

LYGIA CLARK NA SOLIDÃO DA FRONTEIRA ENTRE A ARTE, A PSICANÁLISE E A FILOSOFIA

Francisco Romão Ferreira¹ e Larissa Escarce Bento Wollz²

Resumo: Este texto trata da transdisciplinaridade e sua relação nos trabalhos de Lygia Clark, artista que atua em diversos campos do conhecimento e cria abordagens e pontos de contato entre saberes aparentemente independentes. Lygia parece estar preocupada não só com a história da arte, mas principalmente com os limites (ou ausência de limites) do campo da arte e com o sentido da existência humana. Seus trabalhos atuam na fronteira entre vários saberes e, a partir deles, podemos perceber os vestígios dos discursos da arte, da ciência e da filosofia se encontrando em suas obras. Essa opção implica alguns momentos de solidão, em que ela já não se localiza totalmente no campo da arte, e ao mesmo tempo não habita totalmente a psicanálise. É o que chamamos de “solidão da fronteira”, típica de quem questiona o conhecimento estabelecido.

Palavras chave: arte, filosofia, ciência, psicanálise, transdisciplinaridade.

Abstract: This paper addresses interdisciplinary, which is a constant in the work of Lygia Clark, artist who operates in various fields of knowledge and creates approaches and points of contact between seemingly independent knowledge. Clark appears to be concerned not only with the history of art, but mainly with the limits (or lack of limits) in the field of art and the meaning of human existence. Her works operate on the border between various knowledge and, from them, we can see the traces of art discourses of science and philosophy lying in her works. This option implies some moments of solitude; she no longer is located fully in the field of art, while not fully she inhabits psychoanalysis. It is what we call the "loneliness of the border", typical of who questions the established knowledge.

Keywords: art, philosophy, science, psychoanalysis, interdisciplinary.

A partir dos anos 1950, alguns artistas deslocaram as questões relativas ao campo da arte para além de uma perspectiva apenas formal, visando diminuir a distância entre a arte e a vida. Buscavam desintegrar o objetivo artístico eliminando seu caráter

¹ Francisco Romão Ferreira é sociólogo, mestre em história da arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutor em ciências pela Escola Nacional de Saúde Pública – ENSP / FIOCRUZ,

² Larissa Escarce Bento Wollz é psicóloga, doutora em ciências médicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro

aurático, tornando-o acessível às novas condições culturais e ético-políticas. Visavam uma transformação radical do homem e do mundo através da arte; ultrapassaram as categorias tradicionais dos campos da arte estetizando o cotidiano e reinventando tanto a arte como a vida.

Seus trabalhos se inserem entre as tendências que se dedicam não apenas à renovação do espaço pictórico, mas, principalmente, sua dissolução no mundo. Nesse contexto, a atividade artística deixa de priorizar o “objeto” artístico em detrimento dos conceitos, experiências, acontecimentos, gestualidade, ações e ainda outras proposições, onde o “objeto” artístico deixa de ser o centro da questão (GULLAR, 1999). O campo da arte sai em busca de novos rumos para a sensibilidade contemporânea.

É nesse contexto que se insere o trabalho de Lygia Clark. Nessa interseção de mundos, saberes e conceitos, Lygia cria suas “proposições” que visam não apenas diminuir a distância entre arte e vida, mas eliminá-la, a ponto de se questionar se alguns de seus trabalhos seriam realmente arte. Ou seja, a distância é diminuída, e a possibilidade de delimitar os campos entre arte, vida, ciência, psicanálise e filosofia fica quase inexistente. Mas isto não acontece sem conflitos.

Seus trabalhos atuam na fronteira entre vários saberes, mas durante todo o tempo está travando um diálogo com o campo da arte e o sistema artístico de seu tempo (CLARK, 1998). Os desdobramentos que seus trabalhos assumem pertencem à lógica própria, que em nenhum momento deixa de fazer sentido. Mesmo quando “se afasta” do campo da arte e se aproxima da psicanálise, é o primeiro a que se refere. É como artista que ela “fala”. Esta opção implica alguns momentos de solidão, em que ela já não se localiza totalmente no campo da arte, e ao mesmo tempo não habita totalmente a psicanálise. É o que chamamos de “solidão da fronteira”, típica de quem questiona o conhecimento estabelecido e propõe uma ruptura epistemológica.

A transdisciplinaridade é uma constante nos trabalhos de Lygia Clark: eles atuam em diversos campos do conhecimento e criam abordagens e pontos de contato entre saberes aparentemente independentes. Lygia parece estar preocupada não só com a história da arte, mas principalmente, com os limites (ou ausência de limites) do campo da arte e com o sentido da existência humana. Busca talvez esclarecer a simbologia do significar humano através da “incorporação” do sujeito na obra. É nessa “participação”

que se permite cruzar sujeito e obra, arte e vida, saber e mundo, onde a ação do sujeito é que produz uma poesia que é a obra.

Os trabalhos artísticos de Lygia, ao longo de sua trajetória, dificilmente podem ser apreendidos a partir de um único ponto de vista; eles possuem a capacidade de dialogar com vários interlocutores simultaneamente. Podem ser lidos a partir da História e Crítica da arte e seus métodos de abordagem (formalista, sociológico, psicológico ou semiótico), ou ainda, compondo-se como um campo da cultura em interação com outras disciplinas como a Sociologia, a Psicologia e a própria História.

O que queremos ressaltar é justamente a transdisciplinaridade existente nos trabalhos abordados, a apropriação de conceitos oriundos de movimentos artísticos diferentes (às vezes antagônicos) e a ausência de limites com relação ao sistema de arte. Apesar de as ciências humanas e/ou sociais apontarem para a fragmentação e especialização, e a História da Arte criar categorias, estilos, movimentos ou métodos de análise independentes, talvez na tentativa de se constituir como “ciência”, buscando uma legitimidade em cada área específica, a realidade segue seu curso sem essas preocupações, permitindo cada vez mais interligações e pontos de contato.

Lygia realiza uma obra distante de qualquer possibilidade de análise puramente formal. O ponto principal de seus trabalhos nesse período é uma recusa a manter a obra de arte como objeto de uma fruição passiva. Para ela, o espectador é um elemento ativo e estrutural da obra, de tal forma que a obra depende dele para realizar integralmente seu fluxo. O público sai de seu lugar tradicional, passivo – o do sujeito da contemplação – para ser parte integrante da obra. Dos bichos às experiências com roupas, tubos de tecido, teias, máscaras e objetos com texturas e formatos que possibilitam uma percepção que vai além da apreensão cotidiana, Lygia passa a envolver inteiramente o sujeito dentro da obra. Não há mais “escultura”, no sentido convencional, ela não é mais um objeto – ela é um movimento, tempo, ação de um corpo no espaço. Há a busca de um sentido interior, tentativa de explorar as sensações corpóreas. E se removermos o corpo das pessoas que participam da ação, não há obra. Lygia vai atuar na fronteira, no limite entre a arte e uma prática terapêutica. Ela vai buscar uma memória interna do corpo do espectador através de seus trabalhos, utilizando, segundo a própria artista, uma terapia pré-verbal, que toca onde palavra nenhuma toca, numa “memória” do corpo

pertencente a uma fase ainda anterior à linguagem. Nesse contato com a obra, o espectador acaba encontrando ele mesmo. O problema é conseguir transpor esse abismo e encontrar esta “nostalgia do corpo”, que geralmente está perdida em algum escaninho da memória.

Ela parte de um espaço pictórico autossuficiente, indo além da moldura, em seus trabalhos dos anos 50, “Superfície Modulada” e “Espaço Modulado”, e depois, do plano liso, evidencia seu espaço interior em “Casulos”, de 1959. Transforma esse objeto estático, pendurado na parede, em planos móveis soltos no espaço com “Bichos”, de 1960, e “Trepantes”, de 1965. Em seguida, quebra a rigidez do seu metal utilizando borracha flexível, que podia assumir qualquer posição, lugar ou postura em “Obra Mole”, de 1964. O objeto para o olho torna-se um objeto para tato, e para os demais sentidos como nas “Luvas Sensoriais”, de 1968, “Pedra e Ar”, de 1966, e “Água e Conchas”, de 1966. Aos poucos envolve o corpo com “Respire Comigo”, de 1966, “Máscaras Sensoriais”, de 1967, e “Roupa, Corpo, Roupa”, de 1967.

Transforma os objetos “espaciais” em objetos relacionais, que não são apreendidos no sentido tradicional, mas são vividos numa “interioridade mágica do corpo”, e segue transformando corpo e ato no centro da relação. Ou seja, o objeto só ganha vida na medida em que dialoga com o espectador. Sem ele, o objeto fica desprovido de significação e, no momento seguinte, o corpo passa a ser o centro da atenção, o local onde pode se resgatar uma “memória perdida”. Daí em diante, a “memória do corpo” vai orientar a pesquisa.

Os trabalhos de Lygia inserem-se na lógica da cultura contemporânea, com seus processos dinâmicos e diversas aberturas possíveis para os campos científicos, culturais e terapêuticos. Questiona as narrativas únicas, mas não nega a existência de processos globais. Seus trabalhos são um convite à reflexão, à curiosidade e à busca. Não possuem certezas, mas múltiplas vozes, numa espécie de polifonia. Eles abrem inúmeras possibilidades de diálogos – a trajetória não é linear; é multissequencial. Nela a ciência, a cultura, a estética e a subjetividade se relacionam, permitindo a leitura de pontos distintos e a aproximação com áreas fronteiriças entre esses saberes. Segundo ela, alguns trabalhos não são arte, mas ao mesmo tempo não são psicanálise; ela atua na fronteira entre estes saberes e ainda esbarra em outros campos da ciência e da cultura.

A ciência, os processos culturais e a subjetividade (através da arte e da filosofia) são socialmente construídos, interconectados, constituem um sistema aberto, dinâmico, com ações independentes e geralmente simultâneas. Em suas diversas faces, elas traçam o espírito que caracteriza uma época. São seu retrato fiel; a partir de seus movimentos, podemos perceber posteriormente suas conexões, mesmo que isto não seja possível em seu tempo. Os trabalhos de Lygia, assim como outras obras de arte desse período, se inserem nesse entrelaçamento de saberes e conceitos. Eles se confundem com a dinâmica das transformações que estão ocorrendo no mundo em seu tempo histórico. Ali podemos perceber as mudanças ocorridas no campo da arte no Brasil na década de 50, as transformações culturais e políticas da década de 60 e as revoluções da contracultura da década de 70.

É importante ressaltar a simultaneidade das ações e fatos que ligam o trabalho de Lygia às transformações ocorridas no mesmo período em outros campos do conhecimento nos quais as mudanças culturais, as transformações da sociedade, as novas “situações” do espectador e as novas práticas terapêuticas ligadas ao corpo se encontram e teoricamente travam diálogo. Apontam-se conexões entre campos aparentemente distantes e fechados, como epistemologia, ciência, arte, história, política, comunicação e ética.

Assim como o mito e a ciência são modos de organização da experiência humana (o primeiro baseado na religião e nos costumes, e o segundo na razão), a arte vai aparecer no mundo como uma produção do “conhecimento” humano e como um meio de transformar a experiência vivida ou a percepção da realidade em um objeto de conhecimento com uma linguagem e um saber específicos. A arte é um caso privilegiado de entendimento do mundo, tanto para o artista, que cria obras concretas e singulares, quanto para o espectador, que entra em contato com elas tentando penetrá-las e decifrá-las em seus múltiplos sentidos. Uma obra de arte não é um ser único, delimitado, ela existe através da pluralidade de seus planos existenciais.

As articulações possíveis entre a arte, a filosofia e a ciência são inúmeras e é através desse diálogo que iremos conduzir nosso trabalho. Para realizar esta tarefa, abordaremos essas informações a partir do trabalho de Lygia Clark em seus aspectos transdisciplinares, ou seja, serão analisadas as mudanças ocorridas no sistema da arte,

na percepção e atuação do espectador, nas relações dessa transformação com o desenvolvimento da ciência (na passagem de uma concepção de mundo através da física newtoniana para um novo paradigma estabelecido pela física quântica e seu “princípio da incerteza”); e ainda, nas mudanças do pensamento filosófico através das críticas ao racionalismo positivista efetuadas nas abordagens fenomenológicas e existencialistas.

Através de uma abordagem epistemológica desses saberes, buscaremos encontrar, em alguns trabalhos de Lygia, os pontos de contato que fazem dessa experiência estética algo múltiplo, plural, com diversas articulações possíveis, mas ao mesmo tempo mantendo suas especificidades. Uma questão importante a ser ressaltada é a participação do espectador nesse processo, onde “o corpo é a obra”. Desta forma, analisaremos como se dá a inclusão do corpo no sistema de arte nesse período.

As concepções de sujeito, obra, arte, saber científico e pensamento filosófico sofreram profundas transformações nos últimos séculos, principalmente nas últimas décadas. Essas noções foram construídas historicamente atendendo a diversas necessidades e interesses. Em nosso estudo, analisaremos quais foram as alterações mais significativas desse período, a fim de encontrar os “pontos de contato” entre disciplinas aparentemente tão distantes, mas cuja existência e diálogo entre os mesmos constatamos num aprofundamento e ajuste do foco de visão.

Apesar de polêmicos, os conceitos de “trans” ou “interdisciplinaridade” pretendem justamente buscar pontos comuns em disciplinas científicas diferentes, numa tentativa de articular saberes e estruturas pedagógicas que teoricamente não se articulam entre si. No entanto,

[...] é imprescindível a complementaridade dos métodos, dos conceitos, das estruturas e dos axiomas sobre os quais se fundam as diversas práticas científicas. Diríamos que o objetivo utópico do interdisciplinar é uma unidade do saber. Unidade problemática, sem dúvida. Mas que parece construir a meta ideal de todo saber que pretenda corresponder às exigências fundamentais do progresso humano. (JAPIASSU, 1981, p. 81).

As grandes mudanças que o homem impõe ao pensamento parecem protagonizar um desenvolvimento simultâneo, uma espécie de reação em cadeia que se processa na articulação entre ciência, arte e filosofia, alterando conseqüentemente os

rumos das organizações culturais, políticas e sociais, que, por sua vez, vão atuar na transformação das mentalidades.

As transformações ocorridas no mundo da ciência aconteceram simultaneamente às mudanças na esfera da arte e do pensamento filosófico, e lentamente penetraram no campo da organização da sociedade. Essas modificações não se dão *a posteriori*, elas são simultâneas. A arte e a filosofia não operam a reboque da ciência; elas atuam em um movimento sincrônico no qual as influências se alternam, ou pelo menos dialogam entre si. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari:

O que define o pensamento, as três grandes formas de pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. [...] As três vias são específicas, tão diretas umas como as outras, e se distinguem pela natureza do plano e daquilo de que ocupa. Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que um outro ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente pensado. (DELEUZE, GUATTARI, 1993, p. 253).

Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte cria objetos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que se relacionam com outros planos. Pensamento e a reprodução de conhecimento podem ser vistos, então, através de uma “heterogênese”, onde os três se confundem ao nascer.

Podemos usar como exemplo a evolução do pensamento científico moderno. Longe de ter sido feita de modo independente, esteve sempre em constante diálogo com outros saberes, como os filosóficos e até os religiosos. Para exemplificar, podemos mencionar a evolução científica do século XVII, segundo a qual a substituição da teoria geocêntrica pela nova teoria heliocêntrica não retirou apenas a Terra do centro do universo, mas também deslocou uma construção estética que ordenava os espaços e dessacralizou a situação do homem no mundo. Esta revolução científica deve ser compreendida também como a expressão de uma nova ordem burguesa, na qual a

ciência abandona a condição de serva da teologia e, da mesma forma, a nova ordem econômica vai buscar novos caminhos através da arte, uma nova visualidade.

Os resultados obtidos por Galileu na física e na astronomia, bem como as leis das órbitas celestes de Kepler e os dados acumulados por Tycho-Brahe, possibilitaram a Newton (1642-1727) a elaboração do primeiro exemplo de teoria científica encontrado na ciência moderna: a teoria da gravitação universal. As leis formuladas anteriormente referiam-se apenas a aspectos particulares dos fenômenos considerados. O sistema newtoniano cobre a totalidade de um setor da realidade e, portanto, realiza a maior síntese científica sobre a natureza do mundo físico. Mas nesse percurso existe a articulação de vários saberes.

As concepções filosóficas de Newton, relativas ao papel das matemáticas e da medida exata na constituição do saber científico, foram tão importantes para o sucesso de suas empreitadas quanto seu gênio matemático. Não foi por falta de habilidade experimental, mas pela insuficiência de sua filosofia da ciência – absorvida de Bacon –, que Boyle e Hooke fracassaram diante dos problemas da ótica. Foram profundas as divergências filosóficas que alimentaram a oposição de Huygens e de Leibniz a Newton. (KOYRÉ, 1982, p. 12).

Em nosso século, a noção de “certeza” do mundo da física clássica foi sacudida pela noção de “probabilidade” da física quântica, e esta mudança ocorreu simultaneamente ao desenvolvimento do pensamento filosófico e das artes em geral. O trabalho artístico cada vez mais se deslocou de um discurso acabado e definido (da arte acadêmica e até mesmo de algumas manifestações da arte moderna) para uma posição mais indefinida, plural e aberta, permitindo-se transitar por outras áreas, tornando o diálogo entre esses saberes uma constante. Segundo Umberto Eco:

Em teoria, é possível estabelecer paralelos entre o advento das novas geometrias não euclidianas e o abandono das formas geométricas clássicas operando pelos Fauves e pelo Cubismo; entre o aparecimento, no campo da matemática, dos números imaginários e transitivos e da teoria dos conjuntos, e o surgimento da pintura: entre as tentativas de axiomatização da geometria por Hilbert, e as primeiras tentativas do Neoplasticismo e do Construtivismo. (ECO, 1988, p. 156).

Simultaneamente, a fenomenologia se contrapõe à filosofia positivista do século XIX, que ainda está presa à visão objetiva do mundo e acredita em um conhecimento cada vez mais neutro e distante do homem. Ela possibilita a retomada da “humanização” da ciência, estabelecendo uma nova relação entre sujeito e objeto, homem e mundo.

Enquanto o racionalismo acentua o valor da razão no processo de conhecimento, o empirismo enfatiza a importância da experiência por meio dos sentidos – e portanto, do objeto conhecido. A fenomenologia supera essa dicotomia, afirmando que “toda consciência é intencional”. Ou seja, ao contrário do que afirmam os racionalistas, não há “pura consciência” separada do mundo, mas toda consciência “tende” para o mundo, toda consciência é consciência de alguma coisa. Ao contrário também dos empiristas, os fenomenólogos afirmam que não há objeto em si, já que o objeto é sempre para um sujeito que lhe dá significado, não havendo uma “realidade em si”, separada do sujeito que a conhece e do mundo onde ela se encontra.

O processo de conhecimento para a fenomenologia é uma tarefa infinita, que permite intencionalidades não só cognitivas, mas também afetivas, descritivas e práticas. Desta forma, permite um olhar sobre o mundo a partir “do sujeito”, buscando conexões entre diferentes esferas da realidade. A “descrição” da realidade parte do próprio sujeito e permite relacionar saberes interdisciplinares, como poderemos constatar em alguns trabalhos de Lygia Clark.

A inter-relação entre artes visuais, literatura, música, ciência, o processo de conhecimento filosófico e o desenvolvimento da sociedade é um dado problemático, mas essa inter-relação existe também no período relativo à arte moderna. Esta relação tanto pode ter como finalidade respaldar o desenvolvimento da técnica, da ciência e do modelo da sociedade (como no caso do Futurismo e, de certa forma, do Concretismo), como também pode ser utilizada como ferramenta de crítica e contraposição a este mesmo modelo de desenvolvimento.

Segundo Argan (1993), o expressionismo alemão é o primeiro movimento moderno que envolve na mesma ação a arquitetura, escultura, pintura, literatura, música, teatro e o cinema, visando realizar uma crítica à sociedade industrial que é esteticamente inerte. Para eles:

[...] a experiência estética deve ser traumatizante a ponto de constranger os espectadores a sair de uma atitude de passividade receptiva. Os movimentos de vanguarda do início do século veem no teatro e nas outras atividades artísticas uma possibilidade de se criar uma continuação direta com o público e através deles serem criadas formas de “educação revolucionária das massas. (ARGAN, 1988, p. 58).

Na arquitetura, esta inter-relação entre arte e ciência se faz presente (no século passado) na conjugação de interesses estéticos e econômicos, através da utilização das grandes estruturas de ferro e vidro. Segundo Argan:

Já na primeira metade do século passado, a disponibilidade de materiais como o cimento e o ferro modifica radicalmente o sistema tradicional das construções, baseado no equilíbrio estético de pesos e forças: o cálculo das tensões e das resistências implica uma nova ciência das construções, que determina com precisão não só a massa, como a seção e a modulação plástica dos elementos construtivos; permite ainda conceber a construção, já não como um volume fechado num dado espaço, mas como uma estrutura linear que se desenvolve no espaço infinito para além de qualquer lei de proporções tradicional. É fácil verificar a afinidade fundamental entre esta concepção de espaço, como luz e atmosfera sem solução de continuidade entre interior e exterior, e a concepção espacial dos impressionistas. (ARGAN, 1988, p. 60).

Essa interdisciplinaridade vai estar presente também no Cubismo, que funda uma “ciência” de arte que possui autonomia relativa ao pensamento técnico científico. Entretanto, este novo pensamento “plastífico/científico” é baseado em processos de análise e de experimentação (no sentido de estudar alguns aspectos da forma). O futurismo também, por outros meios, e com uma preocupação maior com a questão do movimento, vai estabelecer parâmetros de análise e experimentação parecidos. Ainda segundo Argan:

Embora as referências a certas conquistas contemporâneas da ciência, como a teoria da relatividade de Einstein, sejam apenas coincidências significativas, não há dúvida de que o cubismo realiza uma concepção do espaço e da visão afins às que, nos últimos anos, são formuladas pela ciência e constituem um objeto de especulação filosófica. [...] Típica, neste sentido, é a obra futurista de Balla: partindo do centrismo dos divisionistas, paralelo ao neo-impressionismo francês, empreende uma pesquisa bastante rigorosa acerca da estrutura e do dinamismo interno dos fenômenos luminosos. (ARGAN, 1988, p. 58).

Com Cézanne se delinea mais claramente a distinção entre arte e ciência, afastando a arte do território do sentimento e da fantasia e eliminando a contraposição à ciência, que seria associada à razão. A arte se constrói como “ciência” diferenciada, com leis próprias, mas com o mesmo rigor nos seus procedimentos. A referência principal é, sem dúvida, o pensamento de Bergson, que faz uma distinção clara “entre o modo de ser da vida interior” e as noções de espaço e de tempo dos objetos específicos do conhecimento científico. Através da concepção bergsoniana do tempo como tempo vivido ou duração, podemos perceber as influências que esse pensamento exerceu na prática literária (com Proust) e na pintura, com Matisse, Bonnard, Vuillard e outros.

Para eles, a sensação (visual ou literária) não é percepção imediata, mas uma lembrança, que através da memória se torna parte integrante da consciência. A temporalidade não é linear, a memória não se propaga de forma sequencial, ela é atemporal e atua na medida em que é solicitada. Assim como as memórias da infância de Proust em Combray (PROUST, 1983) vêm à tona a partir de detalhes como uma cena, um aroma ou uma sensação tátil, a mesma “lógica temporal da sensação” guia os trabalhos de Lygia Clark. Seus objetos também são construídos de “matéria e memória”, e fazem o espectador entrar em contato com uma noção de temporalidade própria da concepção bergsoniana (DELEUZE, 1999), fora do tempo lógico.

Quanto ao surrealismo, este possui como ponto de partida a psicanálise de Freud. Mas também se refere ao bergsonismo dominante, uma vez que ele não limita a atividade artística à esfera psicológica, e exclui qualquer relação com as ciências positivas. Os surrealistas buscam técnicas automáticas, não projetadas, espontâneas, para utilizá-las como meio de se “apropriar” das imagens do inconsciente. O tempo aí também é descontínuo e fragmentado. A busca também visa incorporar o acaso, e a questão do tempo é trabalhada de forma não convencional. No extremo oposto, os construtivistas querem servir-se das técnicas “sociais”, baseadas nas ciências exatas, oriundas da tecnologia industrial. O construtivismo considera a arte como algo que se faz “para” a sociedade, e o surrealismo considera-a como algo que se faz “na” sociedade. Mas ambos possuem em comum o princípio de que a obra de arte não é um objeto privilegiado, um modelo de valor, a fruir sem o consumir, mediante um puro ato de contemplação. (ARGAN, 1988, p. 58).

Alguns artistas construtivistas buscam a aproximação da pesquisa estética com a pesquisa científica pura. Entre eles, o russo Anton Pevsner, seu irmão Naum Gabo e Alexander Rodchenko, desenvolveram uma pesquisa plástica puramente geométrica. Pevsner, especialmente, se propôs a realizar a verificação fenomenológica de hipóteses geométricas ou, mais precisamente, topológicas. Simultaneamente, o húngaro László Moholy-Nagy, que ensinou na Bauhaus de Dessau, empreendeu uma pesquisa sobre processos da visão, verificando experimentalmente as posições da psicologia da forma (*Gestaltpsychologie*). Segundo Argan:

É o princípio das pesquisas que principalmente depois da Segunda Guerra Mundial, se irão desenvolver no campo das estruturas da percepção e da associação e da combinação de imagens. Para estes investigadores, a arte já não é um processo de produção de objetos, mas um emissor de imagens, segundo determinados ritmos seriais oportunamente programados: a sua função é, portanto, estreitamente educativa, na medida em que a individualiza e sugere sucessões ordenadas de imagens a uma sociedade ameaçada pela assustadora inflação de imagens, continuamente emitidas pelo sistema de informações de massa. O tema fundamental, também ele é relacionado com a psicologia da forma e com o pensamento fenomenológico, é a identificação entre percepção e imaginação e, portanto, o reconhecimento da percepção como um estado, e não como simples premissa da consciência. (ARGAN, 1988, p. 58).

No período posterior à Segunda Guerra, a filosofia, através do existencialismo, influenciou as atividades artísticas e culturais. A degradação da condição humana pós-conflito possibilitou a emergência dessa “filosofia da crise”, tornando clara a ilusão no “irreversível processo histórico da civilização”. O existencialismo de Jean-Paul Sartre(1905-1980) foi uma das correntes mais importantes do pensamento francês do período pós-guerra, exercendo grande influência na filosofia, literatura, teatro e cinema, estendendo-se também aos acontecimentos políticos, sociais e culturais de seu tempo.

Essa filosofia teve origem na própria análise fenomenológica da consciência intencional, a partir da influência do pensamento de Heidegger, com o qual Sartre entrou em contato quando estudou na Alemanha, no início dos anos 30. Esse pensamento se opõe à filosofia sistemática e especulativa, valorizando uma reflexão a partir da experiência humana concreta, da discussão de questões morais e atribuindo à filosofia o dever de ter consequências práticas – isto é, nos ensinar algo sobre nossas

próprias vidas. Sartre caracteriza o homem como o ser que se define por uma consciência em que existir e refletir são o mesmo; que se define, portanto, por sua autoconsciência. O ideal dessa autoconsciência é atingir a plena identidade consigo mesma, restando ao homem construir o sentido de sua existência, de uma existência autêntica.

Esses pensamentos, sejam os relativos à compreensão fenomenológica do espaço, através da topologia – ou seja, através do existencialismo – vão estar presentes nos trabalhos de Lygia Clark. Em sua trajetória, desde os primeiros trabalhos, como o “Espaço modulado” ou os “Casulos”, passando pelos “Bichos” ou pelo “Caminhando”, e depois, posteriormente, na “Nostalgia do corpo” ou na “Estruturação do *Self*” podemos perceber a inter-relação entre suas obras e as preocupações do pensamento científico e/ou filosófico de seu tempo. Suas “proposições” traduzem estas questões de forma plástica, e ali estão contidas as conexões que permitem pensar seus trabalhos como objetos privilegiados para compreender essa transdisciplinaridade. Ele atua nessa fronteira imprecisa, onde saberes, técnicas, ciência, pensamento e cultura se encontram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- CLARK, L. *Catálogo Geral*. Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1998.
- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Rio de Janeiro: 34, 1999.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1993.
- ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- JAPIASSÚ, H. *Questões epistemológicas*. Rio de Janeiro: Imago, 1981.
- KOIRÉ, A. *Estudos da História do Pensamento Científico*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Globo, 1983.
- SARTRE, J. P. *Col. Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1987.