. Jn: Tempo Social, vol. 16. – nº 1, 2004.

REINHEIMEIER, Patrícia. **Engajamento versus autenticidade: artistas e críticos com debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960**. Revista PROA, vol. 01. – nº 1, 2009.

CLARK, Lygia. **Bichos**. Rio de Janeiro: Associação o Mundo de Lygia Clark, publicado pela primeira vez em 1960. (*Texto disponível na plataforma online da Associação o Mundo de Lygia Clark: http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=15*).

Itaú Cultural. **Lygia Clark: uma retrospectiva**. São Paulo: Site Itaú Cultural, publicado em 21 de agosto de 2012. (*Texto disponível no site da instituição: <http://www.itaucultural.org.br/lygia-clark-uma-retrospectiva-observe-interaja-participe-da-arte>*).

CLEMENCE, Paul. **Expo histórica de Lygia Clark no MoMA**. Nova York: Site Casa Vogue, publicado em 08 de maio de 2014. (*Texto disponível no site da revista: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2014/05/expo-historica-de-lygia-clark-no-moma.html>*).

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Brasil por multiplicação**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, *sem data*. (*Texto disponível no site da instituição: <http://mam.org.br/exposicao/35-panorama/>*).

MITRANI, Giovanna Fava. **Entenda a performance de Wagner Schwartz no MAM**. São Paulo: INFOARTSP, publicado em 29 de setembro

de 2017. (*Texto disponível no site:* <http://www.infoartsp.com.br/noticias/entenda-a-polemica-da-performance-de-wagner-schwartz-no-mam/>).

Filmes:

CLARK, Eduardo. **O mundo de Lygia Clark**. Rio de Janeiro, 1973.

CARNEIRO, Mário. **Memória do Corpo**. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura / Rioarte, 1985.

Apresentação

Este trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Ciências Sociais, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), pretende desenvolver um diálogo entre Arte e Antropologia, por meio do estudo sobre o trabalho de uma das maiores artistas do século XX: Lygia Clark (1920-1988). O intuito é partir de uma perspectiva que afeta a mim mesmo enquanto público de arte para entender melhor a poética da artista e também como ela se estabeleceu em meio a um campo social específico no Brasil e no mundo.

A conexão foi sendo estruturada pelas aproximações dos acontecimentos cotidianos entre a obra de Clark e minha vida. Sempre estive próximo dos meios artísticos, vinculando o meu espaço e minhas vivências estéticas a diversas significações do social. Aqui, minha discussão passará por várias partes da obra da artista. Em foco, desejo expor e compreender como se deu a transição da Modernidade para a Contemporaneidade nas Artes Plásticas e, nesse aspecto, o estudo das composições visuais de Lygia Clark é exemplar, visto que, como podemos averiguar, a obra da artista continua exercendo grande influência para a produção de artistas da atualidade, sendo, inclusive, revisitada e exposta nos dias de hoje.

Se na primeira parte deste texto a minha relação com a poética da artista e a análise de recentes exposições de trabalhos de Lygia Clark são a tônica da discussão, eu apresento, no segundo capítulo desta dissertação, as primeiras influências de Lygia Clark e sua estreia nas artes, que aconteceu quando ela já tinha 27 anos de idade. Também fará parte da discussão à compreensão de como Lygia Clark conseguiu “burlar” as regras de gênero impostas no campo artístico, tomando como norte a discussão realizada por Heloisa Pontes (2004) acerca de outra artista, de certa forma contemporânea a Clark.

No artigo *‘A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga’*, Heloisa Pontes mostra como a atriz Cacilda Becker foi uma exceção, por ter conseguido “burlar o gênero” no teatro moderno brasileiro. A atriz, segundo a autora, conseguiu “burlar” tudo o que lhe era desfavorável: o

gênero, a (falta de) beleza e até mesmo a origem humilde e consagrar-se em um momento especial da produção teatral brasileira. Nas palavras de Pontes:

“Nem bonita nem bem formada, em razão da sua origem social e da sua precária escolarização, marcada para sempre, em suas palavras, pela pobreza, Cacilda triunfou porque elevou a alturas máximas a sua competência como atriz, em um contexto muito particular de renovação do teatro brasileiro. Contando com a experiência acumulada dos diretores estrangeiros – que para cá vieram em decorrência de perseguições étnicas acentuadas durante a Segunda Guerra, como Ziemienski, ou de condições pouco animadoras de trabalho no pós-guerra, como no caso dos italianos que passaram pelo TBC, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto –, Cacilda pôde suprir as deficiências de sua formação, driblar seus atributos físicos menos favoráveis, familiarizar-se e dominar as técnicas e as convenções teatrais que fizeram do TBC o modelo por excelência do teatro brasileiro até meados dos anos de 1950” (PONTES, 2004, p. 257).

Ainda no que diz respeito à conduta profissional de Cacilda Becker, a maioria dos diretores com quem ela trabalhou ressaltavam a “profissional impecável, pontual e disciplinada” que ela era. Também era apontada como sendo, inclusive, “a primeira a chegar e a última a sair do teatro”. Quanto à sua dedicação aos papéis que representava, afirma-se que ela “entregava-se totalmente”, ensaiando até a exaustão.

De certa forma, a excepcionalidade de Cacilda a fez singular no campo do teatro brasileiro. O mesmo pode ser dito de Lygia Clark, de forma a estabelecer uma conexão que mostra como, apesar de ser mulher, sua trajetória incomum no campo da produção artística visual, marcadamente masculina, pode ser boa para pensar meios e formas usadas pela artista para burlar o gênero da criação¹.

O terceiro capítulo terá como tema e foco a série *Bichos*, da artista, esboçada a partir de 1959. Além do fato de esta série ter sido importante na medida em que propiciou meu encontro estético com Lygia Clark, é fato que ela é mundialmente conhecida justamente pelas proposições estéticas que lança, afetando todo o campo das artes visuais e as lógicas museológicas de

¹ Como será visto no segundo capítulo do TCC, uma outra referência teórica fundamental para pensar o lugar do feminino no universo das artes visuais brasileiras é a pesquisadora Ana Paula Simioni, que tem se dedicado a trabalhar essa relação em sua trajetória como socióloga. Os trabalhos principais que orientaram a pesquisa são: “A difícil arte de expor mulheres artistas” (2011) e “As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões” (2007).

exposição de arte até então vigentes. Nesse sentido, essa obra, em particular, possibilita explorar os conceitos artísticos que Clark construiu dentro de sua carreira e que, de certa forma, é fundamental para a radicalização do espaço das artes a partir da década de 1960.

Cap. 1 -Lygia e a atualidade

NÓS RECUSAMOS

*Pertenço a um terceiro grupo, que tenta
provocar a participação do público. Essa participação transforma
totalmente o sentido da arte como o entendíamos até então.*

L. Clark / 1966

A primeira vez que pude ver um trabalho de Lygia Clark exposto, foi em Buenos Aires, quando por lá viajava em 2014, também a minha primeira experiência fora do país sozinho. Em um dos passeios pela cidade, decidi visitar o Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – MALBA. Dentro do museu várias salas se dividiam em temáticas sobre Arte Moderna e Contemporânea, expondo artistas modernos renomados como o mexicano Diego Rivera e a brasileira Tarsila do Amaral, que eu já conhecia. Foi nesse momento, que me vi diante do famoso ‘Abaporu’, pintura a óleo de Tarsila do Amaral, datada de 1928 e que se tornou, ela mesma um dos símbolos do movimento Modernista brasileiro (MICELI, 2003).

De todas as vanguardas modernas e brasileiras concernentes às artes visuais, sem dúvida, os artistas que produziram uma leitura antropofágica do Brasil habitam nosso imaginário com mais frequência. Conhecemos várias reproduções de Tarsila, Anitta Malfatti, Di Cavalcanti e Cândido Portinari, artistas que se consagraram de acordo com uma lógica nacionalista e um projeto de nação que os colocava, de certa forma, na condição de “heróis”. Além disso, não se pode desconfiar de suas contribuições modernas no que tange a técnicas e procedimentos artísticos antenados, principalmente, com as vanguardas artísticas alemãs e parisienses. No que diz respeito mais especificamente ao trabalho de Cândido Portinari, Patrícia Reinheimeier (2009) afirma que:²

² No artigo “Engajamento versus autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960” Patrícia Reinheimeier (2009, p. 111) mostra que “a noção de autenticidade, no campo artístico brasileiro, deixou de estar relacionada à idéia de ‘espírito de um povo’, para se vincular a uma excelência absoluta a partir do qual a obra do artista deveria ser diferente de tudo até então produzido”.

“tão importante quanto às pessoas com as quais Portinari travou conhecimento na Europa e o fortalecimento da convicção em relação ao valor de seu trabalho, foi o seu contato com o fascínio que o ‘primitivismo’ entrava exercendo a partir de uma volta romântica a noções como folclore e povo, como constituintes de autenticidades nacionais.” (REINHEIMEIR, 2009, p. 96)

No entanto, outras vanguardas modernas não obtiveram o mesmo reconhecimento público, na medida em que os nomes de seus representantes e as propostas artísticas que representavam faziam sentido apenas a uma comunidade mais restrita, ilustrada artisticamente. O abstracionismo no Brasil, por exemplo, é um movimento com menos apelo popular. Não é à toa, portanto, que enquanto eu caminhava pelo museu argentino, fui arrebatado pela experiência de conhecer uma sala destinada à discussão da dita Arte Contemporânea, onde estavam expostos outros brasileiros, como Hélio Oiticica e seu *Metaesquema*, e também Lygia Clark, com a obra: *Bichos*.



Figura 1 - Fotografia dos Bichos de Lygia Clark, expostos na sala dedicada à arte contemporânea do MALBA. Bichos – Lygia Clark / 1960. Fotografia de Renan Carlos Santana.

Como já dito, meu encontro com a obra de Lygia Clark se deu durante minha visita ao MALBA, que está localizado em Buenos Aires no bairro de Palermo, ao norte da cidade. Seu espaço chega a quase quatorze metros de altura e carrega traços de uma arquitetura urbana pós industrial. A coleção do museu é composta por trabalhos que vão do começo do século XX até obras

atuais. Como missão o colecionador e fundador do espaço Eduardo F. Constantini carrega a proposta de conservação, estudo e difusão da Arte Latinoamericana internacionalmente. O museu é dividido em dois andares principais.

Após a compra dos ingressos e já com o programa na mão, comecei a procurar por onde se iniciaria a minha visita. Em cartaz seis exposições, uma permanente, com a coleção do museu, e outras cinco mostras temporárias. Decidi começar pelo piso superior, um corredor longo e bem iluminado me levou até a sala onde estava em cartaz a exposição do fotógrafo peruano Mario Testino, *In Your Face*, reunindo diversos retratos tirados durante toda sua carreira. Como a imagem para a capa do álbum *Ray of Light* de 1998 da cantora Madonna. Era uma sala escura e com proporções imensas na impressão das fotos, as cores e o brilho das imagens nas paredes estabelecia o poder daquelas pessoas retratadas.

Ao fim, voltei para o piso inferior, onde ficava a coleção permanente do museu e as outras mostras temporárias. Curioso, em um primeiro momento entrei em uma sala cheia de caminhos e separações, na qual estavam expostas várias pinturas de artistas modernos, como Di Cavalcante, Tarsila do Amaral, Frida Khalo, Diego Rivera e todo o contexto ideológico dos movimentos em que estes artistas se vinculavam no começo do século XX.

Mais a frente, após sair por uma porta já não tão grande, adentrei um espaço diferente, pois a sala revelava ações entre as obras expostas em sua montagem, fossem eles objetos, instalações, vídeos, esculturas, pinturas e outras intervenções. Refletindo sobre Arte Contemporânea enquanto observava todas aquelas propostas, fiquei impressionado, pois pude notar que os nacionalismos carregados nas obras e nos contextos expressados na sala que eu acabara de visitar, tinham sido “superados” ou “silenciados”. Em seus lugares, ganhavam foco os novos meios técnicos de pensar a expressão artística de sua época.

Nessa parte do museu estão expostos alguns conjuntos de pinturas das décadas de 1930, 1940 e 1950 que refletem a diversidade dos surrealismos e a afirmação do debate entre arte e política, assim como as tendências abstratas, concretas, ópticas e cinéticas que se desenvolveram no Brasil, na Argentina e na Venezuela. Havia também diversas obras contemporâneas desde a nova

figuração, a *pop art*, o conceitualismo e o minimalismo que entraram em cena nos anos 1980 pelo retorno a pintura como parte da composição do espaço.

De início, a minha reflexão ao passar pela obra da artista mineira, foi de animação por estar próximo de alguns de seus trabalhos pela primeira vez. Voltei a pensar sobre aqueles objetos expostos. Agora, no momento da escrita, busco em minha lembrança como reagi naquele momento no museu argentino, ao mesmo passo em que estou melhor informado acerca das intenções de Lygia Clark com a proposta dos *Bichos*, projetada a partir de 1959. Lembro de olhar os objetos e refletir sobre o porquê ninguém os tocavam nem manipulavam, ao mesmo tempo que eu mesmo não tinha coragem de fazer tais coisas, que são, no entanto, a proposta artística em jogo, uma vez que nessa série, Lygia Clark pretende conduzir o espectador à experiência da obra de arte.

O interesse de pesquisar a produção artística de Lygia Clark ficou em minha cabeça após esse contato no MALBA com sua obra *Bichos*. A visita ao museu fez com que eu pudesse me aproximar novamente da experiência da artista que havia estudado muito brevemente nas aulas de Artes da escola. Mesmo sem experimentar a finalidade primeira de o objeto naquele momento, o desejo de descobrir mais sobre a arte de Lygia foi despertado, sendo, de certa forma, manifestado neste texto.

Aqui, tenho a intenção de pensar sobre quais são as formas de produção e desenvolvimento criativo de uma mulher iniciada no mundo das artes ‘tardamente’. Lygia Clark (ainda) encanta o meio estético por seu diálogo interior com o coletivo e mostra, por meio de sua obra *Bichos*, a necessidade de um contato orgânico com o outro, com a experiência. Vejo que para estudar sua trajetória, precisarei recuperar os sentidos tirados pelas mecanizações da minha vida.

A proposta que a artista constrói durante seu amadurecimento como proponente define grande parte do meu interesse em pesquisar sua obra *Bichos*. Sinto, como argumenta Alfred Gell (2001, p. 190), que a obra de arte é uma armadilha³:

³ No texto: “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, o antropólogo Alfred Gell inicia um debate com o historiador da arte Arthur Danto, acerca de uma exposição organizada pela também antropóloga Susan Vogel. O alvo da discórdia foi a

“Toda obra de arte que funciona é, assim, uma armadilha ou um ardid que impede a passagem. E o que seria de uma galeria de arte senão um lugar de captura, armado com o que Boyer chamou de ‘armadilhas do pensamento’ que mantém as vítimas, por algum tempo, em suspensão?”

As armadilhas artísticas de Lygia Clark surgem de proposições e de capturas, o que revela uma obra sensível, que convida o espectador frente à experiência artística. Pergunto-me, como essa experiência radical dialoga com nosso tempo. Por isso recorro a três acontecimentos recentes da última década para a apresentação de um diálogo da obra da artista com o método de pesquisa antropológica. Arte e Antropologia, direcionando meu olhar ao interior que Lygia Clark divide com quem está interessado em percorrer sua história.

As três ocasiões que seleciono para entendermos as relações com a obra de Lygia Clark na atualidade, são exposições. Duas foram realizadas no Brasil e uma nos Estados Unidos. A primeira aconteceu em São Paulo, no ano de 2012 e foi organizada pelo Itaú Cultural e curada por Felipe Scovino, professor da escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Paulo Sérgio Duarte, professor de Teoria e História da Arte na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro – Parque Lage. Trata-se da exposição *Lygia Clark: uma retrospectiva*, que aconteceu na instituição paulistana de 1 de setembro à 11 de novembro de 2012, com entrada franca. Nela, foram reunidos mais de 145 trabalhos da artista, com intenção de trazer à cidade de São Paulo um panorama de seu trabalho por quase quatro décadas.

A exposição apresentou desde as pesquisas da artista sobre o limite da pintura e escultura, até sua investigação e descoberta do corpo. Também, trouxe obras inéditas, montadas a partir de anotações e documentos deixados por Lygia Clark em seus diários. Incluindo muitas de suas proposições, como *A casa é o corpo* de 1968, os *Bichos* de 1960 e a *Rede de Elástico*, 1974.

Além destes trabalhos expostos, ocorreram seminários durante a mostra para pensar a Arte de Lygia Clark em nossa atualidade. *Muito além do Lúdico*,

exposição, como arte, de uma rede de caça Zande, o que foi considerado um exagero por Danto, que argumentou que, se o objeto não era tradicionalmente considerado como arte Zande, não deveria ser exposto como arte no contexto artístico euroamericano. Discordando de Danto, Gell faz uma discussão sobre as similaridades entre armadilhas e arte, especialmente a arte contemporânea, em defesa da atitude de Vogel.

discutiu o conceito definido pelos curadores na exposição e também os diversos modelos de participação na obra da artista e a associação direta entre a palavra e suas experiências em arte. No seminário *O Lugar da Invenção* o debate esteve em torno das práticas artísticas que foram adotadas em sua trajetória e pelas questões pouco faladas pela crítica e na academia sobre a radicalidade da sua obra. Como bem expressa em seu artigo, *Lygia Clark: uma experiência radical*, Ferreira Gullar diz como o tipo de trabalho da artista fortalece o estudo do espaço, pois:⁴

“os quadros de Lygia Clark não têm moldura de qualquer espécie, não estão separados do espaço. Estão abertos para o espaço que neles penetra e neles se dá incessante e recente: o tempo. O espaço participa dela, penetra a vivamente, realmente. É uma pintura que não se passa num espaço metafórico, mas no espaço ‘real’ mesmo, como acontecimento dele” (GULLAR, 1999, p. 269).

Como parte da proposta curatorial, a instituição disponibilizou um museu virtual, no qual era possível passear e interagir com os trabalhos apresentados e também o *Livro-Obra*, disponível por meio de aplicativo gratuito, que recriava a experiência original da produção de Lygia Clark.

O projeto expográfico foi de Pedro Mendes da Rocha, arquiteto e professor da Universidade Anhembi Morumbi de São Paulo. Na exposição vemos o conceito de preservação da memória artística nacional. Lygia Clark é exposta como referência fundamental na renovação do campo artístico, pois alinha seu trabalho à ruptura na produção artística que temos na transição Modernidade e Contemporaneidade. A artista atravessa os limites que eram vigentes na pintura e na escultura da época. Logo, os trabalhos de Lygia Clark, representariam a autenticidade que vira a marca da obra artística na contemporaneidade, segundo argumenta Reinheimeir (2009). Ainda de acordo com essa socióloga, nesse período “as obras de arte constituem a objetivação de valores que podem ser revistos à luz dos novos valores, os valores são atribuídos tanto aos objetos artísticos, como também aos seus produtores, admiradores ou aviltadores.” (REINHEIMEIR, 2009, p. 102).

⁴ No livro *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*, publicado pela editora Revan em 1999, Ferreira Gullar no artigo *Lygia Clark: uma experiência radical*, descreve a trajetória da mineira desde suas primeiras ideias e trabalhos, mostrando a importância da radicalidade de sua experiência.

A artista estabelece que um corpo só exista enquanto corpo se estiver ligado à sua mente: o *self*. E com essa investigação sobre estética e psicologia, sua experiência explora o indivíduo em sua condição de solidão absoluta, apoiado em seus sentimentos mais pessoais em relação ao outro. O corpo e a mente se integram para o exercício artístico experimental, como vemos expressado em sua obra *Máscara Abismo*, de 1968, reproduzida abaixo:



Figura 2 – Máscara abismo, de Lygia Clark, 1968

Na figura acima a própria a artista veste a máscara, que, segundo sua proposição, deve revelar uma profunda relação entre o eu-outro. Este objeto não é apenas uma encenação de conteúdos da mente de quem o utiliza, mas sim um caminho para o acesso de que cada indivíduo tem consciência do seu próprio eu.

Refletindo um pouco sobre os variados papéis que máscaras assumem na composição da persona e que incidem em um valioso meio “bom para pensar” na antropologia, o objeto certamente também pode ser lido como uma interface com o social e suas representações, inevitáveis para a constituição da noção de pessoa e da noção de eu, como afirma Marcel Mauss (2003).

A segunda exposição que reconstrói as perspectivas do pensamento e materialidade sobre Lygia Clark aconteceu em 2014, no *Museum of Modern Art – MoMA*. A primeira exposição na América do Norte a mostrar as ideias revolucionárias de Lygia Clark. Com o título, *Lygia Clark: The Abandonment of*

Art (1948 – 1988), o museu nova-iorquino abriu em 10 de maio e foi até 24 de agosto de 2014. Reunindo mais de 250 trabalhos da artista brasileira, peças conseguidas por meios de coleções tanto particulares, quanto com instituições públicas e seus acervos. A exposição é uma das maiores retrospectivas do trabalho da pioneira da arte relacional já feita mundialmente.



Figura 3 – Imagem do cartaz da exposição, realizada no MoMA em 2014.

Com curadoria de Luiz Perez-Oramas, curador latinoamericano do MoMA e Cornelia Butler, curadora do *Hammer Museum* em Los Angeles. A exposição marca Lygia Clark como uma das maiores artistas da segunda metade do século XX. Em entrevista cedida para Paul Clemence e publicada no site Casa Vogue, em 08 de maio de 2014, o curador da exposição fala sobre algumas das “funções da arte” quando propostas da maneira como Lygia Clark fez:

“uma das funções da arte é uma relação crítica com o mundo em que vivemos. É na cultura contemporânea, tão centrada em comunicações eletrônicas através das redes digitais e com a anulação do corpo, da experiência física, do contato sensorial; que sem dúvida a questão Relacional que a obra de Lygia Clark propõe assume também a precedência crítica de muita relevância na atualidade”⁵

⁵ Trecho de entrevista de Luiz Perez-Oramas cedida a Paul Clemence, que pode ser conferida na totalidade no site: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2014/05/expo-historica-de-lygia-clark-no-moma.html>

Pensando a exposição como proposta de revisitar a pesquisa dessa artista mundialmente, o museu organizou e dividiu a exposição por temas. Abstração, neoconcretismo e o abandono da arte, pois para os curadores as temáticas se relacionam intimamente com a produção de Lygia Clark, devido ao fato de que “em sua radicalidade, o objeto artístico não tem caráter de finalidade absoluta, mas é um instrumento de transição entre nossas experiências. Ela [Lygia Clark] retornou ao objeto artístico, que no final da modernidade havia se tornado um fetiche estético”⁶.

No planejamento para a exibição no MoMA, o desafio era de como montar e apresentar a obra da brasileira a quem não conhecia seu trabalho, como expor peças que inicialmente foram idealizadas para a interação com o público, sendo elas de instituições e colecionadores. Como solução, o museu nova-iorquino construiu réplicas dos objetos de Clark. Na abaixo vemos uma réplica da proposição *Eu e o Tu*, de 1967, desenvolvida pelo MoMA, obra de Clark cuja proposição baseava-se em um ato onde um homem e uma mulher deveriam vestir-se com trajes que cubrissem seus corpos e colocassem em suas cabeças capacetes que não permitissem a visão. Após estarem completamente vestidos, eles devem abrir os zíperes e se entregarem a uma mútua exploração sensorial.

⁶ Idem.



Figura 4 – Um homem e uma mulher experienciam a proposta *Eu e o Tu*, de Lygia Clark.

Um dos aspectos mais importantes dessa proposta curatorial, foi o de contemplar e evidenciar também a produção de Lygia Clark a partir dos anos 1960, quando o seu trabalho começa a colocar a arte em um diálogo intenso com as novas proposições terapêuticas que Clark desenvolvia junto a psicanálise. Nessa época, a artista estuda o efeito terapêutico dos dispositivos sensoriais, para ter o corpo como percepção do mundo ou também, para redefinir a relação com o espaço exterior e não mais como um simples receptor contemplativo da obra de arte⁷.

O intuito do MoMA, enquanto uma das maiores instituições artísticas do mundo, era alinhar a narrativa orgânica de Clark com os visitantes do museu e as experiências propostas. Ainda no que diz respeito da intensa relação de Lygia Clark com o universo terapêutico psicanálise, parcialmente retratados no filme *Memória do corpo* (1984) dirigido por Mário Carneiro, os objetos relacionais por ela produzidos eram trabalhados em sessões de psicanálise com os pacientes de Clark desde 1977. Na imagem a seguir, fotografia pertencente ao filme citado, Lygia Clark aparece com duas conchas nas

⁷ As intensas relações de Lygia Clark com o universo terapêutico da psicanálise podem ser conhecidas por meio do filme *Memória do corpo*, lançado em 1984, com direção de Mário Carneiro. Nele, é exibida a relação de Lygia Clark com seus objetos relacionais, que vinham sendo trabalhados pela artista desde 1977.

orelhas. As conchas, objetos relacionais, tem o intuito de refazer a experiência de conexão com o mar ao seu paciente. Durante o documentário a artista apresenta os objetos que utiliza em seus atendimentos, o que cada um deles significa e como devem ser usados.



Figura 5 – Lygia Clark mostra como usar as conchas, objetos relacionais, em sessões de psicanálise. Fotograma do filme *Memória do corpo*, Mário Carneiro, 1984.

Junto ao processo de seleção das obras e planejamento da mostra, o MoMA criou um apêndice complementar à *Lygia Clark: The Abandonment of Art (1948 – 1988)*, chamado, *MoMA Studio: Breath With Me*, onde algumas das ideias e propostas terapêuticas da artista com os *Objetos Relacionais*, criados a partir de 1966, eram colocados em prática durante o período da exposição, como oficinas guiadas. Também foi desenvolvido um livro de autoria de Luiz Perez-Oramas, curador da exposição, documentando toda a obra de Lygia Clark: *Lygia Clark: The Abandonment of Art (1948 – 1988)*, que foi publicado pela editora do MoMA no mesmo ano.

Por último, trago para discussão uma das exposições brasileiras mais comentadas do ano passado, 2017, e que se deu no âmbito do *35º Panorama da Arte Brasileira* – mostra realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que acontece de dois em dois anos, para o mapeamento da produção contemporânea em todas as regiões do país. Teve curadoria de Luiz Camillo Osório, curador e crítico de arte brasileiro e a exposição foi intitulada *Brasil por multiplicação*, estando aberta de 27 de setembro a 17 de dezembro de 2017.

O conceito trabalhado pelo curador e a instituição propunha um resgate teórico escrito pelo artista carioca Hélio Oiticica em 1967, chamado “*Esquema Geral da Nova Objetividade*”, texto que tem ligação íntima com o

desenvolvimento de Lygia Clark nas Artes⁸. Nele o artista destaca seis características para a arte brasileira da década de 1960 em diante, sendo eles: 1) a vontade construtiva, 2) a tendência para o objeto, 3) a participação do espectador (tátil, corporal e semântico), 4) a abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, 5) a tendência para proposições coletivas e por fim, 6) o ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte.

Essas seis características são intencionalmente trabalhadas na exposição de 2017, mostrando o quanto a arte feita na atualidade ainda não propôs devidamente outras questões, tanto em termos mundiais como locais. Notamos, assim, uma relação fresca entre singularidade local e inserção global no texto de 1967 e na exposição de 2017. No panorama que o MAM – SP organizou no ano passado, estavam combinados diferentes eixos culturais que mostram que precisamos de uma:

“essência própria, vivemos da apropriação constante do outro. Sempre a procura de uma característica cultural, no que nos diferenciamos do Europeu com seu peso cultural milenar e do Americano do Norte com suas solicitações superprodutivas” (OSÓRIO *apud* OITICICA, 2017 p. 15)

Neste Panorama das Artes, vimos que com a crise urbana e ambiental, o artista carrega a vontade de construção e caminha entre nós, construindo uma abertura para pensar os relacionamentos sociais e estéticos de uma sociedade complexa e dinâmica. A mudança e a construção dialogam aqui com as Artes Plásticas, apresentam a diversidade da cena contemporânea brasileira, seus antagonismos e as ideias pensadas sobre o Brasil. Para Luiz Camillo Osório, curador da exposição, “a arte é o espaço disponível para ampliarmos o campo do possível”, como fez Lygia Clark desde a morte do plano.

O debate visual proposto no programa da exposição selecionou a performance do coreógrafo Wagner Schwartz, de Volta Redonda (interior do Rio de Janeiro), para abrir a temporada do 35º *Panorama da Arte Brasileira*, intitulada ‘*La Betê*’, como podemos ver na fotografia tirada durante a abertura.

⁸ Em sua publicação *Esquema Geral da Nova Objetividade*, em 1967 o artista carioca escreve sobre os caminhos que a nova arte deve percorrer. E como o criador em artes, com seu trabalho, deverá relacionar as formas criadas com a sociedade que vive. Temáticas resgatadas pelo 35º Panorama da Arte Brasileira que aconteceu no MAM em 2017.

A performance acontece com Schwartz nú, manipulando uma réplica de plástico de uma das esculturas da série *Bichos* de 1960 de Lygia Clark. O objeto permite articulação das diferentes partes de seu corpo através de suas dobradiças como a peça de Lygia Clark convida. O público participa do ato. A performance é de concepção e apresentação de Wagner Schwartz, com direção técnica e iluminação de Diego Gonçalves, acompanhamento de Maíra Spangheiro e realizada com o apoio do Fórum Internacional de Dança (FID) e o Território de Minas, tem duração aproximada de 50 minutos. A performance construída pelo coreógrafo, faz com que ele se transforme em uma escultura performática, onde o público em interação, da vida ao objeto-corpo de Schwartz.

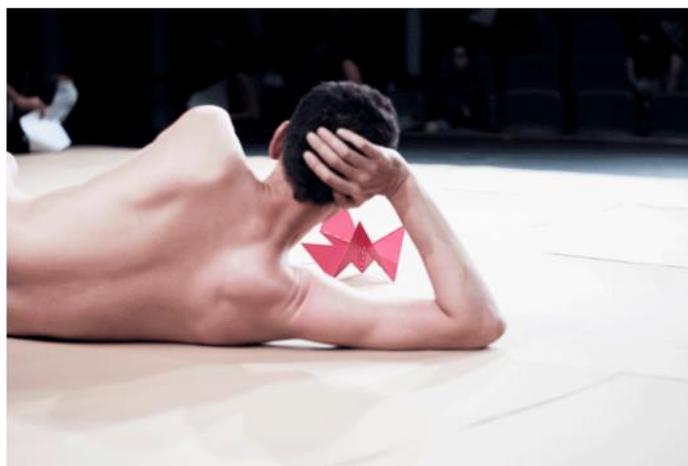


Figura 6 – Fotografia da performance *La Betê*, que faz referência clara à obra *Bichos*, de Lygia Clark.

A polêmica estabelecida com essa apresentação no MAM de São Paulo se deveu a vídeos e fotografias registrados na abertura do 35º Panorama das Artes, tirados na quarta feira 27 de setembro de 2017. Os vídeos e fotos veiculados em redes sociais brasileiras mostravam um trecho da performance de Schwartz, em específico, quando “uma menina com não mais de que cinco anos, aparece interagindo com o artista despido” (cf. Mitrani, 2017, site da infoartsp)⁹. Ataques e repúdio caíram sobre o artista e o museu, ambos expostos, sob acusação de pedofilia, intimidação e inadequação. A menina em questão estava com mãe durante a performance de Schwartz. O que se

⁹ Para ler a íntegra do texto de Giovanna Fava Mitrani, acessar: <http://www.infoartsp.com.br/noticias/entenda-a-polemica-da-performance-de-wagner-schwartz-no-mam/>.

questiona aqui é sobre a informação veiculada em todo país de modo recortado e direcional, abandonando o contexto em que a obra de arte está inserida.

Na apresentação temos, segundo Mitrani (2017),

“um homem nu, mas um homem que neste contexto não deve ser visto e entendido como figura viril de cunho erótico, e sim como o próprio *Bicho* das esculturas de Lygia Clark. Wagner Schwartz empresta seu corpo como meio artístico a ser trabalhado por aqueles que assistem e escolhem participar da performance”¹⁰.

Um dos alertas que precisamos estar atentos, é que as instituições artísticas não usam a censura de idade na entrada de suas exposições com *PG (Parental Guidance)*, uma vez que a arte não é e nem deve ser vítima de censura. Para conseguirmos interpretar algum tipo de trabalho artístico o contexto é peça valiosa na compreensão, mesmo estando ele veiculado, em partes, pela internet.

Neste primeiro momento conseguimos mapear um vínculo que foi sendo historicamente estabelecido, entre arte e público. Lygia Clark, uma das fundadoras desta perspectiva relacional, ainda mexe com a produção da Arte Contemporânea. Por meio das ressonâncias atuais e, de certa forma, panorâmicas do trabalho artístico de Clark, percebo que a artista chega a influenciar trabalhos corporais e sensoriais em nosso tempo.

Seu estudo fez o suporte desaparecer e a forma “pular” no espaço. Conseguiu em meio a um mundo masculino e regrado, revolucionar o caráter poético das Artes Plásticas Brasileiras. Ela faz, em suas proposições, a crítica ao campo semântico do papel contemplativo do espectador, que é transformado em uma função direta de recriador da obra de Arte.

Dessa forma, o público recriador da obra de arte está potencialmente em todo lugar: em uma retrospectiva no Itaú Cultural ou no MoMA, visitando as primeiras obras da artista. Ele está ainda na transformação do objeto artístico em corpo, como apresentado no MAM de São Paulo, no ano passado. Trazida para a atualidade, a obra de Lygia Clark dialoga com tempos de falências estatais, excessos de discursos conservadores e meios enrijecidos de pensar o contato com a experiência artística. E é justamente por isso que é uma obra

¹⁰ Idem.

forte e importante: ao trazer estruturas formais que dialogam a questão psicanalítica e social da alteridade, a obra de Lygia Clark proporciona caminhos para voltarmos ao nosso interior e construir modelos de conexões do EU com o OUTRO a fim de construir uma sensibilidade das relações interiores, que nunca se fez tão importante.

Cap. 2 - Lygia Clark: influências e direções

O VAZIO PLENO

*Uma forma só tem sentido por sua estrita ligação
com seu espaço interior (vazio pleno).*

*A percepção do que chamo vazio-pleno me veio no momento em que
abrindo uma cesta compreendi bruscamente a relação de totalidade
que unia o interior à forma externa.*

L. Clark – 1960

Neste segundo capítulo a discussão sobre a experiência artística de Lygia Clark se encaminha para as influências e motivações que foram estabelecidas e formadas durante sua trajetória. Ancoro o diálogo desta parte de meu trabalho em um livro referência sobre a história artística e pessoal de Lygia escrito por Sônia Lins, sua irmã mais velha. Publicado em 1996, *Artes*, tem prefácio de Guy Brett, crítico e curador norte americano, que trabalha entre organização de mostras e publicações em revistas especializadas em Artes. Seu trabalho fortalece o olhar íntimo sobre o projeto expográfico. O interesse que o crítico explorou em sua história é apoiado principalmente pela produção artística experimental. Com isso, influencia e divulga desde os anos de 1960 o trabalho artístico latino americano.

A capa e a concepção do livro ficaram por conta do artista plástico paulista Julio Villani, formado pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP. O planejamento da publicação procurou recriar o mundo orgânico e as formas com as quais Lygia Clark trabalhou durante sua trajetória nas Artes, de forma que até mesmo as dobraduras e as profundidades de suas obras foram resgatadas dentro deste processo de concepção gráfica do material a ser publicado.

Artes, é uma biografia que se inspira nas memórias e na infância das irmãs Lygia e Sônia e fascina por ter sido editado no momento em que Clark ganha reconhecimento internacional como uma das maiores artistas de sua época. O livro conta histórias familiares e fantásticas de um universo imaginado e sentido pelos desejos pueris das irmãs. A obra da artista é olhada por um viés sentimental e lúdico, de forma que a experiência possa possibilitar ao

espectador, “ver através e além do mito do artista que nós herdamos”. (BRETT *apud* LINS, 1996, p. 4)

Em seu livro, Sônia Lins utiliza fragmentos de cartas trocadas com sua irmã caçula, onde trocam sensações, histórias familiares e processos artísticos que foi fortalecendo e amadurecendo interior de cada uma, desde brincadeiras no quintal até mesmo uma lembrança da mãe Ruth escutando música em uma tarde qualquer, confundindo sua beleza com a do som escutado. Em um trecho de *Artes*, Lygia Clark comenta como pensa seu trabalho de artista e cita um de seus caminhos para o amadurecimento e completude da obra, também fala sobre seu rompimento com outras maneiras de se fazer Arte:

“tomei consciência, de que, na medida em que quase todos os artistas, hoje se vomitam a si mesmos num processo de grande extroversão, eu, solitária, engulo cada vez mais, num processo de introversão, para depois fazer a ovulação...de um ovo de cada vez”. (Trecho de Carta de Lygia Clark a irmã Sônia, publicado em LINS, 1996, p.4)

Clark rompe com as relações entre artista e espectador na virada da Modernidade para a Contemporaneidade, onde o significado representativo da obra de Arte deixa de ser central em virtude da experimentação de novos meios de expressão. Lygia Clark demonstra em sua série de objetos e proposições uma nova forma de fazer arte, na qual o público participaria e redescobria diretamente sua intimidade e potência poética interior. Esta proposta radical, “tem implicações profundas na nossa compreensão da relação entre sujeito e objeto, entre unidade pessoal e mundo, entre real e fantasia.” (cf. BRETT *apud* LINS, 1996, p.4). Como brincadeira de criança, Clark organiza seus mecanismos de interiorizar a realidade, para que após este exercício, o lúdico seja ativado e utilizado no ato de suas proposições artísticas.

Visto isso, aparece em discussão no livro de Sônia Lins, como sua irmã mais nova recriou o presente para pensar e reformular o seu passado junto de todas as memórias afetivas que vivera durante a infância em Belo Horizonte, Minas Gerais. A intimidade trocada entre irmãs quando pequenas e até as vibrações de sentimentos que ambas foram experimentando com o corpo tornam-se referências para o exercício do sensível em Lygia Clark. Os sentidos movimentam a linha que a artista traça durante o desenvolvimento de sua obra.

É inventado um mundo com trajetórias que estão conectadas e Lygia percorre este espaço pela reinvenção da maneira de produzir em Arte. Clark utiliza fragmentos de sua vida para pensar o encontro estético e depois estimular a sensibilização do espectador com sua obra.

Na experiência artística da artista, Sônia Lins, “traça paralelos entre as brincadeiras da infância de Lygia Clark e seu trabalho posterior, em outras palavras, ela entra na história não como espectador, mas como participante, recriando sua infância.” (BRETT *apud* LINS, 1996, p. 4). Como se tivesse sentada ao lado da cama no quarto, contando o que aconteceu no mundo de Lygia Clark enquanto as duas brincavam juntas.

Guy Brett nos diz que a infância é um projeto ambíguo e que pela estrutura da brincadeira sempre colocamos nosso olhar projetando o presente no passado, para recriar um novo cotidiano. Realizados como sonhos, sensações, lembranças, traumas, histórias. O crítico norte americano ainda discute seu fascínio pela relação cerebral e corporal que a obra de Clark mostra:

“eu sempre fui fascinado pela relação entre o cerebral e o corpóreo em sua obra. A lucidez, a simplicidade e a força extraordinária de seus *Bichos e Relevos* da em que seu trabalho se tornava cada vez mais orgânico. Seus escritos são igualmente claros, dialéticos, nunca emaranhados ou confusos mesmo quando ela relata situações subjetivas, viscerais ou fantasmagóricas” (BRETT *apud* LINS, 1996, p.6)

Em termos técnicos, Lygia Clark escolhia materiais entre os mais simples para a composição de suas obras, utilizando-os de formas essenciais e arquitetônicas, sem nunca pesar pelo lado excessivo, porque buscava em cada trabalho, transparecer uma lacuna para a imaginação do espectador que iria completá-la. Sobre como o elemento Brasil é reconhecido nas obras de Lygia Clark, Brett disserta:

“sempre me perguntei, qual era a parte do elemento ‘Brasil’ nisso tudo. E eu imaginava que a maneira com que Lygia processava e sintetizava sua experiência do Brasil, dera um forte impulso à sua busca, e ajudara a se concentrar precisamente nesta questão do ser físico ao intelecto, das experiências de vida ao pensamento, que ela costumava resumir numa palavra que adorava usar, sempre pronunciada com ronronar sensual: *vivências*.” (BRETT *apud* LINS, 1996, p.6)

Tendo estas vivências como parte comum e inseparável do seu processo artístico, consigo me localizar dentro da obra de Lygia Clark por diferentes caminhos. Desde o seu início, quando ainda utilizava pintura a óleo sobre a tela e estabelecia críticas ao campo semântico e material que começava a expressar. A artista criava em superfícies que pudessem respirar e se movimentar na tela estática, sua forma de estudo e criação em relação à figura e o fundo estava começando a ser explorada de um modo ilusionista e complexo, para que a percepção de quem olhasse o quadro conseguisse encontrar os pontos e contrapontos pintados, o dentro e o fora delimitado sobre a superfície branca. Um exemplo dessa necessidade de tocar o espectador por meio da construção pictórica pode ser vista em seu quadro *Superfície Modulada nº4* (fig. 8), de 1958, obra de artista brasileira mais cara já vendida no circuito da Bolsa de Artes de São Paulo, no ano de 2013. O quadro foi arrematado por cinco milhões e trezentos mil reais, quebrando o recorde da própria artista com seu *Contra Relevo (Objeto nº7)* (fig.9) de 1959, que foi leiloadado por cerca de dois milhões e duzentos e vinte e cinco mil reais na Casa Phillips em Nova York em maio do mesmo ano.

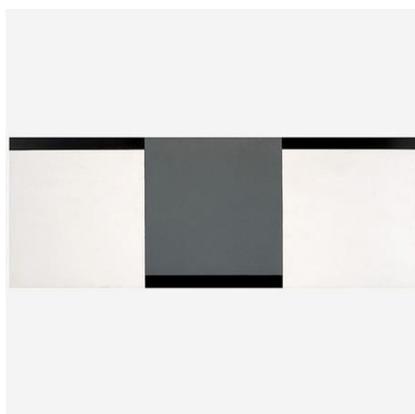


Fig. 8 – Superfície Modulada / 1958



Fig. 9 – Contra – Relevo / 1959

Em seu período de trabalho na superfície plana, Clark desenvolve o estudo da linha orgânica na superfície e descobre não haver mais delimitação fechada na moldura enquanto superfície representativa, pela madeira que utiliza, percorre os limites do quadro opondo se a regra de uma tela que deva se situar no centro do espaço de figuração. Talvez em um primeiro momento Lygia Clark,

“ignorava ao tentar incluir a moldura no quadro em 1954 que isso a levaria à destruição do espaço pictórico, e depois, à redescoberta de um espaço que já não se mantém separado do mundo, mas que ao contrário, confina diretamente com ele, penetra o e se deixa por ele penetrar.” (FABBRINI, 1994, p.30)

Para Ricardo Nascimento Fabbrini, que descreve a trajetória de Lygia Clark, em seu livro de 1994, *O Espaço de Lygia Clark*, a linha que guia o pensamento sobre as formas de expressão e desenvolvimento da artista se relacionam ao sentido conceitual e complexo da função histórica do artista. Torna-se assim o motivo ao qual existe, porque sua construção artística promove ao indivíduo meios para que ele possa apreender o sentido de suas experiências pessoais através da obra. A artista caminha por um trajeto natural que passa e recebe as mudanças que acontecem em nossa vida.

O percurso artístico de Clark se divide nos trabalhos com o plano, com os bichos, no ato, no corpo coletivo, nos objetos relacionais e na arte terapia. Sobre como se expressa conceitualmente durante estas etapas, a artista comenta ao correio da Manhã em 1965 no Rio de Janeiro:

“nunca tive um conceito ‘*a priori*’. No começo, era uma ‘*naive*’. Com meu trabalho é que fui ficando mais apurada para sentir e conceituar tudo. Aliás, eu sempre disse que, para mim, fazer arte era antes me elaborar como ser humano; não era ter nome ou ter qualquer tipo de conceituação” (Lygia Clark *apud* FABBRINI, 1994, p.11)

Para a artista os materiais sempre impulsionaram a pesquisa entre o espaço representativo e o espaço orgânico. Em sua produção, ela utilizou caixas, pigmentos, chapas metálicas, sacos plásticos, isopor, borracha, pedras, redes entre outros materiais de experimentação na criação artística. O material não era imposto a Clark, durante a criação da obra. Parte importante da necessidade de expressão ao exterior se definia na escolha material e no momento em que a artista se dá conta da linguagem que procurava. A própria descrevia seu processo como uma metáfora ao organismo.

No Brasil do começo da década de 1950, Lygia Clark iniciou seus estudos em Artes e por influência de três críticos brasileiros, dois do Pernambuco e outro do Maranhão, logo começou a conquistar seu espaço no mundo das Artes. Mario Pedrosa foi um militante político e jornalista brasileiro

pioneiro em crítica de arte no país, publicou diversos artigos sobre Arte Contemporânea e sobre os artistas que produziam na época, como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Glauber Rocha, Lygia Clark e outros tantos. Outro pernambucano foi Mario Schemberg que além de crítico de arte era físico e político, sendo já até candidato como deputado estadual em seu estado. Ele publicou diversos artigos sobre como os artistas brasileiros se expressavam na década de 1950 e 1960, ressaltando o que era a nova forma artística do momento. Ferreira Gullar nasceu no Maranhão, mas passou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, como poeta publicou diversos livros da chamada poesia concreta e como jornalista, diversos artigos em jornais do país. Criador do Movimento Neoconcreto no Brasil, procurava a organicidade da Arte brasileira em um período delicado de repressão que passavam. Todos os três influenciaram e se aproximaram da obra de Lygia Clark, que desde o começo foi analisada e motivada a ganhar cada vez mais espaço na expressão e na crítica.

Como todo artista, Lygia Clark não gostava de ser rotulada a partir de um movimento estético. Se, de um lado, os movimentos estéticos são bons em termos de atuação política dentro do campo social, como argumenta Bourdieu (1996), por outro lado eles reduzem a experiência criativa a uma forma de catalogação. É nesse sentido que interpretamos a afirmação da artista: “não aceito coisa alguma de quem quiser me catalogar. Só aceito as críticas de quem seja capaz de vivenciar comigo a sensibilidade e a experiência que me levaram a um quadro ou a uma atitude”. (Lygia Clark *apud* FABBRINI, 1994, p. 13).

Em sua época de experimentalismo, Lygia Clark teve grande proximidade e influência sobre o trabalho do músico baiano Caetano Veloso. O flerte com a transgressão e quebra do suporte sugerido pela artista plástica, fazia o músico ressoar pedaços da proposta de Clark em seu *Tropicalismo*. Um fragmento que temos da relação entre os dois é a música que Caetano Veloso escreveu referenciando a obra de Lygia Clark, *Pedra e Ar* de 1966.



Figura 10 – Lygia Clark, Pedra e Ar, 1966.

Na foto da acima, a artista manipula seu objeto que é composto por um saco plástico, cheio de ar e quando amarrado, em uma de suas pontas é colocada uma pedra, para que o peso seja distribuído e controlado pelo manuseio do espectador que segura o saco com a pedra na ponta. Trabalhando o peso e a leveza em seus significados. A música de Caetano Veloso dedicada a obra de Lygia se chama, *If you hold a Stone*, está no terceiro álbum do cantor de 1971, *Caetano Veloso* e foi gravado enquanto o músico estava exilado em Londres em meio da ditadura militar no Brasil. A maioria das músicas do álbum refletem a melancolia dos tempos de chumbo no país.

A relação vivencial que Clark procurava construir refletia diversos dos processos de invenção de uma Arte autônoma e reflexiva. A artista vivia uma pesquisa dedicada ao pensamento da figuração e da negação da pintura até que decide pela destruição do quadro enquanto suporte, desmaterialização. À medida que Lygia Clark incorporava novos materiais a sua pesquisa, seus trabalhos iam rompendo com a bidimensionalidade da forma representativa, “o desenvolvimento das formas escultóricas destituídos de peso riscava o ar com suas trajetórias lineares; a produção seriada de objetos utilitários estetizava o real aproximando a arte do cotidiano.” (FABBRINI, 1994, p.13).

Outro traço que a obra da artista de belo horizonte carrega são as formas arquitetônicas funcionando como dispositivos sensíveis para moldar a sensibilidade do homem contemporâneo. Clark se debruça sobre uma pesquisa formal de conquistas e técnicas industriais em função de novos métodos artísticos. Com o declínio da pintura geométrica nos anos de 1920

representando o início da crise da pintura os caminhos se abrem para o rompimento com o figurativismo no Brasil.

É conhecido o fato de que Lygia Clark iniciou seu aprendizado formal em arte tardiamente, quando já casada há nove anos com o engenheiro civil Aloísio Clark Ribeiro e mãe de três filhos (uma menina chamada Elizabeth e dois meninos, Álvaro e Eduardo), começou seus estudos com o já famoso Roberto Burle Marx aos vinte e sete anos de idade. Nessa época, Burle Marx também residia, como Lygia, no Rio de Janeiro, onde possuía seu atelier e recebia alunos para aulas de Artes e estudos de arquitetura e paisagismo. Ao mesmo tempo, Lygia também estudou com Zélia Salgado, escultora, desenhista, professora e pintora nascida também em São Paulo.

Quando deixa o Brasil para ir morar na Europa, Lygia chega a Paris com uma necessidade de conhecimento sobre novas vivências além de seu país. A vontade de artista é a de explorar e expandir o seu estudo sobre geometria para formalizar e amadurecer os procedimentos técnicos enquanto uma comunicadora e propositora ativa no mundo. A artista retorna ao Brasil no ano de 1952, momento em que sua produção artística continuava no âmbito da série de *Superfície Moduladas*. O enfrentamento às superfícies bidimensionais adquire outro patamar a partir de 1958, com a criação de *Casulos* (fig. 11), quando usando tinta a óleo em uma superfície de metal, a artista consegue um efeito que sai do plano básico bidimensional como reação a um organismo estimulado.

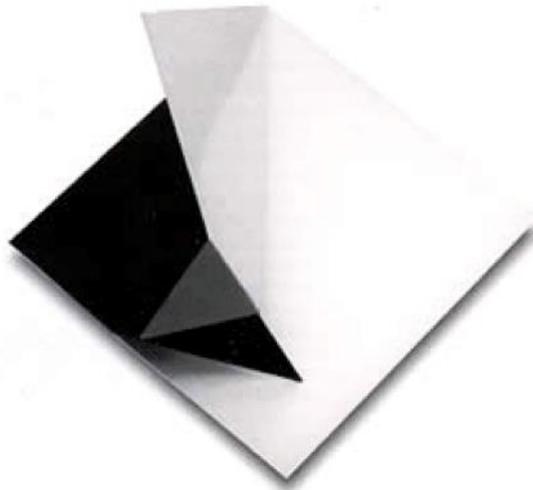


Figura 11 – Casulos, 1958.

A partir de 1960, inicia-se sua série *Bichos*, em que a tridimensionalidade ganha força e Lygia começa a explorar uma nova linha de pensamento que iria fortalecer o caminho que decide percorrer até as suas proposições sensoriais de 1965 até 1975. Posteriormente, dedicou-se à terapia com os *Objetos Relacionais*.

2.1.1 – Lygia Clark e o campo das artes visuais

Poucos meios são tão predominantemente masculinos como o universo da criação artística. Em diversos campos, as mulheres chegam a ser bem aceitas como *performers*, mas são frequentemente recusadas quanto às suas habilidades criativas. No caso específico do campo das artes visuais, a socióloga Ana Paula Simioni (2007), que estuda de perto a relação entre gênero e produção artística, afirma que, no século XIX, havia teorias que culpavam a própria constituição biológica da mulher como incapacitante para o trabalho criativo. Longe de acreditar nesses determinismos, ainda hoje carecemos de figuras femininas que alcancem renome e encontre um lugar na

história da arte. A explicação, agora, tem cunho social. De acordo com Simioni (2007, p. 02):

“Isso porque a história da arte pode ser compreendida como uma narrativa constituída a partir de escolhas e exclusões, a despeito da defesa acadêmica de sua suposta “objetividade”. O direito a figurar entre os sujeitos que fazem a história da arte não é, nesse sentido, evidente ou determinado apenas por critérios puramente formais, como a “qualidade e genialidade” das produções de indivíduos dotados, como usualmente acredita-se; mas depende, em grande parte, daqueles outros sujeitos responsáveis pela escrita da história, a saber, o historiador da arte, o crítico, o museólogo e o curador, personagens determinantes na construção de um destino para obras de arte e seus criadores, aquilo que se denomina *cânon*”

As pintoras e artistas plásticas foram constantemente silenciadas na história da arte, além de serem submetidas a diversos constrangimentos sociais que comprometiam gravemente suas formações. Antes do advento do Modernismo, por exemplo, elas eram proibidas de trabalhar com modelos vivos, uma vez que tal ato seria considerado obsceno e pouco desejável para as ditas “mulheres de família”. Logo, elas se dedicavam a gêneros menos apreciados, como a produção de obras de natureza morta, por exemplo, tendo poucas condições de romper com padrões tradicionais e inventar artisticamente.

Mesmo na atualidade as mulheres formadas em artes tendem a dedicar-se mais ao ensino do que à criação, visto que elas tem menos condições de ter seu trabalho reconhecido. Isso ocorre, ainda segundo Simioni (2011) porque as instâncias de consagração do trabalho artístico tendem a não expor artistas mulheres. A existência de uma história da arte feminista, que recusa o argumento biológico ou naturalista para a diferença de gênero existente no campo artístico, é, contudo, recente. Ainda de acordo com a autora

“Pode-se dizer que tais debates tiveram início nos anos de 1970, com o célebre” artigo de Linda Nochlin (1973), ‘Why there been no greatest women artists?’, no qual a autora indagava-se sobre as causas da aparente inexistência das mulheres artistas na história. Ao demonstrar que tais lacunas em nada derivariam da ausência “natural” de talentos, mas sim da exclusão feminina das principais instâncias de formação de carreiras artísticas ao longo dos séculos XVIII e XIX – as academias de arte –, a autora ensejou um importante deslocamento explicativo, inaugurando o que se pode denominar como uma perspectiva feminista na história da arte. Desde então, inúmeras monografias, artigos e livros dedicados a mulheres artistas, bem como

colóquios, revistas e debates acadêmicos passaram a mobilizar, de diversas maneiras, a dimensão do gênero, para refletir sobre as produções artísticas, sua história e os limites da historiografia da arte tradicional. Cabe notar que uma questão nevrálgica em tais estudos diz respeito ao modo desigual com que as instituições historicamente trataram homens e mulheres, o que significa esquadrihar tanto aquelas instituições dedicadas à formação dos artistas, como àquelas dedicadas à consagração de sua atividade, tais como a crítica de arte, a imprensa, o mercado e, finalmente, os espaços expositivos e os museus (SIMIONI, 2011, p. 376).

Nesse sentido, a trajetória de Lygia Clark é singular e única, uma vez que, a despeito de todos os constrangimentos sociais derivados de sua condição feminina, ela conseguiu “burlar” o gênero e se consagrar artisticamente. Ao focar mais na arte como expressão de sua experiência do que nas regras formais do campo – fato que, vale ressaltar, só foi possível porque Clark detinha capital financeiro e social adquiridos por nascença e pelas relações sociais que estabeleceu em vida – a artista conseguiu propor algo completamente inovador principalmente a partir dos anos 1960 e suas produções tridimensionais.

A noção de “burla do gênero”, contudo, não é nova e nem pode ser atribuída exclusivamente a Lygia Clark. Essa discussão foi proposta pela antropóloga Heloisa Pontes quando estudou outra mulher artista: Cacilda Becker. A autora também toca em outro ponto de fundamental importância: a questão do nome e do renome como qualificadores sociais: por estarem associados a rituais rotineiros de nossa vida, os nomes são atribuídos aos indivíduos e carregam status e prestígios do nomeado e seu contexto. Assim, os nomes podem estar registrados em traços corporais e psicológicos e também nos ritos sociais do grupo social que participamos. A emancipação de cada um acontece pelo avanço na carreira social que exerce durante a vida. Mulheres, contudo, geralmente carregam os nomes de seus homens: pais ou maridos, o que coloca um obstáculo para que adquiram renome. Com isso, lembra Pontes (2004, p. 31), precisamos de “contribuições fundamentais para repensarmos a equação entre nome, status e prestígio a partir de sua articulação com o problema da autoria e da autoridade”.

A relação do artista com a autoria de seu trabalho está vinculada a originalidade e autenticidade de seu exercício artístico, assim como as formas e técnicas utilizadas refletem os meios de vida que estão inseridos. Conceitos

são criados a partir do que se propõe em finalidade própria. Portanto, rompemos com a dialética de divindade na arte para lidarmos com a expressão dada e pensada pelo artista na contemporaneidade e sua situação enquanto profissional ativo.

A obra de Clark se coloca em amadurecimento desde a abertura contemporânea no início da década de 1960, é gerada no íntimo da artista e materializa seu processo de diversos modos, conseguindo identificar as necessidades históricas e pessoais de seu mundo.

Dentro do discurso de Pontes sobre a forma que Cacilda Becker utiliza para '*burlar*' o gênero no Teatro Moderno Brasileiro, consigo aproximar a radicalidade com que se deram as propostas artísticas de Lygia Clark, pois em áreas diferentes, as duas artistas se encontravam em um ambiente predominantemente masculino, onde o direito de fala é, quando muito, negociado. Mas a originalidade gerada nestas profissionais acontece quando Lygia "derruba" sua obra *Casulos* no chão e a transforma em *Bicho*, inventando o objeto de arte. Cacilda Becker, por sua vez, corporifica os "mecanismos de burla produzidos pelas convenções teatrais. Fazendo do corpo o seu suporte mais importante, o teatro permite as grandes atrizes contornar os imperativos implacáveis da beleza e do envelhecimento." (PONTES, 2004, p. 259). Como Clark, Becker se estabeleceu pelo desenvolvimento e amadurecimento de sua técnica artística, trajando novas formas de autoridade e prestígio artístico, que são desmaterializados em função de uma experiência no espaço, sendo ele o palco do Teatro Moderno Brasileiro ou mesmo o mundo das Artes Plásticas mundial.

Cap. 3 - A Alternativa de Lygia Clark

BICHOS

O Bicho não tem avesso.

L. Clark 1960

Neste terceiro capítulo chego à discussão histórica sobre como foi o percurso de concepção e realização da série *Bichos* de Lygia Clark. Para fazer esse trabalho, Lygia empreendeu uma pesquisa artística a partir de 1959. Qual o tipo de linguagem que a artista se propôs experimentar após ultrapassar o limite da moldura e da base no trabalho artístico?

A proposta de entendimento sobre este período na produção da artista partirá da *Teoria do Não-Objeto*, de Ferreira Gullar (1930-2016), publicada em seu livro *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Em um dos artigos do livro, intitulado *Teoria do Não-Objeto*, Gullar desenvolveu uma proposta narrativa organizada como entrevista, respondendo perguntas sobre o que seria a teoria do *não-objeto* “que não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal” (GULLAR, 1999, p. 294). Ao dizer que *o não objeto não é útil* Ferreira Gullar aproxima a noção de objeto ao corriqueiro, comum, marcado pela sua *utilidade*. Assim, os objetos por nós utilizados no dia-a-dia estabelecem um tipo de relação conosco: é o que ocorre quando um escritor *usa* o lápis, o papel, a borracha, a caneta, o computador, meios que o ajudam a obter um título de ator social. Os objetos estão postos em seus significados e são atribuídos de nomes e ações, alimentando uma relação com a experiência de quem os nomeia.

A teoria de Gullar (2009) sobre o *não objeto* é boa para pensar a série *Bichos*, de Lygia Clark. A própria artista estabeleceu essa relação em um texto por ela publicado em 1960, também nominado *Bichos* e que está disponível na plataforma *online* da *Associação O Mundo de Lygia Clark*¹¹. Nesse texto é

¹¹ Organização carioca que desenvolve o trabalho de curadoria, certificação e restauração da obra de Lygia Clark, localizada em Três Rios no centro do Rio de Janeiro. O espaço virtual detém um acervo de 6.000 imagens e 15.000 laudas de documentos sobre a artista, são estudados de forma dinâmica e atualizados de acordo com as publicações que são feitas sobre Clark.

anunciada a intenção da série *Bichos*, que, como a artista mostra, são peças cujos movimentos são indecifráveis para quem os manipula, embora para a estrutura e formas do *não-objeto* as novas dimensões criadas são claras e precisas.

3.1.1 – A Teoria do Não-Objeto no trabalho de Lygia Clark

Como sabemos a relação entre Lygia Clark e Ferreira Gullar não era puramente profissional, mas também afetiva. Além de compartilharem críticas e estímulos entre os trabalhos, eram bons amigos. Na foto abaixo, os dois aparecem na segunda mostra do Grupo Frente no MAM do Rio de Janeiro em 1955. Gullar, pensador e poeta, produzia novos impulsos experimentadores nas Artes nas décadas de 1950 e 1960. Clark, mineira cheia de vivências expressas no interior de seu trabalho artístico. Cada um vivia e criava a sua forma, e sem dúvidas, percorriam conceitualmente e formalmente teorias complementares.



Figura 12 – Ferreira Gullar e Lygia Clark durante a II Mostra do Grupo Frente, no MAM/RJ

Para que possamos entender o *não-objeto*, Gullar afirma que primeiramente precisamos entender o que é o *objeto*, quais são seus nomes e os seus usos determinados, como um objeto casual pode ser, uma caneta, um pincel, pigmento, de qualquer forma. Em contraposição, o artigo apresenta que a primeira definição de *não-objeto*, que como já visto anteriormente, não pode ser determinado por uma relação de utilidade previsível. O *não-objeto* está

dotado de um vazio-pleno e a intervenção dele no ambiente se esgota na sua forma e na experiência que é operada pelo espectador.

Os objetos comuns de nossa rotina e também objetos da rotina de um artista – como, por exemplo o quadro, a bisnaga de tinta, o papel, madeira e os diários –, caso fossem tirados da ordem cultural comum com que se relacionam, teriam seus nomes excluídos e sua função se tornaria opaca. Com isso, o *não-objeto* é direto na percepção que oferece. A diferença que vemos no artigo de Gullar entre o *objeto* e sua negação o *não objeto* demonstra que o primeiro, não exposto artisticamente, é criado como nome e coisa e neste dualismo apenas uma parte do objeto chega ao homem. Já o *não-objeto* se distancia desta função, pois é sincero e uno sobre a relação que estimula no sujeito em intervenção, sem intermédios. Para o autor, “ele possui uma significação também, mas essa significação é imanente à sua própria forma, que é pura significação.” (GULLAR, 1999, p. 295)

O quase-objeto não representa um objeto real e rotineiro na teoria de Ferreira Gullar, como *não-objeto*, não se propõe a representação nenhuma, somente se apresenta em forma e proposta conceitual. Na imagem abaixo (fig. 13) vemos os *Bichos* de Clark em seu ateliê. *Objeto* e *não objeto* não possuem a mesma natureza. Com isso o *não-objeto*, segundo Gullar (1999, p. 296/97),

“por não se referir a nenhum objeto real, por ser o aparecimento primeiro de uma forma, funda em si mesmo sua significação. No não-objeto por não se por o problema da representação, o da figura-fundo também não se põe. O fundo sobre o qual se percebe o não-objeto não é o fundo metafórico da expressão abstrata, mas o espaço real – o mundo.”

Vemos na obra de Lygia Clark esta instabilidade em relação a representação e o desejo do ambiente, desde quando ela trabalhava em suas *Superfícies Moduladas*, *Contra-Relevos* e *Casulos* no final da década de 1950 e início da década de 1960, uma vez que ela ambiciona apresentar nessas obras o limite de sua experiência artística com o bidimensional.



Figura 13 – Os Bichos, de Lygia Clark, no atelier da artista

Sobre a transferência estrutural do *não-objeto*, Gullar mostra que esta mudança de técnica se afasta do objeto contemplativo para que ele vá para o espaço não como uma ilusão estática, finalizada, mas sim, criando e experimentando sem a moldura e a base. O poeta maranhense coloca em discussão que os termos *moldura* e *base* “significam que a linguagem da obra é representativa mesmo se as formas são abstratas (moldura/base pressupostos na expressão). Quando o problema da representação é ultrapassado, moldura e base perdem a função” (GULLAR, 1999, p. 298).

No artigo, Gullar busca a compreensão por meio de uma análise crítica sobre a produção brasileira da época, analisando qual é a busca do artista sobre novas perspectivas de linguagem. Segundo ele, as formas, as cores, o espaço, não são partes de uma ou de outra linguagem específica nas Artes, mas são complementos orgânicos de nossas vivências. Assim, o *não-objeto* proposto por Ferreira Gullar, “irrompe de dentro para fora, da não-significação para a significação” (GULLAR, 1999, p. 299).

Pioneira nesta linguagem, a atuação de Lygia Clark e a construção de seu pensamento sobre a série *Bichos* dialogam com o interior expresso na intervenção do espectador e com as novas possibilidades de participação e leitura propositada pela artista. Sua obra se caracteriza por mostrar a parte de *dentro* da sensibilidade do propositor, guiado para o *fora*, expressado no *não-objeto* manipulado.

3.1.2 A série *Bichos por sua criadora*

Lygia Clark teve uma ligação direta entre vivência e a palavra. O registro de suas experiências permanece entre nós e é referência para o estudo de sua obra. As palavras da artista, que nos permite vislumbrar o seu mundo criativo, vão desde infinitas cartas trocadas entre Lygia e amigos e familiares, até os seus diários pessoais. Muitos de seus diários foram escritos em tom confidencial, o que culmina na apresentação do cotidiano de trabalho e das descobertas de Lygia Clark. Os diários são uma possibilidade de contarmos histórias pessoais e fantasiosas, registrando em papel ou também por outros recursos, o que acontece em nossas vidas. Esse tipo de registro continua a expressar quaisquer das sensações e planejamentos que desejamos guardar do instante que vivemos.

O trabalho antropológico contribui e fortalece o manuseio deste tipo de ferramenta em sua pesquisa teórica desde a Antropologia do começo do século. Para nós antropólogos, o diário de campo é levado e utilizado como instrumento de registros a partir de nosso olhar, para encontrar informações, depoimentos, histórias e vivências sobre o que pesquisamos.

O que chama atenção é que no meio das Artes, os cadernos e diários, companheiros de histórias, encontram-se com o desejo prático da Antropologia de registrar as nossas experiências como meio de reflexão da vida. Na discussão sobre a experiência artística de Lygia Clark e sua obra *Bichos*, consideramos que as contribuições colocadas pela artista, na maioria das vezes, partiram de planejamentos, inquietações e anotações que ela registrava em seus diários.

Suas vivências de infância foram algumas das bases para o início de seu estudo da linha orgânica. Os pensamentos guardados em lembranças e papel legitimam o estudo e a funcionalidade da estrutura das obras que Clark desenvolveu na sua carreira, como o texto de 1960 já citado em que a artista discute a proposta dos *Bichos*.

Esta série aparece pela primeira vez em registros de diários pessoais de 1959. Desde então, o pensamento e a transgressão da forma no trabalho da

artista começa a romper mais uma vez com o interior e “pula” a matéria para experimentar o espaço tridimensional.

As obras deste período carregam o nome *Bichos* por estarem ligadas as formas orgânicas do estudo de Lygia Clark. Como ‘espinha dorsais’, dobradiças ligam os planos metálicos e suas várias partes. As placas organizam se em trabalho de coordenação de posições possíveis que a obra pode mostrar. Mesmo que em um primeiro momento o espectador possa pensar que as formas possíveis seriam ‘ilimitadas’, cada *Bicho* vive em seu tempo e espaço interior de expressão, é um organismo vivo, que atua em seu contexto justaposto.

Quando o contato do espectador com o *Bicho* acontece, “se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o *Bicho* não há passividade, nem sua nem dele” (CLARK, 1960, p. 02). A proposta artística de integração do espectador ao *não-objeto* por sua manipulação revela a complementaridade existente entre homem e imaginação. Na foto abaixo vemos a obra *Bicho (Máquina)* de 1962.



Figura 14 – Bicho (Máquina). Lygia Clark, 1962.

Na sedução que ocorre durante o ato entre os dois organismos vivos, é evidenciado que a obra possui respostas próprias e conceituadas para qualquer movimento que o espectador tente inventar. As placas angulosas refletem as respostas que sua estrutura metálica determina. A relação do homem com o *Bicho* se transforma em uma relação real e interdependente. Mesmo sendo o *Bicho* integrado por uma organização de movimentos

independentes, o sujeito que em ação, o manipula, faz a obra 'reagir aos estímulos' propostos. Como nesta outra imagem em que vemos o *Bicho (Máquina)* de 1962 em uma outra posição.



Figura 15 – O mesmo Bicho (Máquina), de 1962, visto em outra posição.

Para Lygia Clark a manipulação do homem é caracterizada por dois tipos de movimentos,

“o primeiro, feito por você, é puramente exterior. O segundo, do *Bicho*, é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que você faz) nada tem a ver com o *Bicho*, pois não pertence a ele. Em compensação, a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do *Bicho* cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do *Bicho*” (CLARK, 1966, p. 03).

Nestas duas primeiras etapas do terceiro capítulo, quis agregar ao diálogo como a série *Bichos* de Lygia Clark se contextualiza pela teoria do *não-objeto* de Ferreira Gullar. Os *Bichos* propostos são a alternativa para o desenvolvimento da experiência artística de Clark dentro da Arte Contemporânea. Como é apresentado na teoria de Gullar, o *não-objeto* que Lygia criou, determina seus próprios significados enquanto forma de expressão no mundo, rompendo com a moldura e com a base de estudo bidimensional. Tem o propósito de ser um novo meio de experimentação artística, capaz de radicalizar com as técnicas consolidadas até o momento. Na outra parte de nossa discussão, podemos perceber a importância que Lygia Clark dava à palavra em registros diários que produzia e como estes se aproximam da proposta antropológica de utilização do diário de campo como fonte da pesquisa. As anotações da artista funcionaram para concepção e construção de sua obra poética, vinculando motivações e encontros que viveu durante sua

experiência nas Artes, sendo uma das maiores influências no pensamento e na história da Arte Contemporânea.

3.1.3. Como a série *Bichos* liga a obra de Lygia Clark

Para dar sequência à pesquisa, recorro ao livro já citado *O Espaço de Lygia Clark*, de 1994, que desenvolve uma investigação detalhada de toda obra da artista. Ainda nos apresenta como se deu a evolução da trajetória 'orgânica' dentro da Arte Contemporânea no Brasil. A publicação é do começo da década de 1990 e foi inicialmente a dissertação de mestrado de Ricardo Nascimento Fabbrini ao departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP. Onde desde 2008 leciona como professor doutor na instituição paulistana, com pesquisas na área de estética.

O autor mostra que os planos que a artista desenvolveu até 1959 “não se entendiam em sua imaterialidade ao meio externo como também se superpunham e se cruzavam – formando contra-relevos” (FABRBRINI, 1994, p. 57). Todas suas dobras, pontas e dobradiças quando colocadas em movimento pelo observador participante inventam um espaço entre o bidimensional e tridimensional. A obra *Casulo Nº2* de 1959 (fig. 16) fica presa na parede e é feita de formas articuladas em ‘planos estufados’, como se tivesse sido tirado de um lugar comum em que vivemos. Este trabalho de Clark é uma evolução da obra em relação ao esgotamento do trabalho da artista no plano (moldura / base).



Figura 16 – Casulo nº2, Lygia Clark, 1959.

Os *Casulos* ‘perfuram’ o espaço, e Fabbrini (1994, p. 57) mostra que “a tela encrespou-se, aumentou de volume: desdobrou-se, ‘inchou’, - reproduziu se -, rompendo com a bidimensionalidade destituída de volume de massa: apenas planos levantados marcando direções no espaço exterior”. A superfície trabalhada pela artista expõe formas de reação do organismo motivado exteriormente.

Fabbrini cita um depoimento de Clark em que ela conta sobre como foi a descoberta da dobra do metal quando fazia alguns *Contra-Relevos*:

“A primeira parte que dobrei foi em alumínio porque eu estava fazendo uns *Contra-Relevos* de madeira e cada vez que vinha de uma exposição vinha a ponta quebrada. Esse primeiro que eu cortei aí, dobrei em alumínio, dobrei a outra placa e intuitivamente por um acaso, entre aspas, comecei a trabalhar com plaquinhas que o pessoal usa para fazer avião bem fininhas. Desenhava num triângulo uma forma qualquer, um quadrado e depois unia tudo com aquela fita. Comecei a descobrir todas as esculturas através da placa de avião colocada com fita *teipe*. (Lygia Clark *apud* FABBRINI, 1994, p. 59)

Em seus *Casulos* a artista colava ou dobrava as partes. Quando ela troca a utilização da dobra e da fita como ligação entre as partes metálicas pelas dobradiças, a pesquisa de Clark se amplia e ganha novos trajetos. Parte daí por diante para um desenvolvimento de propostas que possibilitaram a manipulação e a participação do público com as obras que produziu. Na foto tirada em 1962 por Darcy Trigo para o jornal *O Cruzeiro*, vemos Lygia Clark com algumas de suas peças em seu ateliê no Rio de Janeiro.



Figura 17 – Lygia Clark trabalha em seu atelier. Fotografia de Darcy Trigo, 1962.

Todas as dobras e dobradiças que se movimentam inventam um espaço entre o bidimensional e o tridimensional. A superfície que sai do plano básico age como se fosse uma ‘reação’ do organismo que é alterado por alguma motivação de fora. Nos *Casulos*, Clark colava ou dobrava as partes da peça, mas no processo de experimentação de novos materiais começou a trocar a dobra e a fita por dobradiças que uniriam as partes metálicas. Foi a construção de peças duplas, que eram unidas por um eixo comum que tornou possível a série *Bichos*, segundo Fabbrini. Nos trabalhos anteriores da artista, ela serrava a madeira para o corte dos planos e quando a máquina que pode dobrar o metal ou o alumínio é inventada, Clark passa a utilizar a ferramenta em sua experimentação técnica.

Para dar força orgânica aos *Bichos*, em um primeiro momento, Clark não desejava usar dobradiças que fossem parafusadas diretamente nas peças, pois gostaria que a união dos planos acontecesse “naturalmente”, como uma extensão contínua das partes. Algumas de suas criações desta época foram montadas sem as dobradiças, sendo um *Bicho* que ‘indica os contrários’, onde os planos se ligam ao ambiente até serem identificados dentro dele, um exemplo deste tipo de *Bicho* sem dobradiça, é sua obra *Dentro é o Fora* de 1963, feito de aço inoxidável. A série *Bichos* começou a ser criada em 1960 e seu desenvolvimento e experimentações foram até 1964 com a *Arquitetura Fantástica* e o *Abrigo Poético*, obras que encerram o período.

O contexto em que Lygia Clark coloca a obra, possibilita a experimentação de novas formas de trabalho artístico em temas e técnicas, uma produção que não recorresse apenas ao quadro e a pintura. Em meio a repressões políticas reformadoras da ordem moral e estética, ela rompe com o

lugar do artista pensado como arma marginal e interventora, para estabelecer pela nova forma de expressão os conceitos que desenvolveu em Artes. Nos conteúdos com os quais trabalhava estavam postos a relação de desmistificação da obra de arte para gerar proximidade com a realidade que se vive, referidas na época já na *pop art*, no cinema novo e também na *nouvelle vague* francesa.

Ferreira Gullar e sua *Teoria do Não-Objeto* trazem para essa perspectiva artística a criação de um objeto em Artes que pudesse dialogar com a sociedade de consumo em trabalhos seriados e políticos feitos por artistas como Rubens Gerchman, Claudio Tozzi e Antonio Dias. Também outra forma de objeto que é referido nesta tendência de Gullar de 1959, são os trabalhos executados por Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape que “transformavam o objeto num meio de incitação à participação corporal” (FABBRINI, 1994, p. 62) que se expressava pela manipulação do *não-objeto*. Em *Caminhando*, de Clark, composição de 1964, é proposto ao espectador a união de uma fita moebius torcida e colada pelas suas pontas, onde com uma tesoura, o participante começa a percorrer uma trajetória estabelecendo o caminho em relação ao esgotamento da superfície cortada, como vemos na imagem abaixo.

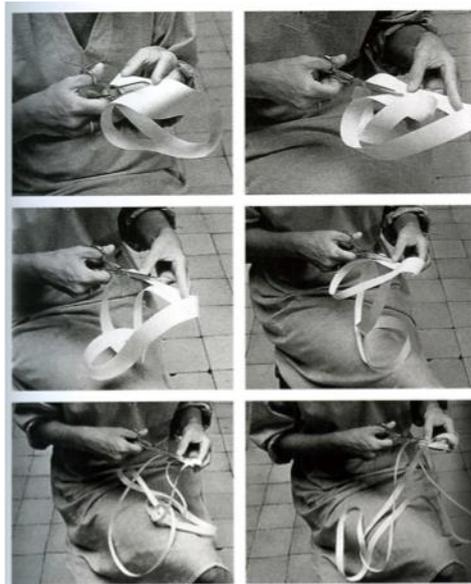


Figura 18 – Caminhando. Lygia Clark, 1964.

Os *Bichos* são compostos em estrutura por '*bioformas de alumínio anodizados*', que lembram a dobra que a artista utiliza em seu *Casulo* de 1959 e também podem ser compostos com '*organismos de folhas de flanders*', dobradiças nos extremos dos planos. Alguns destes objetos tem uma mobilidade maior em relação a outros mais fixos, que geram maior dificuldade nas posições impostas pelo manipulador. Os planos são feitos em formas de triângulos ou losangos, como bordas curvilíneas ou retilíneas, possibilitam uma dinâmica entre a estrutura e o movimento da peça. Fabbrini (1994, p. 66) argumenta que

“as severas estruturas de que partem predeterminam no espaço as variações, deformações e transformações que se operam, ao gesto do espectador. Predeterminam não só essas metamorfoses, mas também as características de cada conjunto. Trata se, na verdade, de uma Arte regida por certas leis matemáticas perfeitamente inseridas na teoria dos grupos”

A lei estrutural que o *Bicho* carrega é o projeto de seu movimento possível. Cada uma das movimentações que acontecem no ato da manipulação das partes vela a essência de sua estrutura e revela como uma exteriorização temporal. O *Bicho* criado em 1960 em alumínio anodizado (fig. 19) é um exemplo de que os espaços planos, quando simétricos, podem desenvolver variadas propostas formais assimétricas no momento em que são movimentadas, pois ele é formado com superfícies superpostas ligadas por dobradiças. Para o autor, jamais um *Bicho* será o mesmo, porque ele sempre estabelece a construção de '*uma nova totalidade orgânica*'.

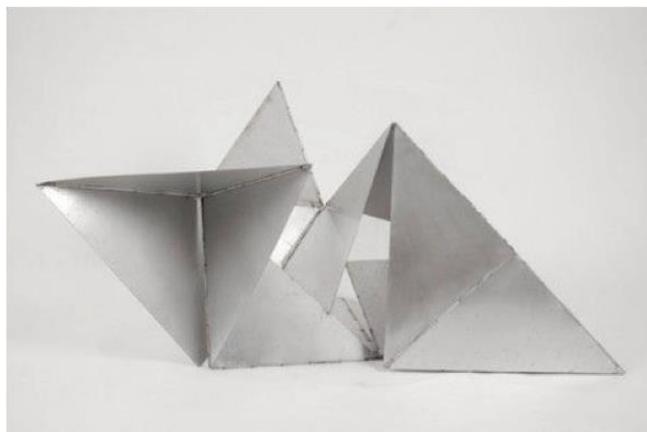


Figura 19 – Bicho em alumínio anodizado. Lygia Clark, 1960.

Em estrutura, todo o movimento executado pelo espectador reorganiza seu eixo e define uma nova ordem. Quando há essa articulação dos planos, que são abaixados e erguidos durante o ato, a distância de deslocamento entre os triângulos “impellem o deslocamento de um outro eixo, e então uma espécie de deslocamento em cadeia se processa, força novas proposições” (FABBRINI, 1994, p. 72). A nova articulação cinética que Clark criou construiu uma linguagem nova na produção do trabalho artístico no tridimensional. A posição do seu *Bicho* reorganiza a relação de obra e participante, e também os caminhos que a Arte Contemporânea passou a experimentar.

Fabbrini (1994, p. 72) expõe para os leitores que os *Bichos* em sua análise:

“não possuem peso ou volume material; são planos que se movimentam no espaço exterior demarcando regiões. Ele devora os gêneros: não é um *Contra-Relevo* que se projeta ao exterior sem com tudo desvincular se da parede, nem uma escultura motorizada ou movida pelo vento e tampouco um espaço arquitetônico que abriga um corpo. É um *não-objeto*, uma estrutura em crisálida de valores espaciais que aflora na medida de sua interação com ex-espectador. O manipulador não circunda simplesmente delimitando seu espaço, mas o invade, intervém na sua arquitetura, risca o ar com seus ângulos traçados por seus planos em movimento”

Para a criação dos novos espaços imprevistos das Artes, sombras e reflexos interagem no ambiente e cada forma inventada pelo participante é referida a um momento específico no tempo que se dirige ao espaço comum da vida.

O *Bicho* de Lygia Clark pode ser considerado, segundo Fabbrini, uma obra aberta mesmo não tendo sido derivado da teoria de Umberto Eco, que é inclusive, posterior à concepção da proposta de Lygia Clark. No contexto em que a artista mostra sua série de esculturas metálicas e moles, aparecem diversas possibilidades de interpretação sobre o entendimento do mundo interior e seus reflexos. Os estímulos acionados pela manipulação da peça são indeterminados nas leituras feitas pelo público em geral. No encontro e relação derivada, a reciprocidade entre espectador e obra define a experiência de aproximação dos dois.

O participante que interage tem uma função positiva e entra em contato com a obra por uma ação motora efetiva de novas configurações. As

disposições incontáveis que o *Bicho* pode criar é apreendida como um agrupamento de modos possíveis a existir na realidade e não apenas uma sugestão dela. A liberdade que a obra propõe conduz a agência do espectador às resoluções estruturais do objeto artístico. As leis que determinam a orgânica do *Bicho* se articulam em seu sistema interior, tanto que as formas possíveis “escapam ao controle da obra. Da mesma maneira é contida pelo espectro de respostas possíveis” (FABBRINI, 1994, p. 76) que são identificadas por sua manipulação.

É fundamental, no entanto, entender os limites impostos pelas peças no que tange às manipulações. Esses limites, na verdade, informam a estrutura da obra que abre a um leque de possibilidades, mas não a todas as possibilidades. Caso pudéssemos, durante a manipulação de um *Bicho*, colocar as partes em qualquer posição desejada, a experiência de criação iria se transformar em ruído artístico, porque seria negada a estrutura formal que o objeto de Lygia Clark carrega. Para Fabbrini cada movimento é uma processualidade histórica em que algo permanece da mesma forma, a estrutura da obra e, como algo que se modifica, as configurações possíveis de posições da obra. Na análise proposta, a série de Lygia Clark aparece como potência, um

“devir assim como ser, é movimento assim como coisa. É o elemento do devir se esquematizando no espaço-tempo. Todo *Bicho* é duplo, sem que duas metades se assemelhem sendo uma imagem virtual, e, outra, a imagem atual. Sua estrutura é a realidade do virtual, atualizada a cada manipulação. Esse processo de atualização – passagem do virtual para o real – diferencia no interior do campo de possíveis, uma nova configuração” (FABBRINI, 1994, p. 77).

Cada posição em que o participante coloca o *Bicho* se caracteriza por uma imposição completa ao *não-objeto*, mesmo sendo ela, apenas uma de suas intenções formais. A estrutura da peça não se atualiza sem agir em seu contexto próprio de encontro com o participante. Para Fabbrini, “Lygia não criou uma ou várias obras: criou, a criação, um programa de metamorfoses, que, realizando movimentos sempre novos no mundo exterior, modifica a percepção do participante” (FABBRINI, 1994, p. 78). O público-inventor do *Bicho* não encontra na manipulação o ‘reconhecimento’ de acontecimentos que passaram

na história, porque entra em contato com uma nova estrutura perceptiva. No ato de participação se envolve a cognição e o comportamento do espectador, destruindo conceitos e experiências até então definidas. Sua ação só existe pelo vínculo da prática do objeto com a imaginação poética de suas disposições.

Se a série é considerada uma obra aberta, como nos diz Fabbrini, é porque ela lida diretamente com a percepção individual artística, e esta, conduz o espectador em um processo aberto de apreensão e entendimento do campo estético: a realidade vai mudando de acordo com o tempo e com o espaço em que estão inseridos o público e a obra. A concepção que a trajetória de Lygia Clark desenvolve passa a integrar o mundo da objetividade e subjetividade contemporânea, por seu trabalho a artista parte de uma experiência interior para romper com paradigmas entre a forma dos objetos artísticos e suas funções.

O caminho percorrido na obra de Clark chega a produção da série em materiais *maleáveis* que foram colocados no cotidiano da artista partir de 1963. A *Obra Mole*, de 1964, (fig. 20) existe sem dobradiças e sua matéria prima é a borracha, porque ela possibilita torções do objeto em que se revelam 'o contínuo do dentro e o fora'. O verso e o inverso da forma são apresentados por uma comparação orgânica de união com os *Bichos* metálicos. A reflexão que Fabbrini chega sobre esta composição da artista perpassa os materiais de texturas porosas e seus cortes arredondados e irregulares e, conotam sistemas biológicos e fibras naturais de um habitat.



Figura 20 – Obra mole, Lygia Clark, 1964.

Os bichos de materiais maleáveis se distanciam daquelas estruturas mecânicas com as quais Clark vinha trabalhando. Estes *Bichos Moles* não funcionam mais pela união das dobradiças e sim como “fibrilações musculares ou metástases celulares” (FABBRINI, 1994, p. 80). A flexibilidade e a elasticidade da *Obra Mole* remetem a epiderme quando tocada e apalpada.

No ano de 1963, antes do fim de sua série, Clark constrói o *Abrigo Poético*, (fig. 21), que foi uma obra de estrutura composta por faixas de folhas de *flanders*, material laminado feito de ferro e aço. Que se relaciona com o ambiente por uma ‘*fita em espiral*’ que vai ao espaço pelo percurso de trajetórias circulares em encontro. O autor coloca esse trabalho de Clark como uma criação de um “novo habitat; não simplesmente ocupações materiais do espaço real, mas refúgios, novas moradas, lugares orgânicos (FABBRINI, 1994, p. 81), onde a obra possa morar.



Figura 21 – Abrigo poético. Lygia Clark, 1963.

Em 1964 e 1965, Lygia Clark cria os *Trepantes*, bichos moles que referem a expressão já trabalhada por ela na estrutura formal e metálica do começo da série em 1960, onde deveríamos interferir em sua modulação. O trabalho é como uma planta ou mesmo um animal em seu habitat natural, pois pode “se agarrar nos troncos das árvores confundindo se com a vegetação” (FABBRINI, 1994, p. 81).

O *Trepante*, quando comparado ao *Bicho* de planos metálicos, oferece um contato superficial e rapidamente ativo em relação a sua estrutura mole, já no objeto ‘mecânico’ que está ligado por suas dobradiças, temos um trabalho corporal e de solução para espectador. A manobra que o corpo do *Bicho Mole*

induz é “muscular e nervosa, mecânica e orgânica, que coloque em interação o sujeito e o objeto” (FABBRINI, 1994, p. 86). Como expressado no corpo da obra *Trepantes*, de 1965, que vemos ao abaixo (fig. 22). As peças em alumínio que a artista produz são criadas com engrenagens que não tem utilidade fora de seu contexto e se apresentam como máquinas ocasionais que Fabbrini descreve que o uso se forma no campo lúdico pela percepção de suas formas destituídas de finalidade específica.



Figura 22 – Trepantes. Lygia Clark, 1965.

Como crítica ao excesso de consumo e ao ritmo acelerado de produção na modernidade, Clark toma distância do assunto se aproximando do objeto e dominando seu trabalho plástico por valores que vai adquirindo durante toda a carreira como profissional das Artes. Estes valores carregam memórias e vivências que teve de cruzar no caminho que enfrentou desde sua volta de Paris em 1952.

Na última parte do desenvolvimento da série *Bichos*, Lygia Clark envia a VII Bienal de São Paulo, que aconteceu em 1963 na capital paulista como a primeira Bienal desvinculada do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o projeto de sua obra intitulada *Arquitetura Fantástica* (fig. 23), idealizada em formas esculturais, que foram construídas em escalas arquitetônicas fora do museu. Essa proposta recorda o jogo do dentro e do fora expressado desde o

começo de Clark em seus trabalhos com o plano, os *Casulos* de 1959 e também os *Bichos* de 1960, mostram esse jogo de interação interior e exterior como o projeto da bienal de 1963.



Figura 23 – Arquitetura Fantástica, Lygia Clark, 1963.

Arquitetura Fantástica é criada como uma nova leitura onde a artista trabalha em cima de uma geometria sem ‘fachadas frontais’ ou ‘planos privilegiados’ de luz e sombra. Ela relaciona a composição poética desta arquitetura a um recanto público ou privado que estimule aproximações intimistas do observador com sua proposição arquitetônica. Na imagem acima a obra da artista está montada e exposta na ART Basel de 2013.

O autor de *O espaço de Lygia Clark*, descreve em sua dissertação que a experiência da artista é como “uma ocupação material e imaterial do espaço, grande e acolhedora, que aconchega sem discriminar. Este projeto acentua o programa de dissolução dos gêneros artísticos antecipados pelos *Bichos*” (FABBRINI, 1994, p.89).

Busquei, ao final deste capítulo, apresentar como fica implícito na série *Bichos* que toda a obra de Lygia Clark passou por um desenvolvimento acumulativo desde o início do pensamento sobre a *linha orgânica* que a artista investiga em sua carreira de construção de um ambiente legítimo nas Artes

Plásticas brasileiras. A extensa pesquisa poética que a artista expressa nas obras libera vivências e compreensões que devem se organizar no mundo interior do público participante, para podermos refletir sobre as criações e propostas de seguimentos futuros. A alternativa que aparece no trabalho da artista foi a série *Bichos* e a obra incita a vontade da artista de perfurar o espaço com sua experiência, tirando o espectador de seu lugar comum e o provocando aos avessos dos objetos de Arte.

Considerações finais

Desde quando conheci o trabalho de Lygia Clark e Hélio Oiticica nas aulas de Artes na escola, fiquei encantado com as possibilidades de mundos que a história da Arte oferecia. Era menino e não sabia de fato o que significavam as coisas que via. Até hoje, sinto que jamais estarei completo em relação a isso. O trabalho com os *Bichos*, de 1960, era apresentado sempre pela professora quando chegávamos a parte do ano em que deveríamos conhecer a Arte Contemporânea.

Bastante tempo se passou e reencontrei os variados estímulos sentimentais presentes neste contato inicial com a obra da artista. Alguns anos depois de uma viagem, encontrei diversos registros e fotografias que havia guardado do momento, estavam protegidos em minha casa como lembranças e fizeram o pensamento voltar nos *Bichos* que havia revisto, nesse momento expostos em Buenos Aires.

A dedicação e a sequência no curso de Ciências Sociais encaminharam inquietações relativas ao recorte de minha pesquisa para a experiência artística de Lygia Clark, sendo que minha grande pergunta era: como se deu o processo de desenvolvimento da pesquisa dessa artista, sobretudo no que se refere aos *Bichos*? Eu já sabia que a série foi criada na década de 1960, momento de plena agitação cultural e política no país e no exterior, especialmente vivenciada no campo artístico, que teve vanguardas capazes de romper e promover novos papéis e agências dentro do experimento no trabalho de artista. Pioneira relacional, Clark reinventou e convidou o espectador ao toque na obra de arte. Aproximação que uma vez aceita, leva a caminhos interiores para pensar a poética existente na obra.

O estudo sem dúvidas foi um caminho de familiarização com a trajetória contada e com o método de pesquisa antropológica e, aos meus olhos, vejo que devemos incentivar a discussão sobre a história da Arte brasileira e global, com intuito de valorizar a percepção e o desenvolvimento humano de cada pessoa. Como Lygia Clark mostrou, no contato com o objeto aparecem sensações interventoras. Portanto, precisamos estar atentos ao que venha possibilitar a descoberta do modo como vivemos e, os caminhos que estamos

tomando atualmente. A Arte é um dos principais motores para a percepção das memórias.

No que diz respeito mais propriamente ao texto apresentado, no primeiro capítulo procurei discutir as referências e releituras recentemente feitas sobre a obra de Lygia Clark, revisitando descritivamente três exposições sobre a artista. No segundo capítulo, o foco se deslocou para algumas das primeiras influências que Clark teve em sua formação como artista, desde o momento em que se mudou para a capital fluminense e começou seus estudos de arte tardiamente, aos 27 anos. A biografia poética escrita por sua irmã, Sônia Lins, descreve e convida o leitor a entrar no mundo da artista. Descobrimos também como a mineira de Belo Horizonte “burlou o gênero” nas Artes Plásticas em 1960.

No terceiro capítulo refletimos sobre o que foi a série *Bichos*, 1960 a 1964, revelada como a alternativa que Clark encontrou quando chegou ao limite de seu trabalho com pintura. Primeiramente, a *Teoria do não-objeto* demonstrou para a discussão que os *não-objetos* estão expostos como descrição e significação teórica de novas possibilidades dentro da produção artística contemporânea daquela década. Por sua finalidade em si mesmo, como um objeto sem nome e sem discurso verbal, vejo que Lygia Clark, com sua série *Bichos*, se aproximou sensivelmente das teorizações feitas por Ferreira Gullar em 1959 na *Teoria do não-objeto*. Na segunda parte do capítulo, observamos o contato amoroso de Clark com seus diários pessoais e como os cadernos auxiliavam a pesquisa da artista. A partir dos relatos de vivências e da procura por novas linguagens, notamos que Lygia pensa sua série de 1960 a ser inserida espacialmente no contexto artístico da época. Fabrinni (1994) apresenta a trajetória da artista a partir de um olhar sensibilizado dentro dos períodos de sua carreira. Em seu livro percebemos que os *Bichos* são uma das fases de produção de Clark com materiais específicos, como o metal e as dobradiças, apreendida como um desenvolvimento do período anterior em que a artista usava pigmentos e madeira na composição. Por sua vez, a obra da artista não se encerra com os trabalhos aqui observados de perto: ele continua, em um processo, e se reconfigura em instalações, objetos e vínculo com a psicanálise.

Referências bibliográficas

1. Livros e artigos:

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário na França**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FABBRINI, Ricardo N. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

GELL, Alfred. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA (UFRJ)**, 2001.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

LINS, Sonia. **Artes**. Rio de Janeiro: edição do autor, 1996. (*Ebook disponível no site da artista: <http://www.sonialins.com.br/obras/artes.shtml>*)

MAUSS, Marcel. “As categorias do espírito humano: a noção de pessoa, a noção de eu”. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MITRANI, Giovanna F. “Entenda a polêmica da performance de Wagner Schwartz no MAM”. In: **INFOARTSP**. Disponível online em: <http://www.infoartsp.com.br/noticias/entenda-a-polemica-da-performance-de-wagner-schwartz-no-mam/>

PEREZ-ORAMAS, Luiz. **Lygia Clark: The Abandonment of Art (1948 – 1988)**. Nova Iorque: MoMA, 2014.

PONTES, Heloisa. “A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga”. In: **Tempo social (USP)**, 2004.

PONTES, Heloisa. “Crítica de cultura no feminino”. In: **Mana**, vol. 14, n. 2, 2008.

REINHEIMEIER, Patrícia. “Engajamento versus autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960”. In: **Proa: revista de antropologia e arte**, vol. 1, n. 1, 2009.

SIMIONI, Ana P. C. “As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões”. In: **Labrys, études féministes/estudos feministas**, 2007.

SIMIONI, Ana P. C. “A difícil arte de expor mulheres artistas”. In: **Cadernos Pagu**, vol. 36, 2011.

2. Filmes:

CARNEIRO, Mário. **Memória do corpo**. 1984.

CLARK, Eduardo. **O mundo de Lygia Clark**. Rio de Janeiro, 1973.

3. Sites visitados e textos na internet:

Itaú Cultural. **Lygia Clark: uma retrospectiva.** São Paulo: Site Itaú Cultural, publicado em 21 de agosto de 2012. *(Texto disponível no site da instituição: <http://www.itaucultural.org.br/lygia-clark-uma-retrospectiva-observe-interaja-participe-da-arte>).*

CLARK, Lygia. **Bichos.** Rio de Janeiro: Associação o Mundo de Lygia Clark, publicado pela primeira vez em 1960. *(Texto disponível na plataforma online da Associação o Mundo de Lygia Clark: http://www.lygiack.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=15)*

CLEMENCE, Paul. **Expo histórica de Lygia Clark no MoMA.** Nova York: Site Casa Vogue, publicado em 08 de maio de 2014. *(Texto disponível no site da revista: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2014/05/expo-historica-de-lygia-clark-no-moma.html>)*

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Brasil por multiplicação.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, *sem data.* *(Texto disponível no site da instituição: <http://mam.org.br/exposicao/35-panorama/>)*

MITRANI, Giovanna Fava. **Entenda a performance de Wagner Schwartz no MAM.** São Paulo: INFOARTSP, publicado em 29 de setembro