

3. LYGIA CLARK - DA DISSOLUÇÃO DO OBJETO AO CORPO COLETIVO

Ao longo da trajetória de Lygia Clark, analisada nas páginas que se seguem, é possível compreender a sua capacidade de criar metáforas ao relacionar suas obras com o corpo humano. Para compreender melhor como acontece a operação realizada pela artista, utilizamos a passagem de autoria de Rosalind Krauss, apresentada a seguir como uma provocação:

Se (...) o significado não deve brotar da ilusão do movimento humano, ou da inteligência humana afixando-se ao material pelo poder do escultor criar metáforas, como poderá a obra de arte transcender sua condição de simples matéria, inerte e desprovida de sentido? (1998, p. 304)

Ao contrário do que diz Krauss, Clark não se contenta em criar a “ilusão do movimento”, mas está preocupada em criar o próprio movimento, que se desenvolve no espaço e no tempo.

Ao olhar para a trajetória de Lygia Clark, sobretudo para obras como *Superfícies Moduladas* (década de 50), *Diálogo das mãos* (1966), *Casulo* (1959), *Bicho* (1960), *Obra mole* (1964), *A casa é o corpo* (1968), além de seus métodos terapêuticos (a partir de 1977), é possível acompanhar o esforço da artista em tentar incluir o espectador em sua obra, em fazer dele participante, e torná-lo quase que a razão de ser daquele trabalho. Clark parece dedicar cada criação a esse espectador, que ela quer arrancar de sua posição contemplativa e jogar dentro da obra.

Alguns artistas querem atingir o público pelo choque, pela inovação e até mesmo pelo nojo e pela repulsa. No entanto, Lygia quer

atrair o espectador, quer seduzi-lo para que ele complete sua obra. Tome-se como exemplo *Diálogo das mãos*: uma fita de *Moebius* elástica ata os pulsos dos participantes e eles iniciam, como o próprio nome diz, um diálogo com as mãos. Nessa comunicação, o tato substitui a visão e potencializa as sensações dos participantes. Como se não bastasse, esse balé das mãos tem um resultado plástico muito bonito, mesmo para quem apenas assiste a esse encontro.

Lygia Clark foi professora quando estive na França e, no final de sua carreira, dedicou-se a pacientes que tratava com uma terapia própria. Além disso, toda a sua produção teve, como a artista admitiu em várias situações, uma relação extremamente íntima com o feminino e a procriação. Pois parece ser com dedicação maternal que a artista oferece ao espectador suas obras, como que para ensiná-los alguma lição ou vê-los vivenciar uma experiência. Essa postura de Clark se torna mais clara na passagem escrita em seu Livro-Obra¹ (CLARK in *Lygia Clark*, 1980, p. 211): “Recusamos o artista que pretenda transmitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador”.

No *Caminhando* Lygia Clark escolhe se deslocar da posição de artista inteiramente responsável pela criação de uma obra para o de proponente. E sua proposta não é apenas a vivência de uma experiência, mas a de dividir a criação desta obra com o espectador. No *Caminhando*, a experiência está totalmente relacionada à criação da obra mesma. Como sentencia a artista: a obra é o ato do fruidor (Id-Ibidem, p. 151).

A ação é direcionada para o “caminho” que o espectador faz e se concentra na experiência que se desenrola durante do tempo de duração do movimento e que se constitui na obra propriamente dita. Além disso, cada um pode escolher fazer com a tesoura sua própria trajetória. Essa “independência” do participante é incentivada por Lygia Clark

¹ O Livro-obra de Lygia Clark é editado em 1964 por Luciano Figueiredo e Ana Maria Araújo, em uma série limitada de 24 exemplares.

especialmente quando ela sugere que o *Caminhando* pode ser feito por qualquer um, que basta ligar as pontas de uma tira de papel torcida e cortá-la. O *Caminhando* é um “faça você mesmo” idealizado por Clark (Id-Ibidem, p. 67).

A preocupação com o diálogo com o espectador parece ser a força motriz de Lygia Clark. Mesmo quando sua obra ainda não se despregou da parede, o que vai acontecer somente com os *Casulos* e os *Bichos*. Antes de ocupar o espaço, Clark procura acabar com o plano. Na verdade, para ela, o plano está “morto” (Id-Ibidem, p. 117).

A artista volta sua atenção para aquilo que chama de linha orgânica. Nas *Superfícies Moduladas*, ela descobre a linha real que divide as superfícies, quando são aproximados dois planos de mesma cor. Essa linha interessava à Clark pois não se tratava de uma linha gráfica, mas uma linha que existia em si mesma e organizava o espaço.

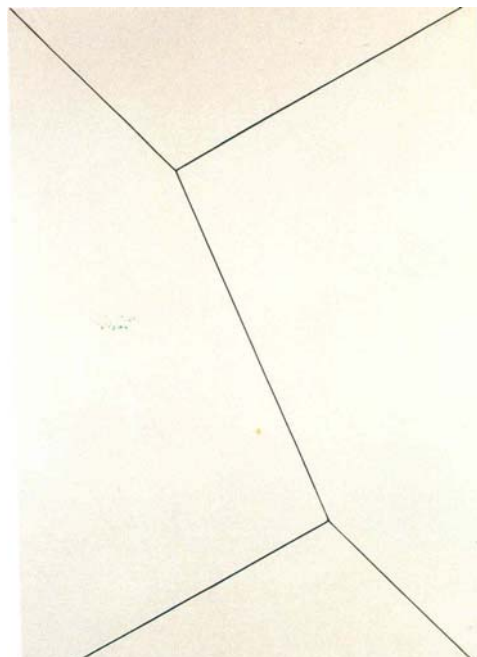


Figura 2 - Planos em superfície modulada nº 1 (1957)

Pesquisando os limites dessa linha orgânica é que Clark vai conseguir invadir a moldura (ou incorporá-la ao quadro) e, posteriormente, a romper com a superfície plana:

Foi também essa introjeção que fez explodir o retângulo do quadro. Esse retângulo em pedaços, nós o engolimos, nós o absorvemos. Anteriormente, quando o artista se situava diante do retângulo, projetava-se sobre ele e nessa projeção carregava de transcendência a superfície. Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico. Nós somos um todo e agora chegou o momento de reunir todos os fragmentos do caleidoscópio em que a idéia do homem foi quebrada, reduzida a pedaços”. (*Livro-Obra*)

3.1. A árvore mágica - a criação dos *Bichos*

Essas esculturas [*bichos*] são como uma árvore mágica, que dá esculturas como um pé de jaqueira dá jacas, um cajueiro, caju.

(PEDROSA, 1981, p. 202)

A frase de Mário Pedrosa parece bastante adequada aos bichos de Lygia Clark. Nesta sentença, ele parece entender que a função dos bichos é gerar formas diferentes. Porém, para que esse processo de renovação aconteça é preciso a intervenção de um agente externo, que vai ser o motor desse movimento. Ele é o espectador que, ao manipular o *Bicho*, gera formas inteiramente novas e toda a estrutura vai se transformando em uma outra coisa, depois em outra e assim por diante. É como se esse processo de transformação não acabasse e sempre fosse possível criar uma outra forma totalmente diferente.

Essa capacidade de transformação do *Bicho* só é possível por meio da estrutura de dobradiças desenvolvida por Lygia Clark. As placas de metal são presas umas às outras por meio dessas dobradiças e, ao se mover um dos planos, este “puxa” consigo os demais. O resultado desta ação é um movimento que transforma toda a estrutura original.

Uma de suas obras, criada em 1960, é uma estrutura bastante simples, na forma de um hexágono, composta por triângulos ligados pelo sistema de dobradiças. Inicialmente, ele é apresentado como se fosse um único plano e parece até incapaz de algum movimento ou mesmo destituído de interesse. No entanto, com a interferência do espectador, esse *Bicho* pode se transformar inteiramente, revelando uma configuração totalmente diferente de sua situação inicial.

Este *Bicho* é um bom exemplo para se mostrar a variedade de possibilidades da estrutura criada por Clark. Como ressalta Fabbrini (1994, p. 67), “uma estrutura simétrica pode gerar uma diversidade de configurações assimétricas”. Ao dobrar os triângulos, o espectador transforma planos em pétalas e provoca uma metamorfose completa. Assim, a cada movimento, é possível demonstrar a complexidade desta obra que, aparentemente, é bastante simplória em sua configuração inicial.

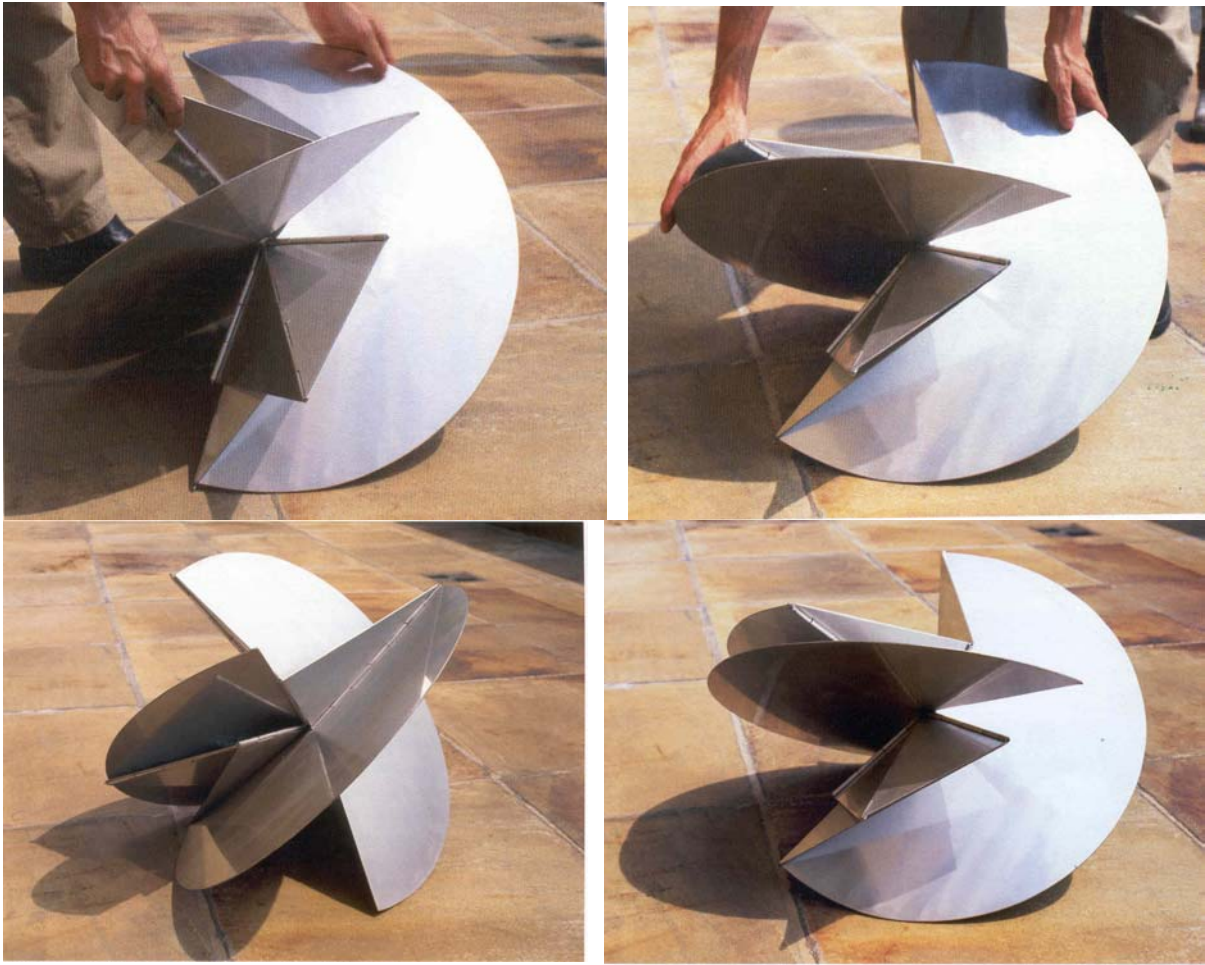
Com o *Bicho*, a artista oferece ao espectador não apenas a oportunidade de vivenciar uma obra de arte, mas de completá-la durante o processo. Clark divide com seu público a autoria daquele trabalho. A ela, cabe a concepção e a realização da forma inicial - que a própria artista denomina crisálida, já que contém dentro de si o embrião que vai se transformar em uma nova forma - mas é o fruidor que a completa quem faz a mágica acontecer, como diz Pedrosa (Id-ibidem, p. 200). Enfim, é quem revela o potencial da crisálida. No *Bicho*, não apenas a obra é um caminho para a experiência/transformação do espectador, mas ele também é o agente de transformação da obra. Segundo Maria Cristina Burlamaqui:

“Nesta obra de força expressiva, orgânica, com dinamismo espacial, encontram-se o dentro e o fora, o côncavo e o convexo, interioridade e exterioridade, o reto e o oblíquo, o reto e o curvo. A questão não é decifrá-los e sim experimentá-los, tem a intencionalidade de ‘eu posso e não eu quero’. É uma situação limite. A dinâmica das placas pressupõe cada parte do espaço. E este remete ao imediato do nosso corpo.” (1984, p. 40):

A criação do *Bicho*, então, remete ao corpo humano: as dobradiças são a espinha dorsal que permitem toda a movimentação dos planos a elas ligados. No entanto, se esse objeto de metal, estranho aos olhos do público, é capaz de adquirir, como disse Burlamaqui, um aspecto orgânico, dependendo da posição de seus planos, ele ganha contornos puramente geométricos. Essa capacidade de assemelhar-se a coisas tão diferentes está relacionada à sua flexibilidade enquanto com forma. Como mostrado anteriormente, um hexágono, ao ser manipulado, ganha os contornos de uma flor.

Em outras obras, Lygia substitui triângulos por planos com lados arredondados, o que aproxima ainda mais o *Bicho* de uma estrutura orgânica. Ou então, associa formatos arredondados a ângulos mais proeminentes e cria uma proposta ainda mais complexa. Essa riqueza de opções está diretamente associada a uma das características dos *Bichos* destacadas por autores como Pedrosa e Fabbrini: o fato da obra ser imprevisível. Ou melhor, é impossível predeterminar as formas que a estrutura vai adquirir tão logo é iniciado um movimento.

“Seus bichos são seres subordinados ou guiados por leis estruturais dadas, mas, de cujas evoluções não se tem um seguimento previsível a olho. O segredo dessas estruturas é que se regem por simetrias, de que só os efeitos se vêem, e imprevisivelmente”. (PEDROSA, op. cit., p. 201)



Figuras 3, 4, 5 e 6 - Bicho, alumínio, 60 cm (diâmetro)

No entanto, essa capacidade de gerar formas inesperadas não é obra do acaso. O trabalho realizado por Clark sugere uma pesquisa de base matemática e que lida com um número finito de possibilidades. No entanto, essa incapacidade de gerar combinações inéditas indeterminadamente não empobrece a obra. Pelo contrário:

“Se as partes do Bicho pudessem ser deslocadas em qualquer direção, sem as limitações advindas da posição e amplitude do raio de abertura das dobradiças, a informação se converteria em ruído, pois não haveria uma ordem prefixada que circunscrevesse o campo das possíveis articulações”. (FABBRINI, op. cit., p. 76)

Quer dizer, Clark dirige a experiência do espectador para um universo específico de possibilidades. Porém, a solução encontrada na criação dos *Bichos* sugere uma gama infinita de possibilidades e aí está um dos desafios lançados ao espectador: esgotar as formas possíveis. Trata-se de uma busca por configurações diferentes, com o espectador sempre voltado para as novas possibilidades abertas a partir de cada interferência.

Toda a obra é concebida por Lygia para ser manipulada. Suas dimensões são pensadas a partir da facilidade do uso, isto é, estruturas de 30, 40 ou 80 centímetros. Desta forma, a artista consegue realizar o que já tinha iniciado com a linha-espaco, que ela pretendia que penetrasse no espectador. Desta vez, ela parece ter superado a questão e consegue chegar ao espaço real que envolve toda a ação. É nele que acontece a relação espectador/obra.

A criação dos *Bichos*, segundo a própria artista, é um desdobramento dos *Casulos*, como se a “vida” em formação dentro da capa protetora estivesse pronta para nascer e caísse no chão já na forma do *Bicho*. Essa estrutura não é, portanto, fruto de uma pesquisa em escultura, mas de uma série de experiências provenientes da pintura e que se desprendem da bidimensão (e da parede) para se realizar no universo tridimensional.



Figura 7 - Casulo (1959), ferro, 30 x 30 x 5cm

De certa forma, trata-se de um processo análogo ao qual Greenberg acredita que passaram Picasso e Braque (1882 - 1963). Quando o autor fala do surgimento do que seria a nova escultura, cita o exemplo dos dois artistas. Neste caso, a escultura “surge de um modo de pintura que empurra as formas para fora do plano do quadro, em vez de fazê-las recuar para as recessões do espaço ilusionista”. (in FERREIRA, 1997, p. 70)

Enquanto nas *Superfícies* ou *Espaços Modulados* de Clark a linha orgânica cortava o plano com o espaço que era virtual, nos *Bichos*, as obras existem no próprio espaço real, ocupando e “acontecendo” nas três dimensões. Os planos já não estão mais presos na parede, mas ganham movimento e fazem parte de um corpo que se revela com a interferência do espectador.

Ainda assim, a “não-pintura” de Lygia Clark aborda um problema da escultura ao eliminar, do objeto tridimensional (imagem normalmente associada à escultura), a sua base. Além disso, a artista desloca sua criação da posição de uma obra a ser contemplada e a oferece ao toque do espectador.

Neste caso, o embate do espectador acontece no espaço real e no tempo. Não se trata aqui do tempo necessário para se analisar a obra ou mesmo o tempo da obra se revelar ao público, mas o tempo real de descoberta e exploração das possibilidades que a obra sugere. A obra acontece durante esse encontro com o espectador.

Ao contrário de Oiticica, que parte da cor para a forma e a usa como seu elo de ligação com o espectador, Lygia não usa cor alguma. Seus *Bichos* não recebem pintura. As placas de alumínio aparecem sem nenhuma cobertura. Os sentidos que estão envolvidos nesta relação são visão do movimento e tato que, juntos, conduzem a experiência do espectador.

Nos *Bichos*, o diálogo de Clark com o espectador é, ainda que subjetivo, dependente da ação que dá forma à obra. Essa relação espectador / obra vai aparecer, na obra de Oiticica, nos *Parangolés*. Assim como a interferência nos *Bichos* é a interferência do outro, ao vestir a capa e dançar com ela é que se dá vida e se completa a obra. É, por meio desse ato, que se tem acesso à vivência proposta pelo artista.

3.2. O corpo e a obra

“Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação”.

CLARK (*Livro-Obra*)

A trajetória de Lygia Clark aponta para um desdobramento consciente, e que parece até mesmo natural, em direção à exploração do corpo. De acordo com Brett, “é de uma lógica e lucidez tão coerentes que poderia ser descrito como um movimento fluido da juventude à velhice” (in BASBAUM, 2001, p. 33).

Ao procurar envolver o espectador em sua obra, ela o faz de uma forma que exige uma resposta ativa, quer dizer, é preciso que ele atue diretamente transformando a obra proposta ou mesmo conferindo a ela um sentido que só vai existir ao ser manipulada. É o que acontece com o *Caminhando* - em que a obra está justamente no ato de cortar a tira “infinita”.

Essa pesquisa de Lygia parece se desenvolver como se fosse um diálogo com a obra de Merleau-Ponty, sobretudo seu livro *Fenomenologia da Percepção* (1999). A leitura do filósofo sobre o corpo e a compreensão que o homem tem dele parece se encaixar nas propostas desenvolvidas por Clark.

Em *Diálogo das mãos* (1966), uma dupla de participantes têm os pulsos atados por uma fita de *Moebius* elástica e o diálogo é todo feito por intermédio do contato das mãos. É uma descoberta do outro feita a partir do toque dos dedos, das palmas e das costas das mãos e da intensidade do ato. A plasticidade dessa obra está no balé desenhado pelas mãos dos participantes, ora mais lento e suave, ora mais agitado. No entanto, esse encontro de mãos que não se conhecem se reflete na

descoberta do outro e de si mesmo por meio de uma das extremidades de seu corpo.

A sensação tátil potencializada a partir de uma única região do corpo se reflete em todo ele, traduzido-se em inúmeras sensações diferentes que podem ir da angústia à tranquilidade, passando pela atração, pela curiosidade, pela insegurança etc. De acordo com Merleau-Ponty, a síntese do corpo está nessa interligação entre todas as suas partes, que agem como uma unidade recoberta por pontos sensíveis. Sendo assim:

“Uma certa experiência tátil do braço significa uma certa experiência tátil do antebraço e dos ombros, um certo aspecto visual do mesmo braço, não que as diferentes percepções táteis e as percepções visuais participem todas de um mesmo braço inteligível, como as visões perspectivas de um cubo da idéia do cubo, mas porque o braço visto e o braço tocando, como diferentes segmentos do braço, fazem, em conjunto, um mesmo gesto”. (1999, p. 210)

Na obra *Diálogo das mãos*, Lygia Clark coloca os participantes - que podem se conhecer ou não - em uma posição de extrema intimidade. Apesar de não haver o encontro de pernas ou tronco, o toque das mãos representa, neste momento, todo o corpo, como se fossem pares de uma dança silenciosa.

Já nas *Máscaras sensoriais* (1967), Clark propõe uma experiência solitária. Na verdade, uma busca pelo autoconhecimento. Não há, aqui, o contato com o outro, mas com seu próprio eu. Confeccionadas em cores diferentes, em cada uma a artista usou materiais diferentes em busca de sensações particulares. No lugar dos olhos foram feitos orifícios e neles costuramos vários materiais diferentes: na altura do nariz ficam saquinhos de sementes e ervas diversas, cada uma com seu cheiro característico; já perto do ouvido estão objetos que provocam sons e que estão integrados com as demais sensorialidades presentes nas máscaras.

Quando o espectador coloca a máscara, ele entra em isolamento absoluto com o exterior. Ele está sozinho no próprio mundo, isto é, no seu próprio corpo. Os cheiros, os sons e a visão estão aguçados e, ao mesmo tempo, concentrados e dominados pelos estímulos da máscara que está sendo vestida. Neste caso, já não há necessariamente um aspecto plástico a partir da adesão do participante, mas uma viagem interior e muito pessoal.

Para sermos mais precisos, é necessário levar em consideração que o participante não tem consciência desse aspecto plástico. Ele é apresentado apenas àqueles que assistem a realização da experiência, o que oferece dois níveis de envolvimento com a obra: o do fruidor, que a vivencia, e o do espectador, que admira o resultado da proposta da artista ao ganhar vida pelo corpo de um terceiro agente.

Essa experiência ganha ainda mais sentido a partir da expressão de Merleau-Ponty: "... eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo". (Id-Ibidem, p. 207-208)

Isto é, o filósofo chega a esta sentença a partir do questionamento sobre a compreensão que cada um tem de seu próprio corpo. Ele analisa a capacidade que as pessoas têm de reconhecer sua própria silhueta em uma imagem, mas que nem sempre reconhecem a própria letra ou a própria mão em uma foto.

"Cada um de nós se vê como que por um olho interior que, de alguns metros de distância, nos observa da cabeça aos joelhos. Assim, a conexão entre os segmentos de nosso corpo e aquela entre nossa experiência visual e nossa experiência tátil não se realizam pouco a pouco e por acumulação. Não traduzo os 'dados a tocar' para 'a linguagem da visão' ou inversamente; não reúno as partes de meu corpo uma a uma; essa tradução e essa reunião estão feitas de uma vez por todas em mim: elas são meu próprio corpo". (Id-Ibidem, p. 207)

As *Máscaras sensoriais* embaralham os estímulos externos e oferecem um “ambiente”, por assim dizer, propício ao trabalho desse olho interior citado por Merleau-Ponty. Os cheiros e os sons complementam essa ambientação e favorecem a investigação do seu próprio eu. Funcionam como um “filtro sensorial” (BRETTE, op. cit., p. 21) pelo qual o fruidor vai vivenciar uma nova experiência do mundo.

Nesta obra, observa-se a versatilidade de Lygia Clark ao explorar os vários sentidos do fruidor. Como pintora, seu campo de trabalho esteve, por muito tempo, associado aos estímulos visuais. Até então, sua relação com seu público se estabelecia na exata medida em que travava um diálogo visual. No entanto, esse posicionamento artista / obra / espectador ainda era limitado à contemplação passiva.

Quando passa a trabalhar com os *Bichos*, essa relação é enriquecida com a possibilidade do tocar. A partir daí, o espectador tem sua posição deslocada. Ele deixa de se posicionar em frente à obra (no caso de um quadro pendurado em uma parede) ou em volta dela (no caso de uma escultura) para se colocar junto à obra, mexendo com ela, tocando-a e, a partir daí, se relacionando com ela.

O tato é mais uma vez solicitado em *Diálogo das mãos*, onde a artista ressalta o interesse no relacionamento até mesmo no nome que dá à obra. A visão, neste caso, deixa de ser um dos principais sentidos para se tornar apenas secundária.

Já nas *Máscaras sensoriais*, Lygia Clark abre mão do sentido do tato, já que em uma busca interior ele não precisa necessariamente ser solicitado. Não elimina, mas turva a visão, tornando o mundo visto pelo participante um mundo estranho, desconhecido. Por fim, realça os sentidos do olfato e da audição. Dentro das *Máscaras sensoriais*, o participante está sozinho, isolado do mundo que conhece e, portanto, só resta seu próprio corpo a ser explorado. Mesmo quando a experiência é

realizada em grupo, o fruidor se mantém quase que totalmente isolado do ambiente e das outras pessoas que o cercam. Essa idéia de introspecção é reforçada em uma das *Máscaras* que, no lugar dos olhos possui espelhos, numa indicação clara para que o participante olhe para dentro de si.

Em todo esse processo, Lygia Clark reforça a idéia de obra gerada. Isto é, como se toda a pesquisa e o direcionamento de seu trabalho fosse guiado a partir de uma fecundação da artista, que engravida da obra até parir seu resultado final. Como diz em seu *Livro-obra* (1983), “nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência”.

Trata-se de uma experiência de doação em que o produto final é colocado no mundo como que para “viver sua própria vida”, sujeito a relações com terceiros que não podem ser necessariamente controladas pela artista.

Essas questões envolvem diretamente a forma como Lygia Clark se relaciona com suas obras, ao criar não-objetos que dependem inteiramente da ação do fruidor para revelarem seu potencial. Neste momento, a artista compartilha a criação da obra com o público e se desloca da posição divinizada de artista criador, para a de propositor. Como uma mãe que vê seu filho andar pelas próprias pernas.

Essa visão da sua própria produção artística permeia toda a trajetória da artista, mas aparece especialmente resumida na seguinte passagem:

“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, casa vez mais num processo de introversão, para depois fazer a ovulação que é miseravelmente dramática, um ovo de cada vez. Depois é o engolir novamente, introverter-se até quase a loucura, para botar um único ovo que nada tem de inventado mas sim de gerado...”

Loucura? Não sei. Só sei que é minha maneira de me amarrar ou mundo, ser fecundada e ovular”. (CLARK in FIGUEIREDO, 1998)

Mais do que em seus depoimentos, essa leitura do próprio processo criativo está presente em suas obras. Desde o *Ovo* (1959) até *A casa é o corpo*. Este último, um labirinto que leva o participante por uma série de salas escuras que representam as fases da fecundação até o nascimento, funciona como um ritual de passagem para um novo mundo, ou melhor, o nascimento para uma nova visão de mundo.

Ao mesmo tempo que representa um esquema que demonstra a visão de Lygia Clark da sua própria criação, *A casa é o corpo* também funciona como um exercício em que o fruidor repete um caminho feito anteriormente em sua vida intra-uterina. Porém, é uma oportunidade de repetir a história, só que, desta vez, é possível guardar uma lembrança dela. Ao nascer de novo, tem-se a oportunidade de mudar, quer seja a visão do mundo, quer seja a atitude diante dele. A interpretação vai ser sempre muito pessoal e lidar diretamente com as questões, dúvidas e experiências de cada um. Mas a oportunidade que a artista oferece é única e emblemática.

Uma das salas mais marcantes é repleta de balões brancos que formam uma barreira para que o fruidor chegue até a porta. É preciso empurrar os balões e superar sua resistência para se chegar à saída. Ao conseguir, o participante toma consciência de que venceu a corrida dos espermatozoides até o óvulo e fecundou a própria mãe. Trata-se de uma oportunidade de renovação, que une a curiosidade de se reviver da vida intra-uterina, que envolve tanto a sensação de proteção quanto a de mistério diante da capacidade de formar uma nova vida, com a oportunidade de se ter uma segunda chance a partir desse novo nascimento.

Há aqui um duplo sentido implícito na proposta deste labirinto: além da vivência do próprio corpo - ainda que em suas primeiras fases de formação -, é possível reviver sua primeira experiência de vida, o nascimento. O fruidor não está no seu próprio corpo, mas é seu próprio corpo antes mesmo de existir como tal. Quando entra em *A casa é o corpo*, ele ainda é uma “promessa de vida”. Mas tem a oportunidade de sair completo, renovado.

Enquanto nas *Máscaras Sensoriais* o fruidor olha para dentro de si, nessa nova proposta, Lygia Clark o conduz para dentro do corpo humano. A artista consegue, ao mesmo tempo, colocá-lo não só dentro de seu próprio corpo, mas também no corpo de uma outra “pessoa” (no caso, o da “mãe”) e ainda assim provocá-lo a fazer uma análise sobre seu próprio eu.

Essa dicotomia exterior e interior está presente também na experiência denominada *Corpo Coletivo*. Entre 1970 e 1976, quando morou em Paris, Lygia Clark manteve um curso na Sorbonne (Paris - França).

Nos trabalhos feitos com os estudantes universitários, uma das experiências realizadas foi a *Baba antropofágica* (1973): uma pessoa é colocada no centro de um grupo de estudantes. Cada um deles possui um carretel de linha dentro da boca e vai desenrolando essa linha por cima da pessoa deitada até cobri-la completamente (rosto, tronco e membros).

Nesta experiência, os integrantes vomitam seus próprios conteúdos internos que são engolidos pelos colegas participantes, numa troca de vivências bastante marcante. Na obra, Lygia Clark recupera dois sentidos relacionados à antropofagia. De um lado, o costume de algumas tribos indígenas de comer seus inimigos para, ao ingerir sua carne,

assimilar também suas qualidades. De outro, há a nítida releitura da antropofagia modernista.

A intenção de Clark não é unificar informações ou mesmo buscar uma resposta coletiva, mas potencializar as descobertas particulares a partir da troca de fluídos e vivências realizadas em grupo. Segundo Fabrinni:

“(...) a perda da substância interna vivida pela eliminação do fio de baba leva-os à experiência de redefinição de sua presença individual. Tudo o que é expelido pelos indivíduos é introjetado pelo grupo; há uma autofagia coletiva das vivências particulares, fruto do dispêndio, da troca e do embaralhamento que partilha os fantasmas individuais”. (Op. cit., p. 171)

A obra *Baba Antropofágica* mostra a radicalidade da posição de Clark como artista plástica: o único objeto utilizado nesta troca de fluídos e experiências é o carretel de linha. Seu campo de estudo aqui não está mais relacionado ao plano ou à tridimensão, seu foco de interesse já se concentrou exclusivamente no fruidor, cristalizando o processo de busca pela participação do espectador que vai marcar o trabalho desenvolvido a partir de sua volta ao Brasil, em 1976, quando dá início ao seu tratamento terapêutico, ao qual dá o nome de *Estruturação do Self*.

Clark faz um gradual abando dos materiais para se concentrar apenas aos objetos relacionais, feitos com as mais banais matérias-primas: sacos de plástico, elásticos, redes, pedras, tubos de borracha etc. Seu foco agora é o corpo e o fruidor. Seu compromisso passa a ser com um outro tipo de transcendência: libertar o outro para a vida.