

Eliana De Simone

Lygia Clark (* 1920 Belo Horizonte, † 1988 Rio de Janeiro) – Malerin, Bildhauerin, „Nicht-Künstlerin“... , Eine Retrospektive

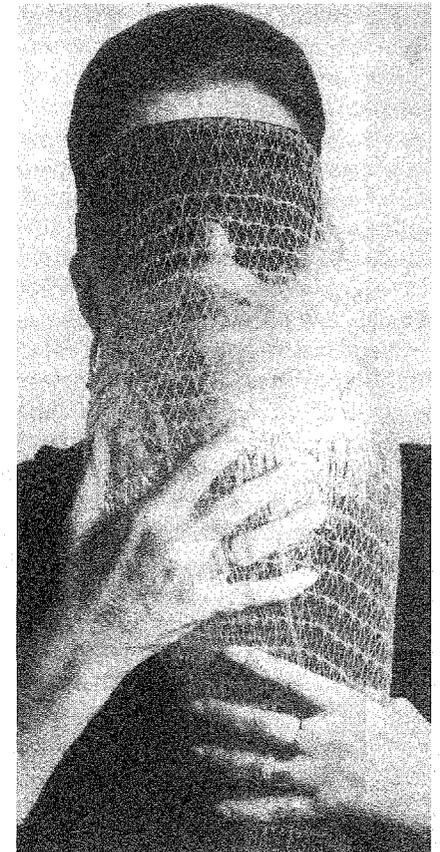
Palais des Beaux Arts, Brüssel, 24.7.-27.9.1998

Knapp zehn Jahre nach ihrem Tod wurde die erste große Lygia Clark Retrospektive außerhalb Brasiliens präsentiert. Ursprünglich durch die Fundació Antoni Tàpies ausgearbeitet und organisiert, wanderte die Ausstellung zwischen Oktober 1997 und September 1998 durch vier europäische Städte: Barcelona, Oporto, Marseille und Brüssel (bzw. Fundació Antoni Tàpies, Fundação Serralves, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille und Palais des Beaux Arts). Letzte Station der Ausstellung ist Rio de Janeiro (Paço Imperial, bis Februar 1999), Wahlheimatstadt der Künstlerin.

Obwohl schon zur Lebenszeit ihr Werk oftmals in den USA und Europa gezeigt wurde, gewann es breitere internationale Aufmerksamkeit erst seit seiner Präsenz in der *documenta X* 1997. Auch im Kontext feministischer Ansätze wurde Lygia Clarks Œuvre rezipiert, schon in früheren (*Magma*, Gruppenausstellung zusammen mit Marina Abramovic, Katharina Sieverding, Valie Export, Rebecca Horn u.a., Brescia 1975) sowie in neueren Ausstellungen (*Ultramodern – The Art of Contemporary Brazil*, The National Museum of Women in the Arts, Washington D.C. 1993; *Latin American Women Artists, 1915-1995*, Milwaukee Art Museum 1995; *Inside the Visible – In, of and from the feminine*, Kanaal Art Foundation, Flanders 1995).

In Brasilien zählt Lygia Clark heute zu den renommiertesten KünstlerInnen; sie bestimmte die zeitgenössischen Positionen mit und beeinflusste zahlreiche junge Künstler, trotz der Isolation und der Ablehnung, die sie teilweise seitens des Kunstmarktes und der offiziellen Kulturkreise zu Lebzeiten erfuhr.

In den späten 40er Jahre begann Clark in Rio de Janeiro ihre künstlerische Ausbildung, die sie dann 1950-52 in Paris bei Fernand Léger fortsetzte. Bald entdeckte sie die konstruktivistischen Tendenzen für sich, die ihr Werk bis zu Beginn der 60er Jahre prägten; zunächst befaßte sie sich mit geometrischer Malerei und gründete zusammen mit Helio Oiticica, der eine ähnliche künstlerische Entwicklung durchlief und mit dem sie eine enge Freundschaft verband, die brasilianische neokonkrete Bewegung. Zu dieser Zeit entstanden die *Superfícies Moduladas* (Modulierte Flächen), in denen sie den Dialog zwischen der Bidimensionalität des Bildes und dem umliegenden Raum suchte. Dann folgten die *Bichos* (Tiere), bewegliche, manipulierbare geometrische Skulpturen aus Metall, die ein unmittelbares Eingreifen des Betrachters/der Betrachterin im künstlerischen Prozeß erforderten. Im Anschluß daran schuf Clark eine weitere Reihe von manipulierbaren Objekten, die *Trepantes* (Kletterer), nun aber in organischen Formen, zunächst noch aus Metall, dann aus Gummi. Von diesem Zeitpunkt an entfernte sie sich immer weiter von den traditionellen Materialien und Ausdrucksformen. In den späten 60er und 70er Jahren experimentierte die Künstlerin mit der Erforschung der Sinnes-



Lygia Clark mit einem ihrer *Mascaras-Abismo* (Masken-Abgrund, Mischtechnik, 1968; Foto: Fundació Tàpies, Barcelona)

wahrnehmung, indem sie eine Serie von *Mascaras Sensoriais* (Sensorische Masken) und *Objetos relacionais* (In Beziehung stehende Objekte), sowie kollektive Kunstaktionen entwickelte, die sie u.a. *Corpos Coletivos* (Kollektive Körper) nannte; diese Aktionen hat sie vor allem mit Studenten während ihrer Lehrtätigkeit 1970-75 an der Universität Sorbonne realisiert. Clarks kritische Haltung dem Subjekt-/Objekt-Verhältnis der Kunst gegenüber verwandelte sich in eine radikale Infragestellung der Kategorie „Schöne Künste“, die schließlich in der absoluten Verneinung des Kunstobjektes und in der Auffassung von einer „therapeutischen Bestimmung“ der Kunst kulminierte.

In der Brüsseler Ausstellung wurden die aufeinanderfolgenden Phasen von Clarks Werken in einer klaren, lesbaren Weise gezeigt; von den Originalarbeiten wurden zahlreiche Repliken hergestellt, damit die BesucherInnen im Clarkschen Sinne experimentieren konnten. Auch die für die 1968er Biennale von Venedig geschaffene Installation *A Casa é o Corpo* (Das Haus ist der Körper) wurde hier re-

konstruiert: es handelte sich um enge, labyrinthische Räume aus Stoffen verschiedenartiger Gewebe und Strukturen, angefüllt mit kleinen Gummibällen und Luftballons, in denen die BesucherInnen eine physische Erfahrung von beinaher Atemnot und Enge erlebten und ihnen die Metapher der Geburt nahegelegt wurde. Der letzte „therapeutische“ Abschnitt von Clarks Werk war in der Ausstellung durch originale Videoaufnahmen dokumentiert, die allerdings nur einen begrenzten Überblick über diesen komplexen Bereich ermöglichten. Der umfassende Ausstellungskatalog (Barcelona 1997/98) kompensiert diesen Mangel mit zahlreichen Bilddokumentationen und Texten (in Portugiesisch und Französisch), darunter vielen von Lygia Clark selbst verfaßten, in denen die Künstlerin einige Aspekte ihres Anliegens beschrieb.

Die klaustrophobischen und bedrohlichen sozial-politischen Verhältnisse in Brasilien während der Militärdiktatur, vor allem nach der Verschärfung der Verfolgungen und des Terrors 1968-74, zwangen Lygia Clark zur Auswanderung nach Paris. In diesem Zusammenhang ist das subversive Potential in Clarks Œuvre nicht zu übersehen. Ihr Widerstand gegen das gewalttätige und repressive Regime zeigte sich in einer subtilen, aber konsequenten Weise: Indem sie alle traditionellen Kategorien der Kunst ablehnte und diese als Mittel der Befreiung und der Selbstentdeckung verstand, forderte Clark eine äußerst kritische Attitüde, nicht nur der Kunst gegenüber, sondern in allen Lebensbereichen. Diese stetige Auseinandersetzung mit dem Establishment konnte von dem reaktionären Militarregime nur als sehr unbequem und verdächtig empfunden werden.

Die Radikalität von Lygia Clarks Ansätzen manifestierte sich zunächst in der allmählichen Enthierarchisierung der Sinne; seit der Entstehung der *Bichos* ergänzte der Tastsinn das Sehen als Mittel der künstlerischen Wahrnehmung. Mit den *Mascaras Sensoriais* nivellierte sich alle Sinne in einem „plurisensorischen“ Komplex. Zu dieser Serie gehören die hierfür beispielhaften *Mascaras Abismo* (Masken-Abgrund): In langen Nylonnetzen lagern Steine und mit Luft gefüllte Plastiktüten; hieraus werden Masken gefertigt, die an schwarze Binden genäht sind (damit ist das Sehen eliminiert): „Ces masques sont caractérisés par l'équilibre entre l'air (élément léger) et la pierre (élément lourd). La 'sensorialité' de ces éléments crée une unité entre le masque et le participant.“ (L. Clark, zitiert nach: Katalog, Barcelona 1997/98, S. 238). Diese Masken verstehen sich als Verlängerung der Sinneswahrnehmungsmöglichkeiten des Sujets bzw. des Betrachters/der Betrachterin; erst durch das Tragen nehmen sie Form an, werden sie „konstruiert“, d.h. das Kunstwerk existiert nur, indem es durch das Subjekt/die Betrachtenden artikuliert wird.

In den 70er Jahren nahm Lygia Clark die Untersuchung der experimentellen räumlich-sensorischen Prozesse wieder auf, die sich schon in der Installation *A Casa é o Corpo* spürbar machten, und erweiterte sie in kollektiven Aktionen an der Sorbonne; während früher ein bestimmter Raum und ein fester Plan die Aktionen definierten, wurden hier hauptsächlich Interaktionen und Gesten der TeilnehmerInnen selbst strukturiert, durch Hinweise der Künstlerin, die sie *Propositionen* nannte, und durch die Benutzung weniger, einfacher Materialien, wie Stei-

ne, Gummibänder, Plastiktüten, Fäden. Ein Beispiel dafür ist der *Corpo Coletivo* (Kollektiv Körper): „Le corps collectif est composé d'un groupe qui ensemble, vit de propositions et dont les membres échangent entre eux des contenus psychiques. La façon dont je définis cet échange n'est pas agréable: l'un des participants du groupe 'vomit' ce qu'il a vécu lors de sa participation à une proposition. Les autres „avalent“ ce qu'il a 'vomi' pour le 'revomir' ensuite, puis cela sera 'reavalé' par un autre, et ainsi de suite... il s'y crée une identité unique de groupe à laquelle tous participent: ils se touchent, 's'agressent' dans la confrontation de deux imaginaires. Une autre caractéristique de ce corps collectif est qu'il ne peut pas fonctionner une seule fois, comme dans un happening. Le sentiment qu'ils [die Teilnehmer] en retirent est qu'il se crée dans le temps une expérience commune, qu'il s'agit d'une élaboration conjointe au cours de laquelle chacun change, s'exprime, se liant affectivement ou non à chaque individu du groupe, qu'il se crée ainsi un échange d'impressions qui, au-delà des propositions, atteint la vie de chacun.“ (L. Clark, zitiert nach: Katalog, Barcelona 1997/98, S. 306)

Erbrechen (vomir) und Verschlingen (avalier) sind hier Metaphern für den Einbruch und das Aufnehmen von innewohnender Kreativität. Durch das Gestalten dieser „organischen Strukturen“, wie Lygia Clark die *Kollektiven Körper* definierte, beabsichtigte sie einen Zustand zu schaffen, der die Freilassung von gehemmten psychischen Inhalten ermöglichte, um sie in einem kreativen Rahmen auszuarbeiten. Die Annäherung an eine psychotherapeutische Vorgehensweise ist nicht zu übersehen; wie beim Psychodrama wird hier eine Art Katharsis impliziert: Der befreite Körper löst das Fließen des Unbewußten und damit auch das kreative Potential.

Andererseits ist die Plastizität der organischen Konstruktionen, die durch den ineinander-artikulierten, verflochtenen Körper entstanden sind, nicht zufällig; d.h., nicht nur das, was auf der psychischen Ebene passiert, ist von Interesse, sondern auch die formalen Konfigurationen. Die „organischen Strukturen“ ähnelten den früheren konstruktivistischen multizellularen Skulpturen; hier ist jeder menschliche Körper Träger, strukturierendes Mittel und Einheit: Zusammen gestalten diese Körper sogenannte „lebendige Architekturen“, die psychische Energie und plastische Materialität verbinden.

In den Aktionen, die Lygia Clark „Kollektive Entspannung“ nannte, wird klar, daß ästhetische Überlegungen stets präsent sind. Die TeilnehmerInnen lagen in unterschiedlichen Anordnungen auf dem Boden und zwischen ihnen wurden verschiedenen Objekte plaziert. In der *Rosetten-förmige Entspannung* z.B. legte sich eine Gruppe mit verbundenen Augen in Rückenlage auf den Boden, im Kreis, die Füße berührten sich in der Mitte; Objekte wie kleine Steine, Muscheln, Blumen, Plastiktüten mit Styropor-Kügelchen wurden durch die einzelnen TeilnehmerInnen getastet, auf den Bauch oder auf die Brust gelegt und untereinander ausgetauscht. „Les participants font librement l'expérience des divers matériaux pendant tout le processus de relaxation. La posture de relaxation efface l'image du corps individuel de chaque participant et, émerge un corps collectif en forme de rosace.“ (L. Clark, zitiert nach: Katalog, Barcelona 1997/98, S. 307). Diese kreis-

förmige Gestalt erinnert an ein Mandala, das in den indischen Religionen als Meditationshilfe verwendet wird und als Symbol der Selbstfindung gilt. Offensichtlich waren beide Aspekte, der visuel/formelle und der geistig/psychische, in ihrem kollektiven Werk gleich wichtig.

In den späten 70er Jahren, zurück in Brasilien nach den vielen Jahren in Paris, griff Lygia Clark auf die *Objetos Relacionais* (beziehende Objekte) zurück, jedoch in einem neuen Kontext: Sie dienten der therapeutischen Methode, die die Künstlerin *Estruturação do Self* (Strukturierung des Selbst) nannte. In ihrer Wohnung in Rio behandelte Clark viele Menschen mit psychologischen Problemen, in individuellen Sitzungen; sie glaubte, daß die „beziehenden Objekte“ eine Sprache des Körpers, einen direkten Zugang zum Inneren des Selbst aktivieren würden und dadurch eine tiefe Selbsterkenntnis ermöglichen. Hier beschreibt sie die *Memória do Corpo* (Gedächtnis des Körpers): „Le corps 's'approprie' des attouchements, contacts, organes des corps adultes, des accidents douloureux qui l'affectent, des dénivelllements d'espaces, des intervalles de sensation corporelles, agréables ou non, dans un processus de métabolisation symbolique qui vient à constituer le moi (ego). (...) Dans mon travail 'la mémoire du corps' affleure; il ne s'agit pas d'un vivre virtuel, mais plutôt d'un ressentir concret. Les sensations sont apportées, revifiées et transformées dans les corps par 'l'objet relationnel'. Lorsqu'il est en contact avec les corps, l'objet relationnel fait émerger par ses qualités physiques la mémoire affective, laquelle peut receler des expériences que la mémoire verbale ne peut pas“. (L. Clark, zitiert nach: Katalog, Barcelona 1997/98, S. 326)

Bis kurz vor ihrem Tod arbeitete Lygia Clark mit der therapeutischen Methode und mußte dies mit Isolation und Distanzierung seitens der etablierten Kunstwelt bezahlen; nur ihre früheren Werken wurden ernst genommen und in Retrospektiven gezeigt. Die Ablehnung der gängigen Begriffe von Kunst und Autorenschaft, das Ersetzen der Rolle der Künstler durch die eines *Propositor*, d.h. eines „Nicht-Künstlers“, demonstriert, inwieweit Clark sich von der Tradition (auch von der modernen) entfernte, und wie sie diese völlig entstrukturierte.

Lygia Clark wollte keine Ausgrenzung der Kunst als autonome Disziplin und plädierte für eine umfangreiche Inkorporation der Kunst in die Existenz, d.h. für eine untrennbare Auffassung von Kunst und Leben, die als existentielle Strategie oder als Praxis eines zwischen-menschlichen Rituals verstanden werden könnte.

Vielleicht gibt die Künstlerin selbst den Schlüssel zur Interpretation ihrer Utopie von Kunst und Leben: „Si la perte de l'individualité est de toute façon imposée à l'homme moderne, l'artiste lui offre une vengeance, et l'occasion de se retrouver. En même temps qu'il se dissout dans le monde, qu'il se fond dans le collectif, l'artiste perd sa singularité, son pouvoir expressif. Il se contente de proposer aux autres d'être eux-mêmes et d'atteindre le singulier état de l'art sans l'art“. (L. Clark, zitiert nach: Katalog, Barcelona 1997/98, S. 348)