



**LYGIA CLARK:
UM OLHAR ESTÉTICO SOBRE A COMUNICAÇÃO**

Beatriz Morgado de Queiroz¹

RESUMO

Entrelaçados, o conceito de comunicação proposto pelos intelectuais do Colégio Invisível com o de *micropolítica* desenvolvido por Felix Guattari basearam o entendimento da comunicação como espaço de relação e produção crítica e criadora de sentidos. Desta forma, a arte, apontada por Merleau-Ponty como espaço de produção de sensibilidades torna-se um campo privilegiado para a comunicação processar novas formas de vida. A partir desse pensamento, a presente monografia propõe a discussão da obra vivencial e questionadora da artista plástica Lygia Clark como processo relacional e estético de comunicação.

Palavras-chave: Lygia Clark, comunicação como processo, micropolítica, Colégio Invisível, neoconcretismo.

Não existem coisas estáticas. Tudo é dinâmica. Mesmo um objeto aparentemente estático não está parado. Ele está apoiado sobre uma série de suportes que por sua vez estão sendo dinamicamente sugados pela força da gravidade.

Lygia Clark

A comunicação como processo é a base do presente artigo, que buscou entre os intelectuais do chamado Colégio Invisível uma alternativa ao tradicional modelo linear de estudar a comunicação. Esta escola era caracterizada por ser uma teia de ligações conceptuais e metodológicas, ou seja, um consensualismo intelectual que uniu “espiritualmente”, mas quase nunca fisicamente - daí a sua invisibilidade - um grupo de pesquisadores norte-americanos, a partir de 1950, ao redor das Universidades de Palo Alto e da Filadélfia, nos EUA.

¹ Graduada em Comunicação Social / Relações Públicas na UERJ e estudante do curso de Produção Cultural da UFF.

Este grupo de acadêmicos contribuiu para uma nova leitura da comunicação e do universo social. Com formação antropológica: Gregory Bateson, Erving Goffman, Edward T. Hall e Ray Birdwhistell e, psiquiátrica: Don Jackson, Paul Watzlawick e Albert Schefflen – eles são os precursores da superação da concepção de comunicação do modelo shannoniano para a descoberta de uma outra, ainda pouco explorada pelas ciências sociais tradicionais: “a concepção orquestral da comunicação”. A definição de comunicação que compartilhavam foi indicada na seguinte afirmação de alguns de seus membros:

“Queremos ressaltar o contexto interacional e comunicacional do uso dos signos por parte do homem e a maneira como estes são organizados em sistemas transacionais que integram visão, audição, tato, olfato e paladar.” (*COLÉGIO INVISÍVEL apud WINKIN, 1998, p.110*)

Ao basearem as suas investigações nos axiomas: “não se pode não comunicar” e “a realidade é criada pela comunicação”, eles colocaram em apuros um senso comum que sempre teve como dado adquirido o real, sentido e palpável, como único e objetivo. Neste grupo, a comunicação passou a ser estudada por uma perspectiva que considerava sua circularidade, complexidade e diversos contextos. Para estes pensadores, a cultura é um conjunto dinâmico de signos, o qual não podemos evitar.

O movimento que se estabelece no processo comunicativo é, portanto, o que torna viva uma sociedade. Nos processos sócio-culturais prevalece a tensão e a circulação da comunicação como interação simbolicamente mediada. Afinal, através da comunicação feita por meio de símbolos pré-convencionados se formam os códigos, e estes permitem formular de maneira explícita “uma realidade previamente estabelecida, ou seja, uma memória construída artificialmente” (BERGER, 1977, p. 114), que, por sua vez, permitem a troca de mensagens e informações.

No entanto, como nos alerta René Berger, a comunicação é um sistema complexo e “reduzida tão-somente à transmissão dos estímulos verbais, a mensagem nada mais é do que uma caricatura.” (Op. Cit., p. 122) O autor ainda destaca que a comunicação é a “manifestação da presença em comum”, e este intercâmbio deve ser entendido como “o fenômeno pelo qual os seres, não apenas comunicam, mas também se sentem em instância de se comunicar.” (Ibid.) O conceito de comunicação se abre ao “invisível”, passando a considerar o que se esconde no “entre”, localizando-se no espaço das relações, em um

processo contínuo construtor da dinâmica cultural.

Pensar a comunicação como produção de signos e significados foi necessário para compreender sua relação com o campo cultural e da arte, nos quais ocorrem processos dinâmicos e complexos de associações, conexões e relações simbólicas. Mas é preciso ir além quando o objeto de estudo é a obra vivencial e questionadora da artista Lygia Clark como processo de comunicação.

Essa gama de possibilidades de produção de significados permite encarar a comunicação como um fenômeno complexo e vivo, capaz de gerar novidade e produzir diferenças. Por isso, este artigo investiga também a dimensão política da comunicação, ou seja, sua potencialidade de criar novos modos de vida ao romper com modelos pré-estabelecidos de produção de sentido.

Nesse sentido, é utilizado o conceito de “micropolítica” desenvolvido por Félix Guattari, (GUATTARI e ROLNIK, 1999), de forma a propor uma “micropolítica da comunicação”, com o auxílio seus conceitos de “produção de subjetividade” e de “singularidade”. A subjetividade, como micro cosmo político, seria o espaço da negociação invisível de valores e significados que apela à singularidade para estimular a criação e a criatividade nos fenômenos comunicativos.

Para Guattari, a micropolítica se refere aos efeitos de subjetivação, ou seja, ao conjunto de fenômenos e práticas capazes de ativar estados e alterar conceitos, percepções e afetos (1999, p.127). A comunicação processada nas relações sociais seria a responsável pela formação do que o autor chama de “agenciamentos coletivos de enunciação” responsáveis pela construção da subjetividade (Ibid., p.30). A subjetividade, para Guattari, não estaria centrada no indivíduo, nem no grupo social, pois ela se daria por processos ligados tanto à expressão interior quanto à expressão exterior de cada um (Ibid., p. 31).

Todo processo de transformação, segundo o autor, passa pela singularização: “há sempre uma espécie de multicentragem dos pontos de singularização no processo de criação”, pois, “por essência, a criação é sempre dissidente, transindividual e transcultural” (Ibid., p.36). Para o autor, trabalhar no nível micropolítico é pôr em alerta tudo o que “bloqueia os processos de transformação do campo subjetivo” (Ibid., p.135) em diferentes

espaços de experimentação social, como o da comunicação processual.

Fernando Gonçalves afirma que a arte, enquanto campo de produção simbólica, é um espaço vital para a produção de novas formas de diferença. Segundo o autor, “como operador discursivo, a arte participa dos processos de produção de sentido, favorecendo, a um só tempo, a investigação sobre das dimensões da experiência do humano e o surgimento de novas ferramentas de ação” (2004, p.3).

Acreditando no potencial privilegiado da arte como forma comunicante criativa, este artigo pesquisa o potencial artístico de Lygia Clark para produção de sensibilidades e de processos singularizantes de comunicação na esfera micropolítica. A arte como espaço de criação estética de novas formas de relações e articulações e de “leitura” poética do mundo é o que interessa a este trabalho. A arte, portanto, não se limita a um entendimento racional.

A arte é, portanto, capaz de provocar “brechas” necessárias para escapar do sistema de subjetividade modelizantes, de constituir “linhas de fuga” aos modelos convencionados e fazê-los refluir e vazar. (Gonçalves, 2004, p.3) René Berger já destacava que:

“a forma da mensagem plástica (ou poética) jamais corresponde nem pode corresponder de maneira totalmente adequada, a uma significação preestabelecida. Existem sempre e necessariamente os hiatos. Em contrapartida a obra de arte produz – este o seu mérito – uma nova adequação entre os signos que a constituem e a significação de que são portadores e que é dado a cada novo olhar promover.” (1977, p.125)

Este autor alertava sobre a potencialidade da atividade artística ao destacar que “a arte começa sempre por uma ruptura e não pode haver arte sem ruptura” e que “constantemente ameaçados pelo desgaste da “codificação”, os sinais passam periodicamente pelo cadinho mediante um empreendimento de regeneração que é a arte.” (Ibid., p.126)

Há ainda quem afirme que a capacidade artística de sensibilizar com muito mais facilidade do que efetivamente colocar algo de objetivo e concreto na significação humana, tenderia a uma incomunicabilidade da arte, por comunicar não à razão, mas sim aos sentidos. Mas, partindo de um ponto de vista contrário, acredita-se que esta capacidade de

sensibilizar é a principal via comunicativa da arte, pois assim como afirma René Berger, “a arte transforma o ato de comunicar em uma gênese.” (Ibid., p.133) Talvez, por esse motivo, Décio Pignatari comente que “um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade.” (Op. Cit., p. 06)

A dificuldade de se pensar a arte fora da interpretação racional ocorre principalmente pela impossibilidade da visibilidade neste tipo de comunicação. A comunicação na arte não está na obra de arte enquanto espaço físico, mas sim na comunicabilidade que se processa por meio das emanções sensíveis destes objetos, “não-objetos” ou proposições artísticas no momento em que atravessam e afetam ao outro, tal como na obra de Lygia Clark, como veremos adiante.

Ciro Marcondes Filho ao apontar cinco teses de comunicação contemporâneas que questionam o potencial comunicacional humano destacou os estudos de Maurice Merleau-Ponty por estabelecerem que “as comunicações são antes extralingüísticas e promovidas pela interação humana. A verdadeira comunicação é anterior a linguagem e se estabelece na própria coexistência entre os seres humanos, no mundo.” (Apud Vilalba, 2006, p.28) É exatamente por isso que defendemos que a arte é do campo do sensível e não do racional.

Esta é a discussão proposta pela filósofa Eliane Escoubas, em “A Obra de Arte como Comunicação não-Verbal”. Neste artigo, a partir de Merleau-Ponty, a autora se apóia na região do sensível para investigar a obra de arte, rejeitando o primado da polaridade sujeito-objeto (Ibid., p.59). A autora conclui que para o pensador, “a sensação é comunicação: é inter-corporal, tece um <<entre-mundo>>.”(Ibid., p.58)

A autora sinaliza que a obra, segundo Merleau-Ponty, não estaria na qualidade de produto, e sim no <<sentir>> (Ibid., p. 56). Para ele, a estrutura que permite a conexão com o sensível é o corpo, enquanto meio expressivo e não objetivo, sendo um “nó de significações vivas”, um “sistema de trocas” que permite “tecer a comunicação”. (Apud Escoubas, 1993, p.56) É, portanto, pela plurisensorialidade que encontramos a linguagem orgânica da arte capaz de incorporar o metafórico e o físico. Assim, como alerta Pignatari, “o tato, o olfato e o paladar também contribuem para o mundo das formas: há formas táteis (liso/aspero), olfativas (cheiros, perfumes), formas do sabor (doce/amargo)” (1978, p.50), permitindo a construção estética de processos comunicativos pelos sentidos e entre os

sentidos.

Arte e comunicação se fundem como campo privilegiado para a emergência de um “corpo sensível” às vibrações e aos ritmos de outros corpos. Desta forma, a criação artística é vista como exercício que orienta a criação de novos modos de vida. Logo, a arte deve ser entendida em sua dimensão poética e micropolítica da comunicação como processo relacional. A obra de Lygia Clark fala exatamente deste “corpo sensível” que se comunica a medida que é vivenciado.

A trajetória de Lygia Clark se realizou concomitante ao desenvolvimento de uma nova forma de pensar e fazer arte, que se distanciou dos conceitos tradicionais modernistas e fez emergir a arte contemporânea. Em sua condição contemporânea, a arte surge reivindicando novas formas de significação e sensorialidades, caracterizando-se por apresentar uma ampla disposição à experimentação. E experimentar era o tom de toda a obra de Clark.

Essa artista teve um importante papel na ampliação do campo da arte contemporânea no Brasil, a partir da década de 1950. Ao incitar o espectador a construir a obra, aproximar arte e vida, enquanto estratégia de interferência efetiva na cultura e despertar uma poética sensório-corporal, suas propostas excitam experiências estéticas e comunicativas singulares e produtoras de modos diferentes de vida. Na visão dessa artista, a obra de arte se situava na relação de troca entre as pessoas, em sua condição subjetiva que se estabelecia por meio da vivência de suas propostas e experiências artísticas interativas e sensoriais.

Durante toda sua trajetória, Clark sempre buscou na arte formas inovadoras e intensivas de uma comunicação relacional em processo, rompendo barreiras para proporcionar um diálogo efetivo entre arte e vida. Com a *quebra da moldura* e a posterior *morte do plano*, durante o período de produção das *Superfícies Moduladas*, dos *Planos em Superfície Modulada*, *Contra-relevos* e *Casulos*, o espaço pictórico se viu livre para se comunicar com o espaço real. Ao pintar a moldura, Clark desconstruiu a zona neutra que separava obra e mundo e reclamou para o artista, implicitamente, uma nova situação no mundo. (GULLAR in CLARK, 1980, p.10) Ela dizia: “Nunca fui considerada pintora concreta ortodoxa. Fiz parte de grupos para depois ajudar a rompê-los; o que eu queria era

outra espécie de comunicação”. (*apud* ROLNIK, 1999, p. 33).

Ciente de que as noções objetivas não suportavam a “realidade” da obra de arte enquanto organismo estético vivo, Clark rompe com o formalismo concreto e participa da fundação do Neoconcretismo, em março de 1959. Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis anunciaram uma nova maneira de pensar e produzir arte:

“Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez.” (Manifesto Neoconcreto, 1959)

Apesar de se destacar como uma das expressões mais fortes do movimento neoconcreto, Clark se desligou do grupo em 1961. É neste período que criou os seus primeiros *Bichos*, para os quais não aceita a denominação de não-objetos proposta por Ferreira Gullar, que considera limitada, pois se resume a uma nova classificação da arte e não alcança o “novo sentido expressivo que a época propõe, que é um novo conceito do belo: o da coisa viva.” (CLARK *in* BORJA-VILLEL, 1997, p.139)

Os Bichos são estruturas “vivas”, em que os planos estão ligados por dobradiças, e necessitam da manipulação do espectador para ativar a obra. Em diálogo, os planos produzem uma superfície-processo, ocupada por um equilíbrio sempre provisório. “Na verdade, o que eu queria fazer era expressar o espaço em si mesmo e não compor dentro dele”, explica Clark. (*in* BORJA-VILLEL, 1997, p.164) Sobre esta obra, ao perceber sua iconoclastia, Clark escreve: “expresso pela primeira vez uma comunicação através do gesto, da falta do avesso do plano, e dou ao espectador a possibilidade dele criar uma obra de arte, se sentir dono dela.” (Ibid., p.141)

Acreditamos que a comunicação almejada por Clark seja a comunicação poética, o que nos levou inicialmente a considerar seus trabalhos como atos complexos de comunicação. A estrutura orgânica dos *bichos*, por exemplo, ativada pela ação do espectador proporcionava uma comunicação tácita e relacional, que permitia uma

metamorfose de signos.

Mas, sem a participação do espectador, seus *Bichos*, a espera de movimento, transformam-se em “carcaças” abandonadas, perdendo toda sua potencialidade, vitalidade e sentido de existir. Ao notar estas limitações, Clark propõe o *Caminhando*: um par de tesouras e uma tira de papel são entregues ao público, que é convidado a colar o papel pelas extremidades opostas de modo a transformar-se em uma fita de Moebius e então iniciar o corte da mesma.

Nesse caso, o espectador não é apenas ativador da obra, mas o próprio realizador. O ato faz descobrir a ausência de dentro e fora, de avesso e direito da fita. Com o corte a tira vai se afinando e encompridando, até que a tesoura não pode mais evitar o ponto inicial. Nesse momento, a tira separa-se em duas, readquire avesso e direito e a obra se encerra. Com essa proposta Clark descobre uma realidade nova no mundo. “Percebo a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart até os gestos do futebol na praia”, dizia Clark. (in BORJA-VILLEL, 1997, p.164)

A partir de *Caminhando*, suas obras perderam o caráter objetual e se converteram em propostas. (BORJA-VILLEL, 1997, p.14) Clark revela que, diferente do *ready-made* de Duchamp, que pensa dar um poder poético ao objeto usado na vida cotidiana, no *Caminhando* “não há necessidade de objeto: é o ato que engendra a poesia.” (in BORJA-VILLEL, 1997, p.153) “A obra é seu ato” (Ibid., p.151)

Em *caminhando* a obra está no próprio ato de comunicar, pois ao cortar a fita de Moebius o espectador inverte a linearidade da relação de autoria da obra e imerge em um processo dinâmico e complexo de associações simbólicas, assim, “o ato instaurador se opõe a instituição, e a completa.” (BERGER, p.129) “Artista e obra se fazem simultaneamente, em uma inesgotável heterogênese em que ambos nascem e renascem outros a cada vez.” (ROLNIK, 2002, p. 365).

Por isso, em 1966, Clark anuncia em forma de protesto: “Recusamos o artista que pretenda *emitir* através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador; [...] Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração.” (CLARK, 1980, p.30)

Esta nova relação entre espectador, artista e obra pode ser comparada com a

participação de cada sujeito em uma orquestra, onde “todo indivíduo está em uma rede comunicacional, como emissor e receptor ao mesmo tempo”, como fizeram os intelectuais do Colégio Invisível ao proporem um modelo orquestral de comunicação. (*Apud* WINKIN, 1998) Nesse contexto, arte e comunicação formam um conjunto dinâmico de signos geradores de sentido.

Após explorar as possibilidades de incitar a comunicação poética pela ação do público, Clark percebe a força do toque para atingir essa estratégia e investe na busca de sensações pelo contato de objetos com partes do corpo do espectador. Os objetos, desprovidos de uma definição aurática e cristalizada, estimulam nossa capacidade criativa e geram “modelos de sensibilidade” (PIGNATARI, 1978, p.06)

Com essa convicção, Clark passa a criar novas propostas e convida o público a vivenciá-las, afinal, “o único sentido da experiência consiste no ato de fazê-la.” (*in* BORJA-VILLEL, 1997, p.151) Ao incorporar o espaço vivencial do participante a obra da artista passa, assim, a explorar outros sentidos além do tato e reivindica o engajamento corporal e sensorial do público na arte.

Em seu primeiro objeto relacional, *Pedra e Ar*, o participante é instruído a segurar um saquinho plástico cheio de ar com as mãos, pressionando-o de forma a fazer uma pedra, posicionada em uma das extremidades, subir e descer. A “fusão do corpo dos materiais com o corpo humano que os explora” (ROLNIK, 2006, p.15) permite que a obra se realize. Com *Pedra e ar*, a experiência supera a manipulação que havia sido deflagrada graças aos *bichos* e alcança a sensação de tocar no real, na entidade viva: “com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo”, escreveu Clark. (*in* BORJA-VILLEL, 1997, p.315)

A partir dessa descoberta, Clark passou a reunir um grande número de materiais sem nenhum valor, mas que proporcionavam, pelo toque, uma “redescoberta tátil” que “provocava um trauma estimulante”. (*Ibid.*) Nesse sentido, começa a produzir inúmeras propostas novas que chama de *Nostalgia do Corpo*.

A fim de acordar o corpo do espectador, Clark propõe, também, vestimentas que condicionam os movimentos do corpo do participante, máscaras que introduzem sensações sonoras e olfativas ao olhar cego do espectador e ambientes-instalações onde a obra se faz

em um percurso de estímulos sensoriais, além de uma infinidade de outras experiências difíceis de descrever.

A emblemática proposta *A casa é o corpo* construía um ambiente vivencial. O público é convidado a entrar em uma imensa instalação-labirinto onde experimenta uma vivência sensorial e simbólica de penetração, ovulação, germinação e expulsão, a semelhança do processo vital que ocorre até o nascimento.

Sempre mantendo diálogo com a obra de Clark, Hélio Oiticica escreve, em 1967, o texto "Aparecimento do suprasensorial", em que destaca um "novo comportamento perceptivo" na arte brasileira. O suprasensorial seria "a tentativa de criar por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos" dirigidos aos sentidos, pois apelam o olfato, o paladar, a audição e o tato, "para através deles, da percepção total, levar o indivíduo a uma "suprasensação" ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais." (1967, p.2) Nesse texto, destaca as "ousadas proposições criativas" de Clark como decisivas para a compreensão desse fenômeno.

Clark começa a intensificar o desenvolvimento de propostas na busca da incorporação do objeto até o fazer desaparecer, sinalizando a passagem de uma interatividade apenas manual ou visual para vivências que possam abranger a escala do corpo todo e ampliar a pele à escala da casa. Fica evidente o objetivo de desenvolver no participante uma "percepção total", como propunha o suprasensorial de Oiticica. (op. cit.)

Clark quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto onde ele não é senão "a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade – é nesse ponto preciso que o objeto atinge a máxima potência de contágio do receptor". (ROLNIK, 2002, p.368)

Ao integrar o objeto ao sujeito para criar a obra, Clark descobriu as vantagens de chamar o corpo do espectador por inteiro para participar dessa jornada ao sensível. Assim, podemos comparar esta descoberta de Clark com as idéias de Merleau-Ponty, para quem o corpo, enquanto meio expressivo, é a estrutura que permite a conexão com o sensível, tornando possível "tecer a comunicação". (Apud Escoubas, 1993, p.56) E nessa intenção, Clark convidou dois, três, quatro, inúmeros espectadores para interagir, despertando a vitalidade comunicativa pelo contato entre os corpos.

O tamanho do grupo “sempre cresce segundo um desenvolvimento celular que se tornará cada vez maior conforme o número de pessoas que participarem da experiência” (CLARK in BORJA-VILLEL, 1997, p.247), afirma Clark, referindo-se às suas *Arquiteturas Biológicas*. Imersos nessa “experiência comunitária” eles se comunicam, através das expressões corporais e desenvolvem uma “arquitetura viva em que o homem constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular”. (Ibid., p.248) Nas palavras de Clark:

“Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar. Os movimentos do homem constroem este abrigo celular habitável partindo de um núcleo que se mistura a outro. Uma folha de plástico colocada aberta no chão ainda não é nada. É o homem que, penetrando-a, a cria e a transforma, pois desenvolve em seu interior comunicações táteis.” (Ibid.)

O homem “cessa de ser o objeto de si mesmo para tornar-se o objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão.” (CLARK in BORJA-VILLEL, 1997, p.249) Por essa abertura, os participantes reatam-se aos outros formando um corpo comum e incorporam “a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição”. (Ibid., p.249) As experiências são vividas de forma coletiva e singular.

O potencial de desenvolvimento de formas de comunicação não convencionais no trabalho de Clark chama atenção de uma das mais reconhecidas academias do mundo: Clark é convidada para lecionar na Sorbonne, na década de 70. (CLARK in ROLNIK, 2006, p.70)

Agora, seus “abrigos poéticos” chegavam a envolver sessenta alunos, que passaram a se expressar, também, verbalmente após as vivências. Tendo já suprimindo o objeto, Clark pesquisava, em suas aulas, uma comunicação relacional, criada pelo contato direto entre os corpos, propunha, por consequência, a prática da arte “dessublimada, entendida como processo.” (MILLET, 1992, p.144)

Nas sessões de *Baba Antropofágica*, Clark incitava seus alunos a descarregar fios de um carretel de linha, colocado dentro da boca, sobre um dos membros do grupo, que deitado de olhos vendados, era inteiramente coberto por um úmido emaranhado de linhas, formando um molde no corpo afetado. Em seguida, o grupo enfiava as mãos nesta densa

cobertura, desfazendo-a até o fim. Nesse momento, a venda era retirada e o grupo conversava sobre a experiência.

Forma-se uma cumplicidade entre este grupo que atua no corpo do colega, entrelaçado de forças comunicativas e subjetivas. Para Suely Rolnik, já sem as vendas, o participante percebe “um novo corpo, esculpido entre todos.” (ROLNIK, 1999, p.19) Desencadeia-se um “processo de contaminação”, onde cada componente torna-se outro pela ligação imaterial que se cria entre os corpos e “produz sua constante transformação.” (Ibid.)

Destas formas, a artista conseguia chamar atenção para estados de comunicar intensivos até então desconhecidos. O *corpo coletivo* transformava irreversivelmente a consciência e a consistência da sensibilidade, pois aguçava a capacidade de se relacionar, não, mas, de forma racional e objetiva, mas também de forma expressiva e sensível, como apontava Merleau-Ponty em sua poética do plurisensorial. (Op. cit.)

Clark percebeu que estas proposições despertavam os “fantasmas” corporais de seus participantes - uma espécie de “trauma” desenvolvido no corpo de forma a sacrificar a potencialidade expressiva da pessoa - que eram liberados ou “vomitados” por meio das vivências. O interesse pela *fantasmática* prossegue na volta ao Brasil com o final do curso em Paris.

Adentrando num campo cada vez mais incerto e fronteiro, inicia uma pesquisa com uma pessoa de cada vez, cuidadosamente acompanhada em seu enfrentamento dos fantasmas corporais e psíquicos, abandonando as experiências coletivas. Na última fase de sua obra, começa a utilizar seus *objetos relacionais* para fins terapêuticos, em seu apartamento de Copacabana, em sessões regulares que chamou de *Estruturação do self*. Dizendo-se uma não artista, ela avança em um território ainda pouco explorado e amplia o campo da arte até a fronteira com a psicanálise.

Em contato, os objetos relacionais rompem com modelos pré-estabelecidos de produção de sentido e incitam uma poética da comunicação como relação. Ao sentir os objetos relacionais, o espectador é forçado “a *decifrar* a sensação desconhecida”, o que faz dela um signo. (ROLNIK, 2001, p.3) No entanto, a decifração que tal signo exige depende da invenção “de um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação”.(Ibid.)

A arte, nesse contexto, tornou-se veículo para as diferenças. À medida que a obra de Clark situa-se na esfera da expansão da vida, por experimentar formas de comunicação que estimulam a afirmação de novas visões de mundo, podemos caracterizá-la como um fenômeno da micropolítica da comunicação. Seria o que Rolnik caracteriza como a dimensão ética do trabalho de Clark: “o exercício de um deslocamento do princípio constitutivo das formas da realidade que predomina em nosso mundo.” (2002, p.375)

Como escreve Clark “antes o homem tinha uma descoberta, uma linguagem. Podia usá-la a vida inteira e mesmo assim sentir-se vivo. Hoje, se a gente cristalizar em uma linguagem, a gente pára, inexoravelmente. Pára totalmente de expressar. É preciso estar sempre captando.” (*In* BORJA-VILLEL, 1997, pp. 227-228) As proposições vivenciais de Clark negam qualquer de iminência de cristalização, o espectador liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação. Como ela mesmo dizia, na arte “a forma torna-se sua mortalha”, (CLARK, 2002, p.365) o que explica a sua busca incansável pela processualidade, pois “entre o ovo e a mortalha, não chega mais a haver intervalo, tudo é processo.” (*Ibid.*, p.369) A poética de Clark, em sua “busca experimental da liberdade”, (PEDROSA *Apud* CLARK, 1999, p.27) forja caminhos singularizantes de comunicação enquanto processo disposto na esfera micropolítica.

Berger caracterizava a mensagem artística pelo escape da padronização e pela introdução de novidades em todos os momentos da comunicação. (1977, p.129) Nesse sentido, a obra de Clark, ao desenvolver a capacidade de reciclagem de repertório simbólico, reativa a função estética da comunicação.

A arte de Lygia Clark é o campo privilegiado de enfrentamento da comunicação como dado objetivo, pois incentiva a processualidade, a produção de relações, a criação de sensibilidades, a produção de diferença no nível micropolítico e geração de novas formas de vida. Ela privilegia a comunicabilidade como saúde poética e se lança em sua busca “para que tudo na realidade seja processo”. (CLARK *in* FIGUEIREDO, 1996, p.60) Sua singularidade está na potência de experimentação desse campo, abolindo as “formas-mortalhas” e incitando a escuta do “corpo-ovo” criador de uma poética da comunicação como processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, René. *Arte e Comunicação*. São Paulo: Paulinas, 1977.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (Edit.). *Lygia Clark*. (catálogo de exposição) Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

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

Manifesto Neoconcreto - Disponível em:

<http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo> Acesso em: 21 dez. 2007.

ESCOUBAS, Eliane. *A Obra de Arte como Comunicação não-Verbal*. Revista de Comunicação e Linguagens. p.55-60. Lisboa: Cosmos, nº 17/18, 1993.

GONÇALVES, Fernando Nascimento. *Comunicação, cultura e arte contemporânea*. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1904/19613>> Acesso em: 21 dez. 2007.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

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

OITICICA, Hélio. *Aparecimento do Suprasensorial*. 1967. Programa H.O. # tomo: 0108/67. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4641&cod=133&tipo=2> Acesso em: 28 dez. 2007

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

ROLNIK, Suely. (Org.) *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A vocês cabe o sopro*. (catálogo de exposição) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

_____. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, 1999.

Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>> Acesso em: 27 dez. 2007

_____. *Subjetividade em Obra. Lygia Clark, artista contemporânea*. Conferência proferida no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, por ocasião das exposições *Zuch Tecura* e *The Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock*. Barcelona, 2001. Disponível em:

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>> Acesso em: 28 dez. 2007

_____. *Alteridade e Cultura: Arte Cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo*. In: Giovanna Bartucci. (Org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 365-382.

VILALBA, Rodrigo. *Teoria da Comunicação: conceitos básicos*. São Paulo: Ática, 2006.

WINKIN, Yves. *A nova comunicação. Da teoria ao trabalho de campo*. Campinas: Papyrus Editora, 1998.