



**Fernanda Abranches Araujo Silva**

**A convocação do corpo na reelaboração  
de subjetividades: Lygia Clark e os novos  
sentidos para a vida cotidiana**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa  
de Pós-Graduação em História Social da Cultura,  
do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Cecília Martins de Mello

Rio de Janeiro  
Setembro de 2008



**Fernanda Abranches Araujo Silva**

**A convocação do corpo na reelaboração  
de subjetividades: Lygia Clark e os novos  
sentidos para a vida cotidiana**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profª Cecília Martins de Mello**

Orientadora  
Departamento de História  
PUC-Rio

**Profº João Masao Kamita**

Departamento de História  
PUC-Rio

**Profº Roberto Luís Torres Conduru**  
Departamento de Teoria e História da Artes  
Instituto de Artes  
UERJ

**Luiz Carlos Vanderlei**  
Espaço Aberto ao Tempo  
Instituto Nise Silveira

**Profº Nizar Messari**  
Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 01 de setembro de 2008.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

### **Fernanda Abranches Araujo Silva**

Graduou-se em Desenho Industrial na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 1998. Especializou-se em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pelo Departamento de História da PUC-Rio em 2007.

#### Ficha Catalográfica

Silva, Fernanda Abranches Araujo

A convocação do corpo na reelaboração de subjetividades : Lygia Clark e os novos sentidos para a vida cotidiana / Fernanda Abranches Araujo Silva ; orientadora: Cecília Martins de Mello. – 2008.

110 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Arte brasileira. 4. Arte contemporânea. 5. Experimentalismo e políticas de subjetivação. I. Mello, Cecília Martins de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para os meus amores Rodrigo e Angela.  
Para Davi, meu filho querido.

## Agradecimentos

Dedico meus sinceros agradecimentos a Cecília Martins de Mello, por sua atenção e comprometimento.

A Suely Rolnik e Lula Wanderley, pelas conversas que me aproximaram de Lygia Clark.

A professora Ana Branco, referência e apoio desde a graduação.

A PUC-Rio e ao CNPq pelo auxílio concedido.

A Edna Maria Timbó e Anair dos Santos, minhas grandes facilitadoras.

## Resumo

Silva, Fernanda Abranches Araujo; Mello, Cecília Martins de. **A convocação do corpo na reelaboração de subjetividades: Lygia Clark e os novos sentidos para a vida cotidiana**. Rio de Janeiro, 2008. 110p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação aborda o experimentalismo da artista Lygia Clark (1920-1988), sobretudo a fase final de sua produção artística, a *Estruturação do Self* (1976-1988). Colocando história da arte e psicanálise em diálogo, buscou-se encontrar vestígios da mobilização de novas subjetividades e do exercício criativo a partir do trabalho corporal. Na primeira parte do trabalho, tratou-se do debate concreto-neoconcreto ocorrido nos anos 1960, através do estudo da obra e dos textos da própria artista. Buscou-se ainda estabelecer um inventário de suas investigações em direção à convocação do potencial poético do *homem comum*. Num segundo momento, a pesquisa procurou apresentar os mecanismos do sistema de arte nos quais trabalhos experimentais como os de Lygia Clark estão inseridos, discutindo a transformação do experimentalismo dos anos 1960/70 em “arte experimental” pelo circuito. Além disso, aborda-se o jogo de recusa e captura entre artistas e instituição de arte e a situação limite em que a obra da artista se coloca, tangenciando o campo da clínica. A terceira parte da dissertação dedica-se a analisar as políticas de subjetivação empreendidas pelo sistema capitalista e sua contrapartida manifesta nos processos de singularização de indivíduos ou grupos. Abordando a tensão entre as esferas pública e privada, a pesquisa procurou mostrar a relevância de ações localizadas e até individuais, atribuídas à economia do desejo, na rede de relações sociais, conferidas à economia política. É investigado, por fim, o potencial liberador encontrado na última fase experimental de Lygia Clark, a *Estruturação do Self*, que levaria o participante a um estar no mundo mais criativo diante da realidade objetiva.

## Palavras-chave

Arte brasileira, arte contemporânea, experimentalismo e políticas de subjetivação.

## Abstract

Silva, Fernanda Abranches Araujo; Mello, Cecília Martins de. **The body's invocation in the subjectivities reelaboration: Lygia Clark and the new senses for daily life** Rio de Janeiro, 2008. 110p. MSc Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation examines the experimentalism of the Brazilian artist Lygia Clark (1920-1988), especially in her final artistic phase, *Structuring the Self* (1976-1988). By bringing together art and psychoanalysis, I tried to find hints of the activation of new subjectivities and of the creative exercise, based on work with the body. The first part of this dissertation focuses on the debate between concrete and neoconcrete art which occurred in the 1960's, as seen through the work and the texts of the artist. It also intends to establish an inventory of her investigations leading to invocation of the *common man's* poetic potential. Following the first part, I attempt to present the mechanisms of the art system in which experimental works such as those of Lygia Clark are included, and I discuss the transformation of the 1960's/70's experimentalism in "experimental art" by the circuit. Besides, I approach the game of refusal and capture between artists and art institutions, as well as the borderline situation in which the Clark's work is located, as it enters the field of psychological clinic. The third part of this writing is dedicated to the analysis of the politics of subjectivation carried through in the capitalist system and the reaction manifested in the singularization processes of individuals or groups. Approaching the tension between the public and private spheres, I attempt to show the relevance of localized and even individual actions, attributed to the *economy of desire*, in the network of social relations, conferred upon *political economy*. Finally, I investigate the liberating potential found in the last experimental phase of Lygia Clark, *The Structuring of the Self*, that could lead the participant to a more creative being in the world, in the face of objective reality.

## Keywords

Brasílian art, contemporary art, experimentalism and politics of subjectivation.

## Sumário

Introdução	10
1. O experimental em Lygia Clark	13
1.1. Neoconcretismo de Lygia Clark	13
1.2. Nostalgia do corpo	26
1.3. A casa é o corpo	29
1.4. O corpo é a casa (Arquiteturas biológicas)	33
1.5. Fantasmática do corpo/ Corpo coletivo	35
1.6. Estruturação do <i>Self</i>	38
2. Crítica institucional	59
2.1. O experimental se transforma em “arte experimental”	59
2.2. Terceira geração de crítica institucional	64
2.3. Lygia Clark “extradisciplinar”	68
3. Políticas de subjetivação e a arte	75
3.1. Subjetividade capitalística e os processos de singularização	75
3.2. A dimensão política da ação	84
3.3. Queremos ser fragilizados	90
Considerações finais: Estruturação do <i>Self</i> e os componentes de singularização	100
Referencias bibliográficas	106

## Lista de figuras

Figura 1- Bicho	45
Figura 2- Bicho de bolso	45
Figura 3- Trepante	46
Figura 4- Trepante (Obra mole)	46
Figura 5- Caminhando	47
Figura 6- Pedra e ar	48
Figura 7- Livro sensorial	48
Figura 8- Ping-pong	49
Figura 9- Desenhe com o dedo	49
Figura 10- Água e conchas	49
Figura 11- Respire comigo	50
Figura 12- O eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa	51
Figura 13- Cesariana: Série roupa-corpo-roupa	51
Figura 14- Máscaras sensoriais	52
Figura 15- Óculos	52
Figura 16- Diálogo: Óculos	52
Figura 17- Luvas sensoriais	53
Figura 18- A casa é o corpo	53
Figura 19- Máscaras abismo	54
Figura 20- Ovo-mortalha	55
Figura 21- Nascimento	55
Figura 22- Baba antropofágica	55
Figura 23- Canibalismo	56
Figura 24- Cabeça coletiva	56
Figura 25- Estruturação do <i>Self</i>	58

## Introdução

Agora, a maioria dos homens começa a ir em direção à posição do artista. Jamais o homem chegou tão perto de sua plenitude; ele não tem mais desculpas metafísicas. Ele não tem mais nada em que se projetar. Ele está liberado da irresponsabilidade. Ele nem mesmo pode se negar como ser total. Já que nenhuma transferência é possível, resta-lhe viver o presente, a arte sem arte, como uma nova realidade (CLARK, 1980, p.29).

Esta dissertação pretende se debruçar sobre o experimentalismo de Lygia Clark, com ênfase na fase derradeira, a *Estruturação do Self*. Longe de se tentar dar conta de um trabalho que ainda levanta problemas para a teoria da arte, procurou-se deixá-lo dialogar com outros campos do conhecimento, solicitados pela própria experiência com a obra. Assim sendo, a pesquisa incorporou autores como Félix Guattari, Suely Rolnik e Donald Winnicott. Mesmo notoriamente ligados à psicanálise, os três poderiam oferecer a este trabalho um olhar sobre a obra de Lygia Clark que não a dissocia de uma postura ética, pelo seu total comprometimento com aquele que vive suas proposições. Com o apoio dos textos da própria artista e de outros autores, buscamos enfocar o potencial de transformação do *homem comum* pela arte proposto em seu experimentalismo. Através de Lygia Clark tem-se uma abordagem na arte institucionalizada – mesmo que ainda resistente à normatização – que consideramos ser de extrema importância nos dias de hoje: o que fazemos em nosso cotidiano, anônimo e aparentemente inútil diante da realidade que só nos desencoraja a seguir, é a única coisa concreta que temos. Ao dar à ação local a dimensão poética do absoluto, Lygia Clark continua nos chamando à reflexão e à ação.

Fundir-se no coletivo. Abrir o corpo às informações não formuladas que metabolizaremos e expulsaremos através de novas maneiras de estar no mundo. Fragilizar-se, liberar-se do molde que ajudamos a construir ao nosso redor. Sentir a *carne* do mundo em nossa *carne* (Merleau-Ponty), sem dentro nem fora, conscientes de que o precário do indivíduo é o absoluto que enxergamos no coletivo. Vimos na obra de Lygia Clark um chamado à vivência do

entrelaçamento com o mundo, primeira motivação desta pesquisa, que pretende mostrar diversos indícios de tal convite nessa produção da arte experimental.

Nos primeiros meses de vida experimentamos a fusão com o coletivo. No princípio somos só corpo, com ele nos informamos e nos formamos, inicialmente sem qualquer hierarquia do sensível que nos fragmente, ao mesmo tempo em que não somos unidade. Sequer há uma divisão entre o “eu” (*self*) e o outro. Desde cedo realizamos separações para podermos existir como indivíduos, amplificadas quando entramos em contato com a cultura, que se encarrega de gerar e difundir todo tipo de diferenciação. Não se trata de buscar um retorno, mas de enxergar, na própria cultura, convites para outro tipo de fusão. Se num extremo da vida fundida com o mundo, vemos os bebês com sua *ilusão onipotente* de que tudo é por eles criado (Winnicott), em outro estão os indivíduos comuns tragados pelas exigências do cotidiano, numa vida sem sentido e de constante adaptação. Ao longo de mais de vinte anos de investigação, Lygia Clark se engaja nessa questão do despertar criativo do homem reificado. A artista utilizou sua posição privilegiada no espaço público – com a qual tantas vezes se mostrou desconfortável – para propiciar um tempo e um espaço em que o sujeito pudesse criar a partir do trabalho corporal.

Este trabalho estabelece uma cartografia da produção de Lygia Clark, iniciada em seu contato com as idéias neoconcretistas (1959), desenvolvendo-se até a *Estruturação do Self* (1976-1988), espécie de arte/terapia. Apresenta-se a discussão sobre questões que envolveram o debate concretista-neoconcretista, ocorrido nos anos 1960, a penetração do pensamento *merleau-pontyano* nas poéticas da vanguarda artística brasileira de então, e a relação dessas teorias com as propostas experimentais de Lygia Clark. Assim, elegemos algumas obras visando uma espécie de inventário das fases *Nostalgia do Corpo*, *A casa é o corpo*, *O corpo é a casa (Arquiteturas Biológicas)*, *Fantasmática do corpo/Corpo coletivo*; registro animado pela questão das subjetividades em contínua reelaboração.

Ao longo da pesquisa sobre a arte experimental de Lygia Clark, iniciada com o interesse pela “fusão” no coletivo através das experiências que propunha, encontrou-se traços de possibilidade para a elaboração de novas subjetividades, por seu engajamento com o despertar criativo do sujeito. Para isso, foi incorporado o pensamento de Félix Guattari e de Suely Rolnik, com os conceitos

“produção de subjetividade” e “processos de singularização”, aqui entendidos, no limite, como movimentos de opressão e liberação respectivamente.

Trataremos também da tensão existente entre as esferas pública e privada, elemento importante para o compromisso da obra de Lygia Clark, que incorpora a dimensão social a partir do trabalho com indivíduos. Neste ponto, a pesquisa debruça-se sobre os aspectos políticos dessa proposta artística singular, ancorando-se em textos de Suely Rolnik – que relaciona atividade artística e ativismo – e Hannah Arendt, com sua crítica à tradição filosófica, que “abafou” o poder da ação por sua imprevisibilidade e irreversibilidade na rede das relações humanas. Através do apoio teórico de Suely Rolnik e Donald W. Winnicott, procuramos encontrar vestígios que pudessem efetivamente levar o participante da *Estruturação do Self* a um estar no mundo mais criativo diante da realidade objetiva.

Num outro momento, voltamo-nos para o cenário internacional que se configura nos anos 1980 com a “terceira geração de crítica institucional”, manifestação aberta ao diálogo com outros campos do conhecimento, classificada por Brian Holmes de “extradisciplinar”. A partir dessas questões que habitam os debates sobre o circuito de arte, tornaremos a nos deter mais especificamente à obra híbrida de Lygia Clark e à situação limite em que se colocou, tocando o campo da psicanálise.

Talvez a impossibilidade de acompanhar os desdobramentos de seus primeiros trabalhos experimentais na vida do participante tenha levado Clark a aproximar-se, pela convivência, daqueles que se dispuseram a realizar suas proposições. Certa vez disse ter encontrado um novo público, os alunos que freqüentavam seu curso na Sorbonne. A partir de então, Lygia percebe a importância do processo no caminho que leva à liberação do poético e não mais dispensará tal contato, chegando às sessões individualizadas da *Estruturação do Self*. A convivência e o processo propiciariam a abertura do corpo e do psiquismo do sujeito, que perde a rigidez de sua identidade: pelo frágil, pelo precário e até pela doença, Lygia Clark busca encontrar a cura para o entorpecimento generalizado.

# 1

## O experimental em Lygia Clark

### 1.1

#### Neoconcretismo de Lygia Clark

Lygia Clark e alguns contemporâneos – como Helio Oiticica e Lygia Pape – a partir da experiência Neoconcreta nos anos 1960<sup>1</sup>, procuram modificar o papel do artista e a concepção de obra de arte: o artista seria um propositor de experiências a serem vividas pelo espectador e a obra seria completada no ato: o próprio gesto e seus desdobramentos na vida do participante. A fruição seria uma experiência expandida, do olhar ao corpo, aos vetores da percepção; o participante é convocado a conhecer o que lhe é proposto através das sensações, até que ele se torne o próprio criador de sentido.

Em 1959, Lygia Clark assinara o Manifesto Neoconcreto, início de um movimento que procurou dar seqüência crítica à introdução da estética construtiva realizada pelo concretismo brasileiro, contrário ao figurativismo regional que predominava no já restrito circuito de arte do país. O neoconcretismo herdara certos posicionamentos do movimento concreto, como a participação da arte na transformação social<sup>2</sup>, ao mesmo tempo em que inseria novos aspectos, como a significação da obra a partir do contato com o espectador – viés radicalizado mais tarde por Clark, Oiticica e Pape em suas propostas experimentais –, numa

- 
1. Importante ressaltar que o “grupo” neoconcreto, na verdade constitui-se como manifestação inaugural de ruptura com o concretismo e não tanto como artistas que seguem um programa. Apesar de compartilharem uma filosofia de trabalho mais afetiva, de sensibilização da geometria etc, os artistas distinguem-se sobremaneira. Nas palavras de Gullar “O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou” (GULLAR, 1977, p.84). Já em 1959, mesmo ano em que assina o manifesto, no texto *Carta a Mondrian*, Lygia Clark se declara descontente com a quebra da unidade que enxergava no movimento.
  2. Mais adiante veremos como os neoconcretos abandonam esse “ideal” pela consciência da impossibilidade de atuação organizada no ambiente cultural brasileiro, caracterizando-se por uma postura mais crítica, liberatória e apolítica.

abordagem fenomenológica que levava em conta a espacialização da obra, assim como a abertura às múltiplas percepções de forma e cor dadas pela contingência<sup>3</sup>; o caráter expressivo e particularizado das obras, que sinalizaram “um esforço para conservar sua especificidade (e até sua ‘aura’)” (BRITO, 1999, p.58)<sup>4</sup>, e a inclusão de cores locais, visíveis na crítica à poética concretista alinhada ao projeto desenvolvimentista brasileiro. “É um fato histórico que o neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no país e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o ‘sonho construtivo’ brasileiro como estratégia cultural organizada” (BRITO, 1999, p.55). A visão mais amadurecida do ambiente cultural local e a consciência da impossibilidade de atuar fora do estrito circuito de arte, presentes no neoconcretismo, devem-se em parte à experiência concretista, que tentara disseminar a linguagem construtiva através da produção industrial – daí sua estreita relação com o *design* e a publicidade. Os neoconcretos dispensaram um projeto mais abrangente e procuraram pensar o ambiente mesmo de sua formação/disseminação, provocando desafios aos modos de apresentação e fruição pelo seu caráter experimental. Assim, o Neoconcretismo insere o exercício do pensamento sobre a atividade artística dentro do circuito brasileiro, prática que instrumentalizará mais tarde abordagens da arte contemporânea nacional.

Tanto pelas questões que levantou como pelo seu próprio modo de inserção na instituição-arte, e pela maneira como evoluiu enquanto estratégia de grupo, o

- 
3. “É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo” (GULLAR, 1977, p.82).
  4. Para Ronaldo Brito, a busca pela “especificidade” e até por uma certa “aura” do trabalho, era comungada tanto pelos neoconcretos identificados pelo autor como o “vértice” construtivo (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hercules Barsotti, Aluísio Carvão e em parte Amílcar de Castro), como pelos que representavam a “ruptura” concreta (Helio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape).

neoconcretismo marcou um tipo de indagação nova e diferente no campo cultural brasileiro do final dos anos 50 (BRITO, 1999, p.94).

Em sua formação, o grupo neoconcreto procurou dotar de maior expressividade o vocabulário concreto, recorrendo aos pioneiros Mondrian, Pevsner e Malevich. Com uma nova leitura, dispensaram a objetividade racionalista baseada em leis físicas e procuraram transcender a percepção das formas e cores, frutos da expressão individual do artista.<sup>5</sup> Ferreira Gullar, no *Manifesto Neoconcreto*, afirmou que os artistas brasileiros não se baseariam nas teorias neoplasticistas ou construtivistas, que notadamente valorizavam a objetividade científica, mas sim no embate daqueles artistas europeus com sua linguagem pictórica. Seria uma reinterpretação “na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria” (GULLAR, 1977, p.80).

O que conseguimos transmitir numa obra de arte não é mais do que um momento de estática dentro da dinâmica cosmológica de *onde viemos* e para *onde iremos*. É um *flash* deste infinito materializado no finito. Como se fosse uma parada no tempo. É um pedaço de *eternidade*. O homem busca o seu tempo interior e quando o encontra, ele já vivencia toda a sua origem. É nesse momento que ele ultrapassa a fronteira vida-morte. A angústia do tempo exterior (um dia depois do outro) que está relacionada com a mesma angústia existencial (o porquê das coisas em relação a ele) desaparece, pois ele começa aí a abstrair essa realidade exterior. Ela existe, porém ele não é mais invadido por ela no sentido prático-mecânico. Ele e ela passam a ser uma coisa só, no seu profundo sentido existencial [...] Acabou o princípio *vida* e o fim *morte*. A obra de arte é a materialização desta fusão (CLARK, 1997, p.111).

A proposta neoconcreta opunha-se à idéia de tempo associado ao movimento mecânico existente nas tendências construtivas – como nas esculturas de Naum Gabo<sup>6</sup> e Antoine Pevsner –, percebido passivamente pelo espectador através de

- 
5. Apesar de Mondrian pretender uma neutralidade do artista, privilegiando a objetividade em lugar de confissões individuais, a intuição estava presente na criação: “A intuição ilumina e com isso se liga ao pensamento puro. Juntos, eles se tornam uma inteligência que não é simplesmente do cérebro, que não calcula, mas que pensa e sente”. MONDRIAN, Piet. **Arte plástica e arte plástica pura (arte figurativa e arte não figurativa)** (1937, p.358), in: CHIPP, Herschel B. (org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1993.
  6. No texto *Espaço analítico: futurismo e construtivismo*, Rosalind E. Krauss relaciona a busca do futurista Umberto Boccioni e do construtivista Naum Gabo com as esculturas *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (1912) e *Cabeça de mulher* (1916-17) respectivamente. Os dois artistas procuravam oferecer à percepção a “essência estrutural do objeto” (KRAUSS), apreendida independentemente da posição ou ambiente em que se encontra a escultura e o espectador. “Tal como a Garrafa de Boccioni, a escultura de Gabo deve ser lida como habitando um espaço especial, idealizado, e deve revelar-se conceitualmente transparente, apresentando ao observador estacionário uma síntese de todos os pontos de vista isolados de que ele disporia se circunavesse o exterior do objeto” (KRAUSS, 2001, p.72-74).

sua formalização/ concretização em obra. Assim, o “tempo mecânico” construtivo materializaria a sucessão dos movimentos assim como faz o relógio fracionando-a em unidades numéricas. Já a arte neoconcreta, com sua abordagem fenomenológica, alinhava-se à noção de tempo como duração e virtualidade<sup>7</sup>; o tempo deveria ser percebido pelo espectador como deveriam ser percebidos o espaço, a forma e a cor, elementos constitutivos da obra que se expandem para além do objeto. Todos devem surgir e se refazer a cada experiência, aparecendo aos olhos como fenômeno e nunca como dados *a priori*.

Soit un morceau de sucre: il a une configuration spatiale, mais sous cet aspect, nous ne saisirons jamais que des différences de degré entre ce sucre et toute autre chose. Mais il a aussi une durée, un rythme de durée, une manière d’être au temps, qui se révèle au moins en partie dans le processus de sa dissolution, et qui montre comment ce sucre diffère en nature non seulement des autres choses, mais d’abord et surtout de lui-même. Cette altération qui ne fait qu’un avec l’essence ou la substance d’une chose, c’est elle que nous saisissons, quand nous la pensons en termes de Durée. A cet égard, la fameuse formule de Bergson “je dois attendre que le sucre fonde” a un sens encore plus large que le contexte ne lui prête (DELEUZE, 1968, p.23 et. seq.).<sup>8</sup>

Em seu livro *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Ronaldo Brito relaciona o projeto neoconcreto à “doutrina intuicionista” de Henri Bergson e sua idéia de tempo como duração, pois “servia e estava associado à proposta de ‘ativar’ o relacionamento do sujeito com o trabalho e permitir múltiplas possibilidades da leitura, ‘abertas’ no tempo” (BRITO, 1999,

- 
7. Para o filósofo Henri Bergson, somente na *duração* é possível estabelecer diferenças entre a natureza das coisas e, somente nela, a natureza de cada coisa pode se refazer. É na duração que se dá a *multiplicidade qualitativa* (subjéctiva), como a de um sentimento, por exemplo. Em oposição à multiplicidade qualitativa está a *multiplicidade quantitativa* (objéctiva), fracionável numericamente e que se dá no *espaço* – segundo elemento que compõe a principal dualidade bergsoniana, de acordo com Gilles Deleuze. Ao contrário da multiplicidade qualitativa, sempre atualizada pois desprovida de profundidade, a multiplicidade quantitativa é virtual já que não se separa de seu movimento ininterrupto de atualização e de diferenciação, não podendo prescindir da dimensão temporal. Apenas através da *intuição* e não pelo intelecto, podemos, segundo Bergson, introjetar e explicitar o que percebemos da realidade; apenas a intuição nos possibilita perceber nossa duração e reconhecer as outras durações que nos cercam. A intuição tem status de método na filosofia bergsoniana.
  8. Tradução livre: “Aqui está uma porção de açúcar: ela tem uma configuração espacial, mas nesse aspecto, só saberemos as diferenças de grau entre essa porção e todas as outras coisas. Mas há também uma duração, uma forma de ser no tempo, que se revela, ao menos em parte, no seu processo de dissolução, e que mostra como esse açúcar se difere em natureza, não somente das outras coisas, mas primeiramente, e sobretudo, dele mesmo. Esta alteração, feita com a essência ou substância de uma coisa, é a que sabemos, quando a pensamos em termos de Duração. Sob esse aspecto, a famosa fórmula de Bergson ‘eu devo esperar que o açúcar derreta’, tem um sentido ainda mais amplo que o contexto lhe atribui”.

p.78). O tempo da obra estaria suspenso, como se esperasse a intervenção do espectador para completar-se; sua suspensão se daria a cada nova abertura à participação e a recriação do trabalho permaneceria latente.

Toda a minha visão não é puramente ótica mas está visceralmente ligada à minha vivência do sentir, não somente no sentido imediato, mas, mais ainda, no sentido profundo que não se sabe onde está a sua origem. O que uma forma pode expressar somente tem sentido, para mim, em relação estreita com seu espaço interior, *vazio-pleno* da sua existência, assim como existe o nosso que vai se completando e tomando sentido à medida que a maturidade chega (CLARK, 1997, p.111).

No texto *O vazio-pleno* (1959), Lygia Clark supõe uma troca entre o homem e o objeto no espaço circundante – “vivo e real” – graças à “irradiação” de uma energia que os conecta, que preenche o aparente vazio. Quando um objeto é colocado num entorno superdimensionado, sem tensão, o espaço torna-se “vazio” e “morto”. Porém, quando esse objeto encontra *seu* espaço ou é cercado por outros objetos, é possível sentir as forças interagindo entre os mesmos. Para a artista, acima dos objetos e dos animais, estaria o homem, dotado da maior capacidade de irradiação. Vemos aí uma consonância do pensamento de Lygia Clark com outras poéticas neoconcretistas, que entendem o espaço e os objetos como elementos vivos/orgânicos, sujeitos à reelaboração pelos processos vitais.

A obra nos levaria ao tal “flash do infinito” (CLARK), à experiência de fusão com o coletivo em vida, antecipando o que se daria apenas na morte. Daí sua idéia de que o início e o fim (vida e morte), o vazio e o pleno, podem fundir-se, por um momento, através da experiência estética. Em seus trabalhos, Lygia Clark problematizou a instabilidade entre noções aparentemente distintas, como o dentro e o fora, o espectador e o artista, o espaço e o tempo: neste caso, a obra que surge no *ato* não dividiria as duas dimensões, possibilitaria um distanciamento da noção de tempo cronológico e uma vivência do tempo como duração, sugerindo uma relação mais orgânica como o entorno, como indicado pela artista em *O vazio-pleno*. Através da não diferenciação entre certos conceitos, a artista força o exercício de uma experiência originária, anterior aos predicados. “Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira” (CLARK, 1996, p.61). Percebe-se aí uma aproximação das propostas de Lygia Clark com experiência do

*quiasma* (ou *carne*) – o entrelaçamento do vidente e do visível observado por Maurice Merleau-Ponty<sup>9</sup>.

O filósofo francês procurou redefinir o conceito de percepção, discutindo a dualidade sensível-inteligível ao condicionar a reflexividade intelectual à reflexividade da *carne*, elemento transitivo que nos une ao mundo. A *carne* a que se refere não é somente a membrana, mas também um conceito de elemento fluido, que faz a transição entre o homem e o mundo, participando do prolongamento do corpo nas coisas que o circundam – na verdade unidas –, constituindo o mesmo “Ser”, sempre instável, ambíguo. Essa possibilidade de contato humano, que funda a intersubjetividade, não poderia ser baseada na razão nem no empirismo, mas pela experiência sensível da *carne*:

[...] esse corpo que se não refletisse, que se não sentisse, esse corpo quase adamantino que, totalmente não fosse carne, também não seria um corpo de homem, e não haveria humanidade. Porém a humanidade não é produzida como um efeito por nossas articulações, pela implantação dos nossos olhos [...] Um corpo humano aí está quando, entre vidente e visível, entre tateante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão, faz-se uma espécie de recruzamento (MERLEAU-PONTY, 1984, p.279)<sup>10</sup>.

A partir da reflexividade sensível o homem se constitui como tal, assedia e é assediado por outros corpos, numa abertura para o mundo da vida<sup>11</sup>. Para Merleau-Ponty, a arte, sobretudo a pintura, seria o emblema de tais trocas: no texto *O olho e o espírito*, o filósofo identifica Paul Cézanne como artista debruçado sobre o fenômeno da emergência do mundo em sua pesquisa pictórica. O conceito de intersubjetividade em Merleau-Ponty forneceu bases para as poéticas neoconcretas, sintonizadas com a idéia de que homem não está diante do mundo, como no *cogito* cartesiano, mas dentro dele, numa reflexividade constante entre si e as coisas, gerando uma espécie de eco em seu corpo. Com o amadurecimento da visão, seria possível fundir o *olhar* e o *mover-se*, tocar o mais longínquo objeto, até mesmo o Sol. Para o filósofo, a visão “nos

9. O filósofo francês procurou dar estatuto filosófico ao sensível, a partir da reabilitação iniciada pelo fenomenólogo alemão Edmund Husserl. Merleau-Ponty propôs a superação do racionalismo e do empirismo, que acreditavam numa transparência entre o “eu” e o mundo, e deu seqüência ao questionamento da espontaneidade humana em se chegar à verdade.

10. MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*.

11. A fenomenologia de Husserl, na qual se baseia Merleau-Ponty, adotara a questão do “estar no mundo”, a questão do homem que se esqueceu da intencionalidade – modo como o indivíduo constitui o mundo para si – e da volta às “coisas mesmas”. Para Husserl, a intencionalidade envolveria uma inocência em relação ao mundo da vida, como o olhar ante-predicativo dos artistas.

ensina que seres diferentes, ‘exteriores’, estranhos um ao outro, estão todavia, absolutamente juntos” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.298)<sup>12</sup>.

Esta extraordinária superposição [...] impede concebermos a visão como uma operação de pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da idealidade. Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo. E por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou matéria. Meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que, no fundo do retiro subjetivo, decretasse alguma mudança de lugar miraculosamente executada na extensão. Ele é a seqüência natural e o amadurecimento da visão. De uma coisa digo que ela é movida, porém meu corpo, este, se move, meu movimento se desdobra. Ele não está na ignorância de si, não é cego para si, irradia de um si... (MERLEAU-PONTY, 1984, p.278)<sup>13</sup>.

A constituição do homem como tal, a partir de sua experiência no mundo da vida, está presente nas poéticas de artistas como Lygia Clark e Helio Oiticica, que enveredaram para uma arte experimental: “Recusamos o artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador” (CLARK, 1980, p.30). O movimento neoconcreto substitui o causalismo da leitura gestáltica, pelo conhecimento fenomenológico da obra, sobretudo o teorizado por Maurice Merleau-Ponty.

A experiência da percepção nos põe em presença do momento em que se constituem para nós as coisas, as verdades, os bens, que a percepção nos dá um *logos* em estado nascente, que ela nos ensina, fora de todo dogmatismo, as verdadeiras condições da própria objetividade [...]. Não se trata de reduzir o saber humano ao sentir, mas de assistir ao nascimento desse saber, de torná-lo tão sensível quanto o sensível, de reconquistar a consciência da racionalidade, que se perde acreditando que ela vai por si, fazendo-a aparecer sobre um fundo de natureza inumana (MERLEAU-PONTY, 1990, p.63).

Em 1960, Ferreira Gullar desenvolve a *Teoria do não-objeto*<sup>14</sup>, estabelecendo uma distinção entre obras de arte em pintura e escultura e os novos objetos que estavam sendo propostos pelos neoconcretos, que ultrapassavam os limites convencionais relativos a tais categorias. Esses não-objetos, transparentes ao conhecimento fenomenológico, sintetizariam sensação e pensamento durante a experiência. Segundo Gullar, os não-objetos, em sua maioria, solicitavam a participação do espectador, pois o sentido da obra não poderia ser dado

---

12. Id. *ibid.*

13. Id. *ibid.*

14. Publicada no suplemento dominical do Jornal do Brasil, uma contribuição à II Exposição Neoconcreta, em 1960.

unicamente pela contemplação: “A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes. [...] Sem ele [espectador], a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize” (GULLAR, 1977, p.94).

O plano é um conceito criado pelo homem com fins práticos: para satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. O plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma idéia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. Daí surgem os conceitos antagônicos como o alto e o baixo, o avesso e o direito – contribuindo para destruir no homem o sentimento da totalidade (CLARK, 1980, p.13).

O trabalho de Lygia Clark, sobretudo a partir dos *Bichos*, (Figuras 1 e 2, p.45) participa da problemática em torno do entrecruzamento das categorias artísticas, não sendo mais possível considerar sua obra exclusivamente no campo da escultura. Com *Estruturação do Self* (1976-1988)<sup>15</sup> a artista força mais limites, colocando-se na fronteira entre a atividade artística e a terapêutica. Nessa última fase, a divisão da autoria com o espectador-participante, ficava sujeita às respostas mais íntimas de cada indivíduo, a quem eram fornecidas condições de criar uma poética própria, numa empresa generosa da artista. Ao dar significado às suas experiências, o participante ia se revelando ser criativo num mundo que lhe é dado como pronto.

Como querem alguns buscar uma expressão para o espaço absoluto através de uma esquematização racional? Como querem saber o que é tempo se o esquema deles já é deturpado na base do tempo mecânico? Há outra linguagem, há outra realidade e não é a lógica que nos levará a ela mas somente a vivência. Há o espírito. É a tragédia do homem. Ele vive de uma maneira e tem que aprender a se deslocar desta realidade em busca de uma expressão que ultrapasse toda esta mesma realidade (CLARK, 1997, p. 144).

Os *Bichos* seriam a materialização das reflexões de Lygia Clark: propõem um exercício de liberdade em relação ao espaço e ao tempo determinados. Planos unidos por charneiras são organizados em diferentes disposições, formam objetos de aspecto orgânico que se movimentam através das articulações tridimensionais. Assim como seres da natureza, os *Bichos* de Lygia Clark têm movimentos

---

15. A partir de 1981, Lygia Clark diminui o número de clientes; a *Estruturação do Self* torna-se um trabalho formulado e, portanto, menos interessante para o espírito investigativo da artista. Em 1984 Lygia reduz ainda mais o tempo dedicado à proposta, realizada até 1988, ano de sua morte.

limitados pelas leis de sua estrutura, que oferece resistência à tentativa de livre manipulação. Suas diferentes posições se dão em seqüências imprevisíveis, sua existência como um verdadeiro organismo só é possível *na* duração da troca com o participante, manifestando-se em gesto a intersubjetividade que nos afeta a todo momento. Na definição de Maria Alice Milliet: “Estrutura que solicita o gesto porque não é na permanência que se realiza, mas na mutação. Desejo de vir a ser, fundado no que é” (MILLIET, 1992, p.65). A aproximação entre arte e vida vai além da desmistificação do objeto artístico, agora manipulado e alterado pelo espectador-participante como um objeto ordinário; a imprevisibilidade da ação que sujeita o *Bicho* e o homem ao devir, estabelece uma conexão ainda mais profunda com a vida real que acontece fora do espaço privilegiado do museu.

O *Bicho* tem um circuito próprio de movimentos que reage aos estímulos do sujeito. Ele não se compõe de formas independentes e estáticas que possam ser manipuladas à vontade e indefinidamente, como num jogo. [...] a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do *Bicho* cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do *Bicho* (CLARK, 1997, p.121).

A inclusão da ação nesse trabalho tridimensional dinamizou a relação espaço-temporal existente na escultura tradicional. Mesmo que mudanças nessa relação já viessem sendo trabalhadas por artistas como Gabo desde os anos 1920<sup>16</sup>, na Europa, as obras continuavam a manter o espectador em sua posição contemplativa. A obra de Lygia Clark vai adiante, refazendo e se atualizando a partir da ação de cada indivíduo, adquirindo significados distintos a cada experiência particular. Nessa dissolução pretendida entre homem-objeto, que busca a atualização mútua pelo contato, observa-se uma preocupação ética com a mobilização de novas subjetividades.

No seu diálogo com minha obra “dentro-fora”, o sujeito ativo encontra sua própria precariedade. Também ele – como o Bicho – não tem a fisionomia estática que o definisse. Ele se descobre no efêmero, por oposição a toda espécie de cristalização. Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato (CLARK, 1980, p.24).

Para o crítico de arte inglês Guy Brett, os *Bichos* estavam situados “entre o esquematismo cerebral da geometria e a pulsação da vida e da natureza” (BRETT, 2005, p.98). Os primeiros *Trepantes* (Figura 3, p.46), proposições que seguiram

---

16. Gabo cria a escultura *Construção cinética* em 1920, constituída por uma haste de metal cuja vibração mecanizada gera a ilusão de volume sobre uma base.

os *Bichos*, foram confeccionados através de recortes espiralados em alumínio, artifício que conferiu maleabilidade ao metal: esses “seres invertebrados”, podiam esticar-se na verticalidade ou achatarse quando apoiados no plano. Em 1964, interessada na utilização de materiais ordinários e frágeis encontrados no entorno, Lygia realiza a *Obra-Mole* (Figura 4, p.46), uma espécie de *Trepante* feito de borracha laminada. Disse Mário Pedrosa sobre a *Obra Mole*: “Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte” (PEDROSA apud MILLIET, 1992, p.86).

A proposição *Caminhando*, de 1963, (Figura 5, p.47) pode ser construída por qualquer pessoa: é uma tira de papel, de comprimento suficiente para envolver um livro que, depois de torcida, tem suas extremidades coladas, fazendo uma fita de Moebius, forma que trabalha conceitos matemáticos como orientação, continuidade etc. Declarou certa vez Lygia Clark: “Devo também a Max Bill<sup>17</sup> uma boa lição. Nyomar Muniz Sodré o trouxe na minha casa e foi ele que me falou na fita de Moebius e me ensinou a fazê-la. Partindo dela, muito mais tarde, fiz a proposição ‘Caminhando’” (CLARK apud FERREIRA, 1996)<sup>18</sup>. A artista apropriou-se da fita e deu continuidade à problematização de dicotomias como dentro/fora, avesso/direito, antes/depois; questões que já vinham sendo esboçadas em trabalhos da fase concretista – *Descoberta da linha orgânica* (1954), *Série: Quebra da moldura* (1954), *Maquetes para interior* (1955), *Superfícies moduladas* (1955-56) e *Planos em superfície modulada* (1956-58) – que incorporaram o conceito de “linha orgânica”<sup>19</sup> (1954). Este termo foi elaborado por Lygia Clark em 1954 após notar a linha que surgia no espaço entre uma colagem e o *passe-partout* de mesma cor: seria a expressão da tensão entre o espaço plástico e seu entorno, o *vazio-pleno*.

17. Autor da escultura *Unidade Tripartida* (1948-49), trabalho vencedor do prêmio da I Bienal de São Paulo, em 1951.

18. O depoimento encontra-se no glossário de casos clínicos organizado por Gina Ferreira, intitulado *Lygia Clark. Memória do corpo*. O trabalho, concluído em 1996, foi resultado de um projeto do MAM do Rio de Janeiro para desidentificar os “casos clínicos” registrados por Lygia Clark durante a *Estruturação do Self*, a fim de que pudessem tornar-se acessíveis ao público.

19. “The organic line does not have the touch of human hands, thus revealing a process of creation through another mind-body articulation [...] the creation of the organic line should not be underestimated. If we follow her writings in which she reveals how she arrived at this discovery, it’s interesting to see the artist’s incredible lucidity [...] to establish a continuity between the artwork and the real world, between art and life”. BASBAUM, Ricardo. *Within the Organic Line and After* (p.87-99). In.: **Art after conceptual art**. Cambridge, MA/London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006.

O “Caminhando”, por exemplo, só tomou seu sentido para mim quando, atravessando o campo de trem, senti cada fragmento da paisagem como uma totalidade no tempo, uma totalidade de *ser*, de se fazer sob meus olhos, na imanência do momento. O momento era a coisa decisiva. [...] E cada vez que a expressão “Caminhando” surge na conversa, ela suscita um verdadeiro espaço e me integra no mundo. Eu me sinto salva (CLARK, 1980, p.26).

O participante da proposição deve pegar uma tesoura e cravar uma de suas pontas na superfície do papel, cortando-o continuamente no sentido do comprimento. Ao quase completar a volta, deve optar entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito, continuando o mesmo processo até que a fita se afine de tal modo que não é mais possível cortá-la, chegando ao fim da experiência. “O ato de se fazer, é tempo. Eu me pergunto se o absoluto não é a soma de todos os atos? Seria este espaço-tempo – onde o tempo, caminhando, se faz e refaz continuamente? Nasceria dele mesmo esse tempo absoluto” (CLARK, 1980, p.24).

Lygia reconheceu a permanência da dualidade sujeito-objeto nos *Bichos* quando os comparou com o *Caminhando*, que teria conseguido eliminar por completo a polaridade: “De saída, o *Caminhando* é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial” (CLARK, 1980, p.26). O gesto de cortar o *Caminhando* deve ser gratuito, a ação é propositalmente vazia de sentido para que o participante crie um sentido para si. Por isso, para Lygia, não bastava haver a participação do espectador para se operar uma mudança na arte contemporânea, era preciso ser a proposição um mero “trampolim”, a fim de que cada um “dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido por um pensamento: a ocorrência do jogo coloca em evidência sua liberdade de ação” (CLARK, 1980, p.28).

Segundo Lygia, é atribuída “uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante”, são permitidos “a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto”. O sentido da experiência está no ato de realizá-la, a obra é a realidade de uma imanência que “se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor” (CLARK, 1980, p.25 et. seq.). A forma da fita de Moebius possibilitaria vivenciar a totalidade espacial e temporal, pois o avesso é também o direito, o espaço e o tempo experimentados são contínuos.

Para Lygia, o *Caminhando* poderia possibilitar o encontro com o “vazio”<sup>20</sup> que todo homem deve enfrentar, que é ausência de significado quando não se têm disponíveis valores universais e *a priori* em que se pautar. O encontro com esse vazio se dá quando o homem comum tem diante de si a possibilidade de completar uma obra que é apenas potencialidade, uma “estrutura abstrata geral” (CLARK, 1997, p.159)<sup>21</sup>. Nesse momento, se dá conta de sua individualidade, pois completará a obra em seu contexto de forma única, em meio a milhares de outras individualidades. Essa diferenciação em relação a todos os outros não se operaria *a priori*, mas no ato, no momento em que se faz opções. Assim, não há conforto, pois um mundo de possibilidades se abre para o participante, que é responsável e que deve ser consciente daquilo que fará a seguir.

Em *Caminhando*, a precariedade do material e a desinstitucionalização da obra, em princípio acessível a qualquer pessoa, tocam na questão da aproximação entre arte e vida. Nesse trabalho, diferentemente do que ocorre em *Bichos*, a valorização do ato em detrimento do objeto artístico chega às últimas conseqüências, uma vez que este não se separa de seu processo, do devir, é desfeito na experiência e inutilizado para nova realização. A particularidade de cada ato evidencia-se no desfazer da fita de Moebius. Mesmo quando repetido por um mesmo indivíduo, o ato adquire significação particular, pois “não contém nenhum traço da percepção passada” (CLARK, 1980, p.27). Desafia-se o ideal de estabilidade e de obra acabada que permanece. O “objeto artístico” se desfaz e confere importância ao gesto que nunca se repetirá.

A tentativa de Lygia Clark em forçar os limites da instituição de arte, tanto pela gênese e destruição material da obra, como pela abertura de possibilidade para sua realização fora do espaço institucional, estava alinhada com outras poéticas da época, do Brasil e do exterior<sup>22</sup>. Como vimos no início deste capítulo, este seria um exemplo de operação da consciência crítica diante do circuito brasileiro, postura compartilhada com outros artistas que iniciaram o movimento Neoconcreto. Helio Oiticica, por exemplo, no texto *A obra, seu caráter objetal, o*

20. Lygia Clark elaborou o conceito de “vazio-pleno”, para o qual dedicou um texto de mesmo nome, em 1960. Esse termo surge em vários outros textos da artista.

21. O texto original (pp.156-160) encontra-se sem data no catálogo da exposição *Lygia Clark* realizada pela Fundació Tàpies em 1997.

22. As *action paintings* de Jackson Pollock abriam campo para artes performáticas como os *Happenings*, que também trabalhavam questões como fusão arte-vida, expansão do conceito de apresentação (tanto pela escolha dos locais, como pela relação com a “platéia”, agora misturada ao próprio espetáculo).

*comportamento*, diz identificar no ateliê de Mondrian em Nova Iorque e no *Merzbau* de Schwitters, tentativas de se levar a um “comportamento estético da vida” através de um “recinto-obra”, deslocando a fruição de obras para fora de museus e galerias, espaços acusados de traír “a intenção renovadora do artista”.

Agora, com o tempo das novas experiências, outro problema bem mais grave aparece: o do recinto-obra, indeslocável pela sua natureza, ou seja, o lugar-recinto-contexto-obra, aberto à participação, cujos significados são acrescentados pela participação individual nesse coletivo. Já se vê a velha sala de museu, eclética, dando para outra onde se exhibe outra “obra completa” etc., não dá mais pé (OITICICA, 1986 p.119).

Helio Oiticica, com seu conceito de *Crelazer* – segundo Guy Brett um neologismo que “combina criação, crescimento, lazer, prazer e, talvez, crioulo”<sup>23</sup> –, um “lazer usado como ativante não repressivo” (OITICICA, 1986, p.120), convidava o participante a realizar criativamente experiências dentro de um espaço mítico, como um pequeno deslocamento, um “shift” na opressão do mundo, como na proposição *Éden* (1969), chamada pelo artista de “*campus experimental*”. Os diferentes núcleos, – ou “ninhos” – que compunham o *Éden*, convidariam o participante a um “estado comportamental”, a partir do qual poderia se abrir a um processo de transformações; para Helio Oiticica, esses pequenos espaços dentro do ambiente teriam forçado um limite, mostrando ...

[...] a necessidade de desenvolver cada vez mais algo que fosse extra-exposição, extra-obra, mais do que o objeto participante, um contexto para o comportamento, para a vida; os ninhos propõem uma idéia de multiplicação, reprodução, crescimento para a de comunidade (OITICICA, 1970)<sup>24</sup>.

Em carta a Neville d’Almeida, de 1973, Oiticica trata daquilo que chama de experiência-limite na relação arte/antiarte provocada pelo experimentalismo brasileiro. Helio Oiticica elege a (fase) *Nostalgia do Corpo*, de Lygia Clark, o *Ovo*, de Lygia Pape, e seus próprios trabalhos, como exemplos dessa tensão, ainda que guardadas nuances entre eles: a referida fase de Clark seria a face mais “positiva” dessa experiência-limite; o *Ovo* de Pape trabalharia na contradição entre produção e negação; enquanto que Oiticica se reconhece como aquele que

23. BRETT, Guy. Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005 (p.46).

24. Programa Helio Oiticica do site Itaú Cultural. Texto *Experiência Londrina: Subterrânea*, de 27 de janeiro de 1970.

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_links&cd\\_verbete=2020&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=0000](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_links&cd_verbete=2020&cd_idioma=28555&cd_item=0000). Acessado em 30 de maio de 2008.

trabalha na “experimentalidade de ordem negativa” (OITICICA, 1973), por dar maior importância ao comportamento (na vida) do participante do que a qualquer evidência material que resultasse de suas propostas. Ainda que essa tentativa de classificação seja discutível e mereça maior atenção, o conceito de experiência-limite trazido por Helio Oiticica nos ajuda a compreender melhor alguns problemas levantados com o *Caminhando* em 1963.

[...] um tipo de experiência q se coloca nos limites de um tipo de produção positiva e de negação de produção: q não quer ser obra mas q quer manifestar-se no tempo e no espaço e q por isso mesmo é contradição e limite: um tempo parado de experimentalidade pura: quero q esses documentos sejam como q uma justaposição de experiências diversas desde as q são positivas (como sentido de produção), as q são limite, e as q são negativas (como produção de obra): cheguei à conclusão q experimentalidade como atividade (q seria a única licita e de ter razão de ser, já que “arte” de produção de obras faliu) pode ser tão experimental numa como noutra dessas três condições (OITICICA, 1973).<sup>25</sup>

## 1.2

### Nostalgia do corpo

Na fase sensorial do meu trabalho, que denominei “nostalgia do corpo”, o objeto ainda era um meio indispensável entre a sensação e o participante. O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si. (CLARK apud MILLIET, 1992, p.123).

Em *Nostalgia do corpo*, Lygia Clark cria objetos que funcionam como entidades vivas, como partes de um corpo que manipulamos e reconhecemos. Aqui as propostas caracterizam-se pelo convite a experiências individuais, em contraste com os diálogos interpessoais que se darão na fase posterior, *A casa é o corpo*.

*Pedra e ar*, de 1966, (Figura 6, p.48) foi a primeira proposição da série *Nostalgia do corpo*. Lygia Clark havia retirado o plástico que envolvia sua mão engessada e o enchera de ar. Depois o fechou com um elástico e colocou sobre essa “bolsa de ar” uma pedrinha. Lygia pressionava a bolsa com as duas mãos, fazendo a pedrinha subir e descer, procurando manter o conjunto em equilíbrio para não derrubar a pedra. O equilíbrio é encontrado na tensão, e qualquer

25. Trecho de carta a Neville d’Almeida em julho de 1973. Ver site Itaú Cultural, *Neville meu amor* – NEW YORK, julho de 1973. Grifo do autor.

afrouxamento acabaria com a experiência. São necessários movimentos lentos, cuidadosos, exige-se atenção ao ato, interessando apenas conectar-se na interação bolsa - ar - mão - pedra, como um único ser vivo. Essa proposição, assim como as outras dessa fase, se prestariam a analogias com o corpo: “Com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi de que aquilo era uma coisa viva” (CLARK, 1997, p.205). Lygia Clark sentiu que vencia mais uma de suas crises<sup>26</sup> e começou a realizar uma série de novas experiências, como o *Livro sensorial* (Figura 7, p.48). Objeto em formato de livro, cujas páginas são envelopes de plástico (18cm x 18cm) com diferentes conteúdos em cada: conchas, água, palha de aço, pedras, elásticos etc, sendo que, na última página, encontra-se um espelho. É um livro sem palavras, sem um sentido *a priori*, pois aberto ao pensamento estimulado pelo toque. Quem estiver disposto a assumir a responsabilidade de criar um sentido para si, fruirá a obra. Aquele que só encontrar o “vazio”, esperando uma resposta da artista, ainda estará à procura de uma autoridade, buscando o conforto. Os objetos podem ser movidos dentro do plástico; a transparência permite inverter a “leitura” e criar uma “narrativa” particular. Segundo a artista, o homem “encontra sua realidade e a do mundo” (CLARK, 1997, p.206,) quando chega à página em que se encontra o espelho: talvez tudo fosse estranho e novo até ver o próprio rosto, sendo o espelho expressão do reencontro consigo mesmo após viver uma experiência tátil e visual.

O espectador já não se projeta e se identifica na obra. Ele vive a obra, e vivendo a natureza dela, ele vive ele próprio, dentro dele. Aí é que está a experiência primeira. Somos novos primitivos de uma nova era e recomeçamos a reviver o ritual, o gesto expressivo, mas já dentro de um conceito totalmente diferente de todas as outras épocas (CLARK, 1997, p.122).

No mesmo ano, Lygia realiza a proposição *Ping-pong* (Figura 8, p.49), que consiste numa bolsa de plástico cheia de ar (20cm x 30cm), como se fosse uma almofada. No seu interior, três bolas de ping-pong são sujeitas aos movimentos do

26. Lygia Clark vivia profundas crises entre as antigas e as novas propostas. “É preciso se morrer mesmo integralmente e deixar o novo nascer com todas as implicações terríveis do ‘sentimento de perda’ da falta de equilíbrio interior, do afastamento da realidade já adquirida; é o vazio vivido como tal, até o momento dele se transformar no vazio pleno, cheio de uma nova significação” (CLARK apud ROLNIK, 1999, p.6). <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>. Acesso em 28 de abril de 2007. ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In.: **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

participante. Em *Desenhe com o dedo* (Figura 9, p.49), um envelope de plástico (20cm x 30cm) contendo água possibilita uma série de desenhos à medida que o participante passa seu dedo sobre a superfície. *Água e conchas* (Figura 10, p.48) é uma proposição feita de uma bolsa de plástico com água e conchas em seu interior. Um elástico colocado no meio da bolsa a comprime, mas permite a passagem do conteúdo de um lado para outro. O uso de materiais encontrados no entorno para construir objetos de fácil confecção e de manipulação aparentemente singela, como nas três proposições acima descritas, indicam que é possível vivenciar a plenitude do gesto gratuito, basta que sejamos atores, que não ajamos apenas em resposta a estímulos externos. Podemos “estar no mundo” de forma consciente, nos conectar a ele pela experiência sensível da *carne*. É precariamente que vivemos o absoluto. Por mais que se leia uma grande obra ou maravilhe-se com uma pintura, por mais que tais obras nos transformem, sempre estaremos diante do resultado do virtuosismo e do momento absoluto de outrem. Somos agora aproximados do fazer. Nossas mãos, esquecidas pelo trabalho alienado, são convocadas novamente para o tal “recruzamento” de que falara Merleau-Ponty, que se dá entre nós e o mundo da vida. Somos despertados para a realização nossas próprias proposições.

Seria reportá-lo no que há de mais imediato, fazendo-o sentir que ele escolhe e acontece a cada minuto. *A priori* não há nada em nome de Deus, em nome de normas sociais, em nome de julgamentos futuros: ele é o grande solitário na escala do humano, e é ele e está nele, todas as possibilidades do ser-sendo (CLARK, 1997, p.159 et. seq.).

A experiência *Respire comigo*, de 1966, (Figura 11, p.50) é talvez, dentre todas as outras situadas nesse período, a que faz mais óbvia referência ao corpo; referência essa que não se faz pela forma, mas pelo movimento e pelo som gerado. *Respire comigo* é um tubo sanfonado de borracha, desses utilizados por mergulhadores, que tem suas extremidades unidas – pressionando um extremo para dentro do outro –, formando um anel. Como se esperasse a ação do outro para existir como entidade viva, o objeto revela seu anseio no próprio nome; o participante dá vida ao objeto estendendo-o e comprimindo-o repetidamente, sua atenção transita entre o dentro e o fora, coordenando seu ritmo com o ritmo do outro. Um pólo possibilita seu oposto; na tensão e na impermanência da inspiração/respiração, o sujeito conecta-se com o “não-eu”.

[...] assim, a primeira vez que escutei esse sopro [...], a consciência de minha respiração me deixou angustiada por várias horas, e ao mesmo tempo parecia que nascia uma energia desconhecida em mim (CLARK, 1997, p.188).

Nas experiências abertas propostas por Lygia Clark, que farão parte de sua poética até a *Estruturação do Self*, percebe-se uma preocupação com homem moderno privado de expressividade (criativa), seja pelo embotamento causado pelo trabalho que aliena, seja por ver-se impelido a adotar uma imagem fixa e “reconfortante” de si mesmo dentro da sociedade; o jogo de intersubjetividade provocado por tais experiências, que pretendem fundir arte e vida com a valorização de gestos do cotidiano – colaborando para a dissolução da fronteira entre desejo e trabalho, de que trataremos mais tarde – poderiam servir como exercício de novas possibilidades de comportamento, desencadear processos de singularização. Através da recuperação da significação de seu gesto ordinário, o participante teria a chance de se reelaborar como sujeito.

[...] através da proposição, deve haver um pensamento, e quando o espectador expressa essa proposição, ele na realidade está juntando a característica de uma obra de arte de todos os tempos: pensamento e expressão. E para mim tudo está ligado. Desde a opção, o ato, a imanência como meio de comunicação, A falta de qualquer mito exterior ao homem que o satisfaça e ainda, na minha fantasia, se ligando com o anti-universo onde as coisas estariam lá porque está acontecendo *agora*. [...] A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor (CLARK, 1996, p.84).

### 1.3

#### A casa é o corpo

[...] Para mim, o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais, por exemplo, é (*sic*) para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira (CLARK, 1996, p.61).

Em *A casa é o corpo*, o participante passa a interagir com outras pessoas através dos objetos, podendo inclusive incorporar a criatividade do outro. Na série *Roupa-corpo-roupa* composta pelos trabalhos *O eu e o tu* e *Cesariana* (Figuras 12 e 13,

p.51), não há objetos manipuláveis, mas vestimentas como macacões e capuzes, que atuam como superfícies do corpo que estimulam nossa percepção. Em ambos, Lygia Clark instiga os participantes a abrir-se a novas maneiras de estar no mundo e abandonar, pelo menos por alguns minutos, a imagem fixa que têm de si.

*O eu e o tu* (1967) é uma proposta constituída de dois macacões e capuzes de plástico. Aparentemente andróginas, as roupas possuem em seu interior características de um sexo determinado. A mulher deve vestir o macacão “homem” e o homem o macacão “mulher”, para que se estabeleça um jogo de opostos enquanto um toca o outro. Dentro de cada roupa, há um forro com materiais como bolsa de plástico contendo água, espuma, borracha etc, dispostos de determinada maneira para proporcionar no homem uma sensação feminina e na mulher uma sensação masculina. Os participantes, conectados por um tubo de borracha costurado nas roupas, como um cordão umbilical, se tocam através de aberturas existentes no macacão. Os dois sexos vivem a experiência de sentir-se como o outro gênero e de descobrir a si mesmo no o corpo do outro.

Outro dia no banho, vendo minha “cesariana” tomei consciência de que foi preciso fazer a Roupa-Corpo Cesariana para fazer em seguida a minha... Acho que sou a mulher mais maluca do universo, amém (CLARK, 1996, p.39).

Na proposição *Cesariana* (1967) também é proposto o exercício de “ser outro”, já que um homem tem a possibilidade de viver a experiência de um parto, como ele o inventar. O participante veste um macacão de plástico com um zíper na região abdominal, uma espécie de bolso. Dentro dele há um volume, uma bolsa feita de borracha rosa, cheia de pedacinhos de espuma, chamada por Lygia de “barriga grávida”. Em princípio homem deve abrir seu abdômen e fazer o “parto”, retirando o conteúdo da barriga.. A imprevisibilidade das reações e seus efeitos no participante fazem com que *Cesariana*, tenha os mais variados desfechos: “As pessoas, segundo testemunha de Lygia Clark, tinham as reações mais diversas, jogando o material para o alto, levando-o ao rosto etc” (MILLIET, 1992, p.111).

Diz o Mário Pedrosa: “O homem objeto de si mesmo”. Verdadeiro, pois depois da fusão sujeito-objeto, só sobra o introjetar-se e o diálogo com o próprio corpo. Diálogo esse, existencial. O que eu quero realmente, e pude captar em algumas máscaras é o infrasensorial, ou o sensorial-mental. Vejo também que esse homem-capacete tem nessa vivência a tendência a se desagregar no momento da vivência. Esse desagregar seria importante como um elemento de nova maturação? Seria a

mesma sensação do artista quando ele ainda fazia uma obra que lhe acrescentava algo novo à sua estrutura? (CLARK, 1997, p. 219 et. seq.).

Segundo Lygia Clark, as *Máscaras sensoriais*, de 1967, (Figura 14, p.52) seriam um meio de fazer o homem encontrar o fantástico dentro de si, pois ficava alheio ao mundo de que há pouco fazia parte. Pelo tato, sons e odores, o participante poderia ser levado “a um estado equivalente ao da droga” (CLARK, 1967, p.219), ao perder contato com a realidade externa. Feitas de tecido, as *Máscaras sensoriais* cobriam toda a cabeça, eram de diferentes cores (verde, rosa, azul, púrpura, cereja, branco e preto) e davam aos participantes um aspecto monstruoso. Eles tinham ouvidos e olhos tapados – por dispositivos que variavam de máscara para máscara, alterando a audição e a visão – e uma espécie de bico, que abrigava diferentes substâncias, como ervas aromáticas, para o estímulo olfativo. Esses objetos plurisensoriais, tanto podiam proporcionar momentos de integração com o mundo exterior, como “uma interiorização que chega ao isolamento absoluto” (CLARK, 1997, p.221). As máscaras permitem habitar um espaço intermediário entre o real e a fantasia, entre o exterior e o interior<sup>27</sup>: a artista utiliza o corpo para acessar a subjetividade do participante, que deve se readaptar à sua nova condição corporal/perceptiva; ele é levado a rever gestos, postura, maneira de andar e se comportar, a partir de uma simples intervenção no seu modo de estar fisicamente no mundo.

As proposições *Óculos* e *Diálogo: óculos*, de 1968, (Figuras 15 e 16, p.52) são variações uma da outra e também funcionam como dispositivos que alteram as referências – aqui predominantemente visuais – que nos servem de apoio. A primeira proposição é para ser utilizada por uma só pessoa e, a segunda, como o próprio nome diz, estabelece um diálogo entre participantes e as imagens percebidas. Esses objetos são feitos a partir de óculos de mergulho que se conectam a lentes por uma sanfona de metal. A articulação das lentes feitas de espelho (com 5 cm de diâmetro), promove diversos pontos de vista, fragmentando a percepção visual do participante.

Em *Luvras sensoriais* (Figura 17, p.53) o participante veste luvas de diferentes materiais tamanhos e com cada uma segura bolas de diferentes

---

27. A experiência olfativa me transportou para outros lugares, lugares que percebi como um bicho à espreita, escondido. Se está dentro com o olhar para fora, tentando decifrar aquilo que a nova visão consegue captar.

dimensões e materiais variados. Depois de realizar as combinações possíveis entre as luvas e as bolas, deve-se fazer o mesmo com as mãos nuas, para que se redescubra o tato: “Esse ‘renascimento’ do tato é sentido com muita alegria, como se a pessoa estivesse ‘vivendo novamente’ a descoberta do próprio tato” (CLARK apud MILLIET, 1992, p.113).

*A casa é o corpo* (Figura 18, p.53) foi uma instalação realizada em 1968, uma espécie de labirinto, formado pelos ambientes intitulados: *penetração*, *ovulação*, *germinação* e *expulsão*. Lygia Clark pretendia oferecer ao participante a experiência de estar dentro do próprio corpo. Dada a configuração de sua estrutura brevemente descrita a seguir, a passagem por tal recinto multisensorial parece simbolizar a exigência de uma recomposição / adaptação de si mesmo a partir de uma experiência com o ambiente. O participante entrava nessa estrutura de 8 metros de extensão, forrada por um tecido preto que dificultava a entrada de luz, e transitava por seus compartimentos. Na entrada, assim como entre os ambientes, havia tiras de elástico tencionadas que precisavam ser empurradas para o visitante passar, como um hímen complacente. Na primeira etapa, *penetração*, o chão de tecido – uma lona estendida um pouco acima do chão – e o ambiente escuro – uma cabine de madeira e tecido que cedia com o toque – davam uma sensação de desequilíbrio. Em seguida, passava pela *ovulação*, um outro compartimento com as mesmas características, mas repleto de balões coloridos, que eram movidos de lugar quando o participante passava por eles. Após sair da *ovulação*, entrava num espaço aberto, separado do exterior apenas pelo tecido, chamado *germinação*, onde havia uma enorme tenda transparente em forma de gota. Por último, o participante penetrava em *expulsão*, fechada como o primeiro compartimento, mas cheia bolinhas de vinil no chão e de “pêlos” pendentes do teto, inicialmente finos, mas que acabavam grossos quando próximo à saída. Após sair da estrutura, o participante se vê diante de um espelho que deforma seu corpo, num ambiente completamente iluminado. Disse Guy Brett: “Lygia Clark está sempre fazendo voltar às origens sua percepção sobre o aspecto exterior das coisas, de modo que você tome consciência de seu próprio corpo” (BRETT, 1986, p.121)<sup>28</sup>.

---

28. Extraído de OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*, 1986.

A proposição *Máscaras abismo* (Figura 19, p.54) será a última da fase *A casa é o corpo* que trataremos aqui. Feitas com sacos de nylon, como esses que embalam batatas nas feiras, sacos cheios de ar e pedras, essas máscaras possibilitam viver o contraste existente entre a leveza do ar e o peso das pedras. Da maneira como é colocada no corpo, a máscara pode funcionar como parte dele, como uma extensão da cabeça, uma tromba. Vive-se a experiência de conhecer ou reconhecer uma parte de nós com a qual teremos de lidar, a partir de uma mudança estrutural no corpo que explicita nossa instabilidade. Pelas fotos, ora o participante está com os olhos vendados, ora com os olhos fechados, demonstrando total introspecção. Como apontou Guy Brett, as *Máscaras abismo*, assim como as *Máscaras sensoriais*, abordam o vazio, “associado a uma dimensão cosmológica, um sentimento de assombro diante da vastidão do tempo e do espaço” (BRETT, 2005, p.29).

[...] nem ponho as minhas máscaras ou roupas e espero sempre que venha alguém para dar sentido a essa formulação. E quanto mais diversas forem as vivências, *mais aberta é a proposição* e então é mais importante. Aliás, penso que agora estou propondo o mesmo tipo de problema que antes ainda era através do objeto: o vazio pleno, a forma e o seu próprio espaço, a organicidade... Só que agora através dessas últimas máscaras sensoriais é o homem que se descobre em toda a sua plenitude, e mesmo quando ele enche os sacos de plástico [...] ele sente que ele está (na medida em que expelle o ar e o plástico toma forma) se moldando, através desse mesmo espaço próprio do seu corpo que vai além dele, forma, para preencher todo um espaço ao redor dele mesmo (CLARK, 1996, p.85).

## 1.4

### O corpo é a casa (Arquiteturas biológicas)

[...] as experiências mais recentes de Lygia Clark a conduziram para proposições fascinantes, e descobriu que certamente a sua comunicação terá que ser mais uma introdução a uma prática que chama de *celular*: de pessoa a pessoa, um diálogo corporal improvisado que se pode expandir numa total *cadeia* criando como que um todo biológico ou o que eu chamaria de *creprática*. A idéia de criar tais relações está acima da de uma participação simplista como manipulação de objetos: há a procura do que se poderia chamar de *ritual biológico*, onde as relações interpessoais se enriqueceriam e estabeleceriam uma comunicação de crescimento num nível aberto (OITICICA, 1996, p.121)<sup>29</sup>.

---

29. Fragmento de carta a Lygia Clark escrita em 27/06/1969.

Lygia Clark afirma que, na fase *Nostalgia do corpo*, o objeto era “ainda um elemento indispensável entre a sensação e o participante” (CLARK, 1997, p.247), concordando, de certa forma, com seu amigo Helio Oiticica a respeito da “positividade” de seu experimentalismo. Segundo a artista, aquela seria a “fase analítica” de sua investigação, com objetos que trabalham o corpo fragmentadamente. Parece-nos que Lygia Clark identifica a experiência individualizada – ainda pobre na comunicação com o mundo –, pautada na manipulação de objetos acabados (em forma e função), com a incompletude do sujeito, que talvez só pudesse experimentar a totalidade do corpo em jogos intersubjetivos que o fundem no coletivo.

A artista acredita ter feito o objeto “desaparecer” em *O corpo é a casa (Arquiteturas biológicas)*, quando o participante se torna “objeto de sua própria sensação” (CLARK, 1997, p.247). Lygia Clark desenvolve artefatos dotados de grande economia formal, como que inacabados e abertos, a fim de ampliar a liberdade de criação dos participantes, que atuariam em dupla ou em grupos maiores. A inclusão de pessoas durante a criação de determinada proposta, é vista por Lygia como um “desenvolvimento celular, que será maior quanto maior seja o número de participantes” (CLARK, 1997, p.247); os diferentes significados em conjunto resultariam no sentido total da obra, uma verdadeira “arquitetura viva” em que os indivíduos servem de estrutura, formando um único corpo criativo.

Na *Arquitetura biológica* chamada *Ovo-mortalha* (Figura 20, p.55), duas pessoas ficam frente a frente, inserindo as mãos ou os pés em bolsas de nylon costuradas nas extremidades de um retângulo de plástico, cujo tamanho é aproximado ao de uma pessoa. Num jogo livre, um participante envolve o corpo do outro com o plástico, estabelecendo um diálogo desinteressado. Intuitivamente, Lygia Clark havia costurado os sacos de nylon nas extremidades do plástico, sem um objetivo em mente. Quando Helio Oiticica a visita em seu ateliê, a artista propõe que façam alguma coisa com aquele objeto e iniciam os movimentos criativos, numa exploração sensual do corpo: “Gesto como expansão do pensamento ou pensamento arrastado pelo gesto: a matéria animada e o corpo vibrátil vinculam-se à realidade, porém transfigurada” (MILLIET, 1992, p.134). Para a artista, muitas vezes o plástico era usado nas proposições interpessoais, pois evitava o toque direto entre os participantes e assim ajudava a diminuir o preconceito que porventura pudesse atrapalhar a naturalidade dos movimentos.

Em carta a Helio Oiticica<sup>30</sup>, Lygia Clark chega a identificar-se com o “informe” das folhas plásticas que utiliza em *O corpo é a casa*, sente-se “sem fisionomia própria” (CLARK, 1996, p.171) até que possa se ver no outro novamente. “Uma folha de plástico colocada no chão ainda não é nada. É o homem quem, ao penetrar nela, a cria e a transforma, já que desenvolve em seu interior comunicações táteis” (CLARK, 1997, p.248). Uma outra proposição, intitulada *Nascimento* (Figura 21, p.55), utiliza o mesmo retângulo de plástico com bolsas costuradas. Nessa *Arquitetura biológica*, duas pessoas deitam-se frente a frente, encaixam seus pés nas bolsas de nylon e esticam suas pernas, apoiando-as em outros participantes que se encontram ao lado. Essas seis pessoas formam uma espécie de túnel, por onde outros participantes passarão, sem qualquer regra pré-estabelecida. Para Lygia, o nome *Arquitetura biológica* deve-se à criação de um ambiente através dos gestos e formas criados espontaneamente pelos participantes, ambiente que obviamente se desfaz após a experiência: “Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar” (CLARK, 1980, p.36).

Em *O corpo é a casa (Arquiteturas biológicas)* são esboçados alguns conceitos evidenciados na fase seguinte, como a incorporação de criatividade do outro na experiência coletiva, que “pode desenvolver-se em qualquer parte, nos parques, nas ruas em sua casa. Nenhum local a priori” (CLARK, 1997, p.248).

## 1.5

### Fantasmática do corpo / Corpo coletivo

Nessa etapa iniciada nos anos 1970, através de um curso oferecido para alunos da Sorbonne<sup>31</sup>, Lygia Clark envolve grupos maiores em suas proposições. O intercâmbio de “conteúdos psíquicos” (CLARK, 1996, p.306) “vomitados” e “engolidos” após a participação nas propostas constituiria um *Corpo coletivo* (e por que não corpo criativo?) dotado de “identidade”, “como um todo onde todos participam, se tocam, se ‘agridem’ na confrontação de suas fantasias” (CLARK,

30. Carta de 11 de agosto de 1970, in: *Lygia Clark - Helio Oiticica. Cartas. 1964-1974*.

31. O curso de Lygia Clark chamava-se “O corpo e o espaço”.

1996, p.306). Além dessa especificidade era preciso que as propostas ultrapassassem a condição de *happening*, performance que normalmente é realizada uma única vez<sup>32</sup>. As trocas possibilitadas pelas proposições davam-se por um processo contínuo, conectando cada vez mais os participantes. A idéia era extrapolar a fruição do aqui-agora para gerar impactos na vida dos estudantes fora da sala de aula.

Dentre as propostas da *Fantasmática do corpo/ Corpo coletivo*, nos restringiremos a apenas três: *Baba antropofágica*, *Canibalismo* e *Cabeça coletiva* (Figuras 22, 23 e 24, p.56-57). Para o crítico de arte Guy Brett, as duas primeiras proposições evocariam a antropofagia, metáfora familiar às vanguardas européias, que também fora utilizada por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago, de 1928: o homem primitivo/colonizado que “devora” e “digere” outras culturas, criando sua própria. O participante de *Baba antropofágica* e de *Canibalismo* explicitamente “ingere”, “metaboliza” e “vomita”, realizando um conjunto de ações dotado tanto de negatividade, pois primeiro *destrói*, como de positividade, já que sua consumação se pretende criativa.

Durante a *Baba antropofágica* (1973), uma pessoa fica deitada, cercada por outras. Cada participante do grupo – exceto a pessoa que está no centro – coloca dentro da boca um carretel de linha, para em seguida desenrolá-la, sobre o participante que está deitado. Segundo Lygia Clark, essa proposição surgiu de um sonho recorrente:

Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. (...) me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida. Foi realizada em seguida o que se chamou Baba Antropofágica, onde as pessoas passavam a ter carretéis dentro da boca para expulsar e introjetar a baba (CLARK apud MILLIET, 1992, p.139).

Suely Rolnik, psicanalista que estuda a obra psicossensorial de Lygia Clark, participou dessa proposição. Em depoimento,<sup>33</sup> diz ter ficado apreensiva por estar

32. Além dessa característica que os diferenciam das propostas de Lygia Clark, os *happenings* não acontecem num total improviso, há um ponto de partida, uma direção, até mesmo ensaio dos atores. Esses, ainda assim, têm a oportunidade e liberdade de improvisar pela própria natureza do *happening*, que de forma alguma pretende ser uma obra fechada.

33. ROLNIK, Suely. *Um singular estado de arte*. Folha de S. Paulo, 4 de dezembro de 1994, Seção 6, p.16.

entregue a desconhecidos; deitada e com os olhos vendados, priva-se de suas referências: “vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, me diluir: começo a ser este emaranhado-baba [...] Meus olhos são desvendados. Volto para o mundo visível. No fluxo emaranhado-baba, plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu” (ROLNIK apud BRETT, 2005, p.121).

Na experiência *Canibalismo* (1973), como em *Baba Antropofágica*, uma pessoa se deita e é cercada por outras, todas com seus olhos vendados. O participante que será “comido” – e por isso aceito, incorporado – veste um macacão forrado de tecido, com uma fenda na altura do abdômen. Nesse bolso são colocadas frutas a serem mordidas e deglutidas pelos “canibais”: no filme *O Mundo de Lygia Clark*<sup>34</sup>, percebe-se que os participantes comem partes dos frutos e deixam o restante para que os outros os peguem e façam o mesmo.

Para a proposição *Cabeça coletiva* (1975), Lygia Clark constrói uma grande estrutura de madeira, cheia de compartimentos. Nesse grande objeto construído em seu apartamento, a artista guarda mimos de seus alunos: bilhetes, frutas, biscoitos, confetes, serpentinas etc; utiliza-o como “um repositário de todas as coisas do mundo” (CLARK, 1980, p.42). Um dia Lygia e seus alunos levaram a “cabeça” para a rua, encaixada no corpo de um deles. Como em *Canibalismo*, começam a consumir os alimentos contidos nela, inclusive com a ajuda dos transeuntes que se dispunham a viver a proposição. De alguma maneira, desde as *Arquiteturas biológicas*, questões como incorporação e metabolização criativa já se faziam presentes, porém, é na fase *Fantasmática do corpo* que a antropofagia torna-se explícita, sua forma manifesta-se através do gesto coletivo.

Helio Oiticica, em seu texto *Esquema geral da nova objetividade*, diz haver duas possibilidades para a manifestação artística coletiva no Brasil: trabalhos autorais destinados ao contato com o povo nas ruas ou a oferta de propostas a esse público, para uma criação coletiva. Oiticica identificava aqui um terreno fértil para essa característica da arte de vanguarda, pois nossa cultura estaria repleta de “manifestações populares organizadas”, como os desfiles de escolas de samba, carnavais de rua, festas folclóricas, feiras, o futebol etc; um acervo “de uma riqueza expressiva inigualável” (OITICICA, 1986, p.97). Sua aproximação com as favelas, a convivência nos barracões e a observação das construções irregulares

---

34. Direção de Eduardo Clark e música de Nana Vasconcelos. Rio de Janeiro, 1973.

no meio da cidade, fizeram-no se dar conta de uma peculiaridade brasileira: a “vontade construtiva” (OITICICA, 1986, p.85) de nosso subdesenvolvimento. Retomando Oswald de Andrade, Oiticica procura teorizar/atualizar a noção de antropofagia no contexto da arte experimental brasileira na formulação *Nova objetividade*, o “estado da arte brasileira de vanguarda atual” (OITICICA, 1986, p.84). Um dos aspectos desse “estado” seria a tal “vontade construtiva”, motor que nos possibilita absorver influências estrangeiras de forma peculiar, produzindo cultura com características muito próprias.

A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de toda uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia (OITICICA, 1986, p.85).

Vemos que Oiticica utiliza a metáfora da antropofagia para dar conta de questões sociais mais amplas, preocupando-se com nossa dependência frente aos padrões estéticos dos países desenvolvidos. Já Lygia Clark, no momento em que trabalha a *Fantasmática do corpo/ Corpo coletivo*, procura lançar mão da mesma imagem para trabalhar subjetividades do entorno, incluindo a sua.

Sou consciente de que os elásticos que proponho para atar as pessoas são a baba que se cristalizou no espaço real.

Consciência de que os plásticos formam parte ainda de meu corpo.

Consciência de que ligar ao outro é mais do que o objeto intermediário, seja a pedra, o elástico, o plástico. Sou um ser que se alimenta do psiquismo dos outros [...] Consciência de que o me diluir no mundo, perdendo minha identidade, era a procura de engolir todas as outras identidades para, no enriquecimento, devolvê-las: baba coletiva (CLARK, 1997, p.291 et. seq.).

## 1.6

### **Estruturação do Self**

É no aqui e agora que o acontecimento se dá como se fosse pela primeira vez, embora num passado remoto este acontecimento já se deu através de sensações corpóreas. Podemos, pois, enunciar: “Tudo está lá. Nós sentimos hoje, não por tudo estar lá, mas sim tudo está lá por o sentirmos no *aqui e agora*” (CLARK, 1980, p.55).

No início dos anos 1970, Lygia muda-se para Paris e começa a dar aulas na Sorbonne. Com o grupo de estudantes, que formava um *Corpo coletivo*, a artista

propunha diversas experiências, percebidas como agradáveis ou não. Diversas proposições, ora utilizando objetos ora dispensando-os, eram utilizadas para desencadear a liberação do poético nos participantes que, em alguns momentos, se deparavam com bloqueios causados pela *fantasmática do corpo*, que os mesmos objetos mobilizavam.

Alunos da artista na Sorbonne [...] reconhecem em sua maioria a importância seminal desta *experiência* em sua vida e, no caso de seus estudantes artistas, sua forte influência também em seu trabalho. No entanto, alguns deles evidenciam uma incontestável ambivalência, lembrando da raiva que sentiam de Lygia em alguns momentos, pela angústia que esta mesma *experiência* lhes provocava ao se verem assim confrontados a seus fantasmas, fora de um ambiente onde tivessem condições para elaborá-los (ROLNIK, 2005, p.20).

O termo *fantasmática do corpo* foi usado por Lygia Clark para nomear seu trabalho, híbrido segundo ela, pois localizado “às margens da psicanálise” (CLARK, 1997, p.314). A artista se oferece como proponente de ações, como suporte para a expressão do vivido pelos participantes, que “vomitam” seus fantasmas – como num *setting* de psicanálise –, e também como participante, que terá sua fantasmática elaborada pelo outro. “E precisamente meu silêncio, minha escuta, o receber aquilo que eles me entregam nesse momento, é o que constitui a hora mais intensa do meu trabalho” (CLARK, 1996, p.314). Lygia descobre que pode mobilizar a *fantasmática* que será verbalizada a partir do trabalho corporal desenvolvido, sempre de maneira espontânea, sem um programa definido: “como me disse Fédida, era o momento de construir com o corpo um espaço para a palavra” (CLARK, 1996, p.315).

A partir das vivências na universidade, Lygia Clark desenvolve a *Estruturação do Self* (1976-1988) (Figura 25, p.55), método que, através da utilização de *Objetos Relacionais*<sup>35</sup>, poderia exorcizar os fantasmas que bloqueavam o potencial poético do indivíduo. Sistematização das experiências vividas na Sorbonne, a *Estruturação do Self* tornara-se uma espécie de terapêutica<sup>36</sup>: “O processo se torna terapêutico pela regularidade das sessões, que

35. As especificidades físicas desses objetos, com cheios e vazios, partes leves e pesadas, texturas, temperaturas, movimentos e sonoridades, permitiam usos diversos durante a sessão e provocavam sensações corpóreas que faziam emergir a memória afetiva do paciente.

36. Lygia Clark relatou sua experiência aos terapeutas Gina Ferreira e Lula Wanderley, visando uma possível aplicação de sua investigação no âmbito clínico, principalmente no tratamento de psicóticos. Consultar livro de Lula Wanderley sobre o uso dos “objetos relacionais” no tratamento de distúrbios mentais: *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto relacional de Lygia Clark* (Rio de Janeiro: Rocco, 2002).

possibilita a elaboração progressiva da fantasmática provocada pela potencialidade dos ‘objetos relacionais’” (CLARK, 1980, p.50).

O trabalho realizava-se no apartamento de Lygia, no Rio de Janeiro, e consistia em sessões periódicas individuais<sup>37</sup> com *clientes* que se deitavam sumariamente vestidos num colchão recheado de bolinhas de isopor, facilitando a acomodação perfeita do corpo. Lygia passava os *Objetos Relacionais* pelo corpo do *cliente* e depois os deixava sobre ele, sem qualquer mediação. As formas de tais objetos, não serviam a nenhum sentido específico do corpo e não tinham qualquer significado em si mesmos; eram apenas instrumentos para convocar o potencial poético do indivíduo. Segundo Lula Wanderley, os *Objetos Relacionais* encontram seu significado “em uma interioridade imaginária do corpo” (WANDERLEY, 2002 apud BRETT, 2005, p.111).

O “objeto relacional” não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo sua condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito. A sensação corpórea propiciada pelo objeto é o ponto de partida para a produção fantasmática. O “objeto relacional” tem especificidades físicas. Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento (CLARK, 1980, p.49).

Os *Objetos Relacionais* podiam ser sacos de diversos materiais contendo ar, água, areia, conchinhas ou sementes; almofadinhas de tecido divididas ao meio, recheadas com componentes de pesos distintos – uma mesma almofada podia conter areia em um lado e isopor no outro –; ou tubos, de papelão e borracha. Lygia Clark também utilizava objetos e materiais dos quais extraía diferentes

---

Lygia Clark não se preocupava em posicionar-se como uma terapeuta no sentido estrito da palavra. Quando determinado tratamento fugia daquilo que considerava capaz de lidar, como, por exemplo, a manifestação de um surto psicótico, o cliente era encaminhado para tratamento psiquiátrico. Assim também, quando um cliente não correspondia ao tratamento, pela sua total falta de entrega à fantasia, Lygia entediava-se e interrompia o tratamento numa decisão unilateral.

37. O tratamento poderia durar meses, um ano ou mais. Inicialmente Lygia Clark utilizava a indução verbal baseada no método de Edward Sapir, com o qual entrara em contato em Paris. Nesse período as sessões eram semanais, mas à medida que foi abandonando a indução verbal e usando exclusivamente os *Objetos Relacionais*, Lygia passa a aumentar as sessões para três vezes por semana. Mesmo sem querer estabelecer uma relação com a mudança mencionada, sabe-se também que, no início da *Estruturação do Self*, os clientes ficavam vestidos. Somente com o tempo, Lygia percebe a importância do contato direto com o corpo, solicitando vestimenta sumária.

ruídos. Assim que os *Objetos Relacionais* eram colocados sobre o corpo do *cliente* e/ou manipulados pela artista – podendo ser escolhidos e dispostos diversamente a cada sessão – uma pedrinha envolvida num saco de juta era colocada em uma de suas mãos, a chamada “prova do real”. O recurso material, vivido “como um objeto concreto que não é nem o sujeito nem o mediador que a aplica”, garantia certa segurança ao *cliente* em sua entrega ao particular estado sensível necessário para que a *Estruturação do Self* pudesse acontecer.

Suely Rolnik no livro *Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do desejo*, desenvolve os termos macro-sensorialidade e micro-sensorialidade para distinguir dois regimes do sensível: o primeiro refere-se à sensorialidade que apreende o mundo objetivo de formas conhecidas, aquela que experimentamos habitualmente; o segundo regime é vivido em nível mais sutil e subjetivo, permitindo “conectar-se com o mundo enquanto diagrama de forças” (ROLNIK, 2005, p.16). A micro-sensorialidade, seria sentida pela abertura de nosso *corpo vibrátil*, corpo vivido como um campo de forças, atravessado e afetado pelos fluxos do mundo sem fazer distinções de sujeito e objeto, não sofrendo interferência da memória ou das representações conhecidas.

O que encontramos, aqui, é um corpo que se abre às forças da vida que agitam a matéria do mundo e as absorve como sensações, a fim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de imanência onde corpo e paisagem se formam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim (ROLNIK, 2005, p.13)

Para a psicanalista, a liberação da potência criadora só é possível ao se habitar o paradoxo existente entre os regimes macro e micro-sensorial, condição que poderia ser proporcionada pela atuação dos *Objetos Relacionais*. Aí se encontra a importância do dispositivo “prova do real”, cuja materialidade e segurança oferecida se tornava fundamental para a manutenção do sujeito entre os dois regimes.

A *Estruturação do Self* também era uma *obra-acontecimento*, realizada na duração e sujeita a imprevisibilidades: eram como sessões terapêuticas que faziam parte de um tratamento. O *cliente* vivencia o tempo de forma subjetiva, podendo estendê-lo ou contraí-lo, pois tudo é sensação e percepção; muitas vezes o passado é “revivido” a partir das sensações possibilitadas pelos *Objetos Relacionais*,

ajudando-o a liberar a *fantasmática do corpo*, como se não houvesse distinção entre o que está no passado e o que se sente no *aqui e agora*.

O processo de transformação do indivíduo pela *terapia* seria longo e direto; eram inúmeras sessões até que, em princípio, o cliente estivesse curado, ou seja, até que conseguisse se libertar da *fantasmática* que impedia estabelecer uma relação criativa e não submissa com o mundo. Tanto as proposições no curso da Sorbonne, como a *Estruturação do Self*, tinham como elemento constitutivo a presença de Lygia Clark. Rolnik aponta para outra especificidade das duas fases acima citadas, o fato de que artista não mais se limitava a buscar a ativação do *corpo vibrátil* do participante – como identificado desde os primeiros trabalhos experimentais –, mas incluía a mobilização e emersão dos fantasmas que inviabilizavam a criação, fornecendo condições efetivas para que o participante criasse poéticas próprias, ou sua própria “baba”<sup>38</sup>.

A criatividade que me interessa aqui é uma proposição universal. Relaciona-se ao estar vivo. [...] A criatividade que estamos estudando relaciona-se com a abordagem do indivíduo à realidade externa. Supondo-se uma capacidade cerebral razoável, inteligência suficiente para capacitar o indivíduo a tornar-se uma pessoa ativa e a tomar parte na vida da comunidade, tudo o que acontece é criativo, exceto na medida em que o indivíduo é doente, ou foi prejudicado por fatores ambientais que sufocaram seus processos criativos. (WINNICOTT, 1975, p.98)

A cada sessão, o *cliente* era levado a sensações que poderiam ser verbalizadas: com a *terapia*, o indivíduo se sensibilizaria para a produção de signos, uma vez que muitas das experiências por ele vividas durante a sessão não encontravam correspondência nas representações conhecidas, sendo necessário um exercício criativo para a tradução de suas vivências. Através da *Estruturação do Self*, o *cliente* dá significados próprios às suas experiências, exercita num tempo e espaço privilegiados da sessão a criação de sentido, capacidade desejável no trânsito entre as realidades subjetiva e objetiva. Assim, a partir de uma experiência estética proporcionada pela *terapia*, o indivíduo se sensibilizaria para as trocas como a realidade externa, estaria mais vulnerável àquilo que o atravessa, recriando-se continuamente. O homem comum torna-se um artista porque é produtor de signos, ao mesmo tempo em que se redesenha pela experiência, pois se transforma a partir dela. Escreveu Lygia Clark em *Carta a Mondrian* de 1959:

---

38. O termo “baba” advém da proposição de Lygia Clark *Baba antropofágica*, de 1974.

Talvez amanhã possa dar também de meus olhos, de minha solidão e de minha teimosia a alguém que será um artista como eu ou talvez mais ainda, como você. Não sei para que você trabalhava. Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso (CLARK, 2006, p.46).

Assim, o processo de transformação do indivíduo se dava não somente pela cura de distúrbios mentais, mas também por uma outra espécie de “cura”: a liberação do potencial criativo bloqueado pela *fantasmática do corpo*. A cada sessão os *Objetos Relacionais* conduziam o *cliente* a recordações do passado ou a sensações inusitadas, muitas vezes dramáticas, nas quais sua *fantasmática* era trazida à tona. O processo de “cura” começava com a emersão dos fantasmas, e a experiência devia ser verbalizada. A seguir, o relato da artista sobre uma das sessões terapêuticas:

a) *Acting-out* na relação do sujeito com o “saco plástico cheio de ar”.  
20ª sessão: S. pede o “saco plástico” para ver se tem vontade de arrebatá-lo. Vive-o como um recipiente de vidro. Estou dentro e ele me tortura. O saco se transforma numa barriga e esta num seio incomensurável: coloca-o na boca e mama. Sai um fio de leite, ele sente até o seu cheiro. Enche baldes com ele: diz que fará queijo e outros derivados do mesmo, guardando tudo para ele, mas conclui, é demasiado. [...] Esta fantasmática é vivida num momento em que S. começa a descobrir seu corpo como um adolescente, testando desmesuradamente sua potência sexual com inúmeras mulheres. Nesta sessão diz estar emagrecendo, sua barriga diminuindo e que em breve poderá ver seu sexo e sentir sua medida. Coincide também com o desaparecimento de um sintoma fóbico: pavor de entrar na água “fria” do mar (nesta mesma sessão ele aceita pela primeira vez ser tocado pelo “objeto relacional” saco plástico cheio de água) (CLARK, 1980, p.54).

A obra se completaria com a produção de sentido, a partir da experiência vivida, pelo *cliente*. Os novos significados que o sujeito tornava-se capaz de expressar, lhe tornariam possível apreender e representar o mundo de novas maneiras. O exercício de produzir signos emanciparia o indivíduo, ajudando-o no constante refazer de sua identidade, seja como participante de uma obra de arte, seja como participante da vida real.

Como veremos mais adiante, o trabalho sensorial de Lygia Clark, representado daqui em diante pela *Estruturação do Self*, teria a capacidade de acordar outras faculdades de percepção, de mobilizar a criação de novas subjetividades, questão chave para a leitura adotada, que reconhece o potencial de transformação do espaço comum – de uma sociedade ou de um determinado

campo disciplinar, como o artístico – a partir das experiências que a arte pode oferecer ao indivíduo.

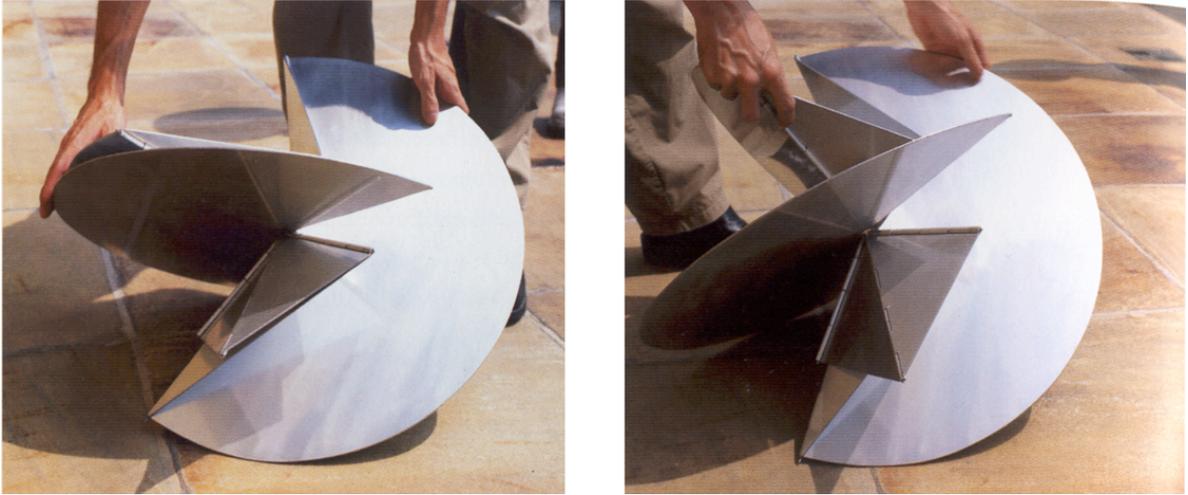


Figura 1  
*Bicho*, Coleção João Leão Sattamini Netto.

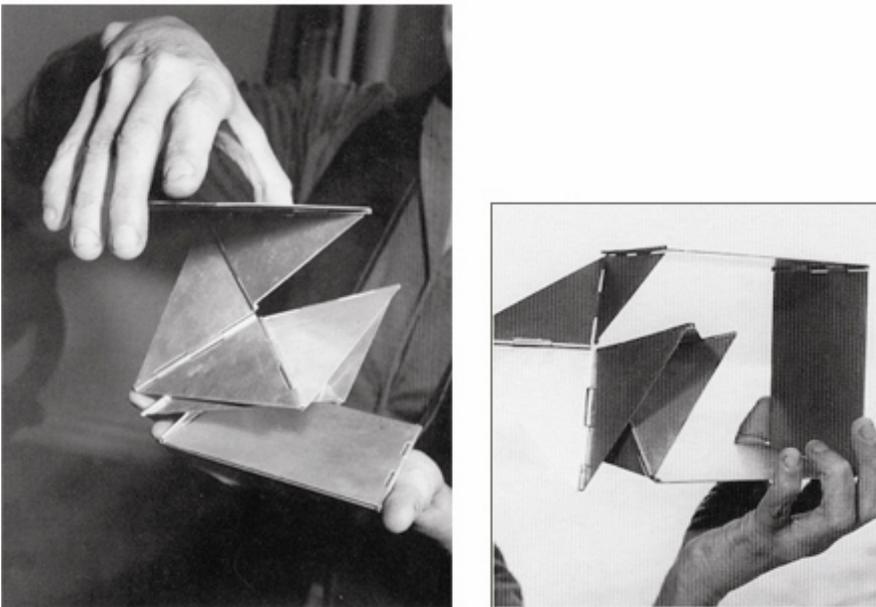


Figura 2  
*Bicho de bolso*, 1966.



Figura 3  
*Trepante*, 1965;  
 Bronze



Figura 4  
*Trepante (Obra mole)*, 1964.  
 Borracha

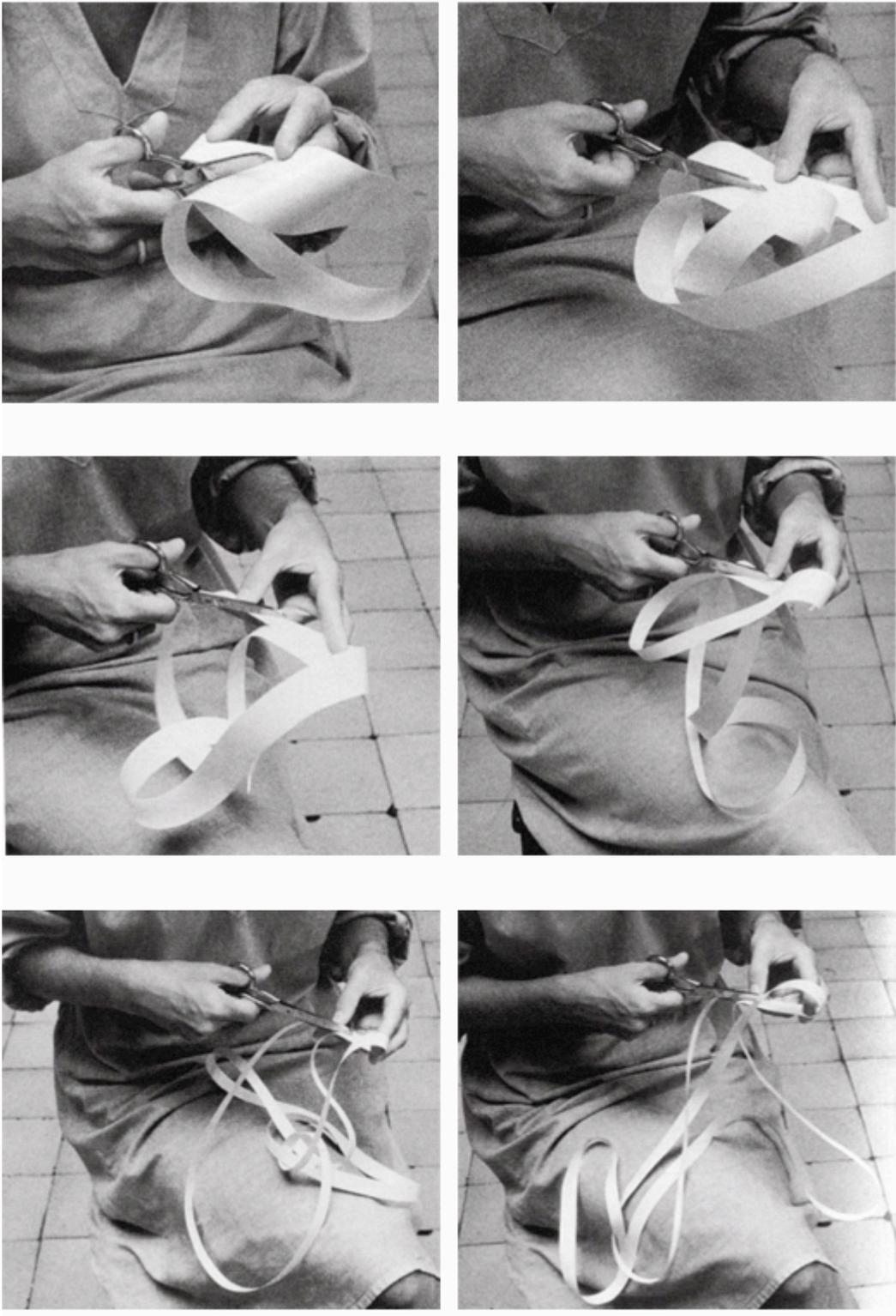


Figura 5  
*Caminhando*, 1963.



Figura 6  
*Pedra e ar*, 1966.

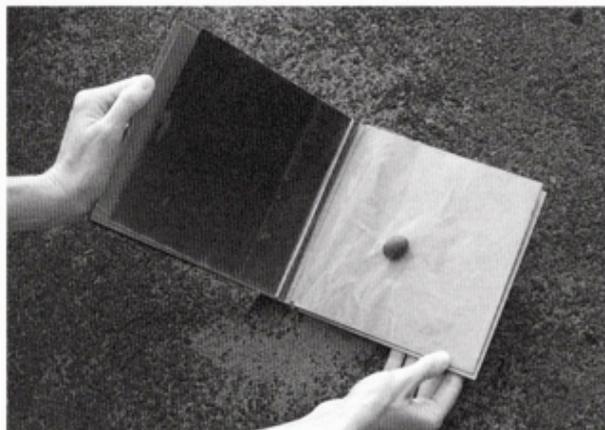


Figura 7  
*Livro sensorial*, 1966.

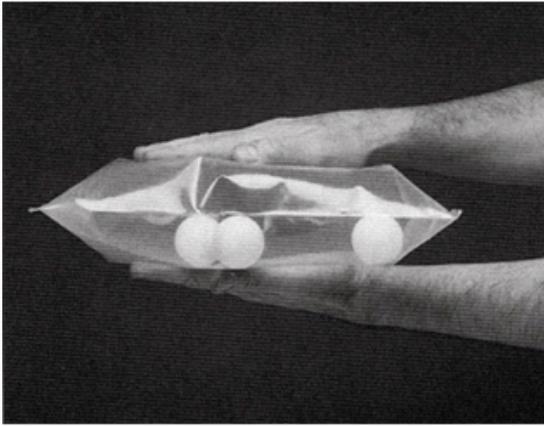


Figura 8  
*Ping-pong*, 1966.



Figura 9  
*Desenho com o dedo*, 1966.

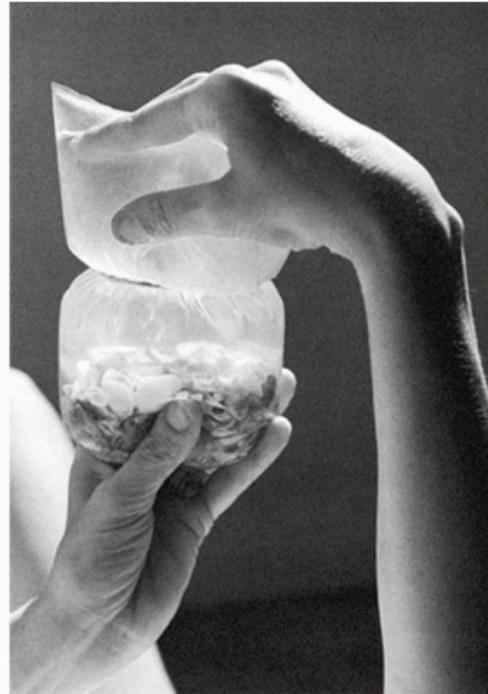


Figura 10  
*Água e conchas*, 1966.

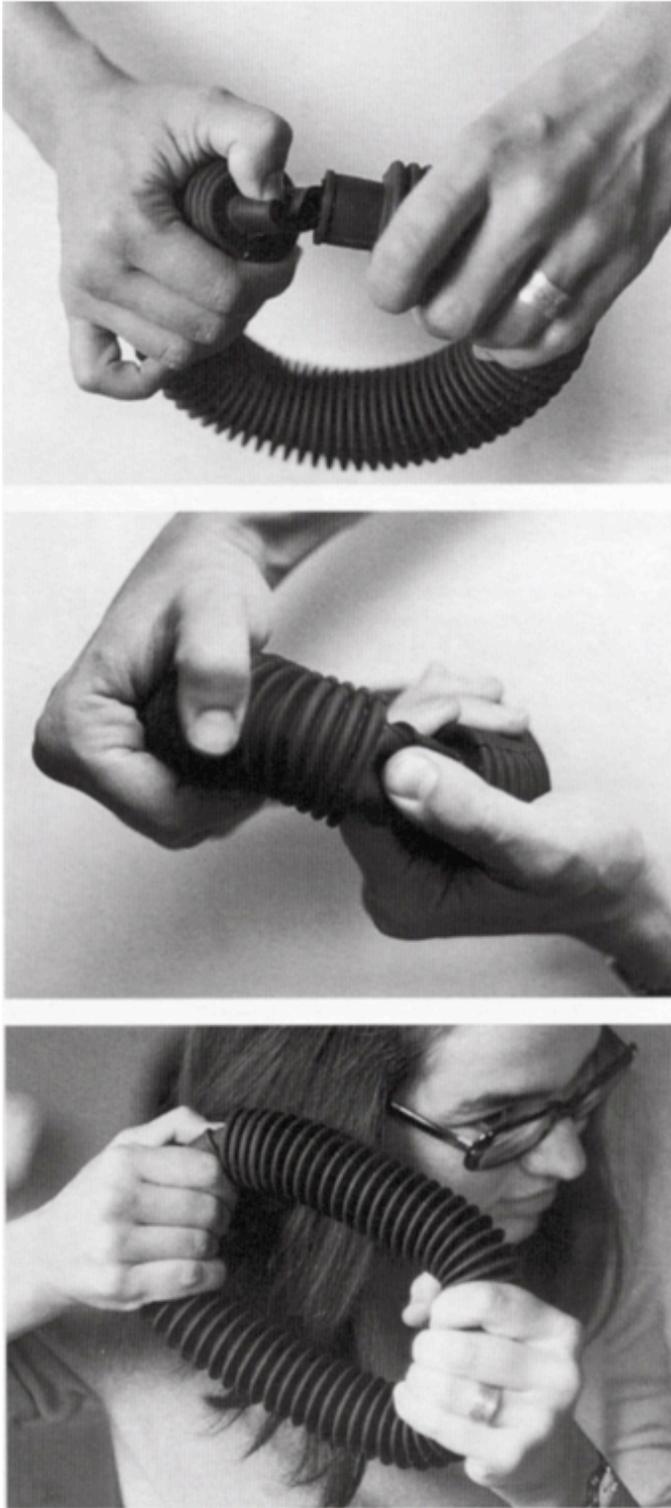


Figura 11  
*Respire comigo*, 1966.



Figura 12  
*O eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa, 1967.*



Figura 13  
*Cesariana: Série roupa-corpo-roupa, 1967.*



Figura 14  
*Máscaras sensoriais*, 1967.



Figura 15  
*Óculos*, 1968.



Figura 16  
*Diálogo: Óculos*, 1968.

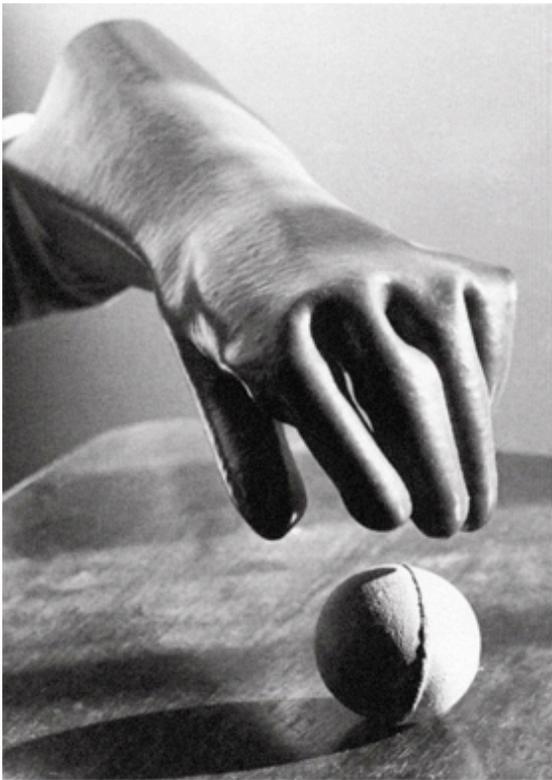


Figura 17  
*Luvas sensoriais*, 1968.

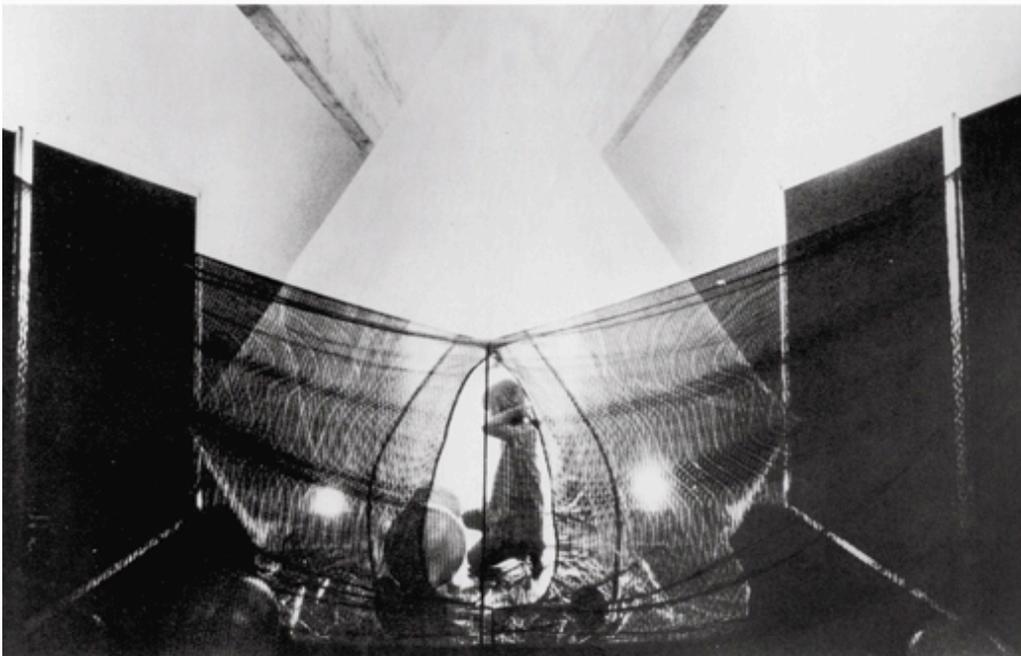


Figura 18  
*A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão*, 1968.



Figura 19  
*Máscaras abismo*, 1968.

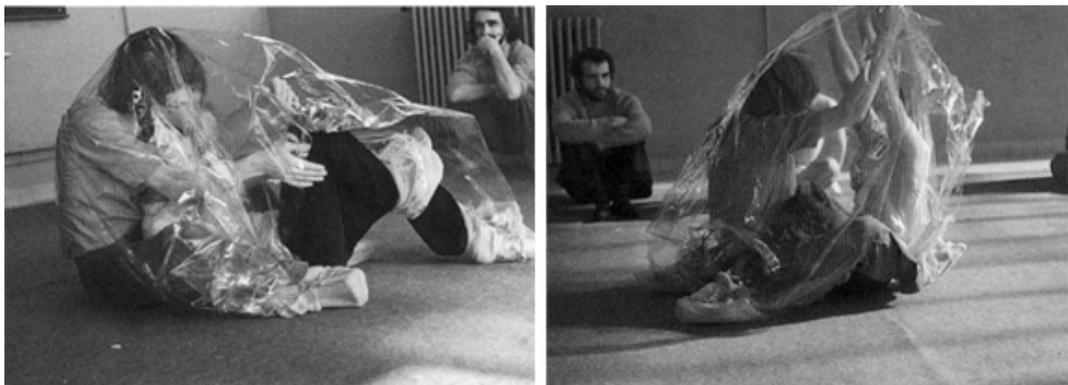


Figura 20  
*Ovo-mortalha*, 1968.



Figura 21  
*Nascimento*, 1969.

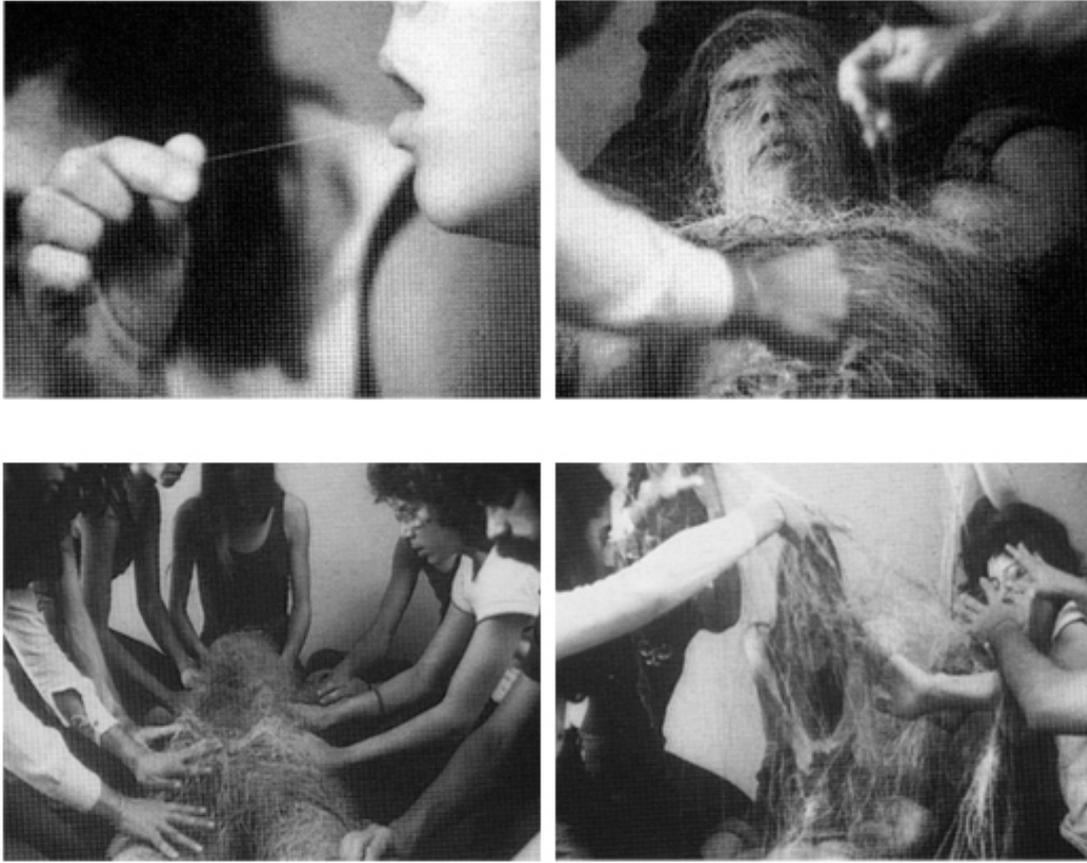


Figura 22  
*Baba antropofágica*, 1973.



Figura 23  
*Canibalismo*, 1973



Figura 24  
*Cabeça coletiva*, 1975



Figura 25  
*Estruturação do Self*, 1976-88.

## 2

### Crítica institucional

#### 2.1

##### O experimental se transforma em “arte experimental”

A vanguarda artística brasileira, sobretudo a neoconcretista, ambicionou, em gesto de retomada crítica das utopias construtivas modernas, a transformação da sociedade por meio da arte. Os artistas seriam os vetores da mudança: ao agruparem suas iniciativas isoladas, poderiam despertar um “estado criador geral” (OITICICA, 1986, p.85). De modo talvez próximo ao romantismo, os vanguardistas buscavam a reconciliação entre o racional e o sensual, a reabilitação da função cognitiva da experiência sensível e sua valorização mediante a primazia da razão, além da crítica à despersonalização do homem moderno, cujo trabalho alienante não o permitia viver criativamente. Numa possível atualização contemporânea e crítica desse ideal arte-liberdade-sensualidade-verdade romântico, encontram-se as propostas de Lygia Clark, dotadas de uma potência transformadora do meio a partir do indivíduo e de sua relação com a realidade. Entretanto, tanto a iniciativa experimental neoconcreta, como outros movimentos de vanguarda que negavam a fetichização do objeto de arte e valorizavam o trabalho crítico do artista como produtor cultural, não ficaram imunes à recuperação<sup>39</sup> pelo sistema de arte – composto por crítica, museus e galerias (incluindo o público que os frequenta), compradores e pelos próprios artistas. Em 1974, Helio Oiticica escreve a Lygia Clark sobre o descompasso entre a produção artística e a crítica, esta que, em relação ao trabalho da artista, somente teria conseguido sucesso analítico até a fase dos *Bichos*. Diante dos textos que Lygia Clark lhe enviara, se dá conta de que somente quem sai da condição de espectador

---

39. Aqui o termo é tratado como definido por Ronaldo Brito. O processo de recuperação “[...] inclui a apropriação do produto, distante já de seus pressupostos de produção e devidamente inscrito com as marcações da ideologia oficial [...]. Recuperar um trabalho é precisamente vender e estabilizar uma leitura ‘recuperada’ dele” (BRITO, 2005).

– ainda mantida por muitos críticos – teria a possibilidade de relatar a dimensão do vivido, devendo expressar-se como quem escreve um poema. Oiticica também aponta a inadequação do público que frequenta galerias e museus diante das proposições de Lygia Clark elaboradas na Sorbonne, cada vez mais íntimas e processuais.

CRÍTICO OU É DA POSIÇÃO DE ARTISTA OU NÃO É. Como já dizia o Nietzsche há 100 anos: como pode uma coisa maior ser reduzida a UMA MENOR – da descoberta/invenção do artista às mesquinhas idiossincrácias do espectador que não existe mais. Quem vive o que você propõe e dá ou vive ou não vive, mas nunca fica na posição de “assistir” como de fora! *Voyeurs* da arte! (OITICICA, 1996, p. 229)<sup>40</sup>.

No texto *Análise do circuito*, publicado em 1975, Ronaldo Brito levanta diversas questões sobre o jogo de recusa e absorção praticado entre artistas e o mercado de arte brasileiro, consolidado na década de 1970 graças ao favorecimento do acúmulo de capitais por uma parcela da classe média, que vira nas obras de arte uma possibilidade de investimento seguro. Os leilões – sobretudo entre 1970 e 1973, quando ocorre um *boom* no mercado – tornaram-se uma alternativa eficaz para especulação financeira e uma rápida fonte de liquidez.

Segundo Brito, o mercado de arte no Brasil se sustenta com a manutenção de valores tradicionais, como a circunscrição da arte numa esfera mítica e privilegiada e a fruição estrita a eleitos, dotados de inteligência e sensibilidade “natas”. Essa aura que cerca a arte atenderia ao anseio de seus consumidores, que buscam uma diferenciação social através da posse de objetos fetichizados<sup>41</sup>. Para oferecer segurança aos investidores alheios às “belas artes”, o mercado neutraliza e controla os efeitos de fruição vendendo leituras fáceis, dificulta a circulação de diferentes posições críticas sobre as obras, assim como supervaloriza determinados trabalhos em detrimento de outros.

Brito afirma que uma das saídas para uma maior liberdade dos artistas em relação a essa estrutura bem montada – da qual dependem para viabilizarem novos

40. Grifo do autor.

41. “Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a idéia de tomar parte e estar em dia; em lugar da compreensão, ganha-se prestígio. [...] Tudo tem valor somente enquanto pode ser trocado, não enquanto é uma coisa *per se*. O valor de uso da arte, o seu ser, é para os consumidores um fetiche, a sua valoração social, que eles tomam pela escala objetiva das obras, torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade de que usufruem” (HORKHEIMER & ADORNO, 2002).

trabalhos e os tornarem públicos –, seria buscar veículos alternativos para a circulação sistemática de múltiplas leituras, a fim de contrabalançar a força de penetração do discurso “oficial”.

Entenda-se bem que não estou propondo uma norma de atuação para os artistas. Faço apenas a defesa de uma inteligência programática diante do circuito de arte e do mercado em particular. A partir do raciocínio que entende o circuito como um sistema com suas regras próprias – e que se pretende isolado, quase mítico – considero que só uma ação contínua tem alguma chance de transformá-lo. Não há dúvida porém de que esse tipo de ação exige entre outras coisas que o artista, digamos, deixe de ser artista: livre-se do mito de “ser criador” – posição que lhe assegura uma situação confortável mas inútil – e pense em si mesmo como alguém que está amplamente comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade (BRITO, 2005, p.60)

A partir dos anos 1960 e 1970, os artistas de vanguarda passaram a conquistar mais facilmente os espaços de exposição ao público: o circuito procurou se abrir às novas propostas, apesar das críticas que algumas destas faziam ao próprio sistema de arte. Ironicamente, a absorção pelo sistema de arte acabou conferindo caráter de fetiche a proposições criadas exatamente para não serem veneradas como as obras tradicionais; proposições que, a todo custo, tentavam fugir de sua reificação como mercadoria. “A contradição principal dessa produção é obviamente a de que só pode existir e circular com o apoio do próprio agente de recuperação de seu discurso, o mercado” (BRITO et al., 2001, p.191).

Tomemos como exemplo os *Bichos*, de Lygia Clark. Propriedades de colecionadores cedidas às exposições, com a condição de não serem manuseadas pelo público, os *Bichos* são expostos sobre um pedestal como qualquer outra escultura. Para que hoje o espectador torne-se efetivamente um participante através dessas “esculturas”, é necessário que réplicas caras sejam confeccionadas – e por isso nem sempre viáveis para a instituição. Ao fim do período de exposição, as cópias são destruídas para que as mesmas não ganhem valor de mercado, nem desvalorizem os *Bichos* originais. Ora, é notório que o intuito de Lygia Clark era exatamente valorizar a ação do participante, mais do que o objeto, e que jamais aceitaria ver seus *Bichos* “empalhados”<sup>42</sup>. Dentro desse regime, seria absurdo fetichizar o refugio de um *Caminhando*, caso comprovado ter sido obtido pela ação da própria Lygia Clark? Para os alemães Max Horkheimer e Theodor

---

42. Tomo emprestada a expressão de Fernando Paiva, que em 2005 criticou a forma de exibição dos *Bichos* pelo Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói.

W. Adorno, já em 1947, era impossível tornar pública uma obra sem se render ao sistema liberal: “Aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta, assim como a reforma agrária pelo capitalismo” (HORKHEIMER & ADORNO, 2002)<sup>43</sup>. Em *O Iluminismo como mistificação das massas*, escrito em 1947, Horkheimer e Adorno tecem duras críticas à indústria cultural, pela padronização estética e pelo esvaziamento de conteúdo de sua produção, criada para o puro divertimento e o lucro. Ao criticarem a cultura de massa, pareciam tratar das mesmas questões abordadas por Ronaldo Brito quando escreveu sobre o estrito circuito de arte, em 1975:

Os talentos pertencem à indústria muito antes que esta os apresente, ou não se adaptariam tão prontamente. A constituição do público, que teoricamente e de fato favorece o sistema da indústria cultural, faz parte do sistema e não o desculpa. [...] Junta-se a isso o acordo, ou, ao menos, a determinação comum aos chefes executivos de não produzir ou admitir nada que não se assemelhe às suas tábuas da lei, ao seu conceito de consumidor, e, sobretudo, nada que se afaste de seu auto-retrato (HORKHEIMER & ADORNO, 2002, p.10).

Neste momento torna-se importante diferenciar o mercado de arte brasileiro e os mercados modernos desenvolvidos dos Estados Unidos e da Europa. Nestes cenários, a relação entre o produtor e o comprador é muito mais direta, pois ao se “descobrir” um artista, o mercado estabelece contratos que financiarão a futura produção, através da compra garantida das obras. As galerias e os *marchands*, além de fornecer o suporte financeiro, procurarão institucionalizar os trabalhos através de exposições, produção de catálogos, obtenção de críticas favoráveis ou de prêmios em Bienais, a fim de lograr o retorno do capital investido<sup>44</sup>. Isto não que dizer que toda a obra consagrada seja “fabricada”, mas que, na maioria dos casos (pelo menos assim deseja-se) os compradores vêm em determinados

43. Adorno, em *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1963), retoma Marx para explicar a fetichização de produtos culturais, notada pela incapacidade de seus consumidores em identificar o que diferencia tais produtos das demais mercadorias, ao ponto de ser tornarem objeto de veneração. A fetichização seria resultado do culto ao que o próprio consumidor fabricou, ou seja, determinado objeto-fetice contém o valor do trabalho daquele que o compra, como um “espelho” (MARX apud ADORNO) da riqueza que possui. “Este é o verdadeiro segredo do sucesso. É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor ‘fabricou’ literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele” (ADORNO, 1975, p.181).

44. Galerias e *marchands* pagam ao artista entre 30% e 50% abaixo do valor de mercado.

trabalhos relevâncias que lhes garantirão um lugar ao Sol no conjunto da História da Arte mundial.

No Brasil, a não ser que o artista se integre ao mercado internacional, a relação entre produtor e comprador se dá de forma bem distinta. No texto *O Boom, o pós-boom e o dis-boom* (1976), escrito por Carlos Zílio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas, é apresentado o *modus operandi* do mercado de arte brasileiro. Segundo os autores, para constituir-se efetivamente um mercado de arte, é necessário que haja uma proximidade entre a produção e sua comercialização, numa participação conjunta na construção de uma História da Arte. No Brasil, o “mercado de arte” não desempenharia o papel de fomentador de novos trabalhos, mas apenas o de mecanismo de negociação de obras já institucionalizadas ou de autoria de artistas consagrados, com seus valores cada vez mais inflacionados e distorcidos, principalmente quando comparados ao que é negociado no exterior. Um dos efeitos desse desinteresse pelas novas produções é sua manutenção na margem do circuito, no momento em que teoricamente possuiriam mais importância no processo de elaboração de novas linguagens artísticas. Sem o calor da atualidade, as obras que lentamente e por vias alternativas fizeram-se enxergar pelo circuito, ficariam mais vulneráveis às possíveis distorções numa futura recuperação pelo mercado. O texto conclui que, até aquele momento, não se poderia falar na existência de uma História da Arte Brasileira, mas sim de “uma crônica grosseira atualizada constantemente nos leilões” (BRITO, et al., 2001, p.187).

É exatamente porque não existe uma História da Arte Brasileira, porque não está formalizada essa entidade institucional, que se pode manipular indistintamente todas as linguagens: elas *em princípio estão silenciadas*. Não há a rigor uma *recuperação* – esta pressupõe um incentivo à produção e em seguida uma apropriação comercial e ideológica dessa mesma produção –, mas uma *prévia neutralização*.

Se no exterior o caráter privilegiado da arte está cada vez mais ameaçado pelo poder da indústria cultural, que não sem problemas consegue ao menos disponibilizar diferentes linguagens ao público, no Brasil, pela defasagem entre a produção e sua entrada no circuito oficial, se tende a igualar as linguagens outrora produzidas de forma independente. “É uma liberdade que está confinada a um espaço vazio, marcado pela impossibilidade de uma interferência mais significativa” (BRITO, et al., 2001, p.189). Mesmo que o artista não venha a ser

cooptado *a posteriori*, sua permanência à margem do circuito não lhe garantiria a liberdade plena: apesar de não estar comprometido com investidores, nem de ver empobrecida a leitura de seu trabalho, ainda assim sofreria forte influência da produção do circuito internacional. Considerado um fator estrutural, tal domínio seria inevitável e impossível de ser eliminado por uma deliberação do artista, que de certa forma teria condicionado todo e qualquer trabalho.

Mas o que restaria então ao artista local? A própria deficiência da Instituição de Arte brasileira, que abre espaço para produções “marginais”, trabalharia em favor da inserção dessas obras no circuito. No entanto, essa tática não poderia ser levada a cabo isoladamente, mas sim articulada com outras iniciativas, numa fecunda produção de leituras, que criariam condições para a interferência no “eixo *linguagens-leituras*” (BRITO, et al., 2001, p.195). Talvez, mais eficiente do que a busca por veículos alternativos para a difusão de leituras, seria sua intervenção nos veículos já estabelecidos: mais uma vez as falhas do próprio sistema facilitaríamos sua transgressão.

A pertinência do discurso da arte se dá, respondendo a leitura feita até hoje pelo mercado, com uma postura crítica e se propondo a repensar a possibilidade da relação arte/ sociedade em um momento de transição. O debate deve, pois, ocorrer no eixo *linguagens-leituras*, não se podendo defender a elaboração de linguagens contemporâneas sem simultaneamente viabilizar leituras contemporâneas. É essa relação que se trata de politizar, tendo em vista inclusive os seus pontos de contato com o sistema social mais amplo (BRITO, et al., 2001, p.196).

## 2.2

### Terceira geração de crítica institucional

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão do estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas (GUATTARI, 2000, p.137).

Os movimentos artísticos de vanguarda surgidos a partir dos anos 1960 e 1970, se engajaram politicamente, propondo transformações institucionais dentro e fora de seu campo. Apesar da recuperação de seus ideais pelo sistema e de toda a desconfiança diante de quaisquer iniciativas similares nos dias de hoje, a crítica

institucional da arte permanece como questão, se fazendo presente nas linguagens da atualidade<sup>45</sup>.

Brian Holmes, no texto *L'extradisciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle*, afirma que os movimentos artísticos de ruptura dos anos 1960 e 1970 não chegaram a operar uma efetiva mudança nos modos de exposição, ficando ainda limitados ao espaço privilegiado do museu. Sem conseguir romper as fronteiras dos gêneros artísticos, puderam ser enquadrados em *pop art*, *body art*, arte conceitual, performance ou vídeo arte. Segundo Holmes, resquícios auto-referentes do projeto moderno permaneceram, pois a arte ainda manteve-se distante de outros campos práticos e teóricos. A segunda geração de crítica institucional, surgida no fim dos anos 1980, teria adotado uma outra tática para burlar a recuperação pelo sistema de arte: tirar proveito da consciência do envolvimento do artista “nos jogos simbólicos do poder” (HOLMES, 2007) e, dentro do espaço museológico, tentar mobilizar outros tipos de subjetivação<sup>46</sup>, diferentes da vinculada ao *statu quo*. Ainda assim a iniciativa se viu fracassada diante da engrenagem institucional cada vez mais sintonizada ao pensamento corporativo – mas não menos burocrática –, que se apropriava das análises críticas feitas pelos próprios artistas, e as distanciava dos impulsos e tensões que geraram os trabalhos. Brian Holmes então apresenta o conceito “extradisciplinar”, que se distingue da interdisciplinaridade festejada pela produção cultural vigente e do “estado de indisciplina” – resultado da metabolização dos movimentos de 1968 pelo sistema –, produtor de trabalhos comprometidos com o mercado e facilmente digeríveis pelo público.

Ce que l'on voit à l'œuvre est un nouveau tropisme, mais aussi une nouvelle réflexivité, impliquant des artistes aussi bien que des théoriciens, des ingénieurs et des militants dans un passage au-delà des limites traditionnellement assignées à leur activité, dans le but exprès d'en venir aux prises avec les évolutions d'une société complexe. Si le mot de tropisme exprime bien le besoin ou le désir de se tourner vers quelque chose d'autre, vers une discipline extérieure, la notion de réflexivité indique le retour critique au point de départ, qui cherche à transformer la

45. Importante frisar que no Brasil o movimento de crítica institucional é visto por muitos com descrédito, como uma “rebeldia sem causa”, pois não se teria configurado propriamente uma Instituição de Arte local, como nos moldes dos Estados Unidos e Europa. Aqui podemos ver como muitas de nossas linguagens são influenciadas pelos discursos oriundos do exterior.

46. O termo “subjetivação” será melhor trabalhado no Capítulo 3. Suely Rolnik, no texto *Geopolítica da Cafetinagem* afirma que, a partir dos anos 1990, a crítica à política de subjetivação do capital financeiro tornava-se cada vez mais comum nas práticas artísticas. Entretanto, mesmo no Brasil, onde tal movimento só se manifesta no século XXI, já se percebe uma institucionalização da temática.

discipline initiale, à la désenclaver, à ouvrir de nouvelles possibilités d’expression, d’analyse, de coopération et d’engagement en son sein. C’est cette circulation à double sens, ou plutôt cette spirale transformatrice, que l’on peut appeler l’extradisciplinaire (HOLMES, 2007)<sup>47</sup>.

O terceiro movimento de crítica institucional estaria imbuído desse conceito “extradisciplinar”, buscando ampliar o questionamento de estruturas engessantes para campos muito diversos do artístico. A arte entra em contato com outras áreas do conhecimento, como biologia, urbanismo, psicologia etc.: nessa zona híbrida, seriam levantadas questões de uma determinada disciplina com uma abordagem artística, em tese mais livre de paradigmas, para a realização de novas experiências, “instrumentais” ou “espetaculares” (HOLMES, 2007)<sup>48</sup>. Após esse entrecruzamento, tanto a arte como o campo interlocutor, fariam uma autocrítica e poderiam abrir-se para novas possibilidades práticas e teóricas, efetuando transformações em seu campo “específico”.

Quando se trata de arrebentar as fechaduras, os axiomas do capitalismo, as sobrecodificações do superego, as territorialidades primitivas reconstituídas artificialmente etc., o trabalho do analista, do revolucionário, do artista, se encontram (GUATTARI, 1981, p.84).

Holmes exemplifica tal possibilidade com o trabalho de Ursula Biemann, chamado *Black Sea Files* (Arquivos do Mar Negro), um conjunto de 10 vídeos e documentação (escrita e falada) veiculada na mídia sobre o canal de 1750 quilômetros, que cruza três países: Azerbaijão, Geórgia e Turquia. O canal Bakou-Tbilissi-Ceyhan desemboca no Mar Mediterrâneo e faz chegar o óleo cru até a Europa. A construção, resultado de uma decisão política de gabinete, tem implicações geopolíticas, ambientais e sociais; por sua dimensão espetacular – tanto física quanto macro-política –, fugiria de qualquer compreensão que pudesse contestar sua existência. O trabalho mostra, inclusive, a relação entre a abertura

47. Tradução livre: “O que se vê em curso é um novo tropismo, mas também uma nova reflexividade, implicando artistas, assim como teóricos, engenheiros e militantes numa passagem para além dos limites tradicionalmente atribuídos à sua atividade com o objetivo expresso de vir a termo com as evoluções de uma sociedade complexa. Se a palavra tropismo exprime bem a necessidade ou o desejo de voltar para qualquer outra coisa, para uma outra disciplina, a noção de reflexividade indica o retorno crítico ao ponto de partida, que procura transformar a disciplina inicial, a libertá-la, a abrir novas possibilidades de expressão, de análise, de cooperação e de engajamento em seu seio. É essa circulação em mão dupla, ou antes essa espiral transformadora, que podemos chamar de extradisciplinar”. Ver em <http://brianholmes.wordpress.com/lextradisciplinaire/>. Último acesso em 8 de janeiro de 2008.

48. Id. Ibid.

para o fluxo da matéria energética e o fluxo de imigrantes asiáticos em direção à Europa, abordando questões internacionais e dramas pessoais ocasionados pelo grande canal. A artista se viu desempenhando os papéis de artista, investigadora e cientista para chegar ao resultado final:

Ursula reconhece seu papel de artista ao lidar com esta situação, na medida em que seleciona e transcreve imagens em um trabalho, ao mesmo tempo em que se preocupa com a circulação e recepção deste pelos diversos públicos. No entanto, afirma que este tipo de vídeo-pesquisa não tem sido definido pelos parâmetros da História da Arte, ao mesmo tempo que se baseia em conceitos sobre direitos humanos, na metodologia de investigação das ciências sociais. Seus trabalhos em vídeo buscam se infiltrar nos canais de onde surgiram os apoios mais importantes, sejam acadêmicos, sejam ativistas. O Museu de Arte acaba não sendo o ponto principal de exibição ou de suporte desta obra, mas vale pensar o papel que o museu pode desempenhar em trabalhos deste porte (CARNEIRO, 2005)<sup>49</sup>.

Para Holmes, a arte pode fazer uma crítica às “condições de representação” e chegar às ruas, assim como a rua pode invadir a arte e a crítica, e finaliza: “Dans les textes philosophiques présentés ici, institution et constitution riment toujours avec destitution. Aujourd’hui, toute investigation constructive qui veut échapper aux laminoirs de la neutralisation doit se mettre à l’enseigne de la résistance politique” (HOLMES, 2007)<sup>50</sup>.

A resistência teria condições de prosseguir com a manutenção de uma zona híbrida em que as trocas entre diferentes campos pudessem re-configurar sua face, escapando da centralização ou da formatação institucional/partidária. Rolnik utiliza o termo “transversalidade” para tratar da presença da alteridade no próprio corpo (aqui entendido como corpo grupal), vulnerável e aberto a reconstituir-se, que prescinde de uma “imagem identitária de si mesmo” (ROLNIK, 2006b)<sup>51</sup>

49. CARNEIRO, Beatriz Sciglian. Relato de painel em que participaram Ursula Biemann, Suely Rolnik, Brian Holmes e Ivo Mesquita, ocorrido na Conferência Anual do CIMAM 2005: *Museums: Intersections in a Global Scene*, realizado nos dias 21 e 22 de novembro de 2005, na Pinacoteca do Estado. [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event\\_pres/encontros/cimam/relatos/panell](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/encontros/cimam/relatos/panell). Último acesso em 20 de dezembro de 2007.

50. Tradução livre: Nos textos filosóficos apresentados aqui, instituição e constituição rimam sempre com destituição. Hoje, qualquer investigação construtiva que queira escapar do intermédio da neutralização deve se envolver com a bandeira política.

51. Entrevista de Suely Rolnik ao periódico argentino *MU*, publicada em 6 de julho de 2006. <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>. Último acesso em 4 de janeiro de 2008. Tradução livre: “A transversalidade supõe que o grupo siga sendo atravessado por tudo o que está ao seu redor e isso o faz problematizar-se e problematizar seu modo de vida todo o tempo. Então, creio que o problema não deveria basear-se em termos de como juntar os microgrupos com a luta mais ampla, mas como manter, nas experiências em geral, a presença forte da alteridade como condição mesma da experiência”.

La transversalidad supone que el grupo siga siendo atravesado por todo lo que está a su alrededor y eso lo hace problematizarse y problematizar su modo de vida todo el tiempo. Entonces, creo que el problema no debería plantearse en términos de cómo juntar los microgrupos con la lucha más amplia, sino cómo mantener en las experiencias en general la presencia fuerte de la alteridad como condición misma de la experiencia. (ROLNIK, 2006b).

## 2.3

### Lygia Clark “extradisciplinar”

Havia pensado antes de fazer esta psicanálise em me tornar analista, mas agora quero continuar na “fronteira”, pois é isso que sou e não adianta querer ser menos fronteira (CLARK, 1996, p.254).

As propostas experimentais multisensoriais que Lygia Clark empreendeu nos anos 1970 e 1980 – como as práticas realizadas na Sorbonne e a *Estruturação do Self* –, poderiam ser vistas como uma antecipação do movimento de crítica institucional iniciado nos anos 1990. Lygia via seus alunos, e posteriormente os clientes de sua terapia, como um novo público, para quem enfim poderia realizar suas proposições, inicialmente realizadas num ambiente universitário (1972-1976) e posteriormente dentro de sua própria casa (1976 - 1988), seu “consultório-ateliê”. Tanto numa experiência, quanto na outra, os desdobramentos na vida dos participantes era o principal objetivo, a verdadeira obra, não podendo ser reificados em objetos de arte. Rolnik lembra que a questão da temporalidade e do processo já estava presente em *Caminhando*, mas é importante ressaltar, que até sua experiência com os alunos da Sorbonne, seus trabalhos eram propostos quase que exclusivamente em galerias e museus. É certo que a descoberta desse “novo público” se deu ainda dentro de uma outra instituição, a universidade, e a visibilidade que as experiências tiveram é tributária de sua inevitável ligação com circuito artístico, pois Lygia já havia conquistado um lugar de fala no sistema de arte e quaisquer atravessamentos que a artista operasse continuariam a ser por ele discutidos e legitimados. A aparente impossibilidade de desvencilhamento, de modo algum precisa ser vista como negativa: segundo Michel Foucault, uma transgressão – “afirmação não-positiva” (FOUCAULT, 1963) para a filosofia contemporânea – não é um rompimento, está íntima e permanentemente ligada àquilo que transpôs; é a transgressão que revela as fronteiras por ela ultrapassadas.

La transgression n'oppose rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision, ne cherche pas à ébranler la solidité des fondements; elle ne fait pas resplendir l'autre côté du miroir par-delà la ligne invisible et infranchissable. Parce que, justement, elle n'est pas violence dans un monde partagé (dans un monde éthique) ni triomphe sur des limites qu'elle efface (dans un monde dialectique ou révolutionnaire), elle prend, au coeur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être. Rien n'est négatif dans la transgression. Elle affirme l'être limité, elle affirme cet illimité dans lequel *elle* bondit en l'ouvrant pour la première fois à l'existence (FOUCAULT, 1963)<sup>52</sup>.

Em carta a Helio Oiticica, escrita em maio de 1970, portanto antes de sua experiência na Sorbonne, Lygia Clark diz não repelir a inserção de suas propostas experimentais no espaço museológico, acreditando, inclusive, em sua capacidade de transformação:

Quanto à posição *a priori*, de ser contra galerias, museus etc. etc., não leva a nada de positivo a não ser criar uma nova elite, e como eu sempre lutei contra isso me recuso contra toda a pressão que me fazem nesse sentido. Acho que o que fazemos é que é importante e teorias nesse sentido são muito boas para o crítico que nada comunica e pode se dar ao luxo de assim pensar. Por que eles não podem admitir que as coisas mudam e também as instituições? Muita pretensão a gente achar que nós mudamos para melhor mas que do outro lado só querem nos “recuperar” para se dizerem *à la page*... [...] Eu pessoalmente topo tudo. Faço minhas proposições onde me convidarem, na rua, na minha casa e ainda no inferno se houver possibilidade! (CLARK, 1996, p.151).

Quase um ano depois, Lygia Clark avança a possibilidade de levar seu trabalho a uma clínica psiquiátrica, a partir de um convite de Jean Clay<sup>53</sup>. A artista acha graça da irônica situação, pois, segundo ela, começara a fazer arte para escapar do hospício: “Mas não há lugar para mim no mundo dos normais. Meu trabalho, que de um ano e meio para cá aboliu completamente o objeto e se exprime somente pela parte gestual, está fora de qualquer esquema de arte, e estou sem lugar entre o artista e o sistema”. (CLARK, 1996, p.191). Após dois anos lecionando na universidade, Lygia Clark reconhece ser aquela a primeira

52. Tradução livre: “A transgressão nada opõe, nada faz deslizar no jogo do escárnio, não procura abalar a solidez dos fundamentos; ela não faz resplandecer o outro lado do espelho além a linha invisível e insuperável. Porque, justamente, ela não é violência num mundo dividido (num mundo ético) nem triunfo sobre os limites que a apagam (num mundo dialético e revolucionário), ela toma, no coração do limite, a medida desmesurada da distância que nele se abre e desenha o traço fulgurante que a faz existir. Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, ela afirma esse ilimitado no qual salta, abrindo pela primeira vez à existência”.

53. Jean Clay, juntamente com Julien Blaine, foi o responsável pela edição da revista francesa *Rohbo*, entre 1968 e 1971.

oportunidade efetiva de comunicar seu trabalho: “e quando penso nos anos que aqui passei em que não havia esses jovens com que trabalho o ano todo – pensei no suicídio como uma opção, pois sabia que tinha uma Proposição e não sabia como comunicá-la” (CLARK, 1996, p.254). Pelos seus relatos, percebe-se a anunciação de um transbordamento, que não necessariamente significará a delimitação do “antes” e do “depois”. Transgridem-se limites que, como linhas embaçadas, são tornados nítidos no momento da transgressão, voltando em seguida à sua configuração inicial.

Em conversa com terapeutas envolvidos no tratamento de psicose, entre eles Gina Ferreira e Lula Wanderley, Lygia Clark relata como suas aulas acabaram se tornando uma terapia de grupo, praticamente o mesmo durante cinco anos, pois os antigos alunos não abandonavam o curso: “eu não sabia que era uma terapia, mas o descobri” (CLARK, 2005, p.59). Para Suely Rolnik, a artista foi caminhando lentamente para o isolamento, pela total falta de sintonia de suas propostas com os modos tradicionais de apresentação e fruição. Depois das ricas experiências com seus alunos, realizadas como um processo que não dispensava o acompanhamento da artista, se tornava impossível a conciliação com as práticas estéreis vividas no espaço (e tempo) convencional de um museu ou galeria, freqüentados por um público estranho à experiência como processo, indispensável para a liberação de seu potencial poético.

Nesta migração, a artista reinventa o *público* no sentido forte de subjetividades portadoras de experiência estética que havia desaparecido do universo da Arte, onde este fora substituído por uma massa indiferenciada de consumidores, destituídos do exercício vibrátil de sua sensibilidade e cuja definição se reduz a sua classificação em categorias estatisticamente estabelecidas. Lygia constrói este novo público com seus dispositivos numa relação com cada um de seus receptores, tendo como objeto a política de subjetivação e, como meio, a duração (condição para interferir neste campo, re-introduzindo aí a alteridade, a imaginação criadora e o devir) (ROLNIK, 2007)<sup>54</sup>.

Na última proposição de Lygia Clark, a *Estruturação do Self*, a artista acompanha de perto e individualmente as mudanças ocorridas com o *cliente*, como um processo de tratamento clínico.

Por ora, contentemo-nos em lembrar que Lygia Clark terá inventado um território inédito, desconsiderando as fronteiras da arte, como as da clínica – quaisquer que

---

54. ROLNIK, Suely. *Memória do corpo contamina do museu*. <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>. Último acesso em 4 de novembro de 2007.

sejam seus estilos, escolas ou categorias –, movida unicamente pela radicalidade de seu espírito investigativo. [...] Do ponto de vista deste território insólito, a polêmica relativa ao lugar onde situá-lo, se ainda na arte ou já na clínica, ou mesmo na fronteira entre as duas ou em seu ponto de junção, revela-se totalmente estéril: falso problema, via sem saída. Se nos dispusermos a uma sintonia fina relativa à *ética* que irriga o percurso desta artista, as perguntas a serem feitas serão totalmente outras (ROLNIK, 2005, p.24).

Uma das singularidades da obra de Lygia Clark era a íntima relação entre sua vida e seu trabalho, reinventados conjuntamente. Cada vez que a artista sentia esgotar as possibilidades de uma proposta, ou que precisava encontrar expressão (vômito) àquilo que seu *corpo vibrátil* (ROLNIK) percebia do mundo, entrava em profunda crise: a artista vivia o processo de transformação do vazio existencial em “vazio-pleno”, espaço fecundo para a criação de novas elaborações.

Na própria vida nota-se o processo. O cotidiano, que para mim é sempre mágico, rico em nova aparência, para eles é o vazio, a repetição e nada representa como maturação. Até acho que invento minha própria vida, que a recrio todos os minutos e ela me recria à sua imagem; vivo mudando, me interrogando maravilhada, sem controle de nada, dos mínimos acontecimentos, me deixando fluir, despojada de quase tudo, guardando somente minha integridade interior (CLARK, 1996, p.207).

Lygia Clark percebera que a aproximação entre arte e doença mental tomava novas configurações. Segundo ela, o artista que dispensa o objeto para ser objeto de si e do outro – entendido aqui como o sentido dado por Mario Pedrosa –, quando se interessa pela psicanálise, tem a chance de viver sua regressão quando elabora uma proposta, podendo oferecê-la a trabalhos clínicos. Outra possibilidade de contato com a patologia seria o artista usar seu próprio corpo para viver seu problema<sup>55</sup> diante dos espectadores ou, ainda, expor sua doença como uma obra de arte: nesses dois últimos casos o artista se manteria na posição de mito oferecendo-se como “objeto de espetáculo” (CLARK, 1997 p.265). A expressão artística como caminho de tratamento da loucura não era novidade, porém Lygia Clark faz distinção entre a expressão que resulta numa “projeção”, como a já mencionada fetichização do drama pessoal, da que gera uma “introversão”. Esta seria cara à artista, pois se daria como um processo íntimo, que iria da regressão à re-elaboração de si mesmo.

---

55. Lygia Clark cita Gina Pane, que queimara o próprio corpo em público.

O artista que perde a autoria da obra teve inicialmente várias atitudes compensatórias. Cultivou sua personalidade como obra, passou a ser sua empresa. Outros abraçaram o misticismo na necessidade de uma poética transferente. Acabar com o “objeto transferencial” e assumir-se me parece sua maior dificuldade (CLARK, 1997, p.264).

Pierre Fédida, psicanalista e filósofo que analisou Lygia Clark entre 1968 e 1976, em entrevista a Suely Rolnik<sup>56</sup>, identifica na obra da artista uma “potência de ruptura”, ou seja, uma capacidade autocrítica de caráter positivo, pois alimentada por novas elaborações, férteis tanto para a prática artística quanto para a terapêutica. Como “criações entre si e o outro” (FÉDIDA, 2005, p.69), a produção de Lygia Clark “faz explodir igualmente a obra de arte que se chama escultura ou quadro, faz explodir igualmente aquilo a que se chama de intersubjetividade da comunicação (por exemplo, clínica ou terapêutica)” (FÉDIDA, 2005, p.69). Yve-Alain Bois, crítico e historiador da arte, que convivera com Lygia Clark na mesma época, percebe uma lógica que vai dos *Bichos* à fase final de seu trabalho, realizado na Sorbonne, que para ele não eram performances, mas também não poderia ser chamado de aula. Sobre a *Estruturação do Self*, o crítico prefere não se manifestar, admitindo não saber o que fazer com o filme *Memória do Corpo*, que trata da última fase da produção de Lygia Clark. “Algo de que estou absolutamente certo é que ela não iria querer que fosse exibido em um contexto artístico, porque não seria a melhor maneira” (BOIS, 2006, p.243)<sup>57</sup>. Yve-Alain Bois acredita que, mesmo com alguns riscos, talvez um psicanalista fosse mais indicado para estudar a *Estruturação do Self*.

Foi isso que Lygia Clark buscou, ao pedir a Suely Ronlik, em 1978, para que adotasse a *Estruturação do Self* como tema de sua tese de doutorado<sup>58</sup>. Para a psicanalista, o entendimento que coloca a *Estruturação do Self* no âmbito exclusivo da terapia, origina-se em parte de uma postura da própria Lygia Clark,

56. O psicanalista afirma que só pôde se aproximar da obra de Lygia Clark e a partir daí emitir algum pensamento, passados alguns anos, mesmo sabendo da importância da terapia em seu processo criativo. Os dois chegavam a se encontrar cinco vezes por semana.

57. BOIS, Yve-Alain. *Ideologias da forma*. Entrevista com Yve-Alain Bois publicada pela revista *Novos Estudos*, nº 76, de novembro de 2006. <http://www.scielo.br/pdf/nec/n76/13.pdf>. Último acesso em 2 de agosto de 2007. Em 1982 foi organizada uma retrospectiva, pela galeria Raquel Arnaud, das obras de Lygia Clark produzidas nos anos 50. A artista condicionou a exposição à realização de uma palestra na PUC de São Paulo, que se dedicaria ao seu trabalho experimental.

58. Rolnik reconhece que, no início, adotara o mesmo viés psicanalítico utilizado por Lygia, só revendo o “equivoco” em 1994, quando convidada repensar a obra em função XXII Bienal de São Paulo, em que haveria uma retrospectiva da artista.

que ora se dizia terapeuta, ora se dizia trabalhar na fronteira. Além disso, utilizava termos psicanalíticos para explicar a proposta, familiaridade tributária de seus anos de análise e do próprio contexto dos anos 1970, em que a psicanálise ganhara terreno, sobretudo na França. Ao enquadrar a *Estruturação do Self* no campo específico da psicanálise, a crítica teria se eximido da responsabilidade de lidar com mais um possível aberto pela arte.

Sendo a proposta de Lygia muito pioneira, não havia um discurso capaz de apreendê-la em toda sua radicalidade; daí ela recorrer à psicanálise que, na época, era o discurso legitimado para referir-se ao trabalho com a subjetividade. O fato é que os psicanalistas não se interessaram pelo assunto, e os críticos não acompanharam esta virada na obra de Lygia, e continuam não acompanhando até hoje. Na melhor das hipóteses, aceitou-se que se tratava agora de terapia e não mais de arte e, sendo assim, deixou-se de pensar a respeito (ROLNIK, 1999, p.28)<sup>59</sup>.

O processo que conferiu à arte o privilégio da ativação do *corpo vibrátil* aos afetos e a inevitável criação de novas representações e subjetividade, ao mesmo tempo privara o homem comum da existência criativa (no sentido winnicottiano)<sup>60</sup>, cabendo-lhe somente adaptar-se pacificamente a identidades já estabelecidas. Segundo Rolnik, esse modelo entra em crise no fim do século XIX, momento em que a prática clínica surge para tratar as patologias decorrentes da separação entre arte e vida, criando “condições de escuta do corpo vibrátil” (ROLNIK, 1999, p.25). Como veremos mais adiante, o questionamento da política identitária ganha maiores dimensões nas décadas de 1960 e 1970, momento em que também surgem as propostas experimentais de Lygia Clark, com vocação para a ativação do *corpo vibrátil* do participante.

A arte reconecta-se efetivamente com a vida e a existência da clínica psicoterapêutica perde sentido. Daí não ser possível considerar que nesta obra estamos na fronteira entre os dois domínios, já que aqui eles deixam de existir enquanto tais. Tampouco se pode dizer que se trataria então de um território que implica o abandono da arte, sua substituição pela clínica ou a fusão de ambas (ROLNIK, 1999, p.29 et. seq.).

59. ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In.: **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999. [http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda\\_com\\_resumo.pdf](http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf). Último acesso em 10 de maio de 2008.

60. Como veremos no Capítulo 3.3, em Winnicott, o viver criativo não está ligado à atividade artística, mas sim a uma assimilação criativa da realidade externa na vida cotidiana.

Assim, Rolnik procura abrir o pensamento para a fundação de um outro espaço, que não é fronteiro. Apenas a menção de “esfera artística” e “esfera clínica”, mesmo que fundidas, já pressuporia uma cisão que “deserotiza” a vida do homem comum, efeito que justamente Lygia Clark queria eliminar. “Para o artista [...], os materiais não precisam ser exatos como na ciência, nem trazer nenhuma ‘verdade’ como na filosofia. Para o artista, as fontes, os estímulos são totalmente não hierarquizados” (HERKENHOFF, 2005, p.85).

Em 1997, as propostas experimentais de Lygia Clark são finalmente reconhecidas pelo sistema de arte internacional, rendendo-lhe um espaço na Documenta X<sup>61</sup> e uma retrospectiva organizada pela Fondació Antoni Tàpies (Barcelona)<sup>62</sup>. Em ambas ocasiões, seu experimentalismo fora apresentado e não vivido, ora tendo objetos e vestimentas expostos como objetos de arte, ora em representações das práticas experimentais, vistas pelo público como um espetáculo teatral.

No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazes do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais (CLARK apud ROLNIK, 2007)<sup>63</sup>.

---

61. Na ocasião foram expostos *O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa e Máscaras sensoriais*.

62. A retrospectiva também passou pelo MAC, galleries contemporaines des Musées de Marseille (de janeiro a abril de 1998), pela Fundação de Serralves, em Oporto (de abril a junho de 1998), pela Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, em Bruxelas (de julho a setembro de 1998), e pelo Paço Imperial, no Rio de Janeiro (de dezembro de 1998 a fevereiro de 1999).

63. Texto *Memória do corpo contamina o museu*. <http://eicpc.net/transversal/0507/rolnik/pt>. Último acesso em 20 de janeiro de 2008.

### 3

## Políticas de subjetivação e a arte

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade (ROLNIK, 2006a)<sup>64</sup>.

### 3.1

#### Subjetividade capitalística e os processos de singularização

Procuro expressar ou dar a medida do que já vivi, propondo aos que participam do meu trabalho uma reestruturação de si mesmos. Manipulo o rito sem o mito. Nego o mito transferente, exterior ao homem. Elaboro um rito em que cada um dos participantes termina assumindo seu próprio mito (CLARK, 1996, p. 315).

Em *O Iluminismo como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer apontam os impactos negativos da oferta maciça de divertimento em imagens coerentes que “tranquilizam” o consumidor. Rádio, cinema e publicidade seriam os grandes difusores de modelos de comportamento. A valorização cada vez maior do igual, aliada à rapidez de exibição e fruição – sobretudo no cinema –, não deixaria espaço para que o consumidor já domesticado desse seu próprio significado àquilo que lhe foi exposto. “Mesmo os ideais abstratos de harmonia e bondade da sociedade são, na época da publicidade universal, concretos demais. Mesmo os ideais abstratos apressam-se em ser identificados como publicidade” (HORKHEIMER & ADORNO, 2002)

Hoje, nada tem mais significado para mim do que a própria realidade das coisas. [...] o *hippie* da vida real, com sua liberdade, e o *hippie* do cinema – aquele grupo alegórico de *Blow Up*, de Antonioni, por exemplo. O sentido do *hippie* real é muito mais forte que aquele que o filme procura dar-lhe. O *hippie* verdadeiro é mais comovente, mais expressivo que qualquer coisa que se coloque por cima dele, utilizando-o para dizer outra coisa. A alegoria, atualmente, em vez de comunicar alguma coisa, retira da comunicação o que ela tem de mais vivo. Assim, o real é mais importante. Se alguma coisa é, tentar colocar-lhe por cima um sentido simbólico é enfraquecê-la (CLARK, 1997, p.227).

---

64. Texto *Geopolítica da cafetinagem*. <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Último acesso em 20 de janeiro de 2008.

Felix Guattari e Suely Rolnik, no livro *Cartografias do desejo*, propõem o conceito de *subjetivação* ou *produção de subjetividade* para tentar dar conta do fenômeno de fabricação de “modos de ser” dentro de uma sociedade. A subjetividade que procuram mapear, se distingue do *sujeito* da tradição filosófica, pois é vista como algo originado artificialmente, não havendo qualquer relação com uma possível natureza humana. O sujeito de que tratam não é uma unidade fechada, mas um campo de forças, atravessado por influências do entorno – familiares, históricas, tribais, etc. Produto cada vez mais industrial nas sociedades abarcadas pelo capitalismo, a subjetividade torna-se “essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.33).

A produção de subjetividade se manifesta diferentemente dependendo de sua época<sup>65</sup> e pode atuar em diversas escalas; pode ser localizada e estrita a pequenos grupos (territorializada) – étnicos, profissionais, sociais – ou expandida, transnacional (desterritorializada), exigindo uma produção em massa: esta, industrial, é realizada e difundida para todos os territórios afetados pela atuação “Capitalismo Mundial Integrado” (CMI)<sup>66</sup>. O CMI teria percebido que, mais importante do que a produção material – a chamada infra-estrutura<sup>67</sup> –, é a produção da superestrutura, a subjetividade, que alimenta cada vez mais fortemente o sistema.

---

65. Como veremos mais adiante, Rolnik diferencia, por exemplo, a subjetivação da política identitária característica do regime fordista, presente até os anos 1960, daquela produzida pelo capital neoliberal, em resposta às transformações desencadeadas pelos movimentos de contracultura dos anos 1960 e 1970. Entretanto, políticas de subjetivação de diferentes períodos históricos poderiam conter uma mesma essência. Guattari, no livro *Caosmose*, diz ser possível encontrar pulsões capitalísticas “no interior dos impérios egípcios, mesopotâmicos, chineses e, depois, durante toda a Antiguidade clássica” (GUATTARI, 2000, p.134).

66. O termo “Capitalismo Mundial Integrado” foi criado por Felix Guattari com o intuito de melhor caracterizar o capitalismo dos dias de hoje. “O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle”. (GUATTARI, 1975, p.211).

67. No pensamento marxista, a base material da sociedade é chamada de infra-estrutura; é seu desenvolvimento que determina a superestrutura, dividida em ideológica (idéias políticas, religiosas, morais, filosóficas) e política (Estado, polícia, exército, leis, tribunais). A visão de mundo seria o reflexo da base econômica (e material) da sociedade. Entretanto admite-se que, numa revolução, a superestrutura impulse a transformação da infra-estrutura.

Assim, o CMI não produziria apenas mercadorias, mas imagens a serem desejadas e consumidas, oferecendo “o paraíso na terra” (ROLNIK, 2006b),<sup>68</sup> como uma nova religião. A promessa de felicidade inclui a fabricação de representações, como por exemplo, a imagem da mulher bonita, saudável e bem casada, que dá conta da carreira, dos filhos e da casa, graças à ajuda de produtos à venda no hipermercado mais próximo. São criados modelos de viver, preparam-se mentes receptivas às “novidades” que serão lançadas no mercado, todas portadoras de obsolescência programada. Essa tarefa não seria exclusiva da publicidade, mas também dos programas de TV, do cinema e de todo meio comunicação que depende de patrocinadores.

A subjetividade capitalística atravessa os campos público e privado, conecta grandes estruturas do capital às faculdades de percepção, é difundida inconscientemente pelos indivíduos em seu anonimato, reprodutores de modos de ser, de se relacionar, dentro e fora de casa. Fomenta-se a própria prisão, embota-se a percepção do mundo pelo condicionamento e autocontrole. “Sem um trabalho de formação prévia das forças produtivas e das forças de consumo, sem um trabalho de todos os meios de semiotização econômica, comercial, industrial, as realidades sociais locais não poderão ser controladas” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.36).

A subjetividade, como tratada por Guattari, é essencialmente social, sendo formada pelo entrecruzamento de vários componentes, inconscientes ou conscientes, interiorizados pelo indivíduo<sup>69</sup> ou grupo. A subjetividade pode ser vivenciada flutuando entre dois opostos: num deles o indivíduo a aceita como algo pronto, vivendo uma “relação de alienação e opressão”; ou vive uma “relação de expressão e de criação”, na qual metaboliza a subjetividade recebida e a recria, “produzindo um processo de singularização” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.42). Os componentes da subjetividade individual seriam da ordem do próprio corpo, das relações de grupo ou de poder (estado, leis, etc.) e não atuariam como conteúdos estanques, mas sim em forma de relações e intervenções no conjunto. No entanto, tais fluxos estariam sendo afetados pela produção de subjetividade do

---

68. Entrevista de Suely Rolnik ao periódico argentino *MU*, publicada em 6 de julho de 2006. <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>. Último acesso em 4 de janeiro de 2008.

69. A noção de indivíduo aqui é problemática, pois Guattari não considera a existência de uma “unidade evidente da pessoa”; na verdade tal unidade seria debitária de “sistemas de identificação modelizantes”.

CMI, propagada em todas as instâncias da existência humana, por sua enorme capacidade de serialização e normalização.

A tendência atual é igualar tudo através de grandes categorias unificadoras redutoras – tais como o capital, o trabalho, um certo tipo de assalariamento, a cultura, a informação – que impedem que se dê conta dos processos de singularização. Toda criatividade no campo social e tecnológico tende a ser esmagada, todo microvetor de subjetivação singular, recuperado. Uma deriva geral dos modos de territorializados de subjetivação ocorre por toda parte. Tradições milenares de um certo tipo de relação social e vida cultural são rapidamente varridas do planeta. Todas as pretensas identidades culturais residuais são contaminadas (GUATTARI e RONLIK, 2005, p.49).

Ironicamente, a produção industrial de subjetividade, aliada à multiplicidade característica do mundo contemporâneo, poderia oferecer seu próprio antídoto: quando as inúmeras referências fabricadas que atravessam o indivíduo entram em choque, este se sente perdido e fragiliza-se, necessitando criar suas próprias representações para habitar o mundo. A fragilidade, nesse caso, é vista como algo extremamente benéfico, pois é “o coração mesmo da criação de realidade subjetiva e objetiva [...] quando se sente frágil e suas referências não fazem sentido algum, que se vê forçado a criar” (ROLNIK, 2006b)<sup>70</sup>. A idéia que liga fragilidade e criação está de acordo com o pensamento de Gilles Deleuze, como exposto em seu texto *Literatura e a vida*. Segundo o filósofo, para realizar sua atividade, o escritor está sempre num devir marginal às representações dominantes, um devir que escapa a qualquer formalização ou diferenciação; escrever é estar “num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (DELEUZE, 1997, p.11). A atividade criadora é sempre processo, nunca estabilidade: ao escrever,<sup>71</sup> vive-se nesse indefinido, nesse “não-ser”, pela pura impossibilidade, daquele que cria, de dar conta das coisas que o atravessam.

70. Tradução livre de: “es el corazón mismo de la creación de realidad subjetiva y objetiva. Es cuando te sentís frágil y cuando tus referencias no hacen sentido alguno que te ves forzado a crear”. Trecho de entrevista ao periódico argentino *MU*, publicada em 6 de julho de 2006. <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>. Último acesso em 4 de janeiro de 2008.

71. É importante enfatizar que Deleuze não identifica tal devir com toda e qualquer obra literária. O filósofo acredita que poucos podem se dizer escritores, pois a maioria escreve obras auto-referentes ou cheias de imaginação, frutos de um estado neurótico ou psicótico, respectivamente. Isso ocorreria exatamente pela estagnação do devir presente processo criativo.

A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro [...], mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? (DELEUZE, 1997, p.14).

A “gorda saúde” seria atributo daqueles que se encaixam e se estabilizam nos códigos vigentes, enquanto os incapazes de se enquadrar nos modelos oferecidos teriam a chance de transformar sua inabilidade numa frágil saúde criadora, possibilidade para o início de seu processo de singularização.

O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. [...] Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida (DELEUZE, 1997, p.15).

O processo de singularização estaria na base do que Felix Guattari chamou de “revolução molecular”, uma recusa ao modo de vida dominante que se daria em nível infrapessoal, pessoal e/ou interpessoal. Os revolucionários – indivíduo ou grupo – seriam aqueles que, de forma organizada ou não, questionam os valores vigentes que afetam as relações de tempo, de espaço, de consumo, de trabalho, da vida íntima etc., sempre alinhando pensamentos e ações.

As singularidades manifestas podem ser ignoradas pelo meio e consideradas “problemas” secundários, mas também podem gerar processos de mutação, forçando novas articulações do conjunto. Guattari exemplifica uma das faces da normalização de singularidades com a típica cena do aluno indisciplinado que, ao se entediar, perturba o bom andamento da aula. Na maioria das vezes sua ação é neutralizada pelos educadores e vista como um caso isolado, sem que a escola se pergunte se aquele determinado aluno, na verdade, conseguira manifestar o que boa parte do grupo estava sentindo. Tendem-se abafar certos “incômodos”, que na verdade oferecem a chance oportuna de se refletir sobre determinado problema.

Um processo de singularização detectado pelo sistema capitalista, por exemplo, pode ser normalizado pela total indiferença, como no exemplo acima, ou

pela recuperação, criando uma representação superficial de determinado valor de singularidade, a ser posteriormente expandida e consumida. Um exemplo de reificação pelo mercado é a proliferação de produtos “naturais”, “light”, “ecológicos”, assim como serviços diferenciados de academias e spas que vendem a ilusão de uma “vida saudável” e mais “zen”, sem que o sujeito opere transformações efetivas no seu modo de vida e padrões de consumo.

Entretanto, Guattari vê uma possibilidade de os processos de singularização sobreviverem à normalização. Seria necessário que esses “grupos sujeitos” tomassem conhecimento uns dos outros, reconhecendo as respectivas especificidades, mas sem fechar-se em guetos. Promovendo uma articulação entre si, os múltiplos desejos ganhariam voz, podendo desencadear a proliferação novos processos de singularização e transformação social. Segundo Guattari, uma experiência próxima já teria acontecido em maio de 1968, na França:

Essa multiplicidade de máquinas desejantes não é composta de sistemas estandardizados e ordenados, que se poderia disciplinar e hierarquizar, em função de um objetivo central. Ele se estratifica, segundo diferentes conjuntos sociais, de acordo com as faixas etárias, os sexos, as origens geográficas e profissionais, as práticas sexuais, etc. Não realiza uma unidade totalizante. É a univocidade dos desejos e dos afetos das massas, e não seu agrupamento em torno de objetivos padronizados, que funda a unidade de sua luta. A unificação aqui não é antagônica à multiplicidade e à heterogeneidade dos desejos [...] (GUATTARI, 1975, p.177).

A rápida recuperação dos ideais da geração de 1968 deveu-se, segundo Guattari, à aderência dos militantes a representações ideológicas centralizadoras, pois estariam contaminados pela moral burguesa. Qualquer manifestação “não organizada”, “não disciplinada”, era acusada de anarquismo e espontaneísmo: não poderia ser levada a sério, considerada incapaz de fazer frente ao poderoso sistema que combatiam. Era preciso ter uma representação, um porta-voz, encaixar-se num programa e esquecer-se do desejo, a motivação primeira que conferiu verdade à ação.

Há sempre algo de precário, de frágil nos processos de singularização. Eles estão sempre correndo o risco de serem recuperados, tanto por uma institucionalização, quanto por um devir-grupelho. Pode acontecer de um processo de singularização ter uma perspectiva ativa em nível de agenciamento e, simultaneamente, a esse mesmo nível, fechar-se em gueto (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.62).

Na “revolução molecular” proposta por Guattari, não há distinção entre as ações da economia do desejo (vida privada, subjetividade) e as ações da economia política (vida pública, sobretudo do trabalho): a mudança social é feita de dentro para fora e vice-versa; ocorrendo à margem de programas ideológicos impregnados pelo centralismo capitalista.

Para manter o controle sobre a sociedade, o capitalismo mantém naturalizada a cisão entre o trabalho socialmente útil, manifesto na economia política – aquele que tem valor de troca, pois seu resultado é transformado em mercadoria –, do trabalho da economia desejante, “inútil”, em função de seu valor de uso, privilégio de tudo que é domínio do desejo e da vontade, como a arte<sup>72</sup>, o sonho etc. Guattari quer fugir dessa dicotomia – mantida com a ajuda da tradição das ciências humanas – questionando o espaço privilegiado do indivíduo. Perpetuando tal divisão, por exemplo, a psicanálise se limitaria às questões do desejo, enquanto a sociologia se deteria no domínio da economia política, dos fenômenos sociais.

A coincidência entre luta política e a análise do desejo implica, desde então, que o “movimento” permaneça na escuta constante de qualquer pessoa que se exprima a partir de uma posição de desejo, mesmo e sobretudo que ela se situe “fora do assunto”, “fora do sujeito”. Em família, reprime-se uma criança que se exprime “fora do assunto”, “fora do sujeito”, e isto continua na escola, no quartel, na fábrica, no sindicato, na célula do partido. [...] mas o desejo, por sua própria natureza, tem sempre a tendência de “sair do assunto”, “sair do sujeito”. Um agenciamento coletivo de enunciação dirá algo do desejo sem reduzi-lo a uma individuação subjetiva, sem enquadrá-lo num sujeito, num assunto, preestabelecido ou em significações previamente codificadas (GUATTARI, 1975, p.177).

É preciso que a maneira de viver esteja alinhada ao discurso, sendo a revolução no campo mais íntimo a chave para uma efetiva transformação, pois sentida no corpo e na alma do sujeito, e por isso mesmo mais difícil de ser recuperada. A divisão entre os papéis sociais (e/ou profissionais) e o comportamento privado, favoreceria a manutenção de incongruências e

---

72. Adorno e Horkheimer, em *O Iluminismo como mistificação das massas*, teriam identificado uma mudança na atribuição de valor da obra de arte. A arte burguesa teria pretensamente um valor de uso, por despertar um interesse puramente estético e por isso livre da condição de mercadoria. Entretanto, foram esses mesmos atributos que possibilitaram sua fetichização e sua conseqüente valorização como mercadoria. “Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a idéia de tomar parte e estar em dia; em lugar da compreensão, ganha-se prestígio” (ADORNO e HORKHEIMER, 1947, p.61).

beneficiária o sistema capitalista, maior interessado na cisão entre desejo e trabalho. Segundo Guattari, uma das causas do fracasso dos movimentos operários – transformados em socialismo burocrático – teria sido a adoção da subjetividade burguesa pelos militantes, que não operaram transformações profundas no âmbito particular, deixando campo aberto para a instrumentalização de seus ideais.

A verdadeira fratura só se efetuará a partir do momento em que questões tais como as do burocratismo das organizações, das atitudes repressivas dos militantes com respeito as suas mulheres, seus filhos, etc., seu desconhecimento do problema do cansaço, da neurose, do delírio [...], se não passarem ao centro das preocupações políticas, ao menos forem consideradas como sendo tão importantes quanto a necessidade de se afrontar com o poder burguês, com o patrão, com a polícia... A luta deve ser levada em nossas próprias fileiras, contra nossa própria polícia interior. Não se trata absolutamente de um *front* secundário [...], de uma luta complementar de objetivos marginais. Enquanto se mantiver a dicotomia entre a luta do *front* das classes e a luta no *front* do desejo, todas as recuperações continuarão possíveis (GUATTARI, 1975, p.24).

Não se deve menosprezar o desejo, mas sim ouvir o que ele tem a dizer. Mas desejo de quem? De um sujeito? De um grupo? Guattari reivindica a importância do “grupo sujeito”, pois este é capaz de criar novas significações, através dos “agenciamentos coletivos de enunciação” (GUATTARI, 1975, p.178). A enunciação individuada, condenada ao fracasso pela impotência diante das significações dominantes, precisaria se unir aos agenciamentos coletivos já em andamento, criando novas falas dentro da língua, falas que estão sempre em deriva e que escapam do engessamento pela representação dominante, por levarem em consideração a heterogeneidade (de desejos) de seus integrantes. “Só um grupo sujeito pode trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem para outros desejos e forjar outras realidades!” (GUATTARI, 1975, p.179).

Na conciliação entre a economia política e a economia do desejo proposta por Guattari, toda e qualquer tentativa de institucionalização comprometeria o movimento de deriva proporcionado pela ação desejante. A arte e a ciência, pela natureza criadora do trabalho, são vistas por Guattari e Rolnik como campos que conseguem escapar do pleno controle institucional sobre seus processos: “De algum modo, as produções artísticas e científicas procedem de agenciamentos de enunciação que às vezes atravessam não só as instituições e as especialidades, mas também países e até épocas”. Nessa concepção, qualquer revolução programada

fracassaria, pois prescindiria do componente do desejo: “*Por essência, a criação é sempre dissidente, transindividual, transcultural*” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.46)<sup>73</sup>.

Suely Rolnik, no texto *Memória do Corpo contamina o museu*, relaciona ativismo e arte, procurando ultrapassar o velho antagonismo que confinou o primeiro à economia política e o segundo à economia do desejo; resistências de âmbito macro e micro-político, respectivamente:

Ações ativistas e ações artísticas têm em comum o fato de constituírem duas maneiras de enfrentamento das tensões da vida social nos pontos em que sua dinâmica de transformação se encontra travada; ambas têm como alvo a liberação do movimento vital, o que faz delas atividades essenciais para a *saúde* de uma sociedade – isto é, a afirmação de seu potencial inventivo de mudança quando essa se faz necessária (ROLNIK, 2007b).

Mesmo considerando as especificidades das ações de ativistas e de artistas, com amplitudes, motivações e estratégias distintas, Rolnik reforça a possibilidade de propagação de uma proposta artística em nível macro-político, e de um reconhecimento, por parte dos militantes, da importância de se trabalhar em nível micro-político, atuando na esfera das subjetividades. Os artistas, motivados intimamente pelo conflito entre padrões da sociedade e a sensibilidade de seu *corpo vibrátil*, são levados a dar significado à sua crise. A materialização ou resultado desse conteúdo expressivo, se levado a público, poderia, segundo Rolnik, operar “mudanças irreversíveis na cartografia vigente”. A ação artística, caso pertinente, poderia ultrapassar sua condição de puramente “sensível”, “invisível” e “indizível” (ROLNIK) e aproximar-se da ação visível do ativismo. Este, em contrapartida, voltaria-se à economia do desejo, a fim de fazer frente às manipulações do capitalismo cognitivo<sup>74</sup>.

A colaboração entre artista e ativista impõe-se muitas vezes na atualidade como uma condição necessária para levar a termo o trabalho de interferência crítica que tanto um como outro empreendem, cada qual num âmbito específico do real, e cujo encontro produz efeitos de *transversalidade* em cada um de seus respectivos terrenos (ROLNIK, 2007).

73. Grifo dos autores.

74. O capitalismo, desde a década de 1960, não estaria apenas focado em explorar a força de trabalho do proletariado, mas também no controle da força criativa do “cognitariado”. O capitalismo cognitivo também pode ser chamado de “capitalismo cultural-informacional”. <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>

No texto *A dança na minha experiência*, Helio Oiticica parece depor sobre um processo de singularização, como conceituado por Guattari, e realizar uma verdadeira “revolução molecular”. Buscando desintelectualizar-se e livrar-se do “condicionamento burguês”, Oiticica encontra no improviso de danças “dionisíacas” como o samba, a possibilidade de refundar sua arte: ali a criação se dava coletivamente e na ação, expressando-se no instante, tendo o corpo como único meio. Como condição para aquela “experiência vital” era preciso destituir-se de quaisquer barreiras sociais; nesse momento descobre-se “a conexão entre o coletivo e a expressão individual [...] para uma compreensão de uma totalidade” (OITICICA, 1986, p. 73). Foi preciso que Oiticica entrasse em conflito com suas referências e delas abdicasse para que a vitalidade de sua criação ainda fosse possível.

Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas “camadas” sociais; não que considere eu a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, “fora” delas – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo, como “ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite, nem mesmo a elite artística marginal, mas existente [...]; não o processo aí é mais profundo: é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo de ser, na vivência subjetiva – seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total. O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser.

### 3.2

#### A dimensão política da ação

Ao optar pela proposição de ações em lugar da atividade tradicional do artista como o criador de formas determinadas<sup>75</sup>, Lygia Clark e outros artistas da

---

75. Marcel Duchamp já havia operado uma mudança nesse aspecto, pondo em discussão o mito do artista como único criador de sentido da obra, mesmo aquelas puramente visuais: “Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 1975, p.71).

vanguarda brasileira dos anos 1960, caminham em direção à aproximação da arte com a vida, expondo suas obras às imprevisibilidades e devires aos quais todos nós estamos sujeitos, simplesmente por estarmos no mundo.

Pois em toda ação a intenção principal do agente, quer ele aja por necessidade natural ou vontade própria, é revelar sua própria imagem. Assim é que todo agente, na medida em que age, sente prazer em agir; como tudo o que existe deseja sua própria existência, e como, na ação, a existência do agente é, de certo modo, intensificada, resulta necessariamente o prazer. ... Assim, ninguém age sem que (agindo) manifeste o seu eu latente (DANTE apud ARENDT).

Façamos uma digressão ancorada no texto de Hannah Arendt, que estabelece a diferença entre *trabalho* e *ação*<sup>76</sup>. A primeira atividade humana, ligada à nossa mundanidade, é realizada pelo *homo faber*, aquele que insere na natureza objetos artificiais produzidos por suas mãos. O produto final do *trabalho* tem início e fim definidos, é um objeto tangível sobre o qual o homem tem o controle e o poder de destruir. Já a *ação* se dá pelas relações entre os homens – sobretudo nas esferas pública e política –, é livre das condições materiais e, apesar de ter um início definido, seu fim é indeterminado e suas conseqüências imprevisíveis.

[...] Enquanto a força do processo de fabricação é inteiramente absorvida e exaurida pelo produto final, a força do processo de ação nunca se esvai num único ato, mas, ao contrário, pode aumentar à medida em que se lhe multiplicam as conseqüências; as únicas “coisas” que perduram na esfera dos negócios humanos são esses processos, e sua durabilidade é ilimitada, tão independente da perecibilidade da matéria e da mortalidade dos humanos quanto o é a durabilidade da humanidade. O motivo pelo qual jamais podemos prever com segurança o resultado e o fim de qualquer ação é simplesmente que a ação não tem fim. O processo de um único ato pode prolongar-se, literalmente, até o fim dos tempos, até que a própria humanidade tenha chegado ao fim.

Que os atos, mais que qualquer outro produto humano, tenham tão grande capacidade de perdurar constituiria motivo de orgulho para os homens se eles fossem capazes de suportar o ônus da irreversibilidade e da imprevisibilidade, das quais se origina a própria força do processo da ação (ARENDT, 1983, p.245).

No entanto, para não se cometer uma “traição” ao pensamento de Arendt, se faz necessário esclarecer que, no texto *A permanência do mundo e a obra de arte*, a autora liga a arte exatamente ao *trabalho* do *homo faber*, pois leva em conta a sua materialidade e sua existência como objeto pronto: obras artísticas são classificadas como “as mais mundanas de todas as coisas tangíveis” (ARENDT,

76. Além do *trabalho* e da *ação* há um terceiro aspecto da chamada *vita activa*, o *labor*. Este seria a atividade voltada para a satisfação das necessidades biológicas do homem, ligada à manutenção da vida e à sua condição animal. Foi Santo Agostinho quem cunhou a expressão *vita activa*, originalmente para designar as atividades públicas e políticas.

1983, p.181). Isto porque, mesmo sendo resultado da reificação do pensamento do artista<sup>77</sup>, a obra de arte não estaria sujeita ao desgaste do uso e seria menos suscetível à corrosão do tempo, como os objetos ordinários, que existem, em tese, pela sua utilidade. Arendt aqui enfatiza a permanência; a imortalidade física das obras, sendo expressões máximas da durabilidade do mundo das coisas, da artificialidade produzida pelo homem. Para ela, o teatro seria a única expressão artística onde se vive a esfera política, mas sempre como mimese.

O que nos interessa na distinção entre *ação* e *trabalho* feita por Arendt não é tanto a aplicação que a autora faz no campo da arte, mas sim a sua crítica à valorização do pensamento ocidental à estabilidade propiciada pela atividade do *homo faber*. A tradição filosófica viu a *ação* como um problema, por ser uma atividade humana que se dá na esfera pública – e assim na pluralidade – e que desencadeia processos irreversíveis, que fogem do controle dos seus agentes. A eliminação dos inconvenientes da *ação* só seria possível com o fim da própria esfera pública dos “negócios humanos” (ARENDR, 1983, p.245), que é a teia das relações humanas estruturada com múltiplas e contraditórias intenções. Nessa teia, aquele que age é sempre sujeito, mas não detém a autoria de seus efeitos.

O conceito de governo seria uma das “modalidades de evasão”<sup>78</sup> da *ação*, definido desde Platão como o comando de uns sobre outros (originalmente designado para o âmbito doméstico): a convivência legítima e política entre os homens só seria possível com uma relação entre governante (s) e governados, sem influência da *ação*. Em *O Estadista*, Platão divide o “começar” (*archein*) do “realizar” (*prattein*) na relação de governo, cabendo ao governante iniciar um processo com seu pensamento e aos governados a execução das ordens, sem “pensar ou conhecer”<sup>79</sup>: executar uma ordem seria totalmente diverso de agir, uma vez que a *ação* não separa pensamento e realização. Essa divisão platônica, segundo Arendt, foi utilizada para legitimar relações de poder e preponderou no pensamento político de forma equivocada, já que não se manteve a distinção entre *ação* e execução com obediência. De “inconveniente” a *ação* passa a ser “inútil”,

---

77. Aqui, a palavra reificação tem o sentido estrito de fazer algo tornar-se coisa, ser materializado, e não o sentido negativo de “coisificação” de um pensamento ou ideal artístico que é reduzido ou simplificado por um discurso.

78. Id. Ibid.

79. Id. Ibid. Segundo Arendt, a relação entre aquele que pensa e o que simplesmente executa, era encontrada na relação senhor-escravo da administração privada: Platão pretendia aplicar à *polis*, para ele uma “grande família” as mesmas regras domésticas.

pois estaria condenada a uma ordem estranha ao sujeito<sup>80</sup>. Na verdade, é no processo da fabricação – atividade compreendida no *trabalho* humano – que ocorre a separação entre a idéia e execução. Assim, Arendt procura estabelecer uma relação entre governo e fabricação:

O desejo platônico de substituir a ação pela fabricação, visando conferir à esfera dos negócios humanos a solidez inerente à fabricação e ao trabalho, torna-se mais evidente quando atinge o próprio cerne de sua filosofia, a doutrina das idéias [...]. Na República, o rei-filósofo aplica as idéias como o artesão aplica suas normas e padrões; “faz” sua cidade como o escultor faz uma estátua; e, na obra final de Platão, estas mesmas idéias são inclusive transformadas em leis que precisam ser executadas (ARENDR, 1983, p. 237 et. seq.).

Além dessa crítica à tradição filosófica, que valoriza o *trabalho* e desqualifica a *ação*, Arendt enfatiza a dimensão política desta, pela qual o homem exerce verdadeiramente sua condição humana, como ser livre, mesmo que esteja sujeito a uma rede de relações não concebida por ele. A arte que assume a falta de controle sobre o resultado da obra enfatizando a ação, quer motivar relações e não mais oferecer um objeto acabado. Encontra-se aí a incorporação de uma dimensão política, força motriz do experimentalismo na arte, sintonizado com os ideais de liberdade dos anos 1960 e 1970. Para Jean Clay, no trabalho experimental de Lygia Clark, assiste-se “a uma diluição da idéia da criação na idéia de transformação” do real, assim como a “idéia da arte” é diluída “na idéia da práxis” (CLAY, 2005, p.43).

A pretensão de estabilidade é posta em xeque; o sujeito é inserido na teia de relações que possibilita o contato com o outro; são reunidos pensamento e realização. A arte convoca o sujeito ao exercício do novo, a ser também artista.

Quando Lygia Clark e Hélio Oiticica querem liberar e expandir o corpo-mente, estão lutando contra as limitações sociais, culturais e políticas de seu tempo, estabelecendo uma estratégia eficaz para um combate concreto. Isso permite que permeiem suas proposições com um sopro de utopia, no sentido do permanente engajamento na criação de um homem/mulher desreprimido. Está claro, então, que qualquer projeto em direção à transformação não adota uma metodologia neutra, para liberar o movimento: um (amplo) projeto político sempre perpassa o programa. Em termos de transformação, nunca se deve tentar predizer resultados. É

---

80. A ausência de soberania na *ação* e sua falta de poder sobre as conseqüências de sua iniciativa, não seriam motivo de paralisia e conformismo; Arendt questiona se não seria possível para a liberdade humana “sobrepular as inaptidões da não-soberania” (ARENDR, 1983, p.247). Para Arendt, o conceito de soberania é, na verdade, um ideal que não leva em conta a existência do indivíduo na pluralidade.

mais sábio confiar que movimento e vida sempre criam condições para vida e movimento continuarem (BASBAUM, 2007)<sup>81</sup>.

O convite à ação teria sido um dos principais legados do experimentalismo na arte, que possibilitava ao participante liberar-se da lógica do mundo objetivo em um momento e num espaço privilegiados, através de experiências plurisensoriais muitas vezes vividas com todo o corpo; artistas experimentais como Oiticica e Clark desejavam que suas propostas servissem como instâncias críticas que poderiam gerar reflexões e mudanças pessoais e até mesmo sociais. Mario Pedrosa, ao escrever sobre a iniciação de Helio Oiticica na Mangueira, conclui que foi nessa experiência que o artista encontrou a mediação entre seu apuro estético e seu inconformismo social. O engajamento social não partidário estaria no cerne das propostas de artistas como Oiticica e Lygia Clark, que não elaboravam sua poética sem uma dimensão ética.

O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência de outro ambiente. Nesse, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso das paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social (PEDROSA, 1986, p.12)

Entretanto, é importante enfatizar, que tanto Lygia Clark quanto Helio Oiticica, se distinguiam de alguns artistas ditos experimentais, pelo fato de estes explorarem a experimentação de objetos pelo espectador sem efetuarem de fato uma mudança estrutural, uma vez que certas propostas, na concepção de Lygia e de Helio, seriam destituídas de qualquer virtualidade, configurando apenas um deslocamento do suporte, que deixava de ser o quadro para ser o espaço da experimentação. Helio Oiticica certa vez afirmou: “o experimental não é ‘arte experimental’” (OITICICA, 1972)<sup>82</sup>.

81. O texto *Clark & Oiticica* foi originalmente publicado em inglês pela X-ART Foundation em 1994. A versão em português foi publicada em *Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*, edição especial da *Revista do Fórum Permanente* ([www.forumpermanente.org](http://www.forumpermanente.org)) organizada por Paula Braga.

82. Texto *Experimentar o experimental*, de 22 de março de 1972 <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>. Acessado em 30 de maio de 2008.

Na verdade a razão de ser primeira do surgimento deste problema, o objeto, na arte moderna, foi o de propor novo rumo para o da representação, de ordem maior, e esse da representação passou ao do comportamento, à descoberta do mundo, do homem ético, social, político, enfim da vida como perpétua manifestação criadora. Não nos limitemos a encarar acadêmica e comodamente o objeto como uma nova categoria, substituindo as antigas de pintura e escultura, pois estaremos sendo tão antigos quanto antes. A conceituação e formulação do objeto nada mais é do que uma ponte para a descoberta do instante, OBJETato, criação humana pura e única (OITICICA, 1968).

Tanto para Lygia quanto para Helio, a questão da experimentação estava para além da participação pela participação. Tratava-se, na verdade, de uma total abertura às possibilidades infinitas da manifestação humana, oferecendo um exercício para novos comportamentos, desdobrando-se de formas e em temporalidades indeterminadas.

Vê-se que o que falta por aí é a transposição que vai além do objeto. É a falta completa de metafísica. Não é como nós pretendemos: revelar o *avenir* no próprio momento-ato. Falta-lhes a nova atitude ética (introjeção da metafísica ou do sentido religioso). Por conseguinte, eles não podem expressar um organismo *vivo* antiformal. São os formalistas que organizam o mundo *por fora* através do objeto colocado (representado) no espaço real (CLARK, 1996, p.19).

Com *Caminhando* (1963)<sup>83</sup>, a artista desloca o foco de interesse do objeto artístico acabado para o processo, não somente porque este se desfaz ao longo da proposição, mas principalmente pelas mudanças comportamentais na vida cotidiana que a ênfase no ato poderia gerar. Esse trabalho estaria de acordo com a noção de “proobjeto” formulada em 1968 por Rogério Duarte numa conversa com Helio Oiticica: uma estrutura aberta a significados, “não uma ‘visão’ para um mundo, mas a proposição para a construção do ‘seu mundo’” (OITICICA, 1986, p.120). Em *Caminhando*, o participante é levado a fazer escolhas: quando completar a volta, continuará cortando à esquerda ou à direita? Dará prosseguimento ou interromperá seu caminhar? A cada decisão, um novo leque de possibilidades se abre, sendo a vivência do processo o mais importante.

---

83. A proposição *Caminhando* pode ser construída por qualquer pessoa: é uma tira de papel, de comprimento suficiente para envolver um livro que, depois de torcida, tem suas extremidades coladas, formando uma fita de Moebius. O participante da proposição deve pegar uma tesoura e cravar uma de suas pontas na superfície do papel, cortando-o continuamente no sentido do comprimento. Ao quase completar a volta, deve optar entre cortar à direita ou à esquerda do corte já feito, continuando o mesmo processo até que a fita se afine de tal modo que não é mais possível cortá-la, chegando ao fim da experiência. “O ato de se fazer, é tempo. Eu me pergunto se o absoluto não é a soma de todos os atos? Seria este espaço-tempo – onde o tempo, caminhando, se faz e refaz continuamente? Nasceria dele mesmo esse tempo absoluto” (CLARK, 1965/1980, p.24).

Esta consciência deve lhe dar o novo sentido de responsabilidade e da opção. Se ele é um João qualquer, ele quando se volta para dentro do seu vazio percebe que é um João especial [...] É o avesso de todo conceito da fatalidade, o avesso também de toda despersonalização da não opção. É preciso dar ao João a possibilidade da opção que ele só terá através da conscientização de que existe e é uma pessoa singular (CLARK, 1997, p.158).

### 3.3

#### Queremos ser fragilizados

O “self” que Lygia pretende assim “estruturar” corresponde precisamente a esta consciência de si de tipo processual, flexível e impessoal, que nasce e renasce entre o corpo e o mundo, ao sabor de suas recíprocas fecundações (ROLNIK, 2005, p.22)

Como vimos no Capítulo 3.1, para que as políticas de subjetivação se efetivem, é preciso que nós, seus receptores, gozemos da “gorda saúde dominante” identificada por Deleuze. Até os anos 1960, a política de subjetivação capitalista lançava mão de dispositivos menos sofisticados, muito em função dos efeitos do pós-guerra nos sujeitos que ansiavam por segurança. Para Suely Rolnik, a subjetivação produzida nesse período, mantenedora de uma imagem estável de si e do outro, seria regida por dois elementos inseparáveis, a “política identitária” e a “recusa do corpo vibrátil”.

O *corpo vibrátil*, que vinha sendo mantido sob anestesia até a explosão dos movimentos de contracultura dos anos 1960 e 1970, começava a ser ativado pelas práticas experimentais de novos modos de vida que se contrapunham à política de subjetivação identitária. Nesse momento, os corpos teriam a chance de abrir-se à vulnerabilidade ao outro, sendo afetados por aquilo (ou aquele) que anteriormente estava separado numa realidade exterior e assim levados a reconstituir-se. Brian Holmes, escrevendo sobre o mesmo fenômeno cultural, lembra da experimentação sexual proposta por Wilhelm Reich e das impressões de Herbert Marcuse diante dos acontecimentos em maio de 1968, percebidos por este como “um surrealismo de massa”, e comenta: “A un niveau plus profond, il y a une affirmation de la

subjectivité, de l'identité, qui se résume au mieux dans la phrase américaine, *the personal is political*' (HOLMES, 2004)<sup>84</sup>.

As formas assim criadas tendem a veicular a incorporação pela subjetividade das forças que agitam o seu entorno. O advento de tais formas é indissociável de um devir-outro de si mesmo. E mais, elas são o fruto de uma *vida pública*, no sentido forte: a construção coletiva da realidade, que se faz continuamente a partir das tensões que desestabilizam as cartografias em uso (ROLNIK, 2006a, p.4).

Rapidamente a máquina capitalista capta o que está em jogo e se rearticula para cooptar a reivindicada *subjetividade flexível*<sup>85</sup> (ROLNIK, 2006a, p.4). Festejando e criando espaço para práticas ditas experimentais, a nova política de subjetivação fabrica uma multiplicidade de identidades, oferecendo uma ilusão de liberdade de escolha, nada mais do que uma sombra da almejada flexibilidade. Rolnik observa que, no início, muitas lideranças viam com bons olhos a aceitação de suas propostas pelo sistema, acreditando ser uma verdadeira oportunidade de mudar o estado de coisas.

Deslumbrados com o entronamento de sua força de criação e de sua atitude transgressiva e experimental – até então estigmatizadas e confinadas na marginalidade –, e fascinados com o prestígio de sua imagem na mídia e com os polpidos salários recém-conquistados, entregaram-se voluntariamente à sua cafetinagem. Muitos deles tornaram-se os próprios criadores e concretizadores do mundo fabricado para e pelo capitalismo nesta sua nova roupagem (ROLNIK, 2006a, p.6).

Vinte anos depois, percebe-se um crescimento da postura crítica da arte em relação à política de subjetivação do Capital Mundial Integrado, sobretudo nos Estados Unidos e Europa. No Brasil tal movimentação teria sido mais tardia, iniciada apenas neste século, pela própria defasagem da política de subjetivação, que teve início na década de 1980, e pela forma como esta foi recebida. Três fatores teriam contribuído para que o Brasil absorvesse a (atualizada) subjetividade capitalística de uma outra forma, muito mais “a-crítica” (ROLNIK, 2006a, p.9): a demanda reprimida por liberdade de experimentação, tributária de

84. Texto: *Résistance réticulaire, personnalité flexible*. <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1424>. Tradução livre: Em um nível mais profundo, há uma afirmação da subjetividade, da identidade, que melhor se resume na frase americana *the personal is political*.

85. A subjetividade flexível, que se coloca como alternativa à subjetividade identitária, se manifesta já no fim século XIX, mas mantém-se restrita aos filósofos e artistas de vanguarda. Nas décadas de 1960 e 1970, com a sensação de desajuste já propagada, proliferam os movimentos populares de contestação política, econômica e cultural.

duas décadas de ditadura militar; nossa “tradição” antropofágica<sup>86</sup>, que possibilitou a facilidade de incorporação da política da subjetividade flexível e, por fim, a completa entrega à sedução do regime neoliberal, que chegara a reboque da abertura política. Todo nosso capital criativo, violentamente abafado nos anos de chumbo, poderia enfim manifestar-se no novo regime democrático. Entretanto, ainda nos anos 1980, as poéticas comprometidas com questões políticas, manifestas no circuito brasileiro, já eram consideradas tentativas pálidas de retorno à arte engajada das duas décadas anteriores.

Como liberar a vida destas dinâmicas que a sufocam? Se as dinâmicas em questão referem-se ao funcionamento do desejo e correspondem a políticas de subjetivação não há como desmontá-las se não se interfere nesse âmbito. Aqui, entra em jogo o exercício da clínica, de um ponto de vista em que suas fronteiras com a arte e a política tornam-se indiscerníveis, ou seja as potências de curar, criar e resistir tornam-se indissociáveis (ROLNIK, 2003, p.6)<sup>87</sup>

Em sintonia com as transformações no campo clínico e artístico dos anos 1960 e 1970<sup>88</sup>, Lygia Clark parece intuir a dormência desse *corpo vibrátil*. Como vimos, a partir de sua experiência na Sorbonne (1972-1976)<sup>89</sup>, a artista percebe algo que impedia a liberação do potencial criativo de seus alunos, que denominou de *fantasmática do corpo*. As experiências processuais com o grupo, que se encontrava duas vezes na semana na universidade, por três horas, e tantas outras em sua própria casa, permitiu à artista fazer um acompanhamento até então impossível, a partir dos relatos dos participantes. “Depois peço o *vécu*, o que é o

86. Suely Rolnik problematiza a questão entrando em acordo com Oswald de Andrade, que admitia a existência de uma “baixa antropofagia”. “São cinco séculos de experiência antropofágica e quase um de reflexão sobre a mesma, a partir do momento em que, ao circunscrevê-la criticamente, os modernistas a tornaram consciente. Diante disso, de fato nosso *know how* antropofágico pode ser útil na atualidade, mas não para garantir nosso ingresso nos paraísos imaginários do capital, e sim, ao contrário, para nos ajudar a problematizar esta infeliz confusão entre as duas políticas da subjetividade flexível, separando o joio do trigo, que se distinguem basicamente pelo lugar ou não lugar que ocupa o outro” (ROLNIK, 2006).

87. Texto “*Fale com ele*” ou como tratar o *corpo vibrátil em coma*. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Último acesso em 23 de março de 2008.

88. Suely Rolnik, no texto *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*, diferencia a *Estruturação do Self* – sistematização das experiências na Sorbonne – de outras terapias e práticas artísticas que incluíam o corpo. A especificidade estaria garantida, basicamente, pela atuação dos *Objetos Relacionais* que, segundo Rolnik, só poderiam ter sido concebidos por uma artista como Lygia Clark, capaz de criar objetos dotados de certa magia, tanto por sua natureza ordinária como por suas qualidades físicas, que escapavam da apreensão puramente macro-sensorial.

89. Lygia Clark é convidada a lecionar num curso de comunicação gestual na universidade, em grupos de até 60 estudantes, com idade entre 21 e 27 anos.

mais importante, e assim vou me elaborando através da elaboração do outro...” (CLARK, 1974, p.223). Depois dessa nova perspectiva de trabalho, Lygia percebe que, sem a continuidade e sem sua proximidade, as propostas experimentais anteriores poderiam correr o risco de cair no vazio.

Continuo na Sorbonne, onde encontrei pela primeira vez condições para comunicar o meu trabalho; jovens que elaboro o ano inteiro e são preparados desde a nostalgia do corpo – no fundo o *morcellement* do mesmo – até a reconstrução do mesmo para acabar no que chamo de corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo. Depois de cada experiência peço o *vécu*, que é a parte mais interessante, pois o mesmo trabalho suscita coisas completamente diferentes e ainda há mudanças, dependendo se é a primeira vez ou a segunda de quem as vive. Já vi que meu trabalho é para ser feito dessa maneira e não como no filme de Eduardo em que os jovens estavam fazendo as experiências pela primeira vez (CLARK, 1996, p.221).

Lygia Clark conta a Helio Oiticica a experiência *Viagem* (1973) com um de seus alunos, um jovem africano. O rapaz, numa proposta anterior, sentira-se rejeitado pelo grupo, e passou a esquivar-se de novas experiências com a justificativa de que estava sofrendo da vesícula. Lygia percebera que a doença era uma forma de evitar nova rejeição, e propôs a ele que participasse de *Viagem*, certa de que seu resultado seria fecundo. Assim, o jovem teve seu corpo deitado no chão e foi totalmente embrulhado com jornal pelos outros integrantes, que depois o carregaram sobre os ombros, balançaram-no de um lado a outro, para frente e para trás, rodaram-no, até que perdesse a noção do espaço, enquanto entoavam músicas criadas de improviso. Depois disso, o jovem foi colocado de pé e, antes mesmo de ter seus olhos desvendados, deu uma gargalhada. Lygia pergunta-lhe o porquê da gargalhada e transcreve o relato: “Fiquei tão aliviado porque não me torturaram nem me comeram, e esperava que vocês me colocassem de cabeça no chão e pernas para cima. Quando vi que tinham me colocado direitinho no chão, tive a maior alegria de minha vida” (CLARK, 1997, p.300). Para Lygia, a agressividade que o rapaz sentia como vinda do grupo era, na verdade, sua própria agressividade em relação aos outros. Em outra ocasião, o jovem contara que jamais olhava as pessoas nos olhos, sempre procurava se esconder nas salas de aula e jamais se relacionara sexualmente com uma branca como fazia com as negras de sua tribo. Após uma outra experiência, em que descobria o rosto com as mãos, sua atitude muda completamente. Tempos depois Lygia tem a oportunidade de ter notícias do jovem e contenta-se em saber “que ele está criando maravilhosamente e está, no bom sentido, integrado”.

A vivência de processos singulares do indivíduo e do grupo produzem eventuais mutações na subjetividade, tendentes a romper com os modelos dominantes. Essa transformação supõe o resgate do corpo como fonte de prazer e conhecimento, abandonando a idéia de que somente a consciência objetiva pode ter acesso à realidade [...]. Induz os participantes, através da percepção sensorial e da atuação sem constrangimentos, a um contato profundo com suas vivências psíquicas para extrovertê-las no mundo (MILLIET, 1992, p.102).

Consciente da alienação do homem de seu tempo, Lygia Clark acredita poder criar experiências re-sensibilizantes e re-estruturantes do *self*, propondo práticas para a dissolução de dicotomias como a de sujeito-objeto, problematizando os condicionamentos que nos separam do mundo e do outro. De certa forma, artista intui o poder alienante das políticas de subjetivação que levaram o sujeito ao vazio existencial, e procura, através de suas propostas experimentais, conduzir o homem comum ao encontro com seu vazio e à liberação dos mitos que a cultura moderna lhe impôs.

É preciso achar o novo sentido que devolverá ao homem sua integridade. Este sentido não pode ser construído de valores míticos que lhe sejam exteriores. Se tem consciência de seus próprios limites – porque lhe falta uma razão profunda para justificar sua existência, os valores espirituais que o satisfaziam estão se dissipando – o homem deve tomar posição em face dele mesmo, com toda independência que adquiriu em sua terrível solidão (CLARK, 1980, p.29).

Através dos depoimentos a que teve acesso e às anotações e correspondências de Lygia Clark, Suely Rolnik pôde concluir que a artista estava interessada em ativar um modo de percepção diferente daquele que estamos acostumados a vivenciar, aquilo que chamou *micro-sensorialidade*, regime do sensível vivido pelo *corpo vibrátil*. Talvez esta tenha sido uma das pistas, momento em que Lygia Clark nega a percepção do mundo apenas como forma e matéria: “As formas, assim como todas as coisas, exprime mais do que sua simples presença física [...]. É como se cada coisa irradiasse uma energia conjugada com a energia do espaço vivo e real” (CLARK, 1997, p.112). Outro, entre os vários indicativos, era a profunda irritação de Lygia diante de um determinado *cliente* que sentia um monte de folhas apenas como um monte de folhas, fato percebido por ela como uma total ausência de entrega, característica dos neuróticos que não conseguem extrapolar a percepção das formas. Mesmo sem se preocupar em categorizar seus *clientes*, pois se considerava uma ignorante nos termos psicanalíticos, Lygia Clark via no comportamento neurótico a

verdadeira doença, enquanto psicóticos e *borderlines* teriam a (frágil) saúde que tornaria possível a liberação da fantasmática do corpo. Os *borderlines*, por exemplo, vivem no estado de tensão entre realidade objetiva e realidade subjetiva, essencial para a criação artística: “como seu nome indica, eles habitam as bordas da cartografia de sentido em curso, em suas linhas de fuga, fronteiriças entre macro e micro-percepção” (ROLNIK, 2005, p.16)

Do lado da potência de invenção, é o acesso ao corpo vibrátil que orienta seu exercício de modo a dar consistência existencial ao processo de emancipação que se faz necessário, se entendermos a arte como o exercício de rastreamento das mutações que se operam nas sensações, as quais indicam o que está pedindo um novo sentido, novos recortes e novas regras, orientando assim o ato de sua criação (ROLNIK, 2003, p.4).

Como vimos, a criação dependeria de uma vivência paradoxal entre a *micro* e a *macro-sensorialidade*, daí a importância do acesso ao *corpo vibrátil* para uma existência efetivamente criadora. A força da expressão artística, por exemplo, estaria no impulso de dar sentido, na realidade objetiva – pela música, artes plásticas, literatura etc. –, aos afetos sentidos pelo *corpo vibrátil*, na sutileza de seu regime sensível. Os *Objetos Relacionais* usados na *Estruturação do Self*, tinham a capacidade especial de levar os clientes de Lygia Clark a essa zona intermediária. Nesse regime, o *corpo vibrátil* do cliente poderia relacionar-se com o entorno como totalidade, fundindo-se com os *Objetos Relacionais*. Estes, não só tinham o papel na condução ao regime *micro-sensorial*, mas também auxiliavam Lygia Clark na busca pelos pontos de trauma, morada dos fantasmas que bloqueiam o potencial poético do sujeito.

Essa doença do poético é o que interessava a Lygia tratar. Ela é a própria “grande Saúde frágil” que evoca Deleuze, quando se refere aos criadores. Para isso a artista foi sendo levada a inventar um dispositivo que permitisse aceder às partes feridas do corpo vibrátil. Por este aspecto decisivo de seu gesto, o trabalho com os *borderlines* tornava-se mais possível e gratificante (ROLNIK, 2005, p.17).

A teoria de Donald Woods Winnicott, pediatra e psicanalista inglês, conferiu extrema importância ao viver criativo, não aquele exclusivo de artistas, mas a experiência de assimilação criativa da realidade externa por parte do homem comum. Talvez, não por acaso, tenha sido uma das referências psicanalíticas de Lygia Clark. Além disso, Winnicott relaciona o desenvolvimento psíquico da

criança com sua futura atuação no âmbito cultural, levantando questão sobre a tensão entre espaços público e privado. Em sua teoria, o viver criativo, que supõe uma participação ativa dentro da realidade externa, é contraposto a um viver doente, submisso. Para aquele que vive sob esse regime constante de adaptação e não de criação, a vida não seria digna de ser vivida.

O impulso criativo, portanto, é algo que pode ser considerado como uma coisa em si, algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também algo que se faz presente quando qualquer pessoa – bebê, criança, adolescente, adulto ou velho – se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa, desde uma sujeira com fezes ou prolongar o ato de chorar como fruição de um som musical (WINNICOTT, 1975, p.100).

Desde que nascemos, temos que lidar com o que é percebido na realidade objetiva e o que é criado por nossa subjetividade. Para Winnicott, apenas aquele que teve uma “mãe suficientemente boa”<sup>90</sup> durante a primeira infância conviveria de forma saudável com essa transicionalidade. O ser humano não possuiria apenas uma realidade interna e uma vida externa, mas também uma terceira zona, de *experimentação*<sup>91</sup>, onde fluem as duas primeiras. Para Winnicott, a zona intermediária existiria “como lugar de repouso para o indivíduo empenhado na perpétua tarefa humana de manter as realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas” (WINNICOTT, 1975, p.15).

Dando total importância aos cuidados da maternagem da “mãe suficientemente boa”, o psicanalista primeiramente desenvolve os termos “objetos transicionais” e “fenômenos transicionais” – um “paninho” ou o momento da canção de ninar, respectivamente – para qualificar uma zona intermediária da experiência em que o bebê não distingue o que lhe é próprio e o que lhe é externo, fundamental para que faça a gradativa passagem entre a fase de total dependência

---

90. “Não há possibilidade alguma de um bebê progredir do princípio de prazer para o princípio de realidade ou no sentido, e para além dela, da identificação primária (Freud, *O ego e o id*), a menos que exista uma mãe suficientemente boa. A ‘mãe’ suficientemente boa (não necessariamente a própria mãe do bebê) é aquela que efetua uma adaptação que diminui gradativamente, segundo a crescente capacidade deste em aquilatar o fracasso da adaptação e em tolerar os resultados da frustração. Naturalmente, a própria mãe do bebê tem mais probabilidade de ser suficientemente boa do que alguma outra pessoa, já que essa adaptação ativa exige uma preocupação fácil e sem ressentimento com determinado bebê; na verdade, o êxito no cuidado infantil depende da devoção, e não de “jeito” ou esclarecimento intelectual. [...] A mãe suficientemente boa, como afirmei, começa com uma adaptação quase completa às necessidades do bebê, e, à medida que o tempo passa, adapta-se cada vez menos completamente, de modo gradativo, segundo a crescente capacidade do bebê em lidar com o fracasso dela” (WINNICOTT, 1975, p.25).

91. Grifo do autor.

e de onipotência absoluta<sup>92</sup> para uma fase de dependência relativa em que separações são toleradas, como por exemplo, a hora de dormir. A zona intermediária deve ser vivida como um paradoxo insolúvel em que não há distinção entre o que foi achado e o que foi criado pelo bebê: um ursinho poderia ser objetivamente percebido e ter um significado ou uso subjetivamente concebido.

*Do objeto transicional, pode-se dizer que se trata de uma questão de concordância de que nunca formularemos a pergunta: “Você concebeu isso ou lhe foi apresentado a partir do exterior?” O importante é que não se espere decisão alguma sobre esse ponto. A pergunta não é para ser formulada<sup>93</sup> (WINNICOTT, 1975, p.28).*

O uso do objeto transicional seria como a primeira experiência da brincadeira, vivida num espaço-tempo que está fora da criança, mas que tampouco é realidade externa. “No brincar, a criança manipula fenômenos externos a serviço do sonho e veste fenômenos externos escolhidos com significado e sentimento oníricos” (WINNICOTT, 1975, p.76). Para o bebê tudo é oportunidade para criar, tudo é por ele “descoberto”. Winnicott conceitua o “espaço potencial”, campo existente entre a “mãe suficientemente boa” e a criança durante a brincadeira, entendida aqui tanto como a relação com o objeto transicional – a “primeira possessão não-eu” (WINNICOTT, 1975, p.134) – como a brincadeira compartilhada com o adulto, numa fase posterior. Numa situação favorável, o *espaço potencial* será preenchido com o produto da imaginação infantil; numa desfavorável, a criança não usará os objetos de forma criativa e preencherá o espaço com significações vindas do adulto. Se o potencial criativo é frustrado, perde-se a confiança (no ambiente) anteriormente estabelecida. “A capacidade de formar imagens e utilizá-las construtivamente pela recombinação de novos padrões, diferentemente dos sonhos ou fantasias, depende da capacidade do indivíduo em confiar” (PLAUT apud WINNICOTT, 1975, p.141).

92. Num primeiro momento, o bebê tem a ilusão onipotente de que tudo é criado por ele, inclusive o seio da mãe. Nessa fase, a longa separação não é tolerada e pode gerar traumas. Winnicott esquematiza uma relação temporal em que o bebê sente que a mãe existe por X minutos, horas ou dias; se esse “tempo” for ultrapassado, o bebê se angustia, mas a falha da mãe pode ser reparada caso retorne no período Y. Se a mãe só retorna em X + Y + Z, acontece o trauma, causado pela ruptura da “continuidade pessoal de existência”. Nesse caso extremo o bebê experimentaria um verdadeiro estado de loucura, mas Winnicott supõe que a maioria jamais tenha sofrido tamanha privação.

93. Grifo do autor.

Rolnik observa a importância da comunicação entre os *corpos vibráteis* da criança e do adulto, em que este recebe e responde positivamente aos signos emitidos durante a brincadeira. Ao trocar afetos com o *corpo vibrátil* da criança, o adulto forneceria a ela condições para uma futura relação criativa com a realidade exterior: no pensamento de Winnicott, a atividade do brincar constituiria o fundamento da experiência cultural; haveria para ele uma linha evolutiva que se iniciaria nos fenômenos transicionais, continuando no brincar e no brincar compartilhado, até se chegar à experiência cultural.

Presume-se aqui que a tarefa de aceitação da realidade nunca é completada, que nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa, e que o alívio dessa tensão é proporcionado por uma área intermediária de experiência que não é contestada (artes, religião, etc). Essa área intermediária está em continuidade direta com a área do brincar da criança pequena que se “perde” no brincar (WINNICOTT, 1975, p.28).

Em Winnicott, cultura significa aquilo que herdamos pela tradição e que compartilhamos com a humanidade, podendo ser incrementada pela participação individual ou coletiva<sup>94</sup>. O psicanalista tenta localizar a experiência cultural na mente humana lançando mão de sua hipótese de terceira zona da experiência, que teria sua manifestação originária com o uso dos primeiros objetos/fenômenos transicionais.

Se um adulto nos reivindicar a aceitação da objetividade de seus fenômenos subjetivos, discerniremos ou diagnosticaremos nele loucura. Se, contudo, o adulto consegue extrair prazer da área pessoal intermediária sem fazer reivindicações, podemos então reconhecer nossas próprias e correspondentes áreas intermediárias, sendo que nos apraz descobrir certo grau de sobreposição, isto é, de experiência comum entre membros de um grupo na arte, na religião, ou na filosofia (WINNICOTT, 1975, p.29).

Como vimos, se a vivência do espaço potencial não for favorecida pela “mãe suficientemente boa”, é possível que a criança se desestimule e atrofie as operações de seu *corpo vibrátil*, de troca de afetos e expressão, caminhando para uma relação de submissão diante da realidade objetiva. Vemos aí uma sintonia com o

---

94. Winnicott, no capítulo *A localização da experiência cultural* do livro *O Brincar & a realidade*, faz um breve comentário indicativo de seu encantamento com o encontro de opostos, como acontece no desenvolvimento da cultura de um povo, que necessita ter a tradição como base para que um movimento singular aconteça: “A integração entre a originalidade e a aceitação da tradição como base da inventividade parece-me apenas mais um exemplo, e um exemplo emocionante, da ação recíproca entre separação e união”.

pensamento de Guattari já exposto, que também diferencia o sujeito que é oprimido pela realidade externa e aquele que cria a partir dela, levando adiante seu processo de singularização.

Para Rolnik, a falta de abertura ao *corpo vibrátil* da criança abre caminho para que fantasmas nele se instalem como imagens importadas, filtros sobre aquilo que verdadeiramente o afetaria, bloqueando sua vulnerabilidade ao outro. “E a cada novo ‘mau encontro’ em que o corpo vibrátil é ignorado, repetindo-se a vivência de seu acolhimento impossível, convoca-se a memória de suas feridas: fantasmas tomam conta da cena passam a comandar a produção do imaginário” (ROLNIK, 2005, p.16). Tais frustrações e feridas, inscritas no corpo como imagens ou memórias, afetando sua própria constituição física, comporiam aquilo de Lygia Clark chamou de “fantasmática do corpo”.

O impacto do Objeto Relacional por sobre todo o seu corpo tornou-se uma nova e intensa experiência que toca e ocupa (interage) um espaço interior de produção fantasmática, como uma extensa região, de fronteiras elásticas, que se abre ao exterior. É na intensidade da experiência, nessa maciça destruição/reconstrução (troca entre o dentro e o fora) que D. Isaura busca reconstruir seu dizer. [...] Reconstrução que leva a uma ampliação da comunicação com o ambiente e da busca de uma inserção nova dentro da realidade cotidiana (WANDERLEY, 2002, p.98).

Através do toque de suas mãos e dos *Objetos Relacionais*, Lygia Clark procura trazer à tona a memória corporal do cliente, muitas vezes repleta de “vazios”, “buracos” e “feridas” causados por experiências traumáticas. Tais dispositivos atingiriam a memória do corpo e funcionariam como ímãs para os fantasmas a serem expulsos através de elaborações simbólicas criadas pelo *cliente*. Livre da fantasmática, o *corpo vibrátil* poderia voltar a pulsar e beneficiar a ação criadora.

## Considerações finais

### Estruturação do *Self* e os componentes da singularização

Ao buscar a diversificação, impossibilitando a repetição vazia, produzir vida onde só há vazio, o cuidar terapêutico aproxima-se do gesto criativo em si – dos processos da Arte. Aproxima-se do artista que, na segunda metade do século XX, rebela-se contra a banalidade da vida cotidiana e a obra de arte como mercadoria, buscando nova relação entre arte e espectador, aproximando a arte da vida através da valorização da ética sobre a estética (WANDERLEY, 2002, p.17).

Apesar de a *Estruturação do Self* ter sido o resultado de uma sistematização, as sessões não eram padronizadas, havia sim um “norte”, uma indução ao processo, mas à medida que os objetos atuavam sobre o corpo do sujeito, a artista podia ser solicitada – por palavras ou gestos indicativos – a mudá-los de lugar, a simplesmente retirá-los, ou esfregá-los sobre a pele; em outros momentos Lygia Clark lançava mão de outros *Objetos Relacionais* – às vezes todos juntos – para fazer o paciente se liberar cada vez mais das referências da realidade objetiva e se entregar às sensações, recordações e imaginário propiciados pelo contato com os mesmos. Empiricamente, Lygia Clark ia descobrindo os possíveis efeitos – nunca esgotáveis – de cada peso-tamanho-cheiro-textura-forma-temperatura no corpo do sujeito. As características físicas dos *Objetos Relacionais* eram percebidas na maioria das vezes de forma subjetiva, podendo causar sensações muito distintas das que teríamos caso os usássemos lançando mão de padrões externos, objetivos. Uma “almofada-leve”, por exemplo, poderia recordar um cheiro da infância ou provocar a sensação de esmagamento em alguém. Um outro objeto poderia ser identificado como parte ou totalidade do próprio corpo do sujeito, ou como uma alteridade – coisa ou pessoa –, podendo lhe ser atribuídos diferentes significados numa única sessão.

A comunicação que o Objeto Relacional estabelece com o corpo não é feita pela delimitação sensorial da forma, uma qualidade da superfície, mas sim por algo vivido pelo corpo que dissolve a noção de superfície, e faz com que o objeto encontre significado em “um dentro imaginário do corpo”. Quebra-se aí a fronteira entre o corpo e o objeto (WANDERLEY, 2002, p.35).

No livro *O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*, Lula Wanderley relata diversas

vivências terapêuticas ocorridas no Espaço Aberto ao Tempo (EAT)<sup>95</sup>, clínica onde o autor aplicara técnicas da *Estruturação do Self* no tratamento de psicóticos. Um dos relatos conta a trajetória do paciente Marcos, que começa a andar tão lentamente, que passa a levar horas num percurso de minutos. Segundo Lula, Marcos, que na época trabalhava como *office boy* em um banco, havia perdido a elasticidade na sua relação com o mundo objetivo, capacidade indispensável para ora sermos, ora não sermos; necessária para conservarmos nossa autonomia. Marcos, em sua radicalização, exclui a possibilidade de transitar entre os pólos e perde a capacidade de reger-se. A tecnologia dos *Objetos Relacionais*, possibilitaria ao paciente recuperar a flexibilidade perdida, no exercício suave de incorporação e significação dos objetos.

Dócil, amolda-se à nossa vivência sem impor ritmos, trajetórias e velocidades. Parcializada, busca completar-se através do toque em nossa mais forte originalidade: a força reconstruidora de nós mesmos. A busca da originalidade da experiência humana está presente no percurso/obra de Lygia Clark, e creio que também esteja presente na história de Marcos (WANDERLEY, 2002, p.55).

A *Estruturação do Self* tinha a capacidade de conduzir o sujeito a uma outra vivência do espaço e dos sentidos, à perda do limite do corpo, este fundido à corporeidade do objeto. A dinâmica da sessão era orgânica e não deliberada, como já vinham sendo proposições anteriores da artista. Lula Wanderley, entretanto, diferencia os *Objetos Relacionais* dos demais objetos sensoriais criados na trajetória de Lygia Clark por sua “eficácia em se deixar e existir como potencialidade – em contato com o corpo reveste-se de diversos significados” (WANDERLEY, 2002, p.34).

A obra promove no espectador uma espécie de “aprendizado dos signos”, e é exatamente com isso que ela se completa. Tal aprendizado implica um deslocamento em seu modo de subjetivação: um self se estrutura que irá assumir o comando da relação com o mundo, fazendo a interface de negociação entre o corpo vibrátil e o eu, que até então reinava soberano. Reconduzido assim à sua função de operador pragmático, o eu tende a deixar de trabalhar em favor de uma resistência defensiva contra a impermanência, para trabalhar – em colaboração com o self – a favor da criação e do devir, desenvolvendo para isso uma capacidade de reciclagem. Uma “subjetividade estética” toma o corpo (ROLNIK, 2002, p.374).

---

95. Integrante do Instituto Municipal Nise da Silveira, o EAT não só se abriu a novas propostas como a *Estruturação do Self*, mas também vem desenvolvendo novas práticas visando a inserção daqueles que sofrem de transtorno psíquico na vida cotidiana.

Lygia Clark colocava seu *corpo vibrátil* em comunicação com o *corpo vibrátil* do cliente; para ela era necessário engajar-se afetivamente com o sujeito, realizar simbolicamente a relação da “mãe suficientemente boa” com seu filho, correspondendo às suas demandas durante as sessões, numa “maternalização maciça” (CLARK, 1980, p.52). “A ação é reparadora – trazer ao sujeito satisfações reais das quais fora privado pela mãe. Trata-se de compreender as necessidades fundamentais do sujeito e responder a elas através do contato com o corpo e não da interpretação analítica clássica” (CLARK, 1980, p.52).

Parece-me válido o princípio geral de que a psicoterapia é efetuada na superposição de duas áreas lúdicas, a do paciente e a do terapeuta. Se o terapeuta não pode brincar, então ele não se adequa ao trabalho. Se é o paciente que não pode, então algo precisa ser feito para ajudá-lo a tornar-se capaz de brincar, após o que a psicoterapia pode começar. O brincar é essencial porque nele o paciente manifesta sua criatividade (WINNICOTT, 1975, p.80).

O termo *self* adotado por Lygia Clark estaria intimamente relacionado ao *self* que Winnicott procurou definir<sup>96</sup>, o “eu” descoberto através do viver criativo que, como já mencionado, não se refere exclusivamente à atividade artística, mas sim a uma criatividade psíquica. No livro *O brincar e a realidade*, o psicanalista explica que a busca do *self* é contínua – talvez como a contínua reconstituição de si mesmo possibilitada pela (genuína) subjetividade flexível – e jamais pode ser consumada num suporte material, como uma obra de arte: “Se o artista através de qualquer forma de expressão está buscando o eu (*self*), então pode-se dizer que, com toda probabilidade, já existe um certo fracasso para esse artista no campo do viver geral criativo” (WINNICOTT, 1975, p.81). Assim, em Winnicott, o viver criativo é capacidade de o indivíduo aperceber o mundo externo criativamente, ou seja, percebê-lo objetivamente e criá-lo subjetivamente, sentindo “que a vida é digna de ser vivida” (WINNICOTT, 1975, p.95). A busca do *self* pelo adulto se daria na mesma zona transitiva do espaço potencial que surge durante a brincadeira entre a figura materna e a criança: a zona da experiência cultural.

---

96. Em sua teoria, Winnicott considerou a produção de um “falso *self*” em contraste com o “verdadeiro *self*”; o primeiro seria produzido artificialmente por uma necessidade de adaptação, enquanto o segundo seria inato e criativo. O “falso *self*” surgiria com os repetidos fracassos da mãe incapaz de se adaptar ao filho. Ainda incapaz de diferenciar o que lhe é próprio e o que está fora, o bebê percebe as falhas como invasões e enclausura seu “verdadeiro *self*”, passando a submeter-se aos gestos da mãe.

Isso nos dá indicação para o procedimento terapêutico: propiciar oportunidade para experiência amorfa e para os impulsos criativos, motores e sensoriais, que constituem a matéria-prima do brincar. É com base no brincar, que se constrói a totalidade da existência experimental do homem. Não somos mais introvertidos ou extrovertidos. Experimentamos a vida na área dos fenômenos transicionais, no excitante entrelaçamento da subjetividade e da observação objetiva, e numa área intermediária entre a realidade interna do indivíduo e a realidade compartilhada do mundo externo aos indivíduos (WINNICOTT, 1975, p.93).

De certa forma, o viver criativo elaborado por Winnicott, encontra eco nas palavras de Suely Rolnik quando esta se refere à abertura do *corpo vibrátil* às forças da vida através de todos os sentidos. Aquele que de antemão acolhe as representações dominantes, não se abrindo aos afetos para dar seu próprio sentido às coisas, estaria limitado à percepção macro-sensorial. Em outras palavras, o indivíduo sofreria da “gorda saúde dominante” (DELEUZE) ou do sentimento de inutilidade, pois constantemente sujeito à adaptação (WINNICOTT).

Todo el tiempo se acumulan sensaciones porque todo el tiempo estás vulnerable al entorno y llega un momento en que toda esa novedad ya no puede ser expresada a través de las representaciones. Esa es la paradoja que te fuerza a crear: uno se siente forzado a expresar lo que ya es una realidad sensible pero que no está todavía actualizada en la realidad concreta. Y esa es la cosa más importante del proceso de subjetivación porque es la dimensión donde el otro existe como presencia viva y real en tu cuerpo, obligando a replantear todo, todo el tiempo. Y no por una cuestión ideológica, sino por un proceso mucho más primitivo e incontrolable (ROLNIK, 2006b).

Lygia Clark, ao longo de sua trajetória, procurou convocar cada vez mais de perto o impulso criativo daqueles que participavam de suas proposições, ao ponto de desenvolver um trabalho próximo ao terapêutico, individualizado, a *Estruturação do Self*. A sessão “terapêutica” deveria ser um exercício de criatividade e liberdade. Segundo Lygia Clark, o homem teria deixado de buscar os motivos de sua existência pela espiritualidade, ao mesmo tempo em que não os encontrou pela via racional. Desconectou-se do todo e de si mesmo, vivendo o “vazio espiritual, sem significação aparente” (CLARK, 1980, p.29).

Através dela [*proposição*] o homem se transforma e se aprofunda, mesmo que não queira nem saiba. Assim o artista abdica um pouco de sua personalidade, mas ao menos ajuda o participante a criar sua própria imagem e a atingir, através dessa imagem, um novo conceito de mundo. Este desenvolvimento é extremamente

importante, pois diametralmente oposto à despersonalização – que é um dos traços do nosso tempo (CLARK, 1980, p.28).

As proposições de Lygia Clark que seguiram os *Bichos* e *Caminhando* – agrupadas nas fases *Nostalgia do corpo*, *A casa é o corpo*, *O corpo é a casa (Arquiteturas Biológicas)* e *Fantasmática do corpo/ Corpo coletivo* –, até a derradeira, *Estruturação do Self*, são convites para um viver mais criativo e responsável, já que a ausência da autoridade do artista coloca o homem diante de imprevisibilidades e escolhas. As propostas de Lygia Clark, não só colaborariam para que o homem construísse sua identidade – fosse como participante de uma obra de arte, fosse como participante da vida real –, mas também o dotaria de capacidade criativa para construir sentido e expressar suas experiências. Através da *Estruturação do Self*, por exemplo, Lygia Clark procura desencadear uma transformação profunda do sujeito. Esse trabalho teria um efeito liberador de seu potencial poético, exercitando a emissão de sentido de suas experiências e a maior atuação na realidade, o que poderia implicar em novas práticas no meio social.

Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho e com a ordem social suporte dessas forças produtivas. Se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social em nível macropolítico e macrosocial, concerne também a produção da subjetividade, o que será levado em conta pelos movimentos de emancipação (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.34).

Lygia Clark parece querer encontrar seus pares, com quem poderia enfim estabelecer ricas trocas. Atitude generosa ou interessada? A quebra de compromisso com o “tratamento” daqueles que recorreram à *Estruturação do Self*, quando as sessões não mais lhe interessavam, poderiam garantir a essa proposição o estatuto de terapia, que alguns facilmente aceitam? Essa última proposição não encontrou (e ainda encontra) dificuldades de recepção pelo sistema de arte, talvez pelo entendimento que se tem de obra vinculada à sua capacidade de circulação. Mas como “fazer circular” uma obra como essa? Por um momento Lygia Clark busca legitimação no campo clínico, mas tal recurso em nada facilita o entendimento desse trabalho. Continuaremos sem respostas e talvez essa seja a saída para que se mantenha viva.

Deixemos a *Estruturação do Self* continuar escapando das palavras e das determinações. A teoria da arte é apenas um caminho para nos aproximarmos

dessa proposição de Lygia Clark, ainda que mantenha-se pálido diante da experiência concreta com a “obra”, hoje tornada impossível pela ausência da artista. O estudo sobre a *Estruturação do Self* poderá servir, ao menos, de inspiração para outras práticas sensíveis à dimensão ética da investigação da artista. Tomando para si a responsabilidade de suas proposições, Lygia Clark busca acordar nosso corpo *encarnado*, do qual temos saudade.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1963). In.: ADORNO, Theodor W., et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Indústria cultural e sociedade*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- \_\_\_\_\_.; HORKHEIMER, Max. **Conceito de Iluminismo**. In.: ADORNO, Theodor W., et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A Indústria Cultural - O Iluminismo como mistificação das massas* (1947). In.: ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- AMARAL, Araci Abreu (org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Within the Organic Line and After*. Ed. Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, **Art after conceptual art**. Cambridge, MA/London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Clark & Oiticica*. In.: BRAGA, Paula (Org.). **Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica**. (org.). *Revista do Fórum Permanente*, 2007. Disponível em [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/coletanea\\_ho/ho\\_basbaum](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/coletanea_ho/ho_basbaum). Acesso em 20 de novembro de 2007.
- BOIS, Yve-Alain. *Ideologias da forma. Entrevista com Yve-Alain Bois*. **Novos Estudos**, nº 76, de novembro de 2006. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/nec/n76/13.pdf>. Acesso em 2 de agosto de 2007.
- BRETT, Guy. *Londres, 1969*. In.: OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano; *et alii* (Orgs.). **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- \_\_\_\_\_.; MACIEL, Kátia (Org.). **Brasil experimental**. Arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1999.
- \_\_\_\_\_.; et al. *O boom, o pós-boom e o dis-boom* (1976). In.: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

- \_\_\_\_\_.; LIMA, Sueli de. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2005.
- CLAY, Jean. *Lygia Clark: fusion généralisée*. Rohbo, Paris, nº4, 1968. In.: ROLNIK, Sueli; DISERENS, Corine (Orgs). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.
- CLARK, Lygia *et alii*. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- \_\_\_\_\_. **Meu Doce Rio**. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984.
- \_\_\_\_\_.; OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Tàpies, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Carta a Mondrian (1959)*. In.: FERREIRA, Glória; COTRIM Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- COSTA, Lucio. **Considerações sobre arte contemporânea**. Rio de Janeiro: *Ministério da Educação e Saúde*. Folheto, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Arte, manifestação normal da vida*. In.: **Registro de uma vivência**. 2.ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O arquiteto e a sociedade contemporânea*. In.: **Registro de uma vivência**. 2.ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Le Bergsonisme**. 2. ed. Paris : Presses Univ. de France, 1968.
- \_\_\_\_\_. *A literatura e a vida*. In.: **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Uma conversa, o que é, para que serve?* In.: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DEWEY, John. **Art as experience**. New York: Perigee Books, 1980.
- DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60**. Transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Campos Gerais, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. *O ato criador (1957)*. In.: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- FÉDIDA, Pierre. *Não estar em repouso com as palavras*. In.: ROLNIK, Sueli; DISERENS, Corine (Orgs). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.
- FERREIRA, Gina. **Lygia Clark - Memória do corpo**. Glossário de casos clínicos. Rio de Janeiro, 1996.
- FERREIRA, Glória; COTRIM Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Préface à la transgression*, Critique, no 195-196: Hommage à G. Bataille, août-septembre 1963.

- GUATTARI, Felix,. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_.; ROLNIK, Suely. **Revolução molecular : pulsações políticas do desejo /**. 3a ed. - São Paulo : Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GULLAR, Ferreira. **Manifesto Neoconcreto (1959)**. In: AMARAL, Araci Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Da Arte concreta à Arte neoconcreta (1959)**. In: AMARAL, Araci Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Arte concreta (1960)**. In: AMARAL, Araci Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Teoria do não-objeto (1960)**. In: AMARAL, Araci Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Diálogo sobre o não-objeto (1960)**. In: AMARAL, Araci Abreu (Org.) **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- \_\_\_\_\_. **O quadro e o objeto**. In: GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993.
- HERKENHOFF, Paulo. **Diagrama da vida**. In.: ROLNIK. Suely; DISERENS, Corine (Orgs). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.
- HOLMES, Brian. **Résistance réticulaire, personnalité flexible**. 24 avril 2004. Disponível em <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1424>. Acesso em 10 de dezembro de 2007.
- \_\_\_\_\_. **L'extradisciplinaire. Pour une nouvelle critique institutionnelle**. 2007. Disponível em <http://brianholmes.wordpress.com/lextradisciplinaire/>. Acesso em janeiro de 2008.
- KAPROW, Allan. **L'art et la vie confondus**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- KRAUSS, Rosalind E. **Espaço analítico: Futurismo e Construtivismo**. In.: KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. In.: **Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O entrelaçamento – o quiasma**. In.: **O visível e o invisível**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. In.: CHAUI, Marilena (org.). **Maurice Merleau-Ponty. Textos escolhidos**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A dívida de Cézanne*. In.: CHAUI, Marilena (org.). **Maurice Merleau-Ponty. Textos escolhidos**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O filósofo e sua sombra*. In.: CHAUI, Marilena (org.). **Maurice Merleau-Ponty. Textos escolhidos**. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1975.
- \_\_\_\_\_. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas** (1934). Editora Papirus. 1990.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark**: obra trajeto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- MONDRIAN, Piet. *Arte plástica e arte plástica pura (Arte figurativa e arte não-figurativa)*, 1937. In.: CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo : Martins Fontes, 1993.
- NEGRI, Toni. **Art et multitude**. Neuf lettres sur l'art. Paris: EPEL, 2005.
- OITICICA, Helio. *Apocalipopotesis (Apocalipopotese)*, 1968. Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=773&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=773&tipo=2). Acesso em 30 de maio de 2008.
- \_\_\_\_\_. *Experiência Londrina: Subterrânea*, de 27 de janeiro de 1970. Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=199&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=199&tipo=2). Acesso em 30 de maio de 2008.
- \_\_\_\_\_. *Experimentar o experimental*. 22 de março de 1972 . Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>. Acesso em 30 de maio de 2008.
- \_\_\_\_\_. *Neville meu amor*. 21 de julho de 1973. Disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4523&cod=592&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=592&tipo=2). Acesso em 30 de maio de 2008.
- \_\_\_\_\_.; FIGUEIREDO, Luciano; et. al. (Orgs.). **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Mario. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Helio Oiticica* (1969). In.: OITICICA, Helio; FIGUEIREDO, Luciano; et. al. (Orgs.). **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (Orgs.). **Sentidos e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007.

- ROLNIK, Suely. *Um singular estado de arte*. **Folha de S. Paulo**, 4 de dezembro de 1994, Seção 6, p.16.
- \_\_\_\_\_. *Lygia Clark e o híbrido arte / clínica*. In: *Percurso – Revista de Psicanálise*. Ano VIII, nº 16 (p.43-48). Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 1º semestre de 1996.
- \_\_\_\_\_. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In.: **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>. Acesso em 28 de abril de 2007.
- \_\_\_\_\_. *Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo*. In: BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.
- \_\_\_\_\_. *“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma*, 2003. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Acesso em 23 de março de 2008.
- \_\_\_\_\_.; DISERENS, Corine (Orgs). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Geopolítica da cafetinagem*, 2006 (2006a). Disponível em <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em 20 de janeiro de 2008.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. **Revista MU**, 6 de julho de 2006 (2006b). Disponível em <http://lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392.shtml>. Acesso em 4 de janeiro de 2008.
- \_\_\_\_\_. *Lygia chamando*. In.: PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (Orgs.). **Sentidos e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Memória do corpo contamina do museu*. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>. 2007b. Acesso em 4 de novembro de 2007.
- SANDFORD, Mariellen R. (Org.) **Happenings and other acts**. London and New York, Routledge, s.d.
- SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- WINNICOTT, Donald W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Natureza humana**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990.

