

A woman in a white dress stands inside a large, white, translucent, tent-like structure. The structure is suspended from a dark ceiling and has a large opening at the top, revealing a skylight with a metal frame. The room is dark, and the structure's interior is brightly lit. The woman is positioned in the center, looking towards the camera. The structure's base is on a dark floor, and there are some small objects on the floor near the base. The overall atmosphere is ethereal and artistic.

LICHAAMSODE

een onderzoek naar de rol van
lichamelijkheid binnen het werk
van Lygia Clark en Ernesto Neto

LICHAAMSONDE

een onderzoek naar de rol van lichamelijke
binnen het werk van Lygia Clark en Ernesto Neto

Naam	Janneke van Wolfswinkel
Studentnummer	5693942
Begeleider	Sjoukje van der Meulen PhD
Datum	15 augustus 2018
Onderwijsinstelling	Universiteit Utrecht
Faculteit	Geesteswetenschappen
Master	Kunstgeschiedenis
Track	Moderne en hedendaagse kunst

INHOUD

INHOUD	3
INLEIDING	4
1 THEORETISCH KADER	8
Historische achtergronden	8
Van Concreet naar Neo-Concreet	8
Avant-garde in Brazilië: een nieuw narratief.....	10
Kunsttheorie	12
De theorie van het non-object	12
Filosofie	13
De fenomenologie van Merleau-Ponty uiteengezet	13
2 LYGIA CLARK.....	17
Biografische gegevens	17
Van vorm naar ervaring het werk van Lygia Clark	17
Interpretatie door verschillende auteurs	24
Mário Pedrosa Revolutionaire vernieuwing	24
Guy Brett Op zoek naar het lichaam.....	25
Yve-Alain Bois Persoonlijke ervaringen	27
3 ERNESTO NETO	32
Biografische gegevens	32
Ons dragende lichaam het werk van Ernesto Neto	32
Interpretatie door verschillende auteurs	36
Éric Alliez Het kunstwerk als lichaam zonder beeld	36
Yuko Hasegawa Het kunstwerk als plek voor contemplatie.....	37
CONCLUSIE	40
LITERATUURLIJST	42
LIJST VAN AFBEELDINGEN	47
SAMENVATTING	52

INLEIDING

Deze scriptie bestaat uit een vergelijkend onderzoek naar de rol van het lichaam binnen kunst uit Brazilië, in de tweede helft van de vorige eeuw en heden, aan de hand van het werk van twee kunstenaars: Lygia Clark (1920-1988) en Ernesto Neto (1964). Lygia Clark is als kunstenaar actief tussen de jaren vijftig en tachtig van de vorige eeuw. Ernesto Neto start zijn artistieke loopbaan rond de jaren negentig en is op dit moment een van de bekendste hedendaagse kunstenaars van Brazilië.

Lygia Clark neemt een wat eigenaardige positie in binnen de kunstwereld. Dit heeft met name te maken met de aard van haar werk. Dit wijkt sterk af van de heersende opvattingen over kunst in de tijd waarin het werk ontstond, zo rond de jaren zestig. Ze ziet haar werk als middel om een ervaring tot stand te brengen waarbij meerdere zintuigen tegelijkertijd worden aangesproken. De beschouwer moet daarvoor zelf actief worden en wordt daarmee een participant. Op die manier problematiseert en bevraagt ze de traditionele verhouding tussen kunstenaar, kunstwerk en toeschouwer. Clark doet geen enkele moeite om haar werk te passen binnen het museum als instituut maar balanceert met haar werk juist bewust op de grens van kunst. Aan de andere kant van de grens ligt de wereld van therapie en heling. Zij hekelt de nadruk op een puur visuele benadering van kunst. Deze eenzijdige benadering heeft namelijk tot gevolg dat kunstbeleving wordt beschouwd als een activiteit los van het lichaam als geheel.¹ Zelf schrijft ze hierover: 'I discovered that in that space the body is the house, and that when people become conscious of that space, they rediscover the body as a totality – their vision of the world becomes broader...'² Een herontdekking van het lichaam is nodig om helderder zicht te krijgen op de omringende wereld, zo stelt zij.

Ernesto Neto werkt eveneens vanuit deze visie. Deze kunstenaar is internationaal bekend met zijn enorme installaties waarin hij zachte materialen tot amorfe vormen verwerkt. Het werk houdt het midden tussen beeldhouwkunst en architectuur. Evenals het werk van Lygia Clark doet zijn werk sterk beroep op de zintuigen en nodigt het uit tot interactie. Ook hij ziet zijn werk als middel om meer in verbinding te komen met de wereld om ons heen: 'For me, mind and body are one thing, always together. I believe in the sensual body, and it is through the movement of such body-minds that we

¹ Guy Brett, "Lygia Clark: In Search of the Body," *Art in America* 82, no. 7 (juli 1994): 58.

² Lygia Clark, getypte notitie uit c. 1974, afkomstig uit archief van de culturele vereniging *O Mundo de Lygia Clark* (Rio de Janeiro). Deze bron wordt aangehaald in: Luis Pérez-Oramas, "Lygia Clark: If You Hold a Stone," in *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, ed. David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal (New York: Museum of Modern Art, 2014), 32.

connect the things in this world, in life—the way we touch, the way we feel, the way we think and the way we deal.³

Ernesto Neto is bekend met het werk van Lygia Clark en geeft zelfs aan dat haar werk van grote betekenis is geweest in de ontwikkeling van zijn eigen werk. In een interview zegt hij hierover: 'If I had to pick one artist as the most important for what I do, without whom it would be difficult to be doing what I do, it would be Lygia Clark'.⁴ Hij roemt de organische dimensie in haar werk en noemt met name haar aandacht voor het lichaam inspirerend: 'It is more tactile and more intimate. Lygia's work was much more about the body.'⁵

In dit vergelijkende onderzoek staat de vraag centraal hoe deze aandacht voor het lichaam tot uiting komt in het werk van beide kunstenaars. Doordat zowel Clark als Neto uit Brazilië afkomstig is, is het mogelijk om dit in verband te brengen met de Braziliaanse cultuur en om vergelijkingen tussen beide kunstenaars te trekken.

Het werk van Ernesto Neto staat momenteel volop in de internationale belangstelling. Zo was er werk van hem te zien op de Biënnale van Venetië in 2017 en is zijn werk internationaal vertegenwoordigd in belangrijke kunstcollecties. Yve-Alain Bois (1952), kunsthistoricus en professor aan Princeton University, geeft in 1999 in een artikel in *Artforum* daarentegen aan dat het werk van Lygia Clark toen nog steeds marginale invloed en bekendheid had in de internationale kunstwereld. In deze periode werd haar werk in Brazilië zelf wel geprezen.⁶ Inmiddels is, pakweg twintig jaar later, haar werk in landen als Amerika en Canada bekender. Zo was er in 2014 in het MoMA in New York de solotentoonstelling *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988* te zien, waarin een groot overzicht van haar werk gegeven werd. Het is daarom verwonderlijk dat Lygia Clark, ondanks dat haar werk nog steeds bekendheid geniet, in Nederland nauwelijks bekend is. Dit is een jammer, gezien zij een belangrijke rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van nieuwe visies op wat een kunstobject is en op de omgang met de beschouwer. Deze scriptie wil hier verandering in aanbrengen.

In dit onderzoek is geen ruimte om uitgebreid in te gaan op postkoloniale theorieën. Wel moet benadrukt worden dat het zinvol is om te kijken naar kunst van continenten buiten Noord-Amerika en Europa, zeker in een tijd waarin de globalisering van de kunstwereld volop in de belangstelling staat. Kunst uit de periferie be vraagt de welbekende kunsthistorische canon. De vraag hoe de thematiek aangaande het lichaam in Brazilië is behandeld, kan verhelderende inzichten bieden. Zoals in het theoretisch kader zal worden wordt het menselijk lichaam in het westerse denken soms gezien als

³ Bill Arning en Ernesto Neto, "Ernesto Neto," *BOMB* 70, no. 4 (winter 2000): 80.

<http://www.jstor.org/stable/40426241>

⁴ Ralph Rugoff, "An Interview with Ernesto Neto," in *Ernesto Neto. The Edges of the World*, ed. onbekend (Londen: Hayward Publishing, 2010), 22.

⁵ Rugoff, "An Interview with Ernesto Neto," 22.

⁶ Yve-Alain Bois, "Lygia Clark," *Artforum* 37, no. 5 (januari 1999): 116.

ondergeschikt aan de rede. Daarom is deze thematiek nog steeds relevant; misschien zelfs relevanter dan ooit. Juist nu lijkt de kloof tussen lichaam en geest grote vormen aan te nemen. We leven momenteel in een wereld waarin steeds meer digitaal plaatsvindt en waarin de virtuele wereld de fysieke wereld steeds meer overneemt. Het werk van Clark en Neto kan ons helpen om manieren te vinden, hoe we hiermee om kunnen gaan en het menselijk contact met onszelf en de wereld om ons heen te behouden. Want juist ons lichaam maakt ons uniek als mens. Reden genoeg dus om ons lichaam aandacht te geven en te omarmen.

Onderzoek doen naar kunst van Braziliaanse kunstenaars kan overigens een heikele zaak zijn. 'An acute level of self-criticism is a prerequisite for art historians working with Brazilian art in the present context', zo schrijft Sérgio B. Martins, kunsthistoricus en -criticus en professor kunstgeschiedenis aan de Pontifical Catholic University in Rio de Janeiro, zelfs.⁷ Het risico is namelijk aanwezig om kunst van buiten Europa en Noord-Amerika (waaruit de kunsthistorische canon over het algemeen bestaat) te bestempelen als exotische folkore, heel erg te lokaliseren of juist te meten aan westerse idealen. Het is dan ook niet het doel van dit onderzoek om dit fluïde veld volledig helder te krijgen. Wel kan onderzoek naar individuen en hun werk, helpen om meer grip te krijgen op de complexiteit van dit debat en hierdoor zicht geven op de nuances.⁸ Om deze reden komt zowel de internationale als de Braziliaanse context aan bod, om zo oog te krijgen voor de specifieke eigenheid van deze kunst.

Bij de beschrijving van de kunstwerken wordt soms de term 'beschouwer' gehanteerd. Dit moet niet letterlijk worden opgevat. Het gaat in dit onderzoek namelijk niet om een persoon die het kunstwerk alleen 'beschouwt', maar om iemand die zich tot het kunstwerk verhoudt. Bij het werk van Clark en Neto in de meeste gevallen op actieve wijze. Om deze reden wordt soms ook de term 'participant' gebruikt.

Het onderzoek bestaat uit kwalitatief literatuuronderzoek. Er is sprake van een contextuele benadering. Om een kunstwerk goed te kunnen begrijpen, is het belangrijk om op de hoogte te zijn van bepaalde achtergronden. In het eerste hoofdstuk, dat bestaat uit een theoretisch kader, wordt daarom een overzicht gegeven van belangrijke theorieën en achtergronden. Dit eerste hoofdstuk is verdeeld in drie deelthema's: historie, filosofie en kunsttheorie. In het eerste deelthema worden de historische achtergronden geschetst waarbinnen het werk tot stand is gekomen en wordt ingegaan op de studie *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil (1949-1979)* van de al eerdergenoemde Braziliaanse onderzoeker Sérgio B. Martins.⁹ In het kunsttheoretische deelthema wordt de *Theory of*

⁷ Sérgio Bruno Martins, "Bursting on the Scene. An Introduction," *Third Text* 114, no. 1 (januari 2012): 3.

⁸ Glaucia Villas Bôas, "Geopolitical Criteria and the Classification of Art," *Third Text* 114, no. 1. (januari 2012): 52. Deze editie van *Third Text* is een speciale uitgave over Braziliaanse kunst met als titel: 'Bursting on the Scene. Looking Back at Brazilian Art'. Gasteditor is Sérgio Bruno Martins.

⁹ Sérgio B. Martins, *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil. 1949-1979* (Cambridge: The MIT Press, 2013).

het Non-Object van de Braziliaanse schrijver Ferreira Gullar (1930-2016) onder de loep genomen.¹⁰ In het laatste deelthema, filosofie, wordt de fenomenologische theorie van filosoof Merleau-Ponty uitvoerig uiteengezet, waarin hij het menselijk lichaam beschouwt als belangrijke bron van kennis. Hierdoor wordt inzicht gegeven in het achterliggende wereldbeeld van Clark en Neto. Het tweede hoofdstuk gaat in op Lygia Clark. Eerst wordt er uitvoerig ingegaan op haar werk. Dit wordt toegespitst op de rol van het lichaam hierin. Ook worden er verschillende benaderingen van haar werk vergeleken; aan de hand van teksten van belangrijke auteurs als Yve-Alain Bois (1952) en Guy Brett (1942). In het derde, en eveneens laatste, hoofdstuk staat het werk van Ernesto Neto centraal. De aanpak is hier hetzelfde als in het tweede hoofdstuk. De twee interpretaties die worden onderzocht zijn afkomstig van filosoof Éric Alliez (1957) en curator Yuko Hasegawa (1957). Tot slot wordt een en ander samengebracht en vergeleken in de conclusie.

¹⁰ Ferreira Gullar, "Theory of the Non-Object," in *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, trans. Anthony Doyle (São Paulo: Cosac Naify, 2007), 142-145.

1 | THEORETISCH KADER

Om het werk van Lygia Clark en Ernesto Neto goed te kunnen begrijpen, is het noodzakelijk om de (kunst)historische context waarbinnen dit werk tot stand is gekomen, duidelijk te hebben. In dit theoretisch kader worden historische, kunsttheoretische en filosofische ideeën nader bestudeerd. Dit maakt het mogelijk om vervolgens een helderder beeld te schetsen van het werk van beide kunstenaars.

Historische achtergronden

Van Concreet naar Neo-Concreet

Rond de jaren vijftig van de vorige eeuw vormen moderne idealen het uitgangspunt voor de Braziliaanse maatschappij. Waar in Europa de nasleep van de oorlog voelbaar is, heerst er in Latijns-Amerika een groot optimisme en groeit de economie. Brazilië urbaniseert in razend tempo en moderne architectuur rijst op.¹¹

Ook in de Braziliaanse kunstwereld heerst deze hang naar moderniteit. Dit in tegenstelling tot de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw, waarin kunstenaars als Candido Portinari (1903-1962) en Emiliano di Cavalcanti (1897-1976) zich met name bezighouden met het verbeelden van de nationale, Braziliaanse cultuur. Zij laten zich hierbij inspireren door het kubisme en primitivisme. De kunst staat vaak in dienst van een socialistisch streven en is nauw verwant aan linkse, politieke stromingen. De Britse kunstcriticus en curator Guy Brett (1942) typeert de kunst uit deze periode als 'regionalist realism'.¹² Het betreft inderdaad vaak figuratief werk. Daarbij zijn de kunstenaars bewust op zoek naar een stijl die typerend is voor het land.

Rond de jaren vijftig verandert dit en ontstaat er een nieuwe zienswijze op kunst. Jonge kunstenaars pleiten voor vernieuwing en keren zich tegen de nationalistische figuratie. Zij laten zich hierbij inspireren door abstracte kunstenaars als Piet Mondriaan (1872-1944), Kazimir Malevich (1879-1935), Paul Klee (1879-1940) en met name door Max Bill (1908-1994) en Josef Albers (1888-1976). Het

¹¹ Guy Brett, "A Radical Leap," in *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, ed. Dawn Ades (New Haven/Londen: Yale University Press, 1989), 255.

¹² Brett, "Lygia Clark: In Search of the Body," 59.

werk van deze twee laatstgenoemden is te zien geweest op de Biënnale van São Paulo in de jaren vijftig. Ook brengen deze twee kunstenaars in dezelfde periode een bezoek aan Brazilië. Met name de Zwitserse Max Bill is het grote voorbeeld. Deze kunstenaar geniet zijn opleiding aan Bauhaus en wordt vanaf begin jaren vijftig de eerste rector aan de Hochschule für Gestaltung in Ulm. Voor hem vormen de Bauhaus-principes het uitgangspunt. Op deze Hochschule studeren regelmatig internationale studenten, waaronder een aantal Latijns-Amerikanen.¹³

Geïnspireerd door de rationele ideeën van Max Bill ontstaan er diverse constructivistische bewegingen. Zo is in São Paulo de Concrete groep *Ruptura* actief. De kunstenaars die zich bij deze groepering aansluiten, zijn ervan overtuigd dat kunst geen mimesis van de natuur of abstrahering van de werkelijkheid moet zijn. Zij richten zich daarom op het concretiseren van de plastische elementen, onder andere geïnspireerd op de ideeën van Theo van Doesburg (1883-1931). In Rio de Janeiro ontstaat de Concrete groep *Frente*. Ook Lygia Clark maakt aan het begin van haar kunstenaarsloopbaan deel uit van deze groep. De beweging betreedt de eerste stappen in het samenbrengen van kunst en leven.

In 1959 komt het modernisme in Brazilië tot een nieuwe fase wanneer de Neo-Concrete groep ontstaat. Deze groep bestaat uit Lygia Clark, Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Pape (1927-2004), Amílcar de Castro (1920-2002) en andere verwante kunstenaars. Interessant hierbij is dat de betrokken kunstenaars binnen verschillende disciplines en met diverse media actief zijn. Hun visie en ideeën verbindt hen. Zij breken met de zeer rationele en strikte principes van het constructivisme en met de mechanische en positivistische ideeën van Max Bill. In plaats daarvan pleiten zij voor meer ruimte voor intuïtie, subjectiviteit en een organische dimensie. Kunst is niet alleen een visueel gegeven, maar een existentieel fenomeen, zo stellen zij. Overigens blijft de opvatting dat een kunstwerk geen representatie is van iets anders, strikt overeind staan. Daarbij blijven geometrische vormen het middel om ideeën tot uiting te brengen. De opvattingen van de groep staan op schrift in het Neo-Concreet manifest, opgesteld door schrijver, dichter en kunstcriticus Ferreira Gullar (1930-2016). In het manifest pleiten de kunstenaars voor een herwaardering van het levende organisme: ‘not conceive of a work of art as *machine* or *object* but als a quasi-corpus’.¹⁴ De Braziliaanse kunstcriticus Mário Pedrosa volgt de activiteiten van de beweging op de voet. De groep valt later uiteen en bij de individuele kunstenaars verschuift de nadruk op geometrische abstractie steeds meer richting aandacht voor participatiekunst.

¹³ Jacqueline Barnitz, *Twentieth Century Art of Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2001), 216.

¹⁴ Ferreira Gullar, “Neo Concreto Manifesto,” in *Manifestos and Polemics in Latin American Modern Art*, ed. Patrick Frank (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017), 157-160. Het Neo-Concreto Manifesto verschijnt oorspronkelijk op 22 maart 1959 in de krant *Jornal do Brasil*. Van 1956 tot 1961 bevat deze krant elke zondag een vooruitstrevende culturele bijlage, de *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Gerenommeerde schrijvers geven analyses over de nieuwste ontwikkelingen op cultureel gebied en de bijlage wordt ontworpen door kunstenaars. Het is een belangrijk medium voor de verspreiding van de ideeën van de Neo-Concrete beweging.

De ideeën van de leden van de Neo-Concrete groep, zoals onder andere beschreven in het manifest, laten zien hoe zij zich verhouden tot hun Europese en Noord-Amerikaanse collega's. Het blijkt dat zij enerzijds zeer goed op de hoogte zijn van wat er op andere plekken in de wereld gaande is. Zij laten zich daardoor ook inspireren. Maar anderzijds wordt duidelijk dat zij deze inspiratiebronnen naar hun eigen hand zetten en soms bewust weer loslaten. Dit met als doel om uiteindelijk hun *eigen* idealen te verwezenlijken. De kunstenaars in Brazilië kiezen hiermee bewust voor een eigen spoor. Geometrie en helderheid worden gecombineerd met willekeur, fluïditeit en een organische dimensie. In het onderzoek naar deze wisselwerking, spelen Braziliaanse kunstenaars een zeer belangrijke rol. Ze houden zich bezig met de spanning tussen tegenovergestelde begrippen als lichaam en geest, objectiviteit en subjectiviteit, geometrie en expressie en rationaliteit en sensualiteit.

Meerdere Europese kunstenaars hebben Latijns-Amerika bezocht. Zo werden Joseph Albers, Max Bill en Alexander Calder in de jaren vijftig uitgenodigd in Brazilië. Tevens is het opvallend dat veel kunstenaars uit Latijns-Amerika, en in dit geval specifiek uit Brazilië, perioden van hun leven in Europa of Noord-Amerika verkeerden. Zo woonde kunstenaar Sergio Camargo (1930-1990) ruim tien jaar in Parijs en woonde Hélio Oiticica in Londen en New York. Ook Clark heeft meerdere jaren in Parijs gewoond. Het zou kunnen dat dit gegeven mede heeft bijgedragen aan het idee dat kunstenaars in Latijn Amerika zich bezighielden met het 'imiteren' van wat er in Europa gebeurde. Maar wanneer dit beter beschouwd wordt, valt op dat zij met name geïnteresseerd waren in kunstenaars die toen helemaal niet het meeste in de belangstelling stonden. Zo had Camargo contact met Brancusi en bezocht hij Vantongerloo, terwijl deze laatste op dat moment nauwelijks een rol speelde in Frankrijk en in armoede leefde. Ofwel: de jonge kunstenaars uit Brazilië leken niet per definitie aan te willen sluiten bij de Europese trends, maar waren op zoek naar wat voor hen verbinding had met waar zij op dat moment mee bezig waren.¹⁵

In latere avant-garde bewegingen onderscheidt Guy Brett twee trajecten onder de kunstenaars in Brazilië. Enerzijds is er het 'gesloten' traject van kunstenaars als Mira Schendel (1919-1988) en Sergio de Camargo. Zij blijven een kunstenaar zien als maker van autonome objecten en opereren binnen de institutionele kaders. Daarnaast is er het 'open' traject, waar hij kunstenaars als Clark, Oiticica en Pape onder schaarst. Zij overtreden juist de grenzen waarbinnen het andere traject verblijft. Participatie van de beschouwer wordt ingezet om de mythe van de kunstenaar te bevragen.

Avant-garde in Brazilië: een nieuw narratief

Deze geschiedenis in een notendop roept de vraag op hoe de Braziliaanse kunst uit deze periode zich verhield tot het westen. Hier zijn verschillende opvattingen over. In de recente studie *Constructing an*

¹⁵ Brett, "A Radical Leap," 254.

Avant-Garde: Art in Brazil (1949-1979) presenteert de Braziliaanse onderzoeker Sérgio B. Martins een alternatief narratief aangaande de Braziliaanse avant-garde.¹⁶ Zoals in de inleiding beschreven is Sérgio B. Martins kunsthistoricus en -criticus en is hij als professor kunstgeschiedenis verbonden aan de Pontifical Catholic University in Rio de Janeiro. In zijn studie beschrijft hij hoe er door diverse auteurs wordt gesuggereerd dat het werk van kunstenaars uit Brazilië en uit Europa en Noord-Amerika vaak veel meer overeenkomsten hebben dan op het eerste gezicht wordt verwacht. Hierdoor zorgt de aanraking ermee soms voor een soort ongemakkelijke 'vertrouwdheid'. Het begrip modernisme komt daardoor onder druk te staan. Dit van oorsprong westerse begrip lijkt namelijk onverwachts ook goed van toepassing te zijn op het werk van de Braziliaanse kunstenaars. Hierdoor ontstaat de vreemde situatie dat een dergelijk begrip opeens geïntegreerd zou worden in een reeds bestaande context. Volgens Martins is dit een kwalijke zaak: een begrip als modernisme kan niet zomaar worden geïmporteerd zonder daarover eerst te onderhandelen. Hierbij ontstaat tevens de problematiek dat Braziliaanse kunst nooit als zodanig werd beschouwd. Al in de 19^e eeuw werd het bijvoorbeeld door Alfred Barr gezien als een afspiegeling van de Europese cultuur, zonder eigen karakter.

Het doel van zijn studie is dan ook om deze problematiek te erkennen. Hij wil het narratief ombuigen met een hernieuwd, kritisch vocabulaire om zo een nieuw verslag van bepalende momenten in de geschiedenis van de Braziliaanse kunst weer te geven. Het gaat dus om de erkenning van de urgentie van dergelijk historiografisch engagement. Pas door het 'kapen' en hervormgeven van het verleden, kunnen hedendaagse kunstenaars de huidige uitdagingen vanuit een uniek standpunt bezien. Uitgaande van de ideeën van Martins is het doel van deze scriptie dus onder andere om Braziliaanse kunst op zichzelf te beschouwen en te begrijpen, en niet als een afgeleide van Europese en Amerikaanse modellen en ideeën.

Natuurlijk moet er hierbij worden gewaakt om het werk van Lygia Clark en Ernesto Neto te zien als een 'lokale, Braziliaanse expressie'. Zoals bij de behandeling van hun werk duidelijk zal worden, heeft het een algemene -wellicht zelfs universele- zeggingskracht. Anderzijds is hun werk zeker niet los te zien van de context waarin het is ontstaan. Ook de kunstenaars zelf blijken zich bewust te zijn van hun culturele context. Zo stelt Clark dat haar werk 'could only have been done by someone with the roots I have'.¹⁷ Ook Ernesto Neto betoogt dat er wat betreft de omgang met het lichaam culturele verschillen waarneembaar zijn. Hij legt dit uit aan de hand van het Europese versus het Braziliaanse dansen. Waar Europeanen volgens hem vaak met hun bovenlijf en hoofd dansen, gebruiken Brazilianen met name hun onderlijf. Als een soort basisfocus om fysiek in contact te staan met de aarde. Dit heeft invloed op hoe we de wereld om ons heen fysiek meemaken, zo stelt hij. Hij maakt

¹⁶ Sérgio B. Martins, *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil. 1949-1979* (Cambridge: The MIT Press, 2013).

¹⁷ Brett, "Lygia Clark: In Search of the Body," 58. Clark heeft dit geschreven in een persoonlijke brief aan de auteur.

dan ook een onderscheid tussen de ‘westerse cultuur’ en de cultuur waarin hij zelf opgroeide. Hij noemt de westerse objectiviteit ‘a bit too much for me and maybe for Brazilians in general’.¹⁸ Hij houdt juist van subjectiviteit, verleiding en indirectheid. Hierin verschilt de participatiekunst van Clark en Neto wellicht ook van soortgelijk werk in Europa of Noord-Amerika: er is meer oog voor de gevoelswaarde die het oproept bij de beschouwer.

Kunsttheorie

De theorie van het non-object

Behalve het Neo-Concrete manifest schreef theoreticus en dichter Ferreira Gullar ook kunsttheoretische teksten. Een artikel dat van belang is in het licht van het werk van Lygia Clark, maar ook van Ernesto Neto, betreft de tekst *Theory of the Non-Object*, waarin hij zijn theorie aangaande het non-object uiteenzet.¹⁹ Deze tekst ontstaat als theoretische reactie op het werk van de Neo-Concrete kunstenaars. Zijn theorie is van belang, omdat het inzicht geeft in de kunsttheoretische opvattingen rond de tijd dat Lygia Clark actief was. Evenals het Neo-Concrete manifest is deze tekst in 1959 verschenen in de zondagse cultuurbijlage van *Jornal do Brasil*. In het artikel betoogt Gullar dat de modernistische mars naar de ‘zuivering’ van de schilderkunst, in praktijk gebracht door kunstenaars als Malevich en Mondriaan, tot zijn uiteindelijke bestemming kwam in het non-object. Dit, omdat het non-object het traditionele onderscheid tussen het medium schilderkunst en het medium beeldhouwkunst en de bijbehorende normen tenietdoet. Hiermee gaat het non-object dus in tegen de medium-specificiteit die door Clement Greenberg werd gepredikt. Bevrijd van begrenzing in de vorm van kader of sokkel is het non-object los van ‘any signification outside the event of its own apparition’. Gullar ziet de ontwikkelingen rond de jaren zestig in Brazilië dan ook als een toonaangevende revolutie binnen de moderne kunst.

Op het eerste gezicht roept de term non-object associaties op met het principe ‘dematerialisatie van het kunstobject’, in 1968 beschreven door kunstcriticus Lucy Lippard. Hiermee probeert ze de opkomst van conceptuele kunst te duiden. Zo schrijft zij: ‘Matter is denied, as sensation had been converted into concept’.²⁰ Het is van belang om helder te hebben dat Gullar, wanneer hij spreekt over een non-object, het niet zozeer heeft over een anti-object. Eerder gebruikt Gullar het als term voor werken waar de begrippen schilder- en beeldhouwkunst niet meer op van toepassing zijn

¹⁸ Rugoff, “An Interview with Ernesto Neto,” 23.

¹⁹ Ferreira Gullar, “Theory of the Non-Object,” in *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*, trans. Anthony Doyle (São Paulo: Cosac Naify, 2007), 142-145.

²⁰ Lucy R. Lippard en John Chandler, “The Dematerialization of Art,” in *Conceptual Art*, ed. Peter Osborne (Londen/New York: Phaidon Press, 2002) 218-20. Oorspronkelijk gepubliceerd in: Lucy R. Lippard en John Chandler, “The Dematerialization of Art,” *Art International* 12, no. 2 (februari 1968), 31-36.

en die daarmee liggen buiten het gebied van de verbale mogelijkheden. Een ander kenmerk van het non-object is dat het los staat van elke representatie en alleen verwijst naar wat het zelf is. Doordat de Neo-Concrete kunstenaars aanliepen tegen het scherpe onderscheid tussen de verschillende mediums en het in hun ogen verouderde idee over representatie, had dit formele innovaties en nieuwe conceptuele afspraken over het kunstobject tot gevolg.

Inherent aan het gegeven dat de rol van het object verandert, is dat ook de beschouwer zich anders tot dit (non-)object zal moeten verhouden. Het non-object leidt dus ook tot nieuwe opvattingen over de rol van de beschouwer en de relatie tussen object en beschouwer: 'Most of the existing non-objects imply, in some form or other, the viewer or reader's movement in relation to it.' Betekenis ontstaat dus in interactie tussen non-object en beschouwer. Hierdoor verandert de beschouwer in een participant. Zoals in hoofdstuk twee en drie duidelijk zal worden, is dit duidelijk terug te zien bij het werk van Clark en Neto. Volgens Gullar staat het non-object gelijktijdig open voor zowel lichaam als geest en brengt het dus zowel een intellectuele als een sensorische ervaring. Dit zorgt voor een rijkere waarneming. Zoals duidelijk zal worden in de volgende paragraaf heeft dit ook alles te maken met de filosofieën van Maurice Merleau-Ponty.

Mónica Amor, kunstkriticus en professor moderne en hedendaagse kunst aan de Maryland Institute College of Art doet in haar recente studie *Theories of the Non-Object: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969* diepgaand onderzoek naar Latijns-Amerikaanse kunst aan de hand van het door Gullar getheoretiseerde fenomeen non-object.²¹ Het is opvallend dat zij in haar onderzoek de veranderingen in de kunst rond de jaren zestig vrij formeel benadert. De weg naar abstractie en de problematiek van het onderscheid tussen de verschillende disciplines worden zeer helder uiteengezet. Wel is het zo dat zij deze ontwikkelingen bewust niet integreert in de directe context van de (industriële) ontwikkelingen na de Tweede Wereldoorlog, bijvoorbeeld in Brazilië. Dit geeft soms een wat eenzijdig beeld. Kunst is immers nooit volledig los te zien van een culturele en geopolitieke context. Daarbij valt niet te ontkennen dat de vormen van abstractie in Latijn-Amerika verschillen met die in Europa en Noord-Amerika. De moderniteit kreeg een ander gezicht door de hang naar een meer intuïtieve en subjectieve benadering en de afnemende aandacht voor materialiteit.

Filosofie

De fenomenologie van Merleau-Ponty uiteengezet

Zoals in de inleiding wordt beschreven, hechten zowel Lygia Clark als Ernesto Neto veel belang aan een lichamelijke ervaring van hun werk. Hun achterliggende wereldbeeld is beter te begrijpen aan

²¹ Mónica Amor, *Theories of the Non-Object: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969* (Berkeley: University of California Press, 2016).

de hand van de ideeën van de Franse filosoof en denker Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Al in de jaren '50 brengt Mário Pedrosa de fenomenologie van Maurice Merleau-Ponty in verband met de ideeën van de Neo-Concrete Braziliaanse kunstenaars.²² Dit gebeurt tevens in recente teksten.²³ Ook Bois beweert dat Clark, in de periode dat het manifest van deze groep werd opgesteld, de fenomenologische theorieën van Merleau-Ponty recent had ontdekt en dat zij haar leven lang interesse bleef houden in zijn ideeën.²⁴

In zijn geschriften analyseert Merleau-Ponty de verstrengeling van geest, zintuigen en wereld. Hiermee reikt hij handvatten aan voor het begrijpen van het effect en de ervaring van kunst. Gezien dit onderzoek ingaat op de rol van lichamelikheden, is het bespreken van zijn theorieën toegespitst op dit onderwerp. Merleau-Ponty dicht het menselijk lichaam grote betekenis toe en geeft woorden aan het wonder hiervan. Volgens hem is ons lichaam, doordat het in constante dialoog staat met de wereld om ons heen, een belangrijke bron van kennis. De wereld waarnemen zonder aandacht voor ons lichaam, is zelfs onmogelijk; door onze lichamelikheden zijn we immers zelf onderdeel van de wereld.

De vraag hoe lichaam en geest zich tot elkaar verhouden, heeft al vele denkers vóór Merleau-Ponty beziggehouden. Volgens Plato was het duidelijk: de geest was het ware zelf, het lichaam enkel neerdrukkend. Ook de woorden 'Ik denk, dus ik ben' van filosoof René Descartes passen in deze traditie: het lichaam wordt van de (onstoffelijke) geest gescheiden en functioneert slechts als een materiële machine om het denken te laten plaatsvinden.

Deze dualistische ontologie van lichaam en geest, die deels is ontstaan door de rationele filosofie van Descartes, staat haaks op het fenomenologische denken van Merleau-Ponty. Centraal in Merleau-Ponty's ideeën staat de vervanging van het cartesiaanse 'ik denk' door 'ik kan'.²⁵ Hierbij is dus lichamelijke ervaring van de fenomenen in de ons omringende wereld noodzakelijk. Hij verzet zich hiermee tegen de illusie van de wetenschap dat deze absolute kennis zou bezitten. In tegenstelling tot wat de klassieke traditie beweert en waarbij het bewustzijn het vertrekpunt vormt, speelt juist de waarneming een fundamentele rol in ons begrijpen van de wereld, zo betoogt hij. Hij onderscheidt

²² Christine Macel, "Lygia Clark: at the Border of Art," in *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, ed. David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal (New York: Museum of Modern Art, 2014), 254.

²³ Zo stelt Mónica Amor, kunsthistorica/-criticus en professor aan MICA, in een artikel uit 2010 dat de Neo-Concrete kunstenaars de fenomenologische terminologie toepassen wanneer zij begrippen als tijd en ruimte een existentiële, emotionele en affectieve betekenis toekennen en een kunstwerk niet meer als representatie van iets anders zien. Monica Amor, "From Work to Frame. In Between, and Beyond: Lygia Clark and Hélio Oiticica, 1959–1964," *Grey Room* 38 (winter 2010): 28-29, <https://doi.org/10.1162/grey.2010.1.38.20>.

²⁴ Yve-Alain Bois, "Some Latin Americans in Paris," in *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, ed. onbekend (New Haven: Yale University Press/Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001), 88. Overigens haalt Clark zelf in haar teksten Merleau-Ponty niet tot nauwelijks letterlijk aan. Psychoanalyticus en kunstkritica Suely Rolnik beweert zelfs dat Clark 'never was a reader of philosophy'. Suely Rolnik, "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark," in *The Experimental Exercise of Freedom*, ed. Susan Marin en Alma Ruiz (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999), 70.

²⁵ Patrick Healy, "Een negatieve filosofie van het vlees. Aantekeningen over belichaming in Merleau-Ponty's *Le visible et l'invisible*," *OASE* 58, (zomer 2001): 121, <https://www.oasejournal.nl/nl/Issues/58/ANegativePhilosophyOfFlesh#120>

hierbij het waarnemen van *zien*. Waarnemen gaat dieper en is zintuiglijk. Hetzelfde onderscheid lijkt Ferreira Gullar te bedoelen in het Neo-Concrete manifest, wanneer hij schrijft over de rationele, concrete kunstenaars: 'he speaks to the eye as an instrument and not to the eye as a human means of possessing the world and of giving oneself to it; he speaks to the machine-eye and not the body-eye.'²⁶

In Merleau-Ponty's filosofie staat het menselijk lichaam dan ook centraal; lichaam en bewustzijn zijn niet van elkaar te scheiden. Het lichaam is juist het primaire middel om de wereld te leren kennen. Hoe we met de wereld om ons heen omgaan, wordt ingegeven door onze lichamelijke vaardigheden en gewoontes. Het lichaam is dus niet enkel een object tussen andere objecten maar tevens een subject waarvoor de omgeving zich opent. Denk aan het moment dat iemand zijn eigen hand aanraakt: met de ene hand voelt hij de materie van de andere hand die tegelijkertijd ook de aanraking van binnenuit gewaar wordt. Hij *is* een lichaam, behalve dat hij alleen een lichaam *heeft*. Het lichaam is dus tegelijk ziend en zichtbaar. 'Het ziet zichzelf terwijl het ziet, het voelt zichzelf terwijl het voelt, het is zichtbaar en waarneembaar voor zichzelf.'²⁷ Hierdoor hoort het lichaam 'zichtbaar en beweegbaar' bij de dingen, aldus Merleau-Ponty. Het lichaam heeft kennis van zijn omgeving en is wetend. Tijdens de waarneming komen innerlijk en uiterlijk, persoon en omgeving dan ook samen. De wereld is dan binnenin en tegelijkertijd is de persoon buiten zichzelf. Merleau-Ponty schrijft hierover: 'de waarneming fundeert alles [...], het is dáár, vóór ons, en toch bereikt het ons van binnenuit'.²⁸

De filosofie van Merleau-Ponty roept de vraag op hoe zijn visie op lichamelijkeheid zich verhoudt tot kunst in het algemeen en tot het werk van Lygia Clark en Ernesto Neto in het bijzonder. Als fenomenoloog gaat het hem om de betekenis van de omgeving. Wanneer lichaam en geest gescheiden zijn, kan het contact met het alledaagse uit het oog verloren raken. De omringende werkelijkheid is immers geen objectieve waarheid. Merleau-Ponty bepleit juist een terugkeer naar 'de dingen'. En deze terugkeer is bijvoorbeeld mogelijk door kunst, literatuur en poëzie. Hierbij ligt de betekenis niet vast, maar kan er steeds opnieuw betekenis ontwikkeld worden, als een onthulling van de werkelijkheid. Op die manier kan de lichamelijke ervaring met een kunstwerk een belangrijke bron van kennis zijn.

De opvatting van Merleau-Ponty dat geest en lichaam in nauwe verbinding staan met elkaar, is zowel in de uitgangspunten van Lygia Clark als van Ernesto Neto terug te zien. Zo is Clark van mening dat door het herontdekking van het lichaam het zicht op de omringende wereld helderder wordt: 'I discovered that in that space the body is the house, and that when people become conscious of that

²⁶ Ferreira Gullar, "Neo Concreto Manifesto," in *Manifestos and Polemics in Latin American Modern Art*, ed. Patrick Frank (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017), 157-160.

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Oog en geest. Een filosofisch essay over de waarneming in de kunst* (Baarn: Ambo 1996), 22-23. De oorspronkelijke titel luidde *L'Oeil et l'Esprit* en is in 1964 verschenen bij Éd. Gallimard (Parijs).

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Lof der wijsbegeerte* (Meppel/Amsterdam: Boom, 1979), 58. De oorspronkelijke tekst van deze op 15 januari 1953 voor het Collège de France uitgesproken inaugurale rede verscheen in 1953 bij Gallimard te Parijs onder de titel *Éloge de la philosophie*.

space, they rediscover the body as a totality – their vision of the world becomes broader....²⁹ Ook Neto ziet zijn werk als middel om meer in verbinding te komen met de wereld om ons heen: ‘For me, mind and body are one thing, always together. I believe in the sensual body, and it is through the movement of such body-minds that we connect the things in this world, in life—the way we touch, the way we feel, the way we think and the way we deal.’³⁰ Wanneer in dit onderzoek het werk van beide kunstenaars nader onder de loep wordt genomen, wordt duidelijk hoe dit samenkomen van lichaam, geest en wereld concreet tot uiting komt.

²⁹ Lygia Clark, getypte notitie uit c. 1974, afkomstig uit archief van de culturele vereniging *O Mundo de Lygia Clark* (Rio de Janeiro). Deze bron wordt aangehaald in: Pérez-Oramas, “Lygia Clark: If You Hold a Stone,” 39-32.

³⁰ Arning “Ernesto Neto,” 80.

2 | LYGIA CLARK

Biografische gegevens

Lygia Clark komt ter wereld op 23 oktober 1920 in Belo Horizonte, een stad in Brazilië. Al op jonge leeftijd heeft ze veel interesse in tekenen. Wanneer ze achttien jaar is, trouwt ze met civiel ingenieur Aluizio Clark Ribeiro. Met hem verhuist ze naar Rio de Janeiro waar ze samen drie kinderen krijgen. In 1953 loopt dit huwelijk uit op een echtscheiding.

In 1947, Clark is dan 27 jaar, start zij in Rio de Janeiro een opleiding bij landschapsarchitect Roberto Burle Marx (1909-1994) en kunstenaar Zélia Ferreira Salgado (1904-2009). In 1950 en 1951 vervolgt ze haar kunststudie in Parijs, bij Isaac Dobrinsky (1891-1973) en Fernand Léger (1881-1955). In de jaren erna exposeert ze regelmatig in Brazilië en in 1965 heeft ze voor het eerst een solotentoonstelling in Europa bij Signals Gallery in Londen. In 1968 vertegenwoordigt zij Brazilië op de Biënnale van Venetië. Andere belangrijke tentoonstellingen van haar werk zijn een groot retrospectief in 1986 in Rio de Janeiro en vrij recent een grootse solotentoonstelling in het Museum of Modern Art in New York in 2014.³¹

Van vorm naar ervaring | het werk van Lygia Clark

De artistieke loopbaan van Clark wordt vaak voorgespiegeld als een doorgaande lijn, waarin zij nooit terugkeerde naar een eerdere fase.³² Waar het achteraf een logische opeenvolging lijkt, waarin elke periode in zichzelf gewaardeerd kan worden, is het vanuit Clark bezien een weerspiegeling van haar zoektocht die tot het einde van haar leven voortduurde. Zij doorleefde haar werk en elke fase verving voor haar de voorgaande fase. Kunsthistoricus en curator Guy Brett zegt hierover: 'For her, each change was accompanied by a painful crisis.'³³

Aan het schematisch weergeven van haar werk, kleeft het risico dat haar werk uit verschillende periodes te veel uit elkaar wordt getrokken; alsof het door twee kunstenaars gemaakt zou zijn. De eerste periode is dan conventioneel, formeel en op vorm gebaseerd en de tweede periode het tegenovergestelde, doordat vorm daarin wordt vervangen door ervaring, actie en relatie. Zelf schrijft Clark in 1974: 'My entire process has been an attempt to unite art and life'.³⁴ Hieruit blijkt dat ze zelf

³¹ Beatriz Rabelo Olivetti, "Chronology," in *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, ed. David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal (New York: Museum of Modern Art, 2014), 310-14.

³² Simone Osthoff, "Lygia Clark and Hélio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future," *Leonardo* 30, no. 4 (1997), 281.

³³ Brett, "Lygia Clark: In Search of the Body," 56.

³⁴ Lygia Clark, getypte notitie uit c. 1974, afkomstig uit archief van de culturele vereniging *O Mundo de Lygia Clark* (Rio de Janeiro). Deze bron wordt aangehaald in: Pérez-Oramas, "Lygia Clark: If You Hold a Stone," 32.

geen duidelijke scheidslijn waarneemt binnen haar toenmalige oeuvre. Ze geeft in deze notitie eveneens aan dat de problematiek waarmee zij zich bezighoudt existentieel van aard is; en dat ze daarom niet puur een schilder, beeldhouwer of architect kan zijn. Ze schrijft: 'space and time were my themes'.³⁵ Hierin is al een relatie te leggen naar de definitie van het non-object, zoals beschreven door Ferreira Gullar. Hij presenteert deze term als oplossing voor het feit dat traditionele termen als schilder- en beeldhouwkunst niet meer voldoen. Ook uit latere toelichtingen over haar werk valt op te maken dat Lygia Clark zich al vroeg bezighield met de vraag hoe de omringende ruimte en de beschouwer een rol konden spelen: 'I began with geometry, but I was always looking for an organic space where one could enter the painting'.³⁶ Het werk van Clark moet daarom nooit enkel formeel benaderd worden; daarmee zou het werk te kort worden gedaan. Een formele beschrijving kan maar gedeeltelijk het proces weergeven, het laat immers niet de achterliggende zoektocht zien. Guy Brett maakt dit duidelijk door een vergelijking te trekken met het werk van de Duits-Amerikaanse kunstenaar Eva Hesse (1936-1970). Waar het werk van Clark en Hesse formeel bezien overeenkomsten heeft, ligt het wat betreft concept en de verhouding tot de toeschouwer ver uiteen.³⁷

Gezien in dit onderzoek de vraag centraal staat hoe de lichamelijke ervaring van het werk van Lygia Clark functioneert, zal de nadruk in dit onderzoek met name liggen op haar werk vanaf de jaren '60. Voor het begrijpen van dit latere werk wordt ook het werk uit de vroegste periode van haar kunstenaarsloopbaan kort aangestipt om zo in het kort de ontwikkeling van haar werk te schetsen.

Al in het begin van haar kunstenaarsloopbaan is Clark op zoek naar manieren om de grenzen van het platte vlak te doorbreken; in confrontatie met de ideeën van de bekende Amerikaanse kunstcriticus Clement Greenberg, die platheid als het hoogste ideaal van de schilderkunst zag. Clark probeert daarentegen juist de scheiding tussen het vlak en de ruimte eromheen op te heffen. Eerst gebeurt dit op een vrij formele wijze door sterk geometrisch, optisch werk. Clark onderzoekt in deze periode de mogelijkheden van positieve en negatieve ruimte en van letterlijke en denkbeeldige vlakken. Door de compositie van geometrische vlakken op een plat doek, wordt ruimtelijkheid gesuggereerd.

Steeds meer bevreemdt Clark met haar werk de conventies rond schilderkunst. Zo vervangt zij al snel het canvas door hout. In 1954 maakt ze de serie *Quebrada da moldura* [het kader breken] (zie afb. 1), waarbij zij het bestaan van de lijst als het ware ontkent, door deze door middel van kleur- en vormgebruik onderdeel te maken van het werk. Met deze daad wordt de idee van een gesuggereerde ruimte binnen een kader voorgoed vernietigd, waarmee het als vanzelf meer onderdeel wordt van de alledaagse ruimte. Het toelaten van de echte ruimte gebeurt ook door middel van lijnen die ontstaan

³⁵ Ibid.

³⁶ Brett, "A Radical Leap"

³⁷ Brett, "Lygia Clark: In Search of the Body," 108.

door de beschilderde, houten vlakken op een oppervlakte enkele millimeters uit elkaar te plaatsen. Dit gebeurt bijvoorbeeld in de series *Planos em superficie modulada* [vlakken op een gemoduleerd oppervlakte] en *Superficies moduladas* [gemoduleerde oppervlaktes]. Deze verzonken, ruimtelijke scheidingslijnen noemt Clark 'organic lines' en functioneren volgens filosoof Ricardo Nascimento Fabbrini als een viering op incompleetheit.³⁸ Clark zelf zag deze als 'real lines', waarin de dingen werkelijk bestaan. De toenemende drang naar levendig werk waarbij meer ruimte is voor de ervaring van de beschouwer, komt ook tot uiting in wat zij onderaan *Study for Ovo linear* [studie voor lineair ei] schreef in 1958: 'The experience of the semiopen circle that is completed by perception.'³⁹

Nog verder gaat Clark bij de zogenaamde *Casulos* [cocons], eveneens uit 1958. Deze bestaan uit metalen vlakken, bevestigd aan de wand. Gedeeltes van deze vlakken zijn geschilderd of omgebogen. Op die manier komen de wandobjecten letterlijk de ruimte in en ontstaat er een spanning tussen vorm en leegte. Met deze stap verlaat ze definitief het platte vlak. In 1960 schrijft Clark dan ook een artikel met de veelzeggende titel *Death of the plane*. In deze verhandeling schrijft zij onder andere: 'To demolish the picture plane as a medium of expression is to become aware of unity as an organic, living whole'. Hierin wordt al duidelijk hoe zij zoekt naar manieren om bij de beschouwer een ervaring en gevoel van eenheid te bewerkstelligen.

Vervolgens verlaat ze ook het ruimtelijke wandobject, om er nooit meer naar terug te keren. Als afgeleiden van schilderijen en wandobjecten ontstaan sculpturen. Ferreira Gullar, de schrijver en kunstcriticus die tevens het al behandelde Neo-Concrete manifest opstelde, beschrijft dit als een proces waarin zij schilderkunst bevrijdt van de beperkende conventies, en uiteindelijk dus ook van de afhankelijkheid van een wand. Hij typeert dit als een *val*: 'The surface of the painting, being emptied, [...] it grows, it opens onto the third dimension, it is disconnected from the wall and falls onto the floor of the room [...].'⁴⁰ Het valt op dat de termen die hij hierbij gebruikt –groeien, openen, vallen– een associatie oproepen naar levende wezens. Alsof het een lichaam, schepsel of organisme betreft. Dit komt overeen met de inhoud van het Neo-Concrete manifest, waarin wordt gepleit voor een herwaardering van het levende organisme: 'not conceive of a work of art as *machine* or *object* but as a quasi-corpus'.⁴¹

Deze benadering is duidelijk te herkennen in de *Bichos* [dieren] (zie afb. 2) van Clark, die ze maakte rond de jaren '60-'63. Deze driedimensionale objecten zijn gemaakt van metaal en door middel van scharnieren kan de beschouwer de objecten vervormen en manipuleren. Uit de tekst die Clark schrijft over dit werk blijkt dat ze de *Bichos* als organismen beschouwt: 'It is a living organism, a work

³⁸ Amor, "From work to Frame," 25.

³⁹ Cornelia H. Butler, "Lygia Clark: A Space Open to Time," in *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, ed. David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal (New York: Museum of Modern Art, 2014), 19.

⁴⁰ Ferreira Gullar, "Lygia Clark's Trajectory," in *Lygia Clark* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998), 65.

⁴¹ Gullar, "Neo Concreto Manifesto".

essentially active'.⁴² Het werk moet dan ook niet passief benaderd worden, het vraagt om een actieve houding waarbij de beschouwer een relatie aangaat met het werk. De *Bicho* reageert daarbij op de handelingen van de beschouwer die feitelijk verandert in een participant.

Pas bij een actieve benadering komt het werk tot zijn betekenis. Kunsthistoricus Thierry Davila noemt dit typerend de *geboorte* van het werk: 'The act that gives birth to the work stems from that relationship'.⁴³ Clark zelf maakt dit duidelijk door een vergelijking te trekken met de *action paintings* van Jackson Pollock (1912-1956). Het werk van Pollock ziet zij als een manifestatie van zijn eigen expressie. Clark beschouwt zijn werk daarom als traditioneel, hoewel de wijze waarop hij dit deed revolutionair was. Bij haar werk gaat het niet om het expressieve gebaar van de kunstenaar, maar om dat van de participant: 'It allows the common man to perceive immediately the experience of his inner sense. [...] The viewer no longer projects himself into the work or finds identity in it. He experiences the work, and by living its nature, he lives himself, within himself. It is there that firsthand experience lies.'⁴⁴ Ze haalt hierbij de Braziliaanse kunstcriticus Theon Spanudis (1915-1986) aan die stelt dat het bij de *Bichos* gaat om zowel vorm als formatie en om zowel structuur als om ritueel, tijd en ruimte. Ze beoogt hierbij een existentiële ervaring: 'He [de participant] plays with life, identifies with it, feeling himself in its totality. By taking part in a unique, total moment, he exist.'⁴⁵

Nog verder gaat Clark in het werk *Caminhando* [wandeland/voortgaand] uit 1963 (zie afb. 3). Dit werk is cruciaal binnen het oeuvre van de kunstenaar. Waar de *Bichos* nog als objecten beschouwd kunnen worden en het in praktijk mogelijk is dat de beschouwer de werken passief bekijkt (ook al is dat niet de bedoeling), vervalt bij dit nieuwe werk deze mogelijkheid. Het wordt dus onmogelijk om toeschouwer te zijn. Er is namelijk geen object; het werk bestaat puur uit de handeling die uitgevoerd moet worden. De term non-object van Ferreira Gullar neemt hier wel hele letterlijke vormen aan en geeft aan hoe revolutionair dit werk is.

Tijdens het werk wordt door een willekeurig persoon met een schaar in een Möbiusband geknipt, in de lengte van de band. Deze band is vernoemd naar August Ferdinand Möbius die deze bijzondere vorm ontdekte. Het bestaat uit een ring die een keer gedraaid is, waardoor er een ruimtelijk figuur ontstaat met maar één vlak en één rand. Clark heeft bewust voor deze vorm gekozen omdat het breekt met onze gebruikelijke ideeën over ruimtelijkheid en onze tweeledige manier van denken, zoals over voor- en achterkant en boven- en onderkant. Wanneer er in de band wordt geknipt, komt op een gegeven moment het ogenblik dat de participant moet kiezen of hij naar rechts of links afwijkt, om op

⁴² Lygia Clark, "Bichos," 1960. In *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, ed. David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal (New York: Museum of Modern Art, 2014), 160.

⁴³ Thierry Davila, "The Therapeutic Relationship: Lygia Clark," in *Pulse: art, healing and transformation*, ed. Jessica Morgan (Boston: Steidl/Institute of Contemporary Art, 2003), 37.

⁴⁴ Lygia Clark, "On Ritual," 1960. In *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, ed. David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal (New York: Museum of Modern Art, 2014), 158.

⁴⁵ Ibid.

die manier te voorkomen dat de band in tweeën wordt geknipt. Deze keus is beslissend voor de ervaring. 'Within it lies the experiment's only meaning', schrijft Clark zelfs.⁴⁶ De lijn die ontstaat, wordt door de Venezolaanse kunsthistoricus en dichter Luis Pérez-Oramas (1960) vergeleken met de 'organic lines' in haar eerdere werk. Ook deze ultradunne lijn is immers een negatieve presentie, een 'line in absentia'. Tegelijkertijd functioneert deze lijn als een herinnering aan een actie en bevat daarmee volop betekenis.⁴⁷

Het werk bestaat alleen op het moment dat het wordt uitgevoerd. Zonder deelname is er dus niets. Ook na afloop is het werk als het ware weer verdwenen. Elke *Caminhando* is een immanente realiteit die even bestaat in de tijd. Clark omschrijft dit zelf heel mooi: 'You and it will form a reality that will be unique, total, existential' en: 'nothing exists before it and nothing after'.⁴⁸

Het werk gaat dus over tijd (het bestaat net zo lang als dat de handeling wordt uitgevoerd) en over relatie. De dominantie van het zien maakt plaats voor een totale, lichamelijke ervaring, omdat er geen onderscheid meer is tussen object en subject. 'A body-to-body affair, a fusion', noemt Clark dit zelf.⁴⁹ Dit gegeven maakt dat Pérez-Oramas de lijn in *Caminhando* typeert als een 'kuur', terwijl hij de organische lijnen in haar eerdere werk ziet als 'wonden' die voorkomen dat de toeschouwer het werk als een geheel kan zien.⁵⁰

In dit werk van Clark is overduidelijk een verbinding te leggen naar de behandelde filosofie van Merleau-Ponty waarin hij stelt dat wanneer lichaam en omgeving, object en subject samenkomen, we ons intiemer met de dingen verbonden voelen. Dit gebeurt bijna letterlijk wanneer *Caminhando* bestaat. De beschouwer kan er immers niet omheen om zijn of haar lichaam in de strijd te werpen.

Het oproepen van lichamelijke gewaarwordingen speelt een belangrijke rol in het werk van Clark. In de fase *Nostalgia do corpo* [nostalgie van het lichaam] creeërt zij *Objetos sensoriais* [zintuiglijke objecten] van fragiel en waardeloos materiaal zoals zand, zakjes en elastiekjes. Deze objecten brengen door aanraking lichamelijke ervaringen teweeg. Zo maakte zij in 1966 *Pedra e ar* [steen en lucht]. Het werk bestaat uit een opgeblazen plastic zak waarop een steen gelegd wordt. De zwaarte van de steen contrasteert hierbij met de gewichtloosheid van lucht. Wanneer de zak met de handen wordt vastgehouden, zal de steen van positie veranderen. Hierdoor ontstaat een bijzondere ervaring waarbij de gewichtsloze lucht als het ware 'gekneed' kan worden. Manipuleert het lichaam de lucht, de zak of de steen of juist andersom? Het gaat in ieder geval zeer direct over lichamelijkheid: 'En plots, realiseerde ik me dat het iets levends was. Men zou gezegd hebben het lichaam. Het was het

⁴⁶ Lygia Clark, "Caminhando," 1963. In *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, ed. David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal (New York: Museum of Modern Art, 2014), 160-161.

⁴⁷ Pérez-Oramas, "Lygia Clark: If You Hold a Stone," 39-42.

⁴⁸ Clark, "Caminhando," 160.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Pérez-Oramas, "Lygia Clark: If You Hold a Stone," 39-42.

lichaam.⁵¹ Veel van de objecten die ze in deze periode maakt roepen associaties op naar begrippen die direct verbonden zijn met het menselijk lichaam, zoals ademhaling, beweging, tederheid en geboorte.

In tegenstelling tot het werk *Caminhando* is er bij het werk *Pedra e ar* wel sprake van een object. Dit roept de vraag op hoe deze vorm van object-zijn geduid moet worden in verhouding tot het bestaan van autonome kunstobjecten. Lygia Clark noemt haar werken bewust 'voorstellen'. Volgens Guy Brett verschillen haar objecten op drie punten wezenlijk van een op zichzelf bestaand, traditioneel kunstvoorwerp. In de eerste plaats heeft het op zichzelf genomen letterlijk geen waarde omdat het van waardeloos materiaal is gemaakt. Daarnaast komt de betekenis van het object daardoor alleen tot stand in interactie met de participant. Tot slot gaat het om objecten die geest en lichaam als totaal benaderen.⁵²

Thierry Davilla gaat eveneens in op dit 'probleem', waarbij de verdwijning van een formeel object plaatsmaakt voor een nieuw, relationeel object. Hij noemt dit verschijnsel de 'desubstantialisatie van het object'.⁵³ Het gaat dus om een object dat *onzelfstandig* is. Het zijn objecten die van zichzelf geen betekenis of identiteit hebben. Alleen wanneer ze tijdens een handeling worden ingezet kan het een drager van betekenis worden: 'meaning exist only *as act*, at a given point in time'. En: 'desubstantializing the object therefore means, first of all, not taking the work as a site of truth and its crystallization'. Het is hiervoor noodzakelijk dat ook het lichaam wordt gedesubstantialiseerd. Pas dan kan er daadwerkelijk een nieuwe ervaring ontstaan. Bij deze desubstantialisatie van het object is een associatie met het non-object, zoals beschreven door Ferreira Gullar, duidelijk te zien. Hij omschrijft het non-object immers ook als een object dat van zichzelf geen betekenis heeft, maar pas echt bestaat in interactie met de participant.

In de loop van haar kunstenaarsloopbaan ontwikkelt Clark steeds meer werken die een multi-zintuiglijke ervaring bij de participant teweegbrengen. Samen bezien noemt ze deze werken *Nostalgia do corpo* [lichaamsnostalgie]. Een voorbeeld hiervan is *Respire comigo* [adem met mij] uit 1966, dat bestaat uit een rubberen, flexibele buis die, wanneer hij bewogen wordt, een ademend geluid geeft. Clark experimenteert in deze periode met geluiden, geuren en optische effecten. Dit is bijvoorbeeld duidelijk terug te zien in haar *Máscaras sensorial* [sensorisch maskers] uit 1967. Het betreffen een soort kappen of maskers met bijvoorbeeld draaibare spiegels voor de ogen, waardoor de blik naar binnen gericht moet worden. Hiermee wordt het visueel benaderen van de wereld letterlijk onmogelijk gemaakt en worden de andere zintuigen met nog meer kracht aangesproken. Gaandeweg richt Clark zich steeds meer op het tot stand brengen van interpersoonlijke ervaringen en relaties. Zo bestaat het

⁵¹ Hilde van Gelder en Pieter van Reybrouck, "Lygia Clark of de onweerstaanbaarheid van het precaire," *De Witte Raaf* 75 (september/oktober 1998), <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/1730>.

⁵² Brett, "Lygia Clark: In Search of the Body," 61.

⁵³ Davila, "The Therapeutic Relationship," 40.

werk *O eu e o tu* [de ik en de jij] uit 1967 (zie afb. 4) uit twee aan elkaar verbonden ‘pakken’, die eveneens met een kap de ogen en het gezicht bedekken. Ze zijn bedoeld voor een man en een vrouw. In de holtes van het pak van de ander bevinden zich metaforische verwijzingen naar de sekse van zichzelf. Het werk stelt de participant op deze manier in staat tot het ontdekken van de eigen sekse in de ander en is een oefening in het overgeven van jezelf aan de ander.

Eind jaren '60 vertrekt Clark naar Parijs. Deze periode valt ongeveer samen met het militaire regime dat rond de tweede helft van de jaren '60 de macht had in Brazilië. Toch had haar vertrek met name met persoonlijke en professionele redenen te maken en niet zozeer met de politieke situatie.⁵⁴ Waar het eerdergenoemde werk vooral het individu betreft, ontwikkelt Clark later ook voorstellen voor groepen. Tijdens haar verblijf in Parijs laat ze haar studenten dergelijke voorstellen uitvoeren. Bij het werk *Baba antropofágica* [mensenetend kwijl] uit 1973 (zie afb. 5) ligt een persoon op de grond. De andere participanten krijgen allemaal een klosjes met garen in hun mond. Dit garen trekken ze uit hun mond en daar bedekken ze de liggende persoon mee. Clark heeft hiermee een uitwisseling tussen mensen en hun persoonlijke psychologie op het oog, wat overigens niet perse plezierig hoeft te zijn. Het gaat om een bijzondere en diepe vorm van communicatie onderling, waarbij het speeksel symbool staat voor het uitwisselen van levenservaring.

De laatste periode van haar leven keert Clark terug naar Rio de Janeiro. Haar werk wordt steeds meer therapeutisch van karakter. Ze noemt zichzelf in deze periode ook geen kunstenaar meer. Met behulp van haar *relationele objecten* houdt ze therapeutische sessies die ze *Estruturação do self* [structurering van het zelf] noemt (zie afb. 6). Ze gelooft dat het met de objecten mogelijk is om in interactie te gaan met ervaringen die opgesloten liggen in het geheugen van het lichaam. Dit vindt dus plaats op een non-verbaal niveau. Want, zo stelt Clark: door de taal van het lichaam te spreken, kunnen deze herinneringen terugkomen en worden getransformeerd. Guy Brett haalt in een van zijn teksten over het werk van Clark een ongepubliceerde tekst van psycholoog Lula Wanderley aan, die de methodes van Clark gedeeltelijk toepast in zijn eigen praktijk voor psychotherapie. Wanderley noemt het ‘a beautiful ritual, especially in the relationship between silence and gestures’. Hij beschrijft hoe zo’n ritueel vorm krijgt. Vaak worden de ogen bedekt en worden schelpen rond de oren geplaatst, om zo een inwaarts gevoel te creëren. De massage die hierop volgt, brengt volgens Wanderley vaak een ‘gevoel van totaliteit’ teweeg. Vervolgens worden de relationele objecten aangebracht en gemasseerd op het lichaam. Aan het einde van de sessie gaat hij in gesprek met de cliënt. Ook de ervaringen van kunstenaar Eduardo Costa (1940) zijn genoteerd. Hij heeft zelf ooit een sessie bij Clark ondergaan. Hij beschrijft hoe ze bijvoorbeeld door een buis op de cliënt blaast of stukken papier op het lichaam laat vallen: ‘the timing, silence, and subtle noises were part of the art therapy.’⁵⁵

⁵⁴ Claudia Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship* (Durham/Londen: Duke University Press, 2012), 14.

⁵⁵ Brett, “Lygia Clark: In Search of the Body,” 61.

Interpretatie door verschillende auteurs

Mário Pedrosa | Revolutionaire vernieuwing

Verschillende kunsthistorici en –critici schrijven over Lygia Clark en haar werk. Eén van de eerste teksten over het werk van Lygia Clark is de tekst *Lygia Clark, or the Fascination of Space*, geschreven in 1957 door de Braziliaanse kunstcriticus, curator, museumdirecteur en politicus Mário Pedrosa (1900-1981).⁵⁶ Pedrosa wordt gezien als een van de belangrijkste, vooruitstrevende Latijns-Amerikaanse denkers uit de twintigste eeuw op cultureel en politiek gebied. Vrijheid en communicatie waren voor hem belangrijke begrippen en hij zag kunst als een noodzakelijkheid voor menselijk bestaan. Hij was dan ook geïnteresseerd in verscheidene kunstvormen. Naast dat hij veel schreef over Braziliaanse kunstenaars, publiceerde hij eveneens over hun Europese en Amerikaanse collega's. De aanleiding van de tekst die hij in 1957 schreef over het werk van Lygia Clark was haar deelname aan de Biënnale van São Paulo in datzelfde jaar. Hier was een serie van drie werken uit 1956 te zien: *Planos em superfície modulada* [vlakken op een gemoduleerd oppervlak]. Pedrosa is zeer lovend over het werk en typeert het als formeel, persoonlijk en monumentaal. Hij noemt het zelfs 'the first successful expression of her prolonged creative effort'. Al in dit vroege werk signaleert Pedrosa een nieuwe, fascinerende omgang met ruimte. Een werk is voor Lygia geen wereld op zich, maar onderdeel van de omgeving waarbinnen het zich bevindt, zo stelt hij. Dit maakt dat het bij hem een fenomenologisch gevoel oproept, waarbij het werk voor zich spreekt. Volgens hem gaat dat verder dan een puur zintuiglijke ervaring, waarmee hij voornamelijk een visuele ervaring lijkt te bedoelen.

Ook haar *Bichos* [dieren] roemt Pedrosa enkele jaren later voornamelijk om de ruimtelijke werking ervan. Waar volgens hem rond de jaren zestig het sculptuur in verval verkeert, noemt hij het werk van Lygia Clark daarentegen een 'diepgaande ontdekking'. Volgens hem hangt haar interesse in ruimte samen met haar verlangen om meer mogelijkheden te creëren voor de inbreng van de beschouwer. Door de beschouwer een actieve rol te geven, kan deze zelf de ruimte activeren. Dat het werk bewogen moet worden, maakt dat het volgens hem verder gaat dan puur sculpturale ruimte. Het is ook architecturaal: de ruimte kan ter plekke gecreëerd worden. Op verschillende manieren probeert Pedrosa de waarde van de *Bichos* aan te tonen. Bijvoorbeeld door vergelijkingen te trekken met muziek (het spel van open vs. gesloten, vol vs. leeg doet hem denken aan een orkest) en met Arabische kunst

⁵⁶ Mário Pedrosa, "Lygia Clark, or the Fascination of Space," in *Primary Documents*, (New York: Duke University Press Books, 2015), 286-288. Oorspronkelijk in het Portugees verschenen als: Mário Pedrosa, 'Lygia Clark, ou o fascínio do espaço' *Jornal do Brasil* 26 november 1957.

(waarbij eveneens geen sprake is van voor- en achtergrond). Hij weerlegt daarbij tegenwerpingen dat het geen kunst zou zijn en dat Clark zelf geen inbreng meer zou hebben.⁵⁷

Ook uit een latere tekst blijkt dat hij veel waarde hecht aan ruimte. Hij ziet de opkomst van het expressionistische tachisme en art informal als een terugval van de moderne kunst omdat kunst daarbij zijns inziens te intern wordt en te weinig op de omringende ruimte gericht is. Clark laat het idee van representatie los en laat haar werk juist bewust in dialoog gaan met de omgeving. Hierin is duidelijk een relatie te zien naar de filosofie van Merleau-Ponty.

Het werk van Lygia Clark lijkt goed binnen Pedrosa's ideeën over moderne kunst te passen. Hij noemt haar werk een revolutionair artistieke ervaring en ziet het als representatief voor de moderne tijd. Een kenmerk van moderne kunst is voor Pedrosa dat er geen sprake meer is van representatie en naturalisme en hij waardeert het dat Clark dit eveneens verwerpt. Daarnaast roemt hij de participatiemogelijkheid binnen het werk, hij vindt dat zeer vernieuwend. Hij noemt Clark en andere Neo-Concrete kunstenaars zelfs de initiators van de participatiekunst. Wanneer de beschouwer een rol speelt in de creatie, overstijgt hij zichzelf en raakt zo in verbinding met de 'plenitude of being', zo stelt hij. Dit zou precies overeenkomen met de doelstellingen van moderne kunst: een optimistisch verlangen om de geheimen van de wereld op te lossen met en voor elkaar en zo het menselijk lot te herstellen. Op die manier kunnen nieuwe dimensies van het menselijk bestaan worden ontdekt.⁵⁸ Waar hij Clarks werk eerst vooral formeel benadert, raakt hij hier duidelijk aan de (lichamelijke) uitwerking die haar werk heeft op de beschouwer.

Guy Brett | Op zoek naar het lichaam

Naast Mário Pedrosa zijn er nauwelijks auteurs uit Latijns-Amerika, die hebben geschreven over Lygia Clark en haar werk. Ook in Europa en het Westen duurt het relatief lang voordat haar werk breder wordt opgemerkt. Veel belangrijke teksten over haar werk verschijnen na Clarks overlijden. Zo verschijnt in 1994 in het internationale kunsttijdschrift *Art in America* het artikel 'Lygia Clark: in Search of the Body', volgens de inleiding van het artikel het eerste grote artikel over haar werk in het Engels.⁵⁹ De auteur van het artikel is de Britse kunstcriticus en curator Guy Brett (1942). Hij heeft veel geschreven over Latijns Amerikaanse kunstenaars en heeft daarmee een grote rol gespeeld in het breder bekend en toegankelijk maken van hun werk. Zo ook het werk van Lygia Clark. Het doel van het artikel in *Art in America* is om een introductie te geven over haar werk.

⁵⁷ Mário Pedrosa, "The Significance of Lygia Clark," in *Primary Documents*, (New York: Duke University Press Books, 2015), 299-304. Oorspronkelijk in het Portugees verschenen als: Mário Pedrosa, 'Significação de Lygia Clark', *Jornal do Brasil* 23 oktober 1960.

⁵⁸ Mário Pedrosa, "From the Dissolution of the Object to the Brazilian Avant-Garde," in *Primary Documents*, (New York: Duke University Press Books, 2015), 317-320. Oorspronkelijk in het Portugees verschenen als: Mário Pedrosa, 'Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro' *Correia da manhã* 18 juni 1967.

⁵⁹ Brett, "Lygia Clark: In Search of the Body," 56-63.

Het valt op dat Guy Brett haar werk steeds in een context plaatst. Hij beschrijft uitgebreid het Braziliaanse kunstklimaat rond de jaren '50 en het verlangen naar moderniteit van de toen opkomende generatie. De opkomst van de Neo-Concrete kunstenaars noemt hij beslissend. Volgens hem leunde de eerdere, concrete fase van het constructivisme te zwaar op het werk van Europese kunstenaars als Max Bill en Joseph Albers. Hij noemt het ironisch en zelfs koloniaal om hun werk te willen vertalen naar een Braziliaanse variant. Het werk van de daaropvolgende Neo-Concrete kunstenaars waardeert hij daarentegen om de ruimte voor intuïtie en subjectiviteit in vergelijking met de bijna wiskundige abstractie van kunstenaars als Bill. Deze meer organische aanpak noemt hij een nieuwe positie binnen de ontwikkeling van de toenmalige hedendaagse kunst. Daarmee onderstreept hij dus het belang van deze kunstenaars in de kunstgeschiedenis.

De aandacht voor het organische en intuïtieve is duidelijk terug te zien in het werk van Lygia Clark. Evenals het werk van haar Europese collega's blijft het werk van Clark altijd een abstracte dimensie bezitten. Niet op een geometrische, objectgerichte wijze maar meer speels: door het fysiek kunnen ervaren van de dialectiek van abstracte kwaliteiten zoals zwaarte versus lichtheid en volheid versus leegte. Door duidelijk te maken dat de subjectiviteit in haar werk niet tot uiting komt zoals in het expressionisme of surrealisme, benadrukt hij tevens weer haar eigenheid. Door haar werk letterlijk te vergelijken en af te zetten tegen het werk van Europese kunstenaars, maakt hij duidelijk dat Braziliaanse kunstenaars een totaal andere attitude tot het kunstobject hanteren. Door ze op dezelfde wijze te benaderen, zouden we hun werk dan ook tekortdoen, gezien ze die sculpturaliteit juist overstijgen. Zo laat de hoogst ongebruikelijke wijze waarop Clark het werk van Westerse kunstenaars als Piet Mondriaan en Kazimir Malevich interpreteerde haar onafhankelijkheid zien, zo stelt Brett.

Samenhangend met de bespreking van de kunsthistorisch context, plaatst Brett het werk van Clark tevens in een culturele context. Hij bespeurt invloeden van de Braziliaanse cultuur, maar constateert tegelijkertijd dat ze provincialisme overstijgt. Dit in tegenstelling tot andere Braziliaanse kunstenaars die door hun wens om bij een internationale kunstwereld te behoren geen oog meer hadden voor hun eigen oorsprong en zich volgens Brett daarmee eigenlijk afhankelijk opstelden van het Westen. Brett noemt de aandacht voor het lichaam als een typisch kenmerk van de Braziliaanse cultuur. Deze lichaamscultuur had in vroeger tijden volgens hem ook zijn negatieve kanten. Als voorbeeld noemt hij lijfstraffen en martelingen. Hij prijst in Clark dat zij de problematiek rond lichamelijke niet uit de weg gaat en stelt dat de originaliteit van haar werk ligt in de aandacht voor *lived experience* en *embodied knowledge*. Ook het besef dat kunst kan worden gebruikt als kracht om het sociale leven vorm te geven, is volgens Brett typisch Braziliaans. Clark zag haar werk zijns inziens als poging om creativiteit in iedereen vrij te geven. Helaas werkt hij deze stelling niet uit met voorbeelden.

Zoals uit de titel *In Search of the Body* en uit het voorgaande valt op te maken, besteedt Brett, in tegenstelling tot Mário Pedrosa, veel aandacht aan de lichamelijke en helende werking van het werk

van Clark. Hij legt uit hoe haar werk hierin verschilt van veel ander werk. Kunst wordt normaal gesproken vaak gezien als representatie. Maar Clark representeert niet haar eigen expressie of een ander fenomeen maar maakt de participant juist bewust van zijn eigen (lichamelijke) expressie. De betekenis ervan bestaat alleen tijdens de relatie tussen lichaam en object en de grens hiertussen wordt dus opgeheven. Brett citeert hierbij de Braziliaanse schrijver en psycholoog Lula Wanderley die stelt dat het object levend wordt in een 'imaginary inwardness of the body'.

Hoewel de naam van Merleau-Ponty in het artikel niet voorkomt, is zijn gedachtegoed zeker te herkennen in de interpretatie van Brett. Zo legt hij uit dat er in de kunst van oudsher veel nadruk wordt gelegd op het visuele zintuig, wat op die manier geïsoleerd wordt van het lichaam als geheel. Clark doet dit anders: 'She moved from a visual language in the purest sense to a language of the body'. Een kenmerk van haar werk is volgens hem dat ze geest en lichaam als één geheel beschouwt.

Brett noemt de therapie sessies uit de laatste fase van haar leven in het begin van het artikel zonder omhalen efficiënt en beschrijft de uitvoering hiervan opvallend uitvoerig. Hij doet geen duidelijke uitspraken over de vraag of de sessies als deze periode überhaupt nog kunst genoemd kunnen worden. Wel zegt hij dat het voor hem duidelijk is dat ze de kunst niet verliet met het doel om therapeut te worden; het was voor haar gewoonweg een logische stap in de ontwikkeling van haar werk. Daarbij geeft hij aan dat het idee van het samenbrengen van kunst en heling niet nieuw is. Dit onderstreept hij door voorbeelden uit het oude Griekenland waarbij men geloofde in het medische effect van esthetiek en het Taoïstische idee van *chi* (adem) waarbij geen onderscheid bestaat tussen filosofie, medicatie en kunst.

De scheiding tussen lichaam en geest en tussen kunst en heling is volgens Brett veroorzaakt door de ontwikkeling van de 'moderne blik' in de Renaissance. Daarbij werd gestreefd naar perfectie. Door de verbreiding van de camera obscura werd de geest steeds meer geïsoleerd van het lichaam. Deze donkere kamer is immers los van de wereld. De wereld wordt erin gerepresenteerd en alleen maar gekend op een manier waarbij de daad van het zien wordt gescheiden van de fysieke aanwezigheid van de beschouwer in die wereld. In feite is er daarbij dus sprake van een soort ontlichaming, waarbij een scheiding plaatsvindt tussen 'the knower and the known' en tussen subject en object. Volgens Brett bevraagt Clark deze scheiding, doordat haar werk juist de notie van totaliteit ('plenitude') van het lichaam laat zien. Subject en object vormen hierbij een eenheid. Haar relationele objecten hebben zonder dat zelfs geen eigen identiteit. Daarom zijn ze zo radicaal anders dan doorsnee kunstobjecten.

Yve-Alain Bois | Persoonlijke ervaringen

De kunsthistoricus en professor aan Princeton University Yve-Alain Bois (1952) heeft eveneens gepubliceerd over het werk van Lygia Clark. Interessant is dat Bois al op zeer jonge leeftijd contact

heeft met Clark, waardoor hij haar persoonlijk goed kende. Wanneer hij zestien is, brengt hij voor het eerst een bezoek bij haar thuis. Clark kwam toen net terug van de Biënnale van Venetië waar werk van haar getoond was en Bois helpt haar met het uitpakken van de dozen. Sindsdien is hij altijd gefascineerd geweest door haar werk en is er een vriendschappelijke relatie ontstaan. In de zes jaar dat ze beiden in Parijs wonen, ziet hij haar vrijwel dagelijks. Ook heeft hij later met haar gecorrespondeerd.⁶⁰

Doordat Clark en Bois persoonlijk zoveel voor elkaar betekend hebben, lijkt hij het lastig te vinden om bij het bespreken van haar werk een wetenschappelijke afstand te bewaren. Dit valt met name op in een artikel uit 1994, in kunsttheoretisch tijdschrift *October*. In dit prominente Amerikaanse tijdschrift wordt hedendaagse kunst in de breedste zin van het woord kritisch besproken, met oog voor de sociale context ervan. In het bewuste artikel uit 1994 wordt het Neo-Concrete manifest en tien in het Engels vertaalde artikelen van Clark zelf gepubliceerd. Deze worden voorafgegaan door een tekst van de hand van Yve-Alain Bois. Bois kiest hierin voor een zeer persoonlijke benadering, door in de tekst enkel zijn herinneringen aan Clark en haar werk te bespreken.

Bois is zichzelf ervan bewust dat hij hiermee voor een afwijkende aanpak kiest, maar ziet tegelijkertijd geen andere mogelijkheid: 'It is impossible to don my professional robes with regard to her and play the university scholar'.⁶¹ Hij lijkt zich te willen verantwoorden door te stellen dat een persoonlijke benadering hem wel gerechtvaardigd lijkt, omdat Clark haar kunst leefde zoals niemand dat ooit eerder had gedaan. Ondanks dat in haar werk haar auteurschap niet van belang was overigens.

In het artikel beschrijft hij twee momenten die voor hem van groot belang zijn geweest in hun wederzijdse contact. Het ene moment betreft zijn eerste ontmoeting met haar als zestienjarige jongen. Hij beschrijft de indrukwekkende ervaring waarbij hij al haar werk mocht aanraken. *Moest* aanraken zelfs, want alleen zo kan het werk begrepen worden. Bij het beschrijven van de verschillende werken gaat hij met name in op zijn persoonlijke ervaring ervan. De werken roepen bij hem associaties op naar grootse lichamelijke processen. Zo deden de zintuiglijke pakken hem denken aan een keizersnede. Ook het op- en ondergaan van de steen bij *Pedra e ar* [steen en lucht] blijft hem lang bij. Bij het ondergaan van het werk voelt hij zich of hij een dier het leven schenkt door een helpende hand te bieden tijdens de geboorte. Bois lijkt te refereren aan het door Freud beschreven fort/da-principe waarbij een kind een speelgoedstuk afwisselend wegwerpt en naar zich toetrekt om zo betekenis te geven aan de verdwijning en verschijning van de moeder.⁶² Voor Bois raakt deze op- en neergaande beweging van de steen aan een gevoel van een lichamelijk, transpersoonlijk en algemeen menselijk geheugen. Door

⁶⁰ Jane de Almeida, "Ideologias da forma. Entrevista com Yve Alain Bois," *Novos Estudos CEBRAP* 76 (November 2006): 237-49. Engelse vertaling van het interview verkregen via: http://www.janedalmeida.com/yve_alain_bois.pdf. Het interview is afgenomen op 2 juni 2005, in het kantoor van Yve-Alain Bois op de Harvard Universiteit.

⁶¹ Yve-Alain Bois, "Nostalgia of the Body," *October* 69 (1994): 85-109.

⁶² Sigmund Freud, "Aan gene zijde van het lustprincipe," in: *Werken* 8:162 (1920): 165-218.

deze beschrijving legt hij een mooi principe bloot. Enerzijds wordt het werk van Clark heel persoonlijk beleefd. Dit mag ook, de betekenis staat niet vast. Anderzijds lijkt het werk een meer universele dimensie te bevatten. Juist in het ervaren van ons lichaam kunnen we elkaar vinden; wie of wat we ook zijn.

Na eerst duidelijk gemaakt te hebben dat de werken van Clark geen objecten zijn maar middelen en voorstellen voor lichamelijke ervaring, komt Bois tot zijn volgende belangrijke punt: de complexiteit en problematiek rond het tonen van het werk. De tweede herinnering die hij noemt heeft hier verband mee: zijn aanwezigheid bij een bezoek in 1973 aan Clark van een curator die graag een tentoonstelling wilde maken over haar werk. Lygia weigerde deze expositie; ze twijfelde zelfs of haar toen recente werk nog wel een relatie had met kunst. Nog minder zag zij de relatie met een kunstinstituut. De enige oplossing die ze zag, was dat ze haar projecten ter plekke in het museum zou uitvoeren. De anekdote roept veel interessante vragen op: is Clarks werk nog wel als kunst te typeren en zo ja, aan welke stromingen raakt het? Volgens Bois heeft het geen relatie met body art of happenings zoals de curator suggereerde, omdat het niet het karakter heeft van een performance. Het gaat immer niet om het specifiek overdragen van Clarks ideeën en het kan ook niet worden bijgewoond als beschouwer.

De complexiteit van het tonen hangt sterk samen met de lichamelijke aard van het werk. Een museale context is immers problematisch omdat objecten normaal gesproken niet aangeraakt mogen worden. Het werk van Clark bestaat daarentegen bij de gratie van het voelen. Het zou misleidend zijn het als traditioneel kunstobject te presenteren. Dan zou het werk verworden tot louter fetisj. Tegelijkertijd zou het een gemis zijn wanneer haar ideeën niet getoond kunnen worden. Twee jaar voor haar overlijden, in 1986, heeft dit inzicht Clark overtuigd en was er een grote overzichtstentoonstelling van haar werk in Rio de Janeiro. Haar eis was dat de objecten aangeraakt mochten worden door het publiek. Bois noemt de tentoonstelling een groot succes.

Ook later blijft Bois getriggerd door de thematiek aangaande het presenteren van het werk. In 1999 verschijnt er van zijn hand een artikel in het internationaal hedendaagse kunsttijdschrift *Artforum* dat begint met de zin 'I know of no other artist whose oeuvre a curator could find more difficult to present than that of Lygia Clark'.⁶³ Waar hij in het artikel in *October* kunstinstellingen oproept om de handschoen op te pakken en haar werk te presenteren, prijst hij in dit artikel de tentoonstelling met haar werk in Palais des Beaux-Arts in Barcelona (1997). In het artikel in *Artforum*, dat vijf jaar later is verschenen dan het artikel in *October*, lijkt hij haar werk met meer afstand te kunnen analyseren. Evenals andere auteurs beschouwt hij het werk *Caminhando* als een sleutelwerk. Volgens hem zijn in dit werk drie elementen zichtbaar die eveneens typerend zijn voor later werk. Ten eerste is dat het oproepen van een 'immanent ogenblik', zoals Clark het zelf noemt. Door de participant bewust te

⁶³ Yve-Alain Bois, "Lygia Clark," *Artforum* 37, no. 5 (januari 1999): 116-118, 134.

maken van de tijdelijke dimensie van zijn gebaren ontstaat er een soort onherleidbaarheid van het *nu*. Ten tweede ontstaat er door de persoonlijke ervaring (waarbij de autoriteit ‘kunstenaar’ verdwijnt) een nieuw soort communicatie. Clark zelf vergelijkt dit met een organisch, cellulair proces: ‘it is an extremely intimate communication from pore to pore, from hair to hair, from sweat to sweat’. Tot slot laat het zien dat, ondanks de eenvoud van het gebaar, het werk tegelijkertijd een diep geestelijke lading kan bevatten. Zo ontketent het werk bij Clark zelf een allesomvattend gevoel van kosmologische eenheid: ‘I perceive the totality of the world as a unique, global rhythm, which extends from Mozart to the gestures of beach football’. Overigens stelt Bois dat Clark ervoor waakte haar eigen associaties als betekenis aan te duiden en daarom ook voorzichtig was deze kenbaar te maken. Ze zag het volgens hem meer als een *voorbeeld* van het effect wat haar werk zou kunnen hebben.

Evenals Guy Brett heeft Bois zeer veel aandacht voor de lichamelijke van het werk. Zo noemt hij de letterlijke belichaming van de objecten cruciaal voor het werk. Hij maakt hierbij een koppeling naar het gedachtegoed van de Oostenrijks-Britse psychoanalyste Melanie Klein (1882-1960). Zij heeft het over ‘partiële objecten’, waarbij zowel de materiële rekwisieten als de eigen lichaamsdelen vluchtig worden opgeroepen tijdens de duur van het werk. Ook uit zijn keuze voor het gekozen lange citaat van Clark om haar werk uit de late jaren zestig en zeventig te duiden, spreekt zijn aandacht voor het lichamelijke aspect. In het fragment ziet ze zichzelf als zijnde familie van de kikvorsachtigen, waarbij alle perceptie via buik, ingewanden en handen tot stand komt. Alle herinneringen zijn hierbij gekoppeld aan waarnemingen die via de zintuigen zijn opgedaan. Daarnaast gaat ze in op een ogenschijnlijk doodgewone ervaring, die een onuitwisbare indruk op haar heeft gemaakt. Tijdens het drinken van een warme kop melk (wat dus bestond uit proeven, voelen en ruiken tegelijkertijd) ervoer ze een bijzondere samenhang; haar lichaam voelde heel en als een volmaakte eenheid.

Door te kiezen voor een citaat in plaats van zelf een analyse te geven lijkt het of Bois niet zo goed raad weet met het werk uit de laatste periode van haar kunstenaarsleven. Tegelijkertijd wil hij Clark niet tekortdoen en haar werk met respect benaderen. In een interview uit 2005 lijkt dit bevestigd te worden. Wanneer hem wordt gevraagd hoe hij haar werk ziet, geeft hij aan dat hij een scheiding ziet in haar werk. Hij doelt hiermee op de sessies van *Estruturação do self* [structurering van het zelf] ten opzichte van haar vroegere werk. Haar eerdere werk noemt hij fantastisch en volledig consistent ontwikkeld. Hij worstelt hoe hij het moet typeren, maar dat werk betreft ziens inziens in ieder geval geen therapie. Dit in onderscheid van haar late werk, dat hij *wel* als therapie beschouwt. Toch is deze typering voor hem geen reden om dit werk kritisch te benaderen. Het enige wat hij erover zegt is: ‘That’s the one I don’t quite really know what to do with’.⁶⁴ Haar verlaten van de kunstwereld ziet hij ook niet zozeer als reactie op de kunstmarkt maar als een interne keus om de nadruk te leggen op

⁶⁴ Almeida, “Ideologias da forma”, 237-249.

heling van participanten. Hij lijkt, in tegenstelling tot Guy Brett, wat sceptisch over deze verschuiving maar is voorzichtig in zijn formuleringen: 'I have no clue if it had any validity as therapy. I reserve my judgment. I think that you need to have a good discussion with a psychoanalyst about it, because I don't know what to think about it.'

Concluderend kunnen we stellen dat Bois zich persoonlijk zeer betrokken voelde bij Lygia Clark en haar werk. Hierdoor is het wellicht te verklaren dat hij veel rekening lijkt te houden met haar eigen opvattingen en graag recht wil doen aan haar intenties.

3 | ERNESTO NETO

Biografische gegevens

De hedendaagse Braziliaanse kunstenaar Ernesto Neto wordt in 1964 geboren in Rio de Janeiro. Hij woont en werkt nog steeds in deze stad. Van 1994 tot 1997 studeert hij aan de Escola de Artes Visuais Parque Lage in Rio de Janeiro en in deze periode is hij ook verbonden aan Museu de Arte Moderna.⁶⁵

In 2011 en 2013 is de belangrijke overzichtstentoonstelling *Le lengua de Ernesto. Obras 1987-2011* [Ernesto's taal. Werk 1987-2011] te zien in Mexico. Andere solo-exposities vinden onder andere plaats in Museum of Modern Art in New York (2010), Guggenheim Museum Bilbao (2014), Museum of Contemporary Art in Sydney (2002), Astrup Fearnley Museum of Modern Art in Oslo (2010) en in vele andere musea en galleries. Neto vertegenwoordigt Brazilië op de 49^e en 57^e Biënnale van Venetië, respectievelijk in 2001 en 2017. Toonaangevende musea wereldwijd hebben zijn werk in hun collectie, zoals het Museum of Modern Art in New York, Tate Gallery in Londen, Centre Pompidou in Parijs, Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam, Hara Museum in Tokyo en het Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington.⁶⁶

Ons dragende lichaam | het werk van Ernesto Neto

Het is soms moeilijk om de juiste woorden te vinden, die het werk van Ernesto Neto goed omschrijven. Het werk houdt het midden tussen sculptuur en installatie. Maar waar het woord *sculptuur* associaties oproept met stevigheid en harde materialiteit, gaat dit bij het werk van Neto niet op. Zijn belangrijkste materiaal is textiel; in allerlei vormen, diktes en kleuren. De hantering van de stof

⁶⁵ Hans-Peter Wipplinger, *Ernesto Neto* (Keulen: Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2015), 178. Overigens is het vanuit de literatuur onduidelijk welk museum dit betrof en of Ernesto Neto's verbondenheid uit werk of uit cursussen bestond. Zo staat er in zijn biografie op de site van galerie *Tanya Bonakdar Gallery* in New York/Los Angeles dat het gaat om *Museu de Arte Moderna* in São Paulo, en dus niet om *Museu de Arte Moderna* in Rio de Janeiro. Gezien hij in dezelfde periode studeerde in Rio de Janeiro, lijkt het voor de hand liggender dat het om het museum in Rio de Janeiro gaat. "Biography," *Tanya Bonakdar Gallery*, bezocht 11 augustus 2018, <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/ernesto-neto/series>.

⁶⁶ Zie voor een totaaloverzicht van solo- en groepstentoonstellingen en van musea die werk van Ernesto Neto in bezit hebben zijn *artist cv*, te downloaden via de site van *Tanya Bonakdar Gallery*: http://images.tanyabonakdargallery.com/www_tanyabonakdargallery_com/NETOBIO.pdf

die wordt gespannen en uitgerekt, roept associaties op met de menselijke huid. Het werk heeft een sterk tactiele zeggingskracht en is bijna organisch aanwezig. Neto is duidelijk waarom hij zijn werk maakt zoals hij het maakt: 'We are constantly receiving information, but I want this to be a place where we stop thinking, where we take refuge in art. I think that not thinking is healthy; it's like breathing life itself.' In deze paragraaf wordt een selectie van zijn werk behandeld. Hiermee wordt inzicht verkregen in zijn ideeën en de rol van het menselijk lichaam in zijn werk.

Neto start zijn artistieke loopbaan halverwege de jaren tachtig van de vorige eeuw. Zijn vroegste werken ogen geometrisch. Zo maakt hij in 1987 het werk *A-B-A (chapa-corda-chapa)* [A-B-A (plaat-koord-plaat)] (zie afb. 7) dat bestaat uit een serie van steeds twee ijzeren platen die middels een nylonkoord aan elkaar verbonden zijn en elkaar in evenwicht houden. Ondanks de geometrische uitstraling houdt hij zich hier al bezig met een onderzoek naar schijnbare uitersten. Zo combineert hij harde en zachte materialen en creëert hij een spanning tussen gewicht en evenwicht. Hij onderzoekt de mogelijkheden van zijn materiaal en verkent de werking van fenomenen als zwaartekracht. De Braziliaanse onderzoeker en curator Moacir dos Anjos maakt al bij dit werk een koppeling naar het menselijk lichaam wanneer hij overeenkomsten ziet tussen het werk en de manier waarop lichamen zich onvermijdelijk tot elkaar en hun omgeving verhouden.⁶⁷

Een andere serie uit deze periode is *Barrabola* [staafbal] (1987/1988). In deze serie brengt hij een ijzeren staaf samen met een rubberen bal. De bal vervormt door het gewicht van de staaf die op de bal leunt. Doordat de staaf in diverse posities tegen de muur en op de grond geplaatst is, ontstaat er een 'leegte'. Of beter gezegd: een denkbeeldige tussenruimte. Voor Neto is 'lucht' namelijk een wezenlijk onderdeel van het werk. Het brengt een ruimtelijke dimensie mee.⁶⁸ Hij zegt hier over: 'I don't believe in the void. There is something everywhere. The air is everywhere.'⁶⁹ Deze aandacht voor lucht als materiaal doet denken aan het werk *Pedra e ar* [steen en lucht] van Lygia Clark. Dit werk bestaat zelfs bij de gratie ervan, gezien de steen alleen door middel van lucht bewogen kan worden door de beschouwer.

Neto werkt zijn zoektocht naar gewicht, ruimte en materialiteit verder uit in een reeks werken waarin hij lycra netten –het materiaal waarvan damespanty's worden gemaakt- vult met loden en piepschuim balletjes, bijvoorbeeld in het werk *Copulônia* uit 1989 (zie afb. 8). Als flexibele 'minisculpturen' die aan het plafond hangen, uitgerekt worden of simpelweg op de grond liggen, vormen de stoffen objecten met elkaar een wonderlijke compositie binnen een ruimte. De fragiliteit van de

⁶⁷ Moacir dos Anjos, "Folds, Turns, Swellings and Voids," in *Ernesto Neto. The Edges of the World*, ed. onbekend (Londen: Hayward Publishing, 2010), 67.

⁶⁸ Hans-Peter Wipplinger, "Between Physics and Alchemy. Ernesto Neto's Art as a Sensuous, Poetic Metaphor for a Life in Flow," in *Ernesto Neto*, ed. Hans-Peter Wipplinger (Keulen: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015), 31.

⁶⁹ Petra Joos, "Ernesto Neto in conversation with Petra Joos," in *Ernesto Neto: The Body that Carries Me* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014), 28. Het boek is verschenen als catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Guggenheim Museum in Bilbao (Spanje).

kwetsbare stof contrasteert met de loden ballen. Neto maakt hier gebruik van materiaal dat ongebruikelijk is om toe te passen binnen het sculpturale veld, evenals Lygia Clark bij haar *relational objects*. Het materiaal is op zichzelf bijna waardeloos en uit het 'dagelijks leven' afkomstig. De amorfe vormtaal die zo kenmerkend is voor Neto's werk, is al duidelijk te herkennen in *Copulônia*. Zelf legt hij hier al een verbinding met het menselijk lichaam en de menselijke huid, wanneer hij stelt dat zijn sculpturen bestaan uit cellen. Hierbij refereert hij aan de loden balletjes.⁷⁰

Zijn werk krijgt een nieuwe dimensie wanneer hij in de jaren negentig flexibele vormen van stof vult met kleurrijke kruiden. Zo maakt hij in 1997 de installatie *Piff, Paff, Puff... Puff, Poff Puff, Piff... Piff, Paff*, die bestaat uit verschillende zakken van stof, gevuld met diverse kruiden zoals kurkuma, kerrie, kruidnagel, gember, chilipoeder en koriander (zie afb. 9). De titel van het werk is een onomatopée en verwijst naar het geluid dat klinkt als de sculpturen op hun plaats 'vallen'. Door deze val en door de dunheid van de stof ontstaat er een cirkel van poeder rond de sculpturen. Neto speelt hier met principes als toeval en zwaartekracht, waardoor het werk een tijdelijk karakter krijgt. Door het gebruik van kruiden, doet Neto beroep op het reukzintuig. Hiermee brengt hij voor de beschouwer een intense gewaarwording tot stand, waarbij meerdere zintuigen geprikkeld worden. Geur kan herinneringen en emoties oproepen, wat zorgt voor een rijkere ervaring. Hier is een relatie te leggen naar de filosofie van Merleau-Ponty, die stelt dat we door zintuiglijk waarnemen onze omgeving beter kunnen leren kennen. Voor de Biënnale van Venetië in 2001 maakt Neto het werk *É o Bicho* [het dier] (zie afb. 10), waarin hij de met kruiden gevulde stoffen netten grootste vormen laat aannemen. Interessant is dat hier in de titel een overeenkomst is te zien met de welbekende *Bichos* van Clark, waaruit eenzelfde hang naar een organische dimensie spreekt. Uit andere titels van soortgelijke werken wordt duidelijk hoe hij het menselijk lichaam centraal stelt in zijn gecreëerde werelden, zoals *Acontece na fricção dos corpos* [het gebeurt in de wrijving van lichamen] en *O céu é a anatomia do meu corpo* [de lucht is de anatomie van mijn lichaam], beide werken uit 1998.

De passieve activatie van de beschouwer die wordt aangesproken in bovenstaande werken, breidt zich eind jaren negentig gaandeweg steeds meer uit tot een actieve participatie. Zo maakt hij van zeer doorschijnende stof, complexe structuren die kunnen worden betreden en van binnenuit moeten worden ervaren, zoals het werk *Nave Denga* [baarmoederachtig schip] uit 1998 (zie afbeelding op het voorblad van dit onderzoek). De titel roept associaties op naar de geborgenheid van een veilige schuilplaats. De werken ogen als een organische ruimte binnen de ruimte en de bezoeker dient zijn of haar schoenen uit te doen, voordat het werk betreden mag worden. Hierdoor wordt de lichamelijke ervaring versterkt. De structuren bevatten elementen die de reuk- en tastzintuigen aanspreken en uitnodigen tot interactie met het werk. Zo zijn er zachte oppervlaktes waar de beschouwer –die

⁷⁰ Peter Simek, "Interview: Why Ernesto Neto Believes Nature Is More Important Than Culture," gepubliceerd 18 mei 2012, <https://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2012/05/interview-why-ernesto-neto-believes-nature-is-more-important-than-culture/>

daarmee verandert in een participant- overheen kan lopen of op kan liggen. Op die manier gaat zijn lichaam heel direct een relatie aan met het werk. Door de transparantie van de stof lijkt ook het werk zelf in constante relatie met de omringende ruimte.

Het opheffen van het onderscheid tussen lichaam en werk neemt grootste vormen aan wanneer Neto werk maakt waarin de beschouwer daadwerkelijk één kan worden met de sculptuur. Een voorbeeld hiervan is het werk *Humanóides* [mensachtigen] (zie afb. 11). Het werk bestaat uit bijna witkleurige, zachte en mensgrote sculpturen van stof en fluweel, gevuld met lavendel en piepschuim. Gegroepeerd als een soort familie, bestaande uit verschillende individuen. De zintuiglijkheid wordt vergroot door de zachtheid van het materiaal. Doordat de werken holtes en bollingen bevatten, zijn associaties met lichaamsvormen onvermijdelijk. Aan de voorkant ervan bevinden zich gaten, precies zo, dat een persoon zich erin kan nestelen. Hierbij worden alle zintuigen aangesproken en ontstaat zeer nauw contact; de huid van de stof raakt de huid van de mens tot een gelijktijdige en wederzijdse omhelzing. De participant ervaart het werk van binnenuit en wordt daarmee tegelijk object en subject. Hiermee raakt het sterk aan de filosofie van Merleau-Ponty. die stelt dat bij zintuiglijk waarnemen innerlijk en uiterlijk, persoon en omgeving samenkomen. Of zoals Neto het zelf zegt: 'I think what I want when people have a relationship [to the installation] is that they feel that their selves are there. [...] I think that the body carries the meanings itself.'⁷¹

Hoe verder Neto komt in zijn artistieke loopbaan, hoe meer hij zich richt op de onderlinge interactie tussen personen. Volgens hem is ons lichaam één van de weinige dingen die ons allen mens maakt en de mensheid daarom samenbindt: 'I also want an art that will connect us to the other, that will help us interact with other people, that will show us our limits. But this limit between you and me is not a wall; it is a place of sensations, a place of exchange and continuity between people, a skin of existence and relationship.' Deze steeds groter wordende nadruk op het 'gedeelde lichaam' is deels terug te voeren op Neto's ontmoetingen en samenwerking met de inheemse Huni Kuin. Deze stam leeft in de Amazonegebieden in Brazilië. Al jaren neemt hij kennis van hun tradities, rituelen en hun verbondenheid met de natuur. Zo is het werk *Paxpa – There Is a Forest Encantada* [betoverend] *Inside of Us* uit 2014 (zie afb. 12) geïnspireerd op de ontmoetingsplaatsen van de Huni Kuin.⁷² Ook het werk *Um Sagrado Lugar* [een heilige plek], waarmee hij in 2017 Brazilië presenteert op de Biënnale van Venetië, is geïnspireerd op de Huni Kuin. Het bestaat uit een tent die door leden van de stam is gemaakt en waarin bezoekers met blote voeten in de houtsnippers eindelijk tot rust kunnen komen. De Huni Kuin komen in dergelijke tenten samen voor sociale, politieke en spirituele ontmoetingen. Tijdens de opening van de Biënnale waren stamleden aanwezig om de ontmoetingsplek in te zegenen.

⁷¹ Simek, "Interview: Why Ernesto Neto Believes Nature Is More Important Than Culture."

⁷² Het voert in deze scriptie te ver om uitgebreid in te gaan op Neto's banden en samenwerking met de Huni Kuin. Zie voor meer informatie hierover: Daniela Zyman, Eva Ebersberger en Franziska Sophie Wildförster (ed.), *Ernesto Neto and the Huni Kuin. Aru Kuxipa – Sacred Secret* (Berlijn: Sternberg Press, 2016).

Interpretatie door verschillende auteurs

In deze paragraaf worden twee interpretaties van het werk van Ernesto Neto behandeld. Waar er over Clark veel publicaties zijn verschenen in internationale kunsttijdschriften, is dit minder het geval bij Neto. Dit is deels te verklaren door het feit dat Neto nog volop actief is. Over het werk van Clark zijn namelijk de meeste artikelen na haar leven verschenen. Een andere reden is dat zijn werk een uitdaging zou kunnen zijn voor theoretici, omdat Neto's werk op het eerste gezicht vrij 'makkelijk' te begrijpen is. Het is kunst die moet worden ondergaan en die zorgt voor een individuele ervaring. Wellicht is het lastig om deze subjectieve ervaring relevant te maken voor een bredere doelgroep.⁷³

Éric Alliez | Het kunstwerk als lichaam zonder beeld

Een filosofische benadering van het werk van Ernesto Neto is te vinden bij Éric Alliez (1957), onder andere professor moderne Europese filosofie aan de Kingston University in Londen. Zijn belangrijkste publicaties handelen over de filosofische ideeën van Deleuze en Guattari. Hij is met name bekend om zijn filosofisch denken over kunst. Het uitgangspunt in de publicatie die in dit onderzoek behandeld wordt, is het werk *Leviathan Toth* van Ernesto Neto. Deze grootse installatie was in 2006 enkele maanden te zien in het neoclassicistische Panthéon in Parijs. Daar zijn veel beroemde Fransen begraven en het gebouw wordt gezien als eerbetoon aan de natie. Het woord *Leviathan* uit de titel van het werk refereert naar een oudtestamentisch zeedier, zoals beschreven in het Bijbelboek Job. Het werk bestaat uit een structuur van lichtgekleurde stoffen druppels, die op zeer complexe wijze in de koepel van het monumentale gebouw hangen.

Alliez stelt in zijn tekst *Body without image: Ernesto Neto* (2009) dat het esthetische regime (dat hij in verband brengt met het esthetische denken van Jacques Rancière) in de hedendaagse kunst steeds meer teniet wordt gedaan.⁷⁴ Hij legt dit uit aan de hand van een uitgebreide analyse van het werk *Leviathan Thot*. Volgens hem bevat dit werk met name 'schematische krachten', in plaats van een *image*, een beeld of metafoor. Hij noemt het zelfs 'optisch ondoordringbaar'. In eerste instantie, met name wanneer je het werk op foto's ziet, lijkt het zichtbare beeld zeker veel zeggingskracht te hebben. Maar dit verandert wanneer de beschouwer in beeld komt en zelf onderdeel van het geheel wordt, zo stelt Alliez. Het werk lijkt dan namelijk een dialoog aan te gaan met de rigide architectuur van het Panthéon en de Franse, rationalistische traditie. Op die manier komt de fysieke en metafysische verschijning van het Panthéon onder spanning te staan: 'The sensory diagram of forces

⁷³ Philip Ursprung, "Commonwealth: Ernesto Neto in the Context of Architecture," in *Ernesto Neto. The Edges of the World*, ed. onbekend (Londen: Hayward Publishing, 2010), 76.

⁷⁴ Éric Alliez, "Body without image: Ernesto Neto's Anti-Leviathan," *Radical Philosophy* 156 (juli/augustus 2009): 23-34. https://www.radicalphilosophyarchive.com/wp-content/files_mf/rp156_article3_bodywithoutimage_alliez50.pdf

which, by stretching, distend the grid and deform it, substituting for the geometric rigidity of a rigidly cellular world the perpetually changing dynamic of direct (immanent) relations between all the tensions.’ Door de relatie die ontstaat tussen het ‘beeld van macht’ en het werk van Neto, weet de kunstenaar een levende en kritische situatie te creëren. Alliez legt hier een verband met *topologie*, een wiskundig principe waarbij het gaat om de eigenschappen van een ruimte, wanneer deze vervormd wordt.⁷⁵ Volgens Alliez transformeert *Leviathan Thot* het Panthéon en neemt het werk, ondanks de fragiliteit ervan, het gebouw in en onderwerpt de politieke ruimte aan zich. Alsof de materialiteit van het werk als het ware de kracht heeft om vaststaande principes te decoderen. Deze verbondenheid heeft overigens iets paradoxaals: waar het werk enerzijds het rationalisme matigt, wordt het er anderzijds letterlijk door ‘gedragen’. Duidelijk wordt dat het volgens Alliez niet gaat om de pure, esthetische zichtbaarheid, maar om de fysieke ervaring van ‘gevangen krachten’. Hij stelt zelfs dat het de structuur van de koepel *verscheurt*, en zich daarmee verzet tegen het regime van representatie.

Het boeiende aan de theorie van Alliez is dat hij de verschijningsvorm van het werk van Neto koppelt aan de inhoudelijke ervaring ervan. Hiermee voorziet hij het werk van Neto van een diepere laag en onderzoekt hij de aard van het werk. Hij toont aan dat het werk juist door niet-materiële aspecten -zoals lichaamservaring en de rol van lucht- aan intensiteit wint. Door een stap verder te gaan dan het (esthetisch) zichtbare, maakt hij de weg vrij voor de onzichtbare ervaring die achter het zichtbare besloten ligt. Ondanks het feit dat Alliez het weinig letterlijk noemt in zijn tekst, heeft dit natuurlijk alles te maken met het *lijfelijk ervaren* van het werk in plaats van het alleen te *zien*.

Yuko Hasegawa | Het kunstwerk als plek voor contemplatie

Yuko Hasegawa gaat in de tekst *New Places of Contemplation* met name in op de fysiologische en psychologische effecten van het werk van Neto.⁷⁶ Zij is hoofdcurator bij het Museum of Contemporary Art in Tokyo en tevens als professor verbonden aan de Tama Art University, eveneens in Tokyo. Ook voor tijdelijke evenementen is zij actief geweest als curator, zoals bij de Sharjah Biënnale en de Moskou Biënnale.

Zij start haar tekst met een citaat van Hélio Oiticica, die stelt dat het lichaam een ‘onderbreking van het geheugen’ is.⁷⁷ Het citaat vormt het uitgangspunt voor bespiegelingen over het werk van Neto, waarbij ze verschillende associaties heeft. Zo gaat ze in op het principe dat het lichaam verschijnt en ook weer van het wereldtoneel verdwijnt. Ze koppelt dit aan het boeddhisme; waarin dood en leven

⁷⁵ Alliez koppelt het wiskundige begrip *topologie* ook aan hedendaagse kunst in het algemeen. Volgens hem is er in onze snel veranderende maatschappij veel aandacht voor site-specific werk en een interactieve benadering, waar hij verbanden ziet met de continuïteit versus verandering die verbonden is met het begrip *topologie*.

⁷⁶ Yuko Hasegawa, “New Places of Contemplation,” *Parkett* 22, no. 3 (december 2006): 144-149.

⁷⁷ Lisette Lagnado, “Longing for the body: yesterday and today,” in *Brazil: Body Nostalgia* (Tokyo: National Museum of Modern Art, 2004): 166

sterk met elkaar verbonden zijn omdat het leven als iets voorbijgaands wordt gezien. Volgens haar beschouwt Neto dit gegeven ook als een metafoor wat betreft de innerlijke ruimte. Hij ziet het lichaam als een tempel voor de ziel en daarmee als geheiligde plaats; geschikt voor contemplatie. Vervolgens beschrijft Hasegawa verschillende sensaties die het lichaam gewaar wordt bij het ondergaan van het werk van Neto. Omdat de sculpturen soms doordringbaar zijn, wordt duidelijk dat de huid van het lichaam als grens optreedt tussen het individu en de omringende ruimte. Terwijl het werk tegelijkertijd soms zó de menselijke huid lijkt te benaderen, dat het daarnaast ook een verlengstuk van het menselijk lichaam lijkt. Door de zachte oppervlaktes en de zwaartekracht wordt de participant zijn eigen lichaam op een totaal andere wijze gewaar, wat een bijzondere sensatie teweegbrengt, 'being suspended in air'. Om dit te bereiken, maakt Neto bewust gebruik van aspecten uit de natuurkunde en biologie en van zijn kennis over het menselijk bewustzijn.

Hasegawa geeft ook woorden aan het helende aspect van het werk van Ernesto Neto. Het gevoel van veiligheid en het genoegen dat het oproept, heeft een helende werking, zo stelt zij. Ook in het werk zelf ziet ze deze connectie: wanneer het werk kapot of vuil is, repareert Neto het. Net zoals een letsel heelt, en vervolgens een litteken achterblijft. Alles wat leeft laat immers sporen achter als een teken.

Het is interessant dat Hasegawa het begrip *contemplatie* koppelt aan het werk van Neto. Helaas werkt zij dit alleen nauwelijks uit en is het artikel zeer onduidelijk opgebouwd. Het lijken losse overwegingen, die (bijna) niet concreet aan bepaalde werken van Neto worden gekoppeld. Dit maakt de publicatie zwak. Bepaalde uitspraken passen niet in de lopende lijn van het verhaal en worden niet onderbouwd. Zo stelt zij dat de beschouwer zich bij de prettige, fysiologische ervaring van het werk wel bewust moet blijven van het feit dat er veel geweld plaatsvindt in Rio de Janeiro en dat er wereldwijd terrorisme dreigt. Dergelijke opmerkingen worden niet uitgewerkt en scheppen verwarring. Dit is een gemiste kans. Temeer omdat het werk van Neto uitvoeriger in verband kan worden gebracht met contemplatie en nieuwe vormen van spiritualiteit. Zo roept de serie *Nave* (waaronder het eerder behandelde *Nave Denga*) een associatie op met een (midden)schip van een kathedraal. Deze ruimtes zijn vaak verstild en inspireren bezoekers. Zo kan ook het werk van Neto als seculiere spiritualiteit beschouwd worden. Zijn, vaak serene, ruimtes bieden ruimte tot reflectie en contemplatie. Neto zelf heeft ook uitspraken gedaan op het gebied van spiritualiteit. Hij stelt dat het goed is dat we zijn verlost van religie. Religie is zijns inziens verantwoordelijk voor oorlog en onderdrukking. Maar wanneer religie verdwijnt, zorgt dat er wel voor dat we ons leven niet meer kunnen overgeven in de handen van een god. Hierdoor zijn we aan onszelf overgeleverd. Het is volgens Neto daarom goed om te focussen op wat ons als mensen samenbindt; en dat is onder andere ons lichaam. Volgens hem biedt het organische een nieuwe spirituele kracht. Daarom roept hij op tot menselijkheid, waarin het goddelijke te vinden is: 'I hope art will become more spiritual. I hope it can

fill the big emptiness of humanity today. [...] We need a more spiritual, more abstract religion that can hold the loneliness of humanity.⁷⁸

⁷⁸ Ernesto Neto geciteerd in: *La Biennale di Venezia: 49. Esposizione Internazionale D'Arte: Platea dell'umanità* (Venetië, 2001): 180

CONCLUSIE

De wezenlijke rol die het lichaam krijgt toebedeeld in het werk van Lygia Clark en Ernesto Neto is nauwelijks over het hoofd te zien. Bij beiden blijkt het een belangrijke basis, of zelfs hoofdonderwerp, te zijn in hun artistieke praktijk. Wanneer het werk van Lygia Clark wordt vergeleken met dat van Ernesto Neto, zijn dan ook veel overeenkomsten te ontdekken. Soms bijna letterlijk, wanneer citaten van beiden vergeleken worden. Waar Clark haar *Bichos* als levende organismen beschouwt, ziet ook Neto zijn werk niet als een representatie maar als creaturen op zichzelf: 'I don't want to make work that depicts a sensual body – I want it to *be* a body, exist as a body or as close to that as possible'. En waar Lygia Clark in haar kunstenaarsloopbaan geometrie steeds meer achter zich laat, getuigt ook Neto van een soortgelijk proces: 'When I didn't want to do geometrical works anymore, I was already stretching this style. I wanted to do things more organically'. Beide kunstenaars streven bewust naar het tot stand brengen van een ervaring waarbij meerdere zintuigen tegelijkertijd worden aangesproken.

Het is duidelijk geworden dat rond de jaren zestig kunstenaars in Brazilië goed op de hoogte waren wat er gaande was in Europa en Noord-Amerika. Waar soms wordt gesuggereerd dat zij vooral bezig waren met zich hieraan te spiegelen, is gebleken dat kunstenaars als Lygia Clark zich zeer zelfbewust lieten inspireren en hier op een eigen wijze mee omgingen. Er was dan ook sprake van wederzijdse beïnvloeding. Hierdoor is uiteindelijk een eigen spoor ontstaan waarbij meer nadruk lag op intuïtie en subjectiviteit dan in Europa en Noord-Amerika. En dit blijkt nog steeds door te werken, getuige het werk van Neto.

Clark lijkt op het eerste gezicht op sommige vlakken radicaler geweest te zijn dan Neto. Zo verdwijnt zij bij het werk *Caminhando* als kunstenaar vrijwel helemaal naar de achtergrond en krijgt het woord non-object een wel heel letterlijke betekenis. Neto lijkt in de meeste gevallen meer 'een maker' te blijven. Toch bestaat het werk voor beiden bij de gratie van de beschouwer. Pas wanneer die het werk ondergaat, kan de betekenis ervan tot stand komen. Hierdoor heeft het werk van beide kunstenaars een tijdelijk en fluïde karakter. Daarbij komt dat de laatste jaren, waarin Neto veel contacten heeft met de Huni Kuin, hij een enigszins soortgelijk proces als Lygia Clark lijkt door te maken; zij het op een eigen wijze. Beiden starten met werk waarbij hooguit een passieve participatie van de beschouwer wordt verwacht en beiden gaan steeds verder in het tot stand brengen van actieve

interactie met het werk. Eerst gaat het bij allebei met name om het teweegbrengen van een ervaring bij een individu. Gaandeweg richten zowel Clark als Neto zich steeds meer op interpersoonlijke relaties. Waar Clark zich steeds minder als kunstenaar opstelt en haar werk steeds meer een therapeutische werking krijgt, gaat ook Neto steeds verder in het samenbrengen van kunst en leven. Zo werkt hij tegenwoordig nauw samen met de Huni Kuin en brengt hij hun levensconcepten in een nieuwe, soms museale, context onder de aandacht. Hierin bevraagt hij evenals Clark de rol van de kunstenaar. Behalve overeenkomsten zijn er ook verschillen te ontwaren. Zo verschilt de oorsprong van hun opvattingen. Lygia Clark lijkt zich zeer bewust te verhouden tot andere kunstenaars en is goed op de hoogte van de ontwikkelingen en opvattingen in de toenmalige kunstwereld. In haar werk en visie reageert zij hier ook op. Dit wordt ook duidelijk uit de vele zelfgeschreven kunsttheoretische teksten over haar werk en ideeën. Ook haar verlangen naar het mogelijk maken van een lichamelijke ervaring van kunst ontstaat als reactie op rationele en visueel gerichte kunst. Ernesto Neto lijkt zich vooral te laten inspireren door bepaalde maatschappelijke ontwikkelingen en culturele fenomenen in plaats van door ontwikkelingen uit de kunstgeschiedenis. Hierdoor komt zijn werk, kunsthistorisch gezien, op het eerste gezicht minder radicaal en vernieuwend over. Tegelijkertijd probeert hij zijn werk wel actueel te maken. Zijn hoge doel is immers om een alternatief te bieden voor onze overprikkelende en veel vragende maatschappij, zodat mensen weer kunnen ademen en stil staan bij zichzelf en hun gevoel. Neto wil de wereld vullen met sensualiteit en menselijkheid. Zijn werk functioneert als zingeving en als alternatief voor traditionele vormen van religie. Zijn kunst is niet choquerend; zet weinig op z'n kop. Maar wellicht zit in deze oprechtheid – en bijna naïviteit - de durf. Evenals zoals Clark 'haar kunst leefde', zoals Guy Brett ooit zei, geldt dit ook voor Neto.

LITERATUURLIJST

- Alliez, Éric. "Body without image: Ernesto Neto's Anti-Leviathan." *Radical Philosophy* 156 (juli/augustus 2009): 23-34. https://www.radicalphilosophyarchive.com/wp-content/files_mf/rp156_article3_bodywithoutimage_alliez50.pdf
- Almeida, Jane de. "Ideologias da forma. Entrevista com Yve Alain Bois." *Novos Estudos CEBRAP* 76 (November 2006): 237-49. http://www.janedalmeida.com/yve_alain_bois.pdf
- Amor, Monica. "From Work to Frame. In Between, and Beyond: Lygia Clark and Hélio Oiticica, 1959–1964." *Grey Room* 38 (winter 2010): 20-37. <https://doi.org/10.1162/grey.2010.1.38.20>.
- Amor, Mónica. *Theories of the Non-Object: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969*. Berkeley: University of California Press, 2016.
- Anjos, Moacir dos. "Folds, Turns, Swellings and Voids." In *Ernesto Neto. The Edges of the World*, 64-73. Londen: Hayward Publishing, 2010.
- Arning Bill en Ernesto Neto. "Ernesto Neto." *BOMB* 70, no. 4 (winter 2000): 78-84. <http://www.jstor.org/stable/40426241>
- Barnitz, Jacqueline. *Twentieth Century Art of Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Bois, Yve-Alain. "Nostalgia of the Body." *October* 69 (1994): 85-109.
- Bois, Yve-Alain. "Lygia Clark." *Artforum* 37, no. 5 (januari 1999): 116-17, 134.
- Bois, Yve-Alain. "Some Latin Americans in Paris." In *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. New Haven: Yale University Press/Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001.
- Brett, Guy. "A Radical Leap." In *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980*, edited by Dawn Ades, 253-83. New Haven/Londen: Yale University Press, 1989.

Brett, Guy. "Lygia Clark: In Search of the Body." *Art in America* 82, no. 7 (juli 1994): 55-63, 108.

Butler, Cornelia H. "Lygia Clark: A Space Open to Time." In *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, edited by David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal, 12-29. New York: Museum of Modern Art, 2014.

Calirman, Claudia. *Brazilian Art under Dictatorship*. Durham/Londen: Duke University Press, 2012.

Clark, Lygia. "On Ritual." 1960. In *Lygia Clark. In Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, edited by David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal, 158. New York: Museum of Modern Art, 2014.

Clark, Lygia. "Bichos." 1960. In *Lygia Clark. In Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, edited by David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal, 160. New York: Museum of Modern Art, 2014.

Clark, Lygia. "Caminhando." 1963. In *Lygia Clark. In Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, edited by David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal, 160-161. New York: Museum of Modern Art, 2014.

Davila, Thierry. "The Therapeutic Relationship: Lygia Clark." In *Pulse: art, healing and transformation*, edited by Jessica Morgan, 37-43. Boston: Steidl/Institute of Contemporary Art, 2003.

Gelder, Hilde van en Pieter van Reybrouck. "Lygia Clark of de onweerstaanbaarheid van het precaire." *De Witte Raaf* 75 (september/oktober 1998).
<https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/1730>.

Gullar, Ferreira. "Neo Concreto Manifesto." In *Manifestos and Polemics in Latin American Modern Art*, edited by Patrick Frank, 157-60. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2017.

Gullar, Ferreira. "Theory of the Non-Object." In *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. Translated by Anthony Doyle, 142-145. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Gullar, Ferreira. "Lygia Clark's Trajectory." In *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

- Freud, Sigmund. "Aan gene zijde van het lustprincipe." in: *Werken* 8:162 (1920): 165-218.
- Hasegawa, Yuko. "New Places of Contemplation." *Parkett* 22, no. 3 (december 2006): 144-149.
- Healy, Patrick. "Een negatieve filosofie van het vlees. Aantekeningen over belichaming in Merleau Ponty's *Le visible et l'invisible*." *OASE* 58, (zomer 2001): 113-125.
<https://www.oasejournal.nl/nl/Issues/58/ANegativePhilosophyOfFlesh#120>
- Joos, Petra. "Ernesto Neto in conversation with Petra Joos." In *Ernesto Neto: The Body that Carries Me*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014.
- Lagnado, Lisette. "Longing for the body: yesterday and today." In *Brazil: Body Nostalgia*. Tokyo: National Museum of Modern Art, 2004.
- Lippard, Lucy R. en John Chandler. "The Dematerialization of Art." *Art International* 12, no. 2 (februari 1968), 31-36.
- Macel, Christine. "Lygia Clark: at the Border of Art." In *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, edited by David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal, 252-61. New York: Museum of Modern Art, 2014.
- Martins, Sérgio Bruno. "Bursting on the Scene. An Introduction." *Third Text* 114, no. 1 (januari 2012): 1-4.
- Martins, Sérgio Bruno. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil. 1949-1979*. Cambridge: The MITT Press, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lof der wijsbegeerte*. Meppel/Amsterdam: Boom, 1979.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Oog en geest. Een filosofisch essay over de waarneming in de kunst*. Baarn: Ambo 1996.
- Neto, Ernesto. Geciteerd in: *La Biennale di Venezia: 49. Esposizione Internazionale D'Arte: Platea dell'umanità*. Venetië: 2001.

Olivetti, Beatriz Rabelo. "Chronology." In *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, edited by David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal, 310-14. New York: Museum of Modern Art, 2014.

Osthoff, Simone. "Lygia Clark and Hélio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future." *Leonardo* 30, no. 4 (1997), 279-289.

Pedrosa, Mário. "Lygia Clark, or the Fascination of Space." In *Primary Documents*, 286-88. New York: Duke University Press Books, 2015.

Pedrosa, Mário. "The Significance of Lygia Clark." In *Primary Documents*, 299-304. New York: Duke University Press Books, 2015.

Pedrosa, Mário. "From the Dissolution of the Object to the Brazilian Avant-Garde." In *Primary Documents*, 317-320. New York: Duke University Press Books, 2015.

Pérez-Oramas, Luis. "Lygia Clark: If You Hold a Stone." In *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948-1988*, edited by David Frankel, Kyle Bentley, Sarah Mc Fadden, Evelyn Rosenthal, 30-49. New York: Museum of Modern Art, 2014.

Rolnik, Suely. "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark." In *The Experimental Exercise of Freedom*, edited by Susan Marin en Alma Ruiz. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999.

Rugoff, Ralph. "An Interview with Ernesto Neto." In *Ernesto Neto. The Edges of the World*, 18-24. Londen: Hayward Publishing, 2010.

Simek, Peter. "Interview: Why Ernesto Neto Believes Nature Is More Important Than Culture." Gepubliceerd 18 mei 2012. <https://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2012/05/interview-why-ernesto-neto-believes-nature-is-more-important-than-culture/>

Tanya Bonakdar Gallery, "artist cv"

http://images.tanyabonakdargallery.com/www_tanyabonakdargallery_com/NETOBIO.pdf

Ursprung, Philip. "Commonwealth: Ernesto Neto in the Context of Architecture." In *Ernesto Neto. The Edges of the World*, 74-80. Londen: Hayward Publishing, 2010.

Villas Bôas, Glaucia. "Geopolitical Criteria and the Classification of Art." *Third Text* 114, no 1. (januari 2012): 41-52.

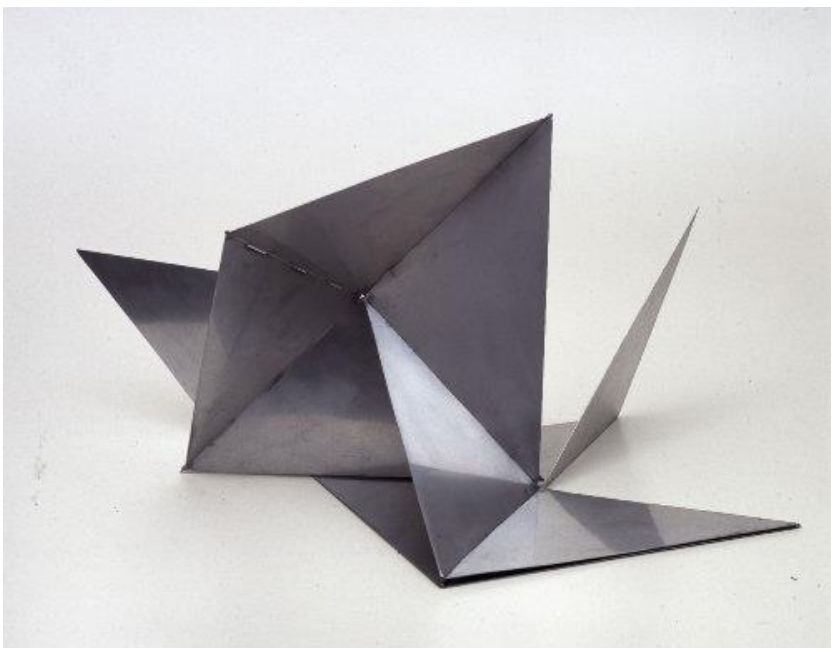
Wipplinger, Hans-Peter. *Ernesto Neto*. Keulen: Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2015.

Wipplinger, Hans-Peter. "Between Physics and Alchemy. Ernesto Neto's Art as a Sensuous, Poetic Metaphor for a Life in Flow." In *Ernesto Neto*, edited by Hans-Peter Wipplinger, 12-57. Keulen: Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2015.

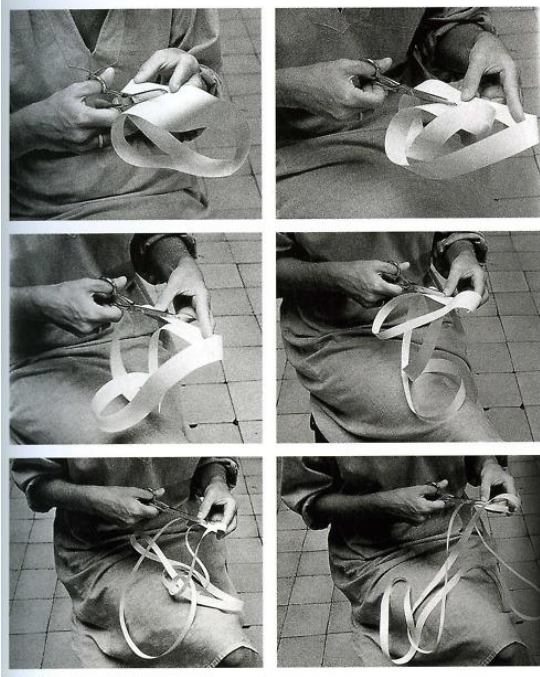
LIJST VAN AFBEELDINGEN



Afb. 1. Lygia Clark, *Quebra da moldura. Composição no. 5* [Breaking the Frame. Composition no. 5], 1954.



Afb. 2. Lygia Clark, *Bichos* [dieren], 1960.



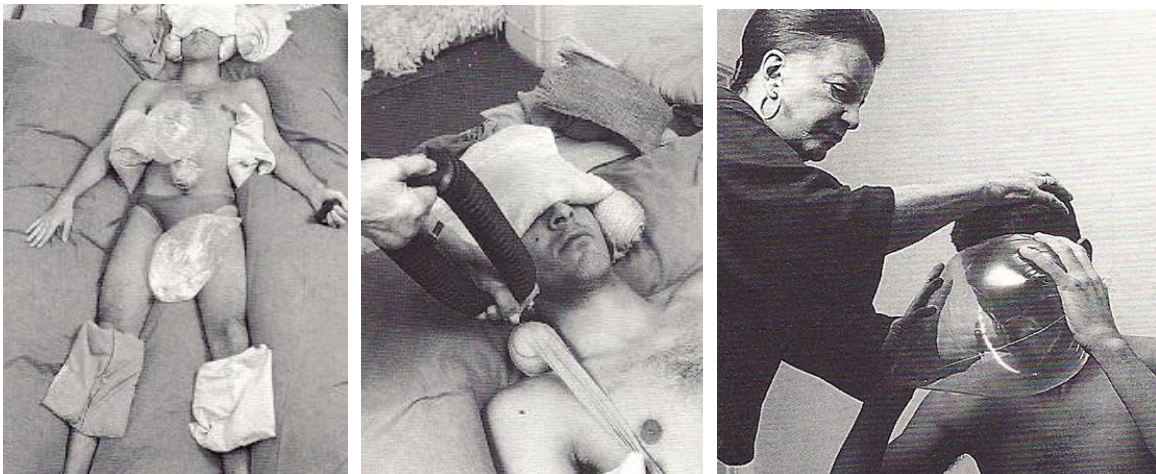
Afb. 3. Lygia Clark, *Caminhando* [wandelend/voortgaand], 1963.



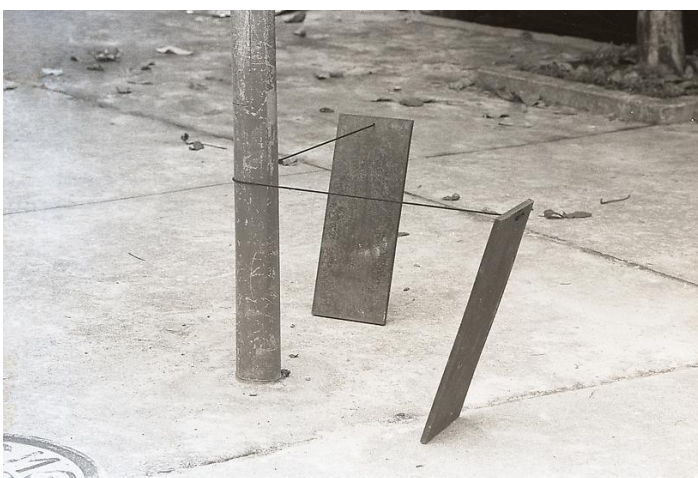
Afb. 4. Lygia Clark, *O eu e o tu* [de ik en de jij], 1967.



Afb. 5. Lygia Clark, *Baba antropofágica* [mensenetend kwijl], 1973.



Afb. 6. Lygia Clark, *Estruturação do self* [structurering van het zelf].



Afb. 7. Ernesto Neto, *A-B-A (chapa-corda-chapo)* [A-B-A (plaat-koord-plaat)], 1987.



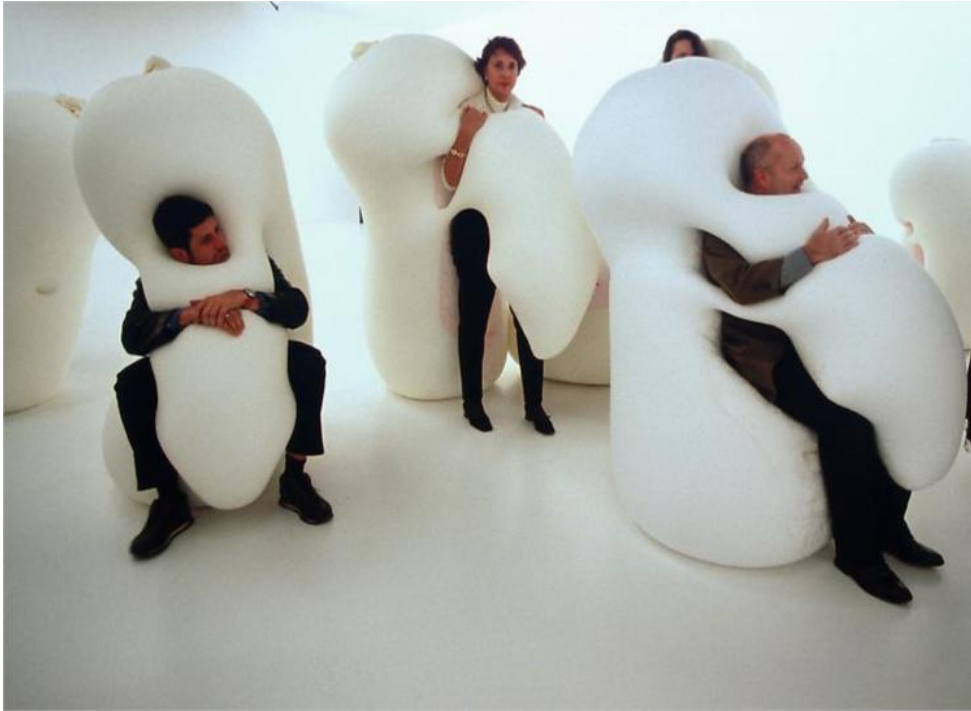
Afb. 8. Ernesto Neto, *Copulônia*, 1989.



Afb. 9. Ernesto Neto, *Piff, Paff, Puff... Puff, Poff Puff, Piff... Piff, Paff*, 1997.



Afb. 10. Ernesto Neto, *É o Bicho [het dier]*, 2001.



Afb. 11. Ernesto Neto, *Humanóides* [mensachtigen], 2001.



Afb. 12. Ernesto Neto, *Paxpa – There Is a Forest Encantada* [betoverend] *Inside of Us*, 2014.

SAMENVATTING

Deze scriptie bestaat uit een vergelijkend onderzoek naar de rol van het lichaam binnen kunst uit Brazilië, in de tweede helft van de vorige eeuw en heden, aan de hand van het werk van twee kunstenaars: Lygia Clark (1920-1988) en Ernesto Neto (1964). Lygia Clark was als kunstenaar actief tussen de jaren vijftig en tachtig van de vorige eeuw. Ernesto Neto startte zijn artistieke loopbaan rond de jaren negentig en is op dit moment een van de bekendste hedendaagse kunstenaars van Brazilië. Door dit onderzoek naar individuen en hun werk kan meer grip worden verkregen op de complexiteit van het postkolonialistische debat en wordt zicht gegeven op nuances hierin.

Beide kunstenaars zien hun werk als middel om een zintuiglijke ervaring tot stand te brengen. De beschouwer moet daarvoor zelf actief worden en wordt daarmee participant. Zowel Clark als Neto hekelt een puur visuele benadering van kunst. Volgens hen verwordt kunstbeschouwing dan tot een activiteit los van het menselijk lichaam. Geest en lichaam zijn niet los te zien van elkaar, zo stellen zij. Ze zien hun werk als een middel om meer in verbinding te komen met de omringende wereld.

De vraag hoe deze aandacht voor het lichaam tot uiting komt in het werk van beide kunstenaars, wordt beantwoord door kwalitatief literatuuronderzoek. Er is sprake van een contextuele benadering. In het eerste hoofdstuk, dat bestaat uit een theoretisch kader, wordt een overzicht gegeven van belangrijke theorieën en achtergronden vanuit drie deelthema's: historie, kunsttheorie en filosofie. In hoofdstuk twee en drie wordt uitvoerig ingegaan op het werk van beide kunstenaars en worden verschillende interpretaties van hun werk vergeleken.

In het onderzoek wordt betoogd dat het werk van belang is (geweest) voor de ontwikkeling van nieuwe visies op de rol van het kunstobject en de beschouwer. Het is duidelijk geworden dat rond de jaren zestig kunstenaars in Brazilië goed op de hoogte waren wat er gaande was in Europa en Noord-Amerika. Waar soms wordt gesuggereerd dat zij vooral bezig waren met zich hieraan te spiegelen, is gebleken dat kunstenaars als Lygia Clark zich zeer zelfbewust lieten inspireren en hier op een eigen wijze mee omgingen. Hierdoor is uiteindelijk een eigen spoor ontstaan waarbij meer nadruk lag op intuïtie en subjectiviteit dan in Europa en Noord-Amerika. En dit blijkt nog steeds door te werken, getuige het werk van Neto.