

**LYGIA
CLARK**

Y

**MICHEL
FOUCAULT.**

**LA TORSIÓN
DEL ESPACIO
Y SU FORMACIÓN
ESTÉTICA**

Lygia Clark and Michel Foucault. Torsion of space and its esthetic formation.

Cynthia Farina

Profa. del PPGEDU - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-riograndense (IFSul), Brasil - línea de investigación Educación, arte y filosofía; Profa. de Arte con especialización, maestría (UFPel, Brasil); doctorado (UB, España) y postdoctorado (PUC-RS, Brasil) en Educación.

Correo electrónico:

cynthiafarina@pelotas.ifsul.edu.br

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.28>

Resumen

La cinta de Moebius tuerce la imagen del espacio en el siglo XX. El arte de Lygia Clark y la filosofía de Michel Foucault dan testimonio de ello. Este ensayo recurre a la noción de cuidado de la verdad en Foucault para reflexionar sobre el desmonte del plano estético en las primeras fases de la obra de la artista. Las transformaciones del plano estético hacen evidentes los cambios del espacio de la experiencia en el campo del arte, pero, principalmente, del campo de la vida misma, de las maneras como la experimentamos. Como efecto de esa acción, se presentan aquí las íntimas relaciones entre ética y política para poner en el primer plano de la discusión el problema de la formación estética. Se discute una formación promovida por la experiencia estética que afecta los modos sensibles y discursivos de producción de realidad.

Palabras Clave:

Elección, Espacio, Plano estético, Formación estética.

Abstract

Möbius band twists the space image in the 20th century. Lygia Clark's art and Michel Foucault's philosophy provide testimony of it. This paper turns to the notion of care of truth in Foucault to approach the dismantling of esthetic plan in the first periods of the artist's work. The transformations of esthetic plan give us the possibility of seeing the changes of space of the experience in the art field, but, mainly, in the field of life itself, the way we experience it. As a result of this action, it is presented here the intimate relations between ethics and politics in order to evidence the problem of esthetic formation. It is discussed a formation promoted by esthetic experience which affects the sensitive and discursive ways of production of reality.

Key words:

election, space, esthetic plan, esthetic formation.

En el arte del siglo XX, el singular bucle continuo de la cinta de Moebius ha marcado su presencia como tema y principio formal. Los grabados de Escher, las esculturas de Brancusi y las proposiciones de Lygia Clark, dan testimonio de ello. La cinta de Moebius tuerce la imagen convencional de espacio porque pone en paradójica comunicación el dentro y el afuera. Interior y exterior pasan a ser dimensiones del mismo espacio, propiedades del espacio en el que se constituye un pensamiento y una estética. La cinta de Moebius escenifica la torsión en el régimen de lo sensible del Siglo XX, tanto en lo que se refiere al terreno discursivo como al estético. Y la performatividad de la cinta de Moebius se ha seguido desplegando, tanto por el campo de la filosofía como el del arte. Vemos algunos de estos despliegues en el pensamiento filosófico de Michel Foucault. Más específicamente, en el análisis de la formación de la experiencia estética, a través de algunas nociones como la de experiencia, que dobla el pliegue subjetivo hacia dentro, como también, abre este pliegue hacia su afuera. Con el pensamiento sobre la formación del sujeto, en Foucault se ha mirado desde el campo filosófico hacia las composiciones entre el campo del arte y de la existencia.

El despliegue performativo de la cinta de Moebius en el campo del arte se deja ver en este ensayo que despliega una de las líneas de investigación sobre *políticas de lo sensible* en la formación estética¹. A saber, el plano de composición sobre el cual se constituye la experiencia audiovisual de lo real. Es decir, este ensayo investiga las prácticas de libertad, en relación con la constitución de planos estéticos, éticos y políticos de referencia para la existencia. Par-

te de una mirada sobre las transformaciones del plano estético en los primeros periodos del arte de Lygia Clark para llegar a aspectos de los planos discursivos engendrados por algunas nociones de Foucault, a fines del Siglo XX y que repercuten en nuestro pensamiento y comportamientos actuales.

En esas obras el espacio es un recorrido, itinerario, forma, abertura de la forma y del límite, que solicita el gesto dinámico del pensamiento y del cuerpo del espectador. En ellas el espacio se tuerce con el tiempo y, por ende, se tuerce la estética de la experiencia. Torciendo y transformando el proceso de subjetivación. El texto que sigue no deja de moverse con la mirada que parte del campo filosófico hacia las composiciones entre estética y existencia. Sin embargo, se incluye otro movimiento, otra dirección de la mirada, que va de las obras y sus implicaciones en la vida, hacia el pensamiento que producen y al que dan consistencia. Se trata de un doble movimiento, de una composición móvil que va de los instrumentos conceptuales hacia la composición arte-vida, y de las prácticas estéticas hacia la composición pensamiento-vida. Las formas de vida, aquí, se refieren al objeto y al objetivo mismo por el que pasa toda reflexión conceptual y estética.

Caminhando y *O dentro é o fora* son dos obras de la artista brasileña Lygia Clark, que materializan la imagen de la torsión moebiana en el orden estético de las últimas décadas. La desmaterialización y la corporeización del objeto de arte que lleva a cabo en su obra hace visible (precisamente mediante el principio paradójico de la cinta de Moebius) la transformación contemporánea del espacio de la experiencia estética, ética y política de la subjetividad. El *Caminhando* piensa estéticamente sobre el dentro y el afuera en la experiencia de formación y expone el arte y la vida, el espacio y el tiempo, como problemas de modos de ver y entender la realidad.

La obra de la artista se ocupa de los procesos de subjetivación de una manera singular. Por una parte, propone una torsión y transformación en

¹ Para la noción de políticas de lo sensible ver: Farina, Cynthia y Hernández, Edilberto. *Cosméticas y políticas del cuerpo. Educación de lo sensible*. Cali: Institución Universitaria Antonio José Camacho, 2013.

la experiencia subjetiva, que sólo puede suceder como elección personal y las proposiciones de Lygia Clark articulan la formación subjetiva con una experiencia estética, ética y política. Y, por otra parte, la singularidad en ese proceso de formación pasa por la percepción y por el cuerpo del espectador, física, gestual y activamente. La experiencia estética en Lygia Clark se constituye mediante la corporeización del arte por el participante de sus propuestas. La producción estética de esta artista se despliega y se completa como pensamiento estético, en la medida en que el otro elige participar de su trabajo y exponerse a la paradoja del espacio con sus propias experiencias.

Las prácticas de libertad y el cuidado de la verdad

La libertad es una de las figuras más fértiles, laboriosas y trágicas en el pensamiento foucaultiano. Tiene que ver con la tarea y la elección que componen el *ethos* del sujeto, es decir, su actitud. La libertad para Foucault trata de una apuesta, del ejercicio de conectar las palabras y las cosas sin reafirmar el hábito que naturaliza a esas conexiones. Trata de un ejercicio que desacomoda el orden que codifica esas conexiones y que desnaturaliza sus funciones. Lo que está en juego en las prácticas de libertad es la actitud del sujeto, su capacidad de elección, lo que da coherencia a sus acciones. En la ética foucaultiana, la libertad no se define de un modo abstracto, como tampoco se refiere a un cambio de una estructura del pensar, o de una gavilla de definiciones sobre sí misma. La libertad se refiere, más bien, a la apuesta por una inflexión del cuerpo reflexivo sobre la materialidad de su existencia. Es decir, trata de la práctica consciente de ciertos principios de actividad muy concretos a través de los que se realiza la existencia cotidiana.

La libertad del sujeto se activa en el juego de relaciones al que se expone porque se dispone a actuar de acuerdo con unos principios que no le

La libertad es una de las figuras más fértiles, laboriosas y trágicas en el pensamiento foucaultiano. Tiene que ver con la tarea y la elección que componen el *ethos* del sujeto, es decir, su actitud.

son facilitados, sino que él engendra en el juego mismo de la vida. Esa actividad trata básicamente de preguntarse por las palabras y las cosas que el sujeto pone en relación y que dan sentido a su existencia. Trata de preguntarse sobre lo que permiten, impiden y omiten esas relaciones. A esa actitud reflexiva y relativamente escéptica, respecto de lo que sabemos y preguntamos (de nosotros mismos, de las palabras y de las cosas), Foucault la llamó el “cuidado de la verdad”². El cuidado de la verdad trata de la actividad de ocuparse de uno mismo, de problematizar los regímenes codificados del saber y sus demarcaciones de significado. Cuidar la verdad remite al modo en que la verdad se alimenta de su propio discurso para crear los modos de ver necesarios para su propia legitimación. Así, preguntarse por la verdad atañe al cuestionamiento de los modos de ver, de lo que son y no son capaces de percibir. Preguntarse por la verdad atañe a un ejercicio de libertad y reflexión, que expone lo visible a los propios regímenes de visibilidad. Se trata de preguntarse hasta qué punto es visible lo visible, y bajo qué formas y condiciones. El cuidado de la verdad se enfrenta

² Foucault, Michel. “O Cuidado com a verdade”. En: *O dossier: últimas entrevistas* (Ed. Carlos Henrique Escobar). Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

al aspecto naturalista y espontáneo de las reflexiones morales, de los saberes científicos, de los análisis políticos, de las prácticas discursivas. Se enfrenta a los regímenes sensibles y a los órdenes del saber que esos discursos legitiman, camuflan o impiden.

En la ética foucaultiana, la pregunta por la verdad surge de un sujeto libre, que configura esa libertad en relación activa con el saber³. La verdad es producto resultante (y de algún modo solicitante) de un trabajo del sujeto consigo. Así, la tarea del sujeto ético no se da sobre un mundo definitivo, sino sobre la permanente redefinición de sus límites y de las relaciones en las que esa tarea está contenida. Tratar de vivir una verdad no significa hablar 'la' verdad o callar 'la' verdad, sino hablar 'de' verdad. Es decir, concierne a una actitud que no tiene que ver con el bien, con lo bueno o con lo que se espera de uno. Tratar de vivir una verdad, tiene más que ver con los pactos y elecciones que uno hace consigo mismo y en relación con los demás, que con la adhesión a órdenes morales. El cuidado de la verdad expone al juego discursivo un repertorio de saberes con los que se da sentido a los modos de vida, a las formas de la conciencia y a una determinada actitud.

El sujeto pertenece a redes de elecciones, es decir, sostiene su conciencia reflexiva en la articulación de redes de elecciones a través de las que se configura⁴. El sujeto ético pertenece a entramados electivos, a la trama del territorio que da paso a la libertad de elegir y a la libertad de confección de una conciencia ética. La libertad de elegir no consiste en decidir sobre grados de impacto o niveles de intensidad de una experiencia. La libertad de elegir trata, más bien, del lugar que se da a los efectos de una experiencia, a las formas narrativas que articulan los efectos

de sentido disparados en una experiencia; a la disponibilidad frente a los vacíos de sentido provocados por un acontecimiento.

El ejercicio de la libertad tiene que ver con la elección en el tratamiento dispensado (la atención, el cuidado, la mirada) a los efectos de una experiencia. Ese conjunto de cuidados se torna una elección personal cuando parte de una práctica consciente, que puede decidirse a afrontar o no una pérdida de forma y de sentido. De ese modo, una elección se compone de un uso de la conciencia y de una práctica de la libertad, como se compone, también, de lo que es exterior a la elección. Y lo que no pertenece al dominio de la elección, en su mismo ámbito, concierne a lo que es exterior al sentido en el sentido, a lo que es indeterminación y acaso en los criterios de coherencia del sentido y que preside a una elección. El sujeto no decide sobre lo que le sucede en la vida, pero puede disponerse a lo que le requiere, a dedicarle sensibilidad y reflexión, a preguntarse sobre la visibilidad de lo que ve y a cuestionar al sentido de lo que dice.

El cuadro y la pared

Principio de los años 50: la pintora Lygia Clark rompe la moldura del cuadro. La moldura, elemento de adorno y sustentación, aparentemente poco significativo de la constitución pictórica, se convierte, con la mirada de la artista, en elemento catalizador de algunas de sus cuestiones estéticas más importantes: las cuestiones del plano y del espacio. Lygia Clark, ubicada dentro del movimiento neoconcretista brasileño⁵, tenía

3 Foucault, Michel. *Hermenéutica del sujeto*. La Plata: Altamira, 1996.

4 Foucault, Michel. "O Retorno da moral". En: *O dossier: últimas entrevistas* (Ed. Carlos Henrique Escobar). Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

5 El Concretismo en Brasil surgió en el centro del país, en los años 50, como movimiento vinculado al arte constructivo y el neoplasticismo, en relación con los planteamientos estéticos de artistas como Mondrian, Malevitch, Joseph Albers y Max Bill. El neoconcretismo fue un movimiento disidente del constructivismo racionalista de São Paulo, más intuitivo, desarrollado en Rio de Janeiro, por el heterogéneo grupo de artistas: Franz Weissman, Ivan Serpa, Ligia Pape, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Aluisio Carvão y Lygia Clark.

La moldura es un caparazón que protege y recluye a la pintura, es una especie de prótesis que se le añade, que le facilita determinados movimientos y le impide otros. La moldura hace parte de la apariencia de la pintura, pero no es pintura: se adhiere a su superficie, apartándola de la superficie de la pared.

una forma de relación especial con el universo del arte, como si lo frecuentara desde dentro, pero a alguna distancia. Reinventaba constantemente una estética que le permitía dislocarse y posicionarse en ese universo, que le deje pensar e incidir sobre su régimen sensible, a partir de una actitud. En ese contexto, no es que la moldura del cuadro se hubiera convertido en el problema formal de la pintora Lygia Clark, sino que aglutinaba una serie de cuestiones más amplias y complejas de un orden estético específico.

La moldura es un elemento que pertenece a la estructura física de la pintura: caparazón, hueso, viga; y también un elemento conceptual que evidencia que esa pintura es Pintura: le da un marco, un límite frente a lo no artístico, un modo de tejer relaciones con su exterior. Esa constitución física y filosófica va a ser tensada de tal manera por el pensamiento estético de Lygia Clark que acaba por sufrir una fractura: se rompe la *fisicidad* del marco de la pintura, y con él, el límite conceptual que la ceñía. La moldura es un caparazón que protege y recluye a la pintura, es una especie de prótesis que se le añade, que le facilita determinados movimientos y le impide otros. La moldura hace parte de la apariencia de la pintura, pero no es pintura: se adhiere a su superficie, apartándola de la superficie de la pared. Es una cinta que envuelve la pintura, normalmente confeccionada con material aislante, la madera: es un caparazón. Pero, ¿qué es lo que está envuelto en el recorrido de ese marco? Y

¿de qué se aísla la pintura? La moldura encuadra el espacio de la superficie pictórica, al mismo tiempo en que la aísla de la superficie que la sostiene, y a la cual pretende referirse, *inserirse* o incidir. En algún momento la moldura, para Lygia Clark, fue la materialización física del encuadre institucional de la pintura: una prótesis estética para lo real. La moldura no era pintura y no era pared, no era la obra ni el mundo, como dijo Ferreira Gullar⁶. Sobre ese encuadre institucionalizado, actuó.

La moldura del cuadro no es la obra del artista como tampoco es lugar de inserción de esta obra en el mundo. Para Lygia Clark, la moldura que delimitaba los márgenes de la pintura instituía una zona de anestesia del encuentro entre superficie de creación y superficie vital. La moldura del cuadro era una zona que amortecía el contacto entre las formas del mundo y el mundo de las formas. Pero la pintora no procede por negación y abolición de la moldura de sus cuadros, sino por una especie de quiebro y absorción plástica de este caparazón, que deja ver un proceso de asimilación progresiva. Lo que ocurre es la incorporación de la moldura al cuadro, del caparazón a la superficie de la pintura:

⁶ Ferreira Gullar. "Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)". En: Clark, Lygia. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. (Arte brasileira contemporânea).

queda desnuda la piel del plano pictórico. Y la pintora puede dedicarse, así, de otro modo, al plano y a la superficie que engendran el espacio estético de su pensamiento.

De 1954 es una de sus obras más emblemáticas de inclusión de la moldura en el cuadro: en *Composição nº 5* el cuadro abraza la moldura, mientras la pintura se libera de su marco. La superficie pictórica pasa a componerse también con la estructura, con la madera del marco. La pintura toca la pared y se encuentra con el mundo: el borde entre la superficie de composición de los planos y se desborda el plano de composiciones del mundo. Lygia Clark incorpora la frontera entre ambos planos en la pintura, lo que va a marcar todo el recorrido de su obra. Lo que se produce en *Composição nº 5* es la articulación entre la piel de la pintura y el hueso del marco, entre la elasticidad de la tela y la rigidez de la madera: se produce una articulación de cualidades plásticas en la superficie pictórica que sólo es posible por la inclusión del marco; se produce una nueva cualidad de superficie. Esa nueva superficie se hace posible por el contacto de la tela con la pared, porque es generadora del plano estético de composición y el plano de composición con el mundo. Lo que se produce en esa composición es la liberación de la superficie de los marcos que la ceñían o aislaban, que discriminaban entre superficie de pintura y superficie del mundo. Lygia Clark, pintora, no utilizaba la superficie en favor de la pintura, no aludía al mundo en la pintura, sino que pintaba el mundo de las superficies: pintaba la superficie del plano y los planos de superficie. Por eso, romper la moldura para devolver la superficie del cuadro a la superficie de la pared, significó abrir la pintura a otro plano, y el plano a otro espacio. Significó poder concentrarse en sus problemas estéticos de superficie, plano y espacio. Problemas que asume como herencia de Mondrian.

En la *Carta a Mondrian* Lygia Clark le confiesa lo penoso de su tarea plástica, que seguía problemas abiertos en la pintura moderna, y que pasaba por la inserción del fragmento de su-

perficie del cuadro en la superficie del mundo: “ya sabes que continúo tu penoso problema...”⁷. Lygia Clark se sentía sola en esa tarea. El plano y el espacio ligaban su pensamiento estético al de Mondrian: ella comprendía la radicalidad de esos problemas estéticos, experimentándolos también como éticos⁸. Ese pensamiento, que había ocasionado el desbordamiento de su pintura de los marcos de la moldura, se desmarcaba de las meras cuestiones geométricas para llegar al espacio de la vida cotidiana. Y precisamente ese es el punto de coincidencia entre las cuestiones plásticas de los dos artistas. Mondrian había sido un artista fundamental para la inmersión del arte en la vida, problema en el que se empeñaron también los Futuristas y los artistas profesores de la Bauhaus, cada movimiento según sus principios⁹. Ese problema está vivamente presente cuando Lygia Clark rompe la moldura del cuadro en 1954 y cuando invoca a su mentor en 1959, y así permanecerá a lo largo de toda su obra.

Descubre una línea orgánica¹⁰. Esa línea no era gráfica, no dibujaba espacios, era una ‘línea de espacio’, una línea entre los cuerpos en el espacio y entre los espacios que construían las disposiciones de los cuerpos. La línea orgánica era la resultante de la conjunción de los planos: era una línea de encuentro, que surgía del encuentro entre los cuerpos, entre los planos en el espacio. Era el espacio de contacto con el mundo, una ‘línea real’.

7 Clark, Lygia. “Carta a Mondrian”. En: *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 115

8 Sobre esta componente ética del arte de Lygia Clark, véase: Venâncio Filho, Paulo. “Rio, cidade sensorial”. En: Cavalcanti, Lauro. *Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001

9 Fiz, Simón Marchán. *Historia general del arte. Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*. Vol. I y II. Madrid: Espasa, 2002.

10 Clark, Lygia. “Lygia Clark e o espaço concreto expressional”. Entrevista concedida a Edelweiss Sarmento. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, suplemento dominical de 7 de julho de 1958, p. 3. Texto publicado en *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 83.

En los *Contra-relevos* empieza un abultamiento del plano: toda la superficie del plano aumenta, se hincha. El plano empieza un crecimiento por fuerza del volumen del propio material, la madera, cuyos planos se encaballan, montan unos sobre otros. Una “arquitectura de apilamientos”, dice de estas obras Paulo Herkenhof¹¹: de apilamiento de planos, volumen resultante de su superposición. El plano gana cuerpo y se vuelve *Casulo* (Capullo) (1959). El plano liso y sin profundidad, empieza a desperezarse por las puntas: es el despertar de la dinámica del plano. La “línea espacio” será su hilo conductor. El plano abraza el espacio que le envuelve, se pliega para dar abrigo al espacio exterior: pasa a componerse de este gesto. El espacio se pliega también; para entrar en ese abrazo, se vuelve un pliegue del plano, un gesto de fuerza y afecto, que tiene ahora dentro y fuera. El espacio se torna un pliegue que no acaba de cerrarse (las dobleces del plano no encierran o separan totalmente el interior de la obra de su exterior), pues pone en comunicación el dentro con el fuera. El plano estético pasa a contener ese espacio de comunicación.

La línea se contornea y retuerce. Y la modulación del plano se hace “música, pero con hierro”¹², como el hierro en la obra de Chillida. La pintura de Lygia Clark asume una materialidad muy concreta, constructora, más arquitectónica que escultórica. La piel de la pintura se ha vuelto compacta. De la madera, ha pasado a la lata y al hierro. La superficie pasa a construirse con una estética de lo compacto, de lo cohesionado, de la solidez. Sin embargo, esa voluntad constructiva no significa inflexibilidad. La superficie pictórica se vuelve saliente de su tensa inmovilidad, sobresale de la pared y descubre la

elegancia dinámica del equilibrio. El plano adquiere gestualidad propia. Actividad que enlaza la pintura arquitectónica de Lygia Clark y la escultura musical de Chillida.

El plano de crecimiento que ha generado el *Casulo* abraza un espacio-gusano. Logra pliegues de espacio, a fuerza del calor del gesto estético: crea habitáculos de espacios para la generación del vacío y del silencio necesarios para el desarrollo de la forma y de la vida, para la creación de lo nuevo. El *Casulo* se hace espacio en la barriga de la pintura para engendrar nacimiento, para dar acogida a la forma de lo nuevo, a lo que recién llega, recién nace, por el brazo del gesto estético. Lygia Clark se hace *amiga* de Hanna Arendt en el ejercicio de pensar y acoger a lo recién llegado¹³. La pintura es el habitáculo para la forma de lo nuevo que viene, la pintura se desangra en un hilo para esta nueva composición. Es el vientre embarazado de su extinción. Como el Arquitecto de Greenaway y el Artista que se tragó el mundo de Irwin Wurm. La pintura de Lygia Clark es El vientre del arquitecto y el vientre del Artista¹⁴: casa de acogida, arquitectura autodestructiva, digestora y regeneradora.

El cuerpo del plano crecido pasa a solicitar nuestro cuerpo. El giro que había dado el plano sobre sí mismo, ahora convoca el giro de nuestro cuerpo alrededor del espacio que es y que abraza: el *Casulo* es útero de espacio dinámico. Volumen hinchado y vivo, el plano pasa a reclamar nuestro volumen e invoca el dinamismo de esta relación, hace más que admitir la corporalidad del espectador, pasa a establecer con él una relación de movimiento¹⁵. La masa plástica de ambos cuerpos se pone en relación de movi-

11 Herkenhof, Paulo. “A aventura de planar de Lygia Clark – de caracóis, escadas e caminhando”. En: Herkenhof, Paulo. *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). São Paulo: Museo de Arte Moderna de SP, 1999, p. 26.

12 Frase del escultor mencionada en una antigua entrevista retransmitida por la 2a Cadena de TVE en ocasión de su desaparición en 2003.

13 Arendt, Hanna. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península, 1996.

14 *El Vientre del arquitecto*, película dirigida por Peter Greenaway en 1987; Wurm, Irwin. *The artist who swallowed the world*. Hamburgo: Ludwig Forum für Internationale Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007.

15 Laddaga, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Córdoba: Adriana Hidalgo Ed., 2010.

miento y se funda otro espacio entre el cuerpo del plano y el cuerpo del espectador. El espacio que surge entre los cuerpos en la estética lygiana tiene que ver con la nueva espacialidad de la pintura, pero también con la aceptación y la búsqueda creciente de lo orgánico, de formas orgánicas de relación con el arte. Tiene que ver con una estética que cuida la experiencia, con la producción y diseño de un espacio de formación para la experiencia orgánica.

Ya antes de los *Casulos*, en 1958, Lygia Clark había convertido la conciencia del cuerpo del espectador, en relación con sus pinturas, en su objetivo: “mi objetivo era que el espectador participase activamente en ese espacio expresado, penetrándolo y siendo penetrado por él. Lo percibe menos en el sentido óptico-mental y lo siente de una manera también orgánica”¹⁶. Lo que había crecido en el plano lo había hecho desde dentro, pero transformaba también la postura del objeto en relación con lo que le rodeaba. El espacio que crecía desde dentro de la pintura le situaba de otra forma, alteraba el espacio de relación de la pintura con el mundo, y la situación de lo que le rodeaba. Ese es el impulso al movimiento de una danza que se inicia entre los cuerpos y que ya no cesará. Esa relación que se inaugura con los *Casulos* pasa a formar un nuevo espectador. La elección de su parte por participar en la obra, su libertad en tomarla, afecta la percepción, la acción y la comprensión de obra y de sí mismo.

Réquiem del plano y de la perspectiva artificialis

Los *Casulos* se ven transformados desde dentro, por lo que crece en ellos. Son planos de contacto entre el interior y el exterior de su propia forma. Sin embargo, lo que crece dentro de los *Casulos* es el afuera¹⁷, es lo exterior a sí mismos, a la forma *Casulo*. Lo que pasa a habitar el *Casulo* es el afuera en el que se mantiene como habitáculo, como forma penetrable. La presión sobre la estructura del plano, hecha desde dentro, por lo que le crece, aumenta hasta el punto de hacerlo estallar. El plano había sido forzado de tal manera, por el espacio que se abría desde sus entrañas, que no pudo permanecer estructurado. El plano muere y Lygia Clark le dedica una nota necrológica en 1960. Ese escrito supone mucho más que una nota de desaparición o de justificación de ese suceso, es todo un manifiesto, una declaración de principios. Dice la artista: “el plano es un concepto creado por el hombre con un objetivo práctico: satisfacer su necesidad de equilibrio. El cuadrado, creación abstracta, es un producto del plano. Marcando arbitrariamente límites en el espacio, el plano proporciona al hombre la idea enteramente falsa y racional de su propia realidad”¹⁸. La artista dedicaba una profunda atención a la producción estética de su época, pensaba en relación con ella, se ponía y producía en relación con su orden estético, como ejercicio reflexivo y crítico, como ejercicio de libertad. Ese interés y esa escucha a la producción estética contemporánea producen una especie de crítica de arte, al universo del arte, pero también una crítica que invadía otros universos sociales, otros espacios de relación. Las reflexiones de la artista trataban cuestiones de estética, desde luego, pero también de las implicaciones éticas y políticas de tales cuestiones.

¹⁶ Clark, Lygia. “Lygia Clark e o espaço concreto expressional”. Entrevista concedida a Edelweiss Sarmento. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, suplemento dominical de 7 de julho de 1958, p. 3. Texto publicado en *Lygia Clark*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 85.

¹⁷ Foucault, Michel. “El pensamiento del afuera”. En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

¹⁸ Clark, Lygia. “A morte do plano”. En: *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. (Arte brasileira contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 13

Una de las críticas que se destacan en el habla de la artista es “la idea enteramente falsa y racional” del hombre sobre su plano de existencia. Su deseo de estabilidad a cualquier coste. La formación estética que ahí se produce, según la posición de la artista, estaría del lado de marcas arbitrarias creadas para dar la artificial ilusión de estabilidad y no de la construcción de criterios de referencia para el desplazamiento del hombre actual. Esta relación con el plano regulador de la existencia supone una cierta formación estética en la que “el cuadrado”, la forma de producción que representa, es una creación abstracta del hombre. Nada más lejos de la obra lygiana que la representación neutral, incierta e inconcreta de la realidad. Las formas a través de las cuales se erige la estética de la artista y la formación que de ahí se puede desprender están amparadas en la experiencia concreta, parten y se dirigen a la existencia misma de un hombre marcado por su tiempo y espacio.

Lygia Clark dirige su reflexión ética, estética y política a uno de los elementos de la geometría con la que había compuesto el espacio plástico de su obra. Fue precisamente ese espacio del plano el que se descompuso, y lo que con ello desmontó no fue meramente el plano como elemento geométrico, sino toda una estructura de pensamiento, un régimen de lo sensible que le daba validez y vigor. El pensamiento estético de Lygia Clark reflexionaba no sólo las formas, sino la constitución de la geometría social, sus principios de equilibrio éticos y los juegos arbitrarios de sus fuerzas, la política de los límites racionales que producían la realidad.

La experiencia de Lygia Clark con el plano, desde el espacio pictórico, intervenía en toda la historia de la pintura que se movía dentro de ella. Así había sucedido con la fractura de la moldura, y así con la muerte del plano. Varios siglos después del Renacimiento, y de la *perspectiva artificialis* que sistematizó Alberti, el problema del espacio pictórico aún guardaba la *grade reguladora* por la cual se organizó la realidad sobre

El pensamiento estético de Lygia Clark reflexionaba no sólo las formas, sino la constitución de la geometría social, sus principios de equilibrio éticos y los juegos arbitrarios de sus fuerzas, la política de los límites racionales que producían la realidad.

el plano¹⁹. Problema que quedó expuesto como nunca en la pintura de inicios del Siglo XX, y al que habría que volver, una vez más, Lygia Clark. Como pintora neoconcretista, heredera de algunas cuestiones estéticas de Mondrian, había reflexionado profundamente sobre los temas plásticos del plano y de la superficie, y ese proceso reflexivo seguía presente ahora de forma radical. Romper con la *grade reguladora* de la perspectiva occidental en el plano, que daba a ver una realidad “enteramente falsa y racional”, pasaba por la debacle de la estructura estético-filosófica del plano. Había llegado el momento de romper, una vez más, con la historia, la tradición y la perspectiva contenidas y continentales en el régimen sensible del universo pictórico. Si la fractura de la moldura de la superficie pictórica había supuesto una violación de los límites del espacio de la pintura, la ruptura del plano pictó-

¹⁹ Jiménez, Ariel. “Definindo espaços. Os espaços de uma coleção”. En: Coleção Cisneros. *Paralelos. Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*. Caracas: Fundación Cisneros, 2002.

rico suponía la destrucción de la *grade reguladora* y con ella todo el sistema de la *perspectiva artificialis* occidental. Lo que sucedía ahora, en la obra de Lygia Clark, era el estallido de la estructura de la perspectiva misma, de un modo de ver. De una determinada *política de lo sensible*.

El problema del plano es una cuestión de límite, de visibilidad y de espacio de realidad. Es decir, de límite de experiencia. Es una cuestión de lo que somos capaces de aprehender y de aprender con ellos. El plano “marca arbitrariamente límites en el espacio” y le proporcionan al hombre una idea “falsa y racional” de su realidad, una idea de realidad falseada por la racionalización de una estabilidad ficticia, que funda esa falsedad del espacio en el ordenamiento racionalizante de la *grade reguladora*. Lo que regula el espacio falseado son los gradientes de la experiencia con lo real, mediante los modos de percepción que establece y sistematiza. La muerte del plano es una acción contra los sistemas de racionalización del espacio que proporcionan una falsa percepción de estabilidad de las formas del mundo. Forma, espacio y percepción: cuestiones de estética, pero también elementos compositivos de las formas de la ética y de la política. Pues la ética y la política se constituyen en formas que componen espacios de relaciones específicos. Los espacios que se crean en esas relaciones se producen, de hecho, desde unas determinadas coordenadas, ciertos ángulos, inclinaciones y perspectivas, que conforman la percepción. Por eso, la ética y la política son formas de poner en juego conjuntos de principios en modos de relaciones²⁰. Esas “formas” de poner en juego los principios éticos y las posiciones políticas que componen las relaciones es lo que se configura como estética. De ahí que la estética se conciba como aquellas formas que asume la composición de las relaciones colectivas e individuales, tejidas

en espacios relacionales a través de determinados principios y posicionamientos. La estética se constituye en las formas de relación con esos espacios, principios y posicionamientos, y en las formas de percepción de uno mismo en relación consigo y con los demás. Como vemos, forma, espacio y percepción no son solamente cuestiones de estética, sino que configuran las figuras de la ética y de la política con las que asumimos nuestra propia realidad. Ética y política componen el plano estético con el que damos forma a la realidad y a nosotros mismos: ese es el plano de acción de la estética de Lygia Clark. Un plano de creación, un plano de formación.

El concepto de ética como estética de la existencia que mana de los estudios de Foucault sobre los procesos de subjetivación, es uno de los más potentes y hermosos de su obra, un aspecto que han recogido autores como Wilhelm Schmit, Paul Rabinow y Hubert Dreyfus²¹. Este concepto tiene muchas resonancias con la obra de Lygia Clark, especialmente con los últimos periodos. Foucault, mientras la artista se ocupaba del falso equilibrio racionalista que se sostenía sobre el plano estético, causaba desplazamientos radicales para el pensamiento filosófico de Occidente. Michel Foucault y Lygia Clark coincidieron en el París de finales de los 60 y de los primeros años de los 70. Coincidieron, también, en la transgresión de toda una racionalidad asentada sobre el plano del pensamiento dominante de Occidente, del sujeto de la experiencia de esa racionalidad, y del cuerpo de ese sujeto, hecho a la medida del saber. Foucault y Lygia Clark coincidieron, una vez más, en la acción sobre las fuerzas y las relaciones que sostenían la forma sujeto, y sobre la percepción del mundo que configuraba esa perspectiva. Lygia Clark, en el terreno estético, y Foucault, en el campo

²⁰ Foucault, Michel. *O Dossier: últimas entrevistas* (Ed. Carlos Henrique Escobar). Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

²¹ Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault, una trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995; Schmid, Wilhelm. *En busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

discursivo, se enfrentaban a los modos en que el conocimiento del mundo, por parte del sujeto, había instituido un falso equilibrio asentado en el plano de la racionalidad, que perennizaba sus propias formas y saberes. Ambos señalarán, a lo largo de todo el trayecto de sus obras, la precariedad con que la forma sujeto eludía la visibilidad de los modos de regulación de sus propias formas. Ambos dedicaron su atención a los modos de percepción y expresión de las formas restrictivas y empobrecedoras de la experiencia racionalista; dedicaron atención al mundo regulado de la forma sujeto, y al “objetivo práctico” de “satisfacer su necesidad de equilibrio” con marcas arbitrarias, limitadoras del espacio. La coincidencia de sus preguntas y preocupaciones se tocan en las formas de la ética, como también de la política.

Hay una confrontación artista-mundo que se da en las relaciones de enfrentamiento, afectación y composición, entre formas distintas de producir saber sobre el mundo, más allá de los límites de la experiencia posible, desde la potencia de la experiencia con el mundo. Esa confrontación en la constitución de un terreno estético, de creación, pone en relación políticas de fuerzas distintas: tanto las políticas de fuerzas “arbitrarias” que marcan los límites del espacio de la experiencia, como las políticas de fuerzas que se resisten a esas arbitrariedades y buscan abrir el espacio de la experiencia. En la época en la que se encontraban Foucault y Lygia Clark en Francia, esa confrontación era evidente tanto en el campo discursivo como en el estético.

Cuando Nietzsche proclama la muerte de Dios, lo que muere es una estructura de pensamiento por la cual se instituía una forma de conocer y de ser sensible al mundo, amparada por un plano único de verdad. La muerte de esa estructura, de esa figura de verdad, supuso el desmoronamiento del equilibrio racionalista, y también la libertad trágica del pensamiento en el afuera de sus propios contornos. La muerte del sujeto señalada por Foucault seguía, de un nuevo modo, profundizando en esa tarea: la de acentuar la

potencia del pensamiento como ejercicio de libertad y creación a partir de la experiencia. Lygia Clark, al matar el plano, vuelve una vez más a esa labor sin fin. Porque lo que ataca su pensamiento estético es la grade reguladora de la percepción, que condiciona y calcifica una misma forma de existencia, siempre igual a sí misma, y a las fórmulas de verdad que produce para la vida. La muerte de Dios sucedió con Nietzsche, pero no deja de volver a suceder siempre, con Foucault, con Lygia Clark, a cada vez que lo que se vuelve a producir es la conciencia de la propia finitud: como la muerte del plano que da un falso equilibrio a la forma hombre y a su modo de vida. Esa conciencia es reinstaurada, reelaborada, reactualizada, a cada nuevo acto ético, estético y político, que vive las formas de la existencia en su finitud, que afirma la precariedad del ser. Lo que abre Nietzsche es el espacio de la experiencia, al que vuelve Foucault y que transita Lygia Clark, desde sus distintos territorios ético-estético-políticos. Lo que ponen en juego, con la radicalidad de su pensamiento, es el ejercicio de la libertad como afirmación de la vida por ella misma.

Referencias

- » Arendt, Hanna. Entre el pasado y el futuro. Barcelona: Península, 1996.
- » Jiménez, Ariel. Paralelos. Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto. Caracas: Fundación Cisneros, 2002.
- » Cavalcanti, Lauro. Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- » Clark, Lygia. Lygia Clark. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997.
- » _____. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- » Farina, Cynthia y Hernández, Edilberto. Cosméticas y políticas del cuerpo. Educación de lo sensible. Cali: Institución Universitaria Antonio José Camacho, 2013.
- » FIZ, Simón Marchán. Historia general del arte. Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930). Vol. I y II. Madrid: Espasa, 2002.
- » Foucault, Michel. Entre filosofía y literatura. Barcelona: Paidós, 1999.
- » _____. Hermenéutica del sujeto. La Plata: Altamira, 1996.
- » _____. O dossier: últimas entrevistas (Ed. Carlos Henrique Escobar). Rio de Janeiro: Taurus, 1984.
- » Herkenhof, Paulo. Lygia Clark. (Catálogo de exposición). São Paulo: Museo de Arte Moderna de SP, 1999.
- » Laddaga, Reinaldo. Estética de laboratorio. Córdoba: Adriana Hidalgo Ed., 2010.
- » Lins, Daniel y Gadelha, Sylvio (Eds.). Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- » Rabinow, Paul y Dreyfus, Hubert. Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- » Sschmid, Wilhelm. En Busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- » Wurm, Irwin. The artist who swallowed the world. Hamburgo: LudwigForum für Internationale Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007.