

Lygia Clark

Noemí MARTÍNEZ DÍEZ
UCM

Llega siempre un tiempo en donde es preciso escoger entre la contemplación y la acción.

Albert Camus.

Resumen

La trayectoria de la vida de Lygia Clark fue larga en la que recorrió varios caminos. Según Maria Alice Millet *en la primera etapa realizó una labor y en la segunda una poética*. Nunca aceptó que se la catalogara. Fue una personalidad poco frecuente entre los artistas brasileños ya que fue *amada, incomprendida, hostilizada o consagrada*. En su caminar llegó hacia una tercera vía: la cura por medio de la terapia artística.

Palabras clave: Arte individual, arte colectivo, arte terapia.

Abstract

The life of Lygia Clark was long and her roduction is considered a wide creatic diversity.

M.^a Alice Millet writes about her work that she made first a work and then a poetic. She ever refuses to be included in any movement. She was, as an artist, loved, hated or consacrated. In her artistic life she finally found a new way: the artistic therapy.

Key words: Individual art, collective art, art therapy.

Lygia Clark nació en Belo Horizonte el año 1920 en una familia tradicional de juristas, estudió en colegios religiosos, ella decía que había sido una mala estudiante, una persona muy anarquista, sin ninguna cultura, pero que posteriormente, debido a las muchas conversaciones con sus amistades se fue formando culturalmente. En el año 1927 se fue a vivir a Río de Janeiro, a estudiar arquitectura de jardines bajo la orientación de Burle Marx (al que siempre consideró su maestro) y Zélia Salgado. Luego viajó a París donde residió unos años, allí estudió pintura con Fernand Léger, Arpad Szenes y Dobrinsky. Regresó en 1954 a Río de Janeiro y se integró dentro del Grupo Frente. En esta época realizó una pintura constructivista trabajando en las relaciones espacio-temporales dentro del plano, pinturas casi restringidas al blanco y negro industrial sobre madera. Era una obra radical con la que fue agotando las posibilidades compositivas. Poco a poco, hacia 1959 se dirigió hacia una obra tridimensional por medio de articulaciones de planos, en la que se iba insinuando la necesidad de participación del espectador. Junto a Helio Oiticica y Lygia Pape fue uno de los miembros del grupo Neo-concreto, movimiento que se desgajó del constructivismo brasileño seguidor de los principios de Max Bill, pretendiendo incorporar lo orgánico y lo subjetivo en el arte, siempre dentro de un carácter no figurativo.

En ese tiempo la política brasileña de euforia desarrollista, empezó a ser sustituida por un clima de tensión debido a la desorganización política y económica del país, que a mediados de los sesenta se hacía cada vez más repressiva y dictatorial. Estas tensiones se reflejaron de forma inevitable en el pensamiento artístico e intelectual brasileño.

Poco a poco la obra de Lygia Clark comenzó a empobrecerse desde el punto de vista de los materiales, rehusando los materiales tradicionales como bronce y piedra y trabajando con vidrio, plástico, hierro, acero, etc., comenzando su etapa de los «Bichos» (animales máquinas), «Trepantes» (gusanos trepadores) y «Borrachos» (gusanos de caucho). Ella escribió:

Yo le daba el nombre de «bichos», pues su carácter era fundamentalmente orgánico. Además, la bisagra de ensamblaje entre los planos, me recordaba una espina dorsal.

Lygia Clark caminaba por las fronteras del arte, y se autodenominaba como «no-artista». Su «bicho» denominado «Dentro-fuera» nació a partir de un sueño en el que se entrecruzaban los espacios, se trataba de una estructura de recortes de acero inoxidable que se entrelazaban, el vacío central permitía encontrar las distintas formas del «bicho» que se articulaba como si res-

pirara. Con estas obras aspiraba a una ampliación de lo tridimensional, que se girara el objeto y que girara el espectador en torno a él, a un tiempo espacializado y a un espacio temporalizado. En sus actividades buscaba el desplazamiento y la deconstrucción de los conceptos de arte, artista y espectador. Refutó la definición de artista como la de un creador al que se llega a deificar.

En el año 1960 comenzó a trabajar como profesora de artes plásticas en el Instituto Nacional de Educação dos Surdos. A partir de 1964 Lygia Clark se interesó cada vez más en el involucramiento activo de sus obras con el público, renunciando paulatinamente más a la autoría. En este mismo año realizó la propuesta «Caminando» que fue fundamental para ella, se trataba de hacer recortar la cinta de Moebius por los participantes, como un recorrido continuo en un espacio que no tenía frente ni reverso. Años más tarde recordaba esta acción:

Me dio a entender (...) que toda transferencia en el objeto debía ser expulsada, incluso en un objeto que pretendiese existir tan sólo para subrayar lo absurdo de toda expresión ...

Pretendía que los participantes *aprendieran el absoluto por el acto de hacer*, permitiendo *que su acto se nutriera de un pensamiento*. Con esta propuesta terminó sus investigaciones plásticas e inició una nueva fase que se amplía a lo social, en donde la importancia se encontraba en la interacción colectiva, que el acto de la creación no fuera algo exclusivo del artista sino posible a cualquier persona. *Vivir el presente, un arte sin arte*. Este mismo año viajó a París sumida en una profunda crisis emocional.

En 1966 Lygia Clark hacía una distinción entre tres grupos de artistas: los que se vuelven hacia un arte popular, los que pretenden negar un arte pero que *no hacen nada más para expresar lo que es una obra de arte* y los que procuran provocar la participación del público, grupo en donde ella se incluía. Hacia 1968 sustió el término de artista por el de «el que propone». El abandono del arte por Lygia Clark no se debe tomar como una falta de éxito o como una deserción, sino como su resistencia a esa máscara de respetabilidad impuesta por la sociedad. En 1968 escribía a Helio Oiticica:

... la vida es siempre para mí un fenómeno más importante y ese proceso cuando se hace y aparece es que justifica cualquier acto de crear, hace mucho tiempo para mí, que hacer una obra es lo menos importante, el recrearse a través de ella es lo esencial.

Sus propuestas de creación colectivas no tenían ninguna previsión ni de lugar ni de duración. Era vivir una integración mutua por medio del cuerpo, estar predispuestos al descubrimiento, a la improvisación, a la gestualización como una alternativa a la masificación de la civilización tecnológica. Pero las propuestas no tenían ni el narcisismo del performace o del body-art, ni la euforia del happening, otros tipos de acciones que se realizaban en esos años. Eran situaciones apenas sugeridas en grupos pequeños e intimistas, en donde la artista no era el espectáculo, no hacía nada sino que lo sugería, estableciendo una dialéctica entre yo y el otro, el placer y la realidad, el dentro y el fuera, el intelecto y los sentidos.

En la fase sensorial de la obra de Lygia Clark podemos encontrar dos etapas, en la primera llamada «nostalgia del cuerpo», las personas encontraban su propio cuerpo por medio de objetos sin valor con los que realizaban ejercicios de sensibilización; en la segunda, los objetos eran pretextos para que surgiera la expresión del grupo. Para estas propuestas utilizaba gafas, guantes, cinturones y ropa con las que creaba ambientes que estimulaban la percepción, no como obras en sí. Poco a poco fue reduciendo los objetos a plásticos, hilos, elásticos, telas sin ninguna forma, formas que surgían por medio de la interacción de los participantes con los materiales. Con estas obras pretendía que en el acto de aprehensión, el redescubrimiento táctil indujera un trauma estimulante. Lygia Clark primero experimentaba estas acciones, luego lo hacían otras personas de forma individual, más tarde parejas, hasta llegar a las propuestas grupales que crecían a medida que aumentaban el número de las personas. Ella contaba que su primer trabajo nació sin que tuviera un objetivo claro, surgió al pegar unos plásticos y coser sacos de cebollas en sus extremidades, llegó un amigo a su taller y propuso hacer algo entre los dos con ese objeto. De esta forma nació el «Huevo-mortaja». En ésta, como en otras situaciones, el potencial creativo estribaba en la acción tanto individual como colectiva, en donde los materiales sólo tenían valor al manipularlos, Lygia Clark decía:

Una hoja de plástico colocada de forma abierta en el suelo todavía no es nada. Es la persona que al penetrarla, la crea y la transforma.

Se servía de materiales desechados, embalajes, palos, trozos de telas, cajones, a los al involucrarse la gente los hacía convertir en otros espacios. En sus propuestas siempre se encontraba un componente lúdico, era imposible una repetición porque todo era improvisado, nada estaba previsto, eran espacios-tiempo compartidos, percibidos y activados por los propios participantes.

El año 1967 realizó varias acciones como «Máscara sensorial» o «Respire conmigo», un tubo de caucho para la respiración de los submarinistas en el que se unían los dos extremos, transformándose así en un círculo que, al estirarlo, producía un ruido como de una respiración sofocante; en «O yo o tu» la propuesta era que a una pareja vestida con trajes y con cascos que no les permitían poder ver, al abrir y cerrar las cremalleras, se entregaran a mutuas exploraciones; en «Cesárea» una persona encerrada dentro de un mameluco abría una cremallera de la que sacaba un «vientre grávido» hecho de goma lleno de copos de espuma sintética, las personas según Clark reaccionaban de formas distintas, jugando con el material, llevándolo a su cara, etc.

En 1968 algunas de sus propuestas fueron «Nostalgia del cuerpo: diálogo», «Máscara abismo», «Guantes sensoriales» para redescubrir el tacto en donde las personas se ponían guantes de diferentes materiales con los que debían coger bolas de distintos tamaños, texturas y pesos, para terminar con la mano desnuda; «Aire de piedra», un saco de plástico lleno de aire sobre el que reposaba un guijarro que se debía tomar en las manos, al presionar el saco la piedra subía y bajaba dando sensación de un organismo vivo; «Mandala» en donde los participantes estaban unidos por medio de elásticos por las muñecas y los tobillos, con los que componían distintas situaciones todas dentro de una sensación de interdependencia y aprisionamiento. Lygia Clark decía que eran *experimentos colectivos en los que el objeto quedaba abolido y la persona, célula de una arquitectura biológica constituida por su propio cuerpo, se convertía en objeto de su propia sensación*. Ese mismo año creó una instalación a la que denominó «La casa del cuerpo» en donde el espacio era el continente de la propuesta. El cuerpo como «abrigo poético» debía ser penetrado por los participantes y entrar en distintos compartimentos a los que denominaba «penetración», «ovulación», «germinación» y «expulsión», espacios en los que experimentaban diversas sensaciones como la pérdida del equilibrio o de deformación, y de esta forma rescataban la vivencia intrauterina. Para esta instalación se sirvió de materiales transparentes, jugando con la iluminación y con espejos, globos, hilos, elásticos de diferentes texturas para revivir aspectos psicosenoriales. Refiriéndose a estas actuaciones colectivas decía:

... una idea es un componente del grupo, es vomitar sus vivencias al participar de una proposición, vómito que será engullido por los otros, que inmediatamente vomitarán sus contenidos internos ...

En 1969 realizó «Arquitecturas biológicas», grandes estructuras de plástico en donde las personas penetraban y creaban por medio de sus acciones distintas formas y arquitecturas.

Lygia Clark era sensible a la realidad social y política y ese mismo año declaraba:

Ahora que el artista ha perdido en la sociedad su calidad de pionero, cada vez está más respetado por el organismo social en descomposición (...) el está digerido por la sociedad, que le otorga un título y una ocupación burocrática: Ingeniero del ocio del futuro ...

A partir del año 1970 residió en París hasta 1975 impartiendo clases en la Sorbona sin pretender enseñar nada, sino queriendo ser especialmente alguien «que propone»; con el alumnado hacía propuestas de sensibilización, de expresiones gestuales de los contenidos reprimidos y de liberación de la imaginación creadora. Eran ejercicios grupales en donde el principal soporte era el cuerpo al que se le daba una dimensión social, como una trama de comunicación colectiva. Lygia Clark estableció con el alumnado una relación muy intensa, declaró:

En la Sorbona tuve un impacto y vi que ese era mi trabajo. Fue cuando las personas comenzaron a relatar sus experiencias, como se hace en un análisis, sin ser psicoanalizadas.

Empezó sus clases con poco alumnado, y poco a poco se fue haciendo éste cada vez más mayor, ellos mismos traían toda clase de objetos para preparar las propuestas. En 1973 realizan «Túnel», obra que consistía en un tubo de paño de 50 metros de largo por donde debían penetrar los participantes, dentro se encontraban con sensaciones de claustrofobia reviviendo los esfuerzos que hacen las criaturas al venir al mundo, Lygia Clark hacía cortes con una tijera en el paño y los participantes «nacían» por esas aberturas. «Canibalismo» en la que una persona acostada en el suelo y cubierta con toda clase de frutas, estaba rodeada de gente con los ojos vendados que iban devorándolas. Ese mismo año «Baba antropofágica» en la que sobre alguien acostado otras personas derramaban los hilos que salían de sus bocas. En estas dos propuestas había una sensación de apropiación y pérdida.

La antropofagia como estrategia cultural, se había anunciado en Brasil en el año 1928 con el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade en el que declaraba:

*Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente.
Filosóficamente.*

El principio central de la antropofagia era que los artistas brasileños debían devorar las influencias de fuera, digerirlas con cuidado y convertirlas en algo nuevo. La ley del antropófago al que le interesa la absorción del otro, tanto del enemigo como del admirado o el deseado. Es devorar y desmontar, deconstruir para digerir. El carácter antropofágico de los artistas está en la desorganización y en la barbarie de la civilización.

En 1974 recordando con su alumnado experiencias pasadas, retomaron la idea de «Mandala» y crearon «Redes de elásticos» jugando con los conceptos de represión y libertad. En «Cabeza colectiva» se partía de la construcción de una gran cabeza por medio de objetos y se la colocaba sobre una persona sentada en el medio del grupo, persona que iba abriendo grietas y quitando de su interior piedras, plantas, bichos, cosas y frases. Después de cada trabajo venía la parte más interesante, ya que cada persona debía decir las sensaciones vividas, la misma propuesta suscitaba opiniones completamente distintas y con grandes cambios, si ésta se experimentaba por primera o segunda vez.

En 1976 retornó a Brasil dejando por completo las experiencias colectivas que practicaba en París y dedicándose en exclusividad a la terapia psicoanalítica por medio de tratamientos individuales con los «objetos relacionados». Con los «objetos relacionados» pretendía la recuperación de la memoria del cuerpo, a través de esos objetos capaces de hacer revivir sensaciones, deseos, fantasías, dramas olvidados, trayendo a la conciencia experiencias difíciles de verbalizar, con los que elaboró un método sistemático de recursos terapéuticos. Estas reminiscencias en la que se reconstruían las primeras relaciones corporales de los pacientes con su entorno, estaban provocadas por el contacto con la textura, la temperatura, el peso, la sonoridad, la fricción del «objeto relacional» con ellos mismos. Declaraba: *El objeto relacional no tiene ninguna especificidad en sí. Como su propio nombre indica, es una relación establecida con la fantasía del sujeto con la que él se define.* Su técnica gradual, consistía en hacer revivir las experiencias arcaicas grabadas en el nivel sensorial de las primeras etapas de la vida, antes de la adquisición del lenguaje. Su terapia llevaba hacia una regresión profunda, procurando para ello trabajar con la sensualidad como una facultad mental cognitiva que estaba aliada a la razón.

En estos últimos años de su vida se encerró en el trabajo con sus pacientes y en un grupo reducido de amistades. Dejó escritas sus experiencias.

BIBLIOGRAFÍA

Arte en Iberoamérica (1989). Madrid, Ministerio de Cultura-Turner.

Claves del arte latinoamericano (1999). Barcelona, Fundació «la Caixa».

Lygia Clark (1997). Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

LUCIE-SMITH, E. (1994): *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona, Destino.

MILLIET, M. A. (1992): *Lygia Clark: obra-trajeto*. Sao Paulo, Edusp.