

LYGIA CLARK

da obra ao acontecimento

Somos o molde. A você cabe o sopro





LYGIA CLARK
da obra ao acontecimento

Sumário

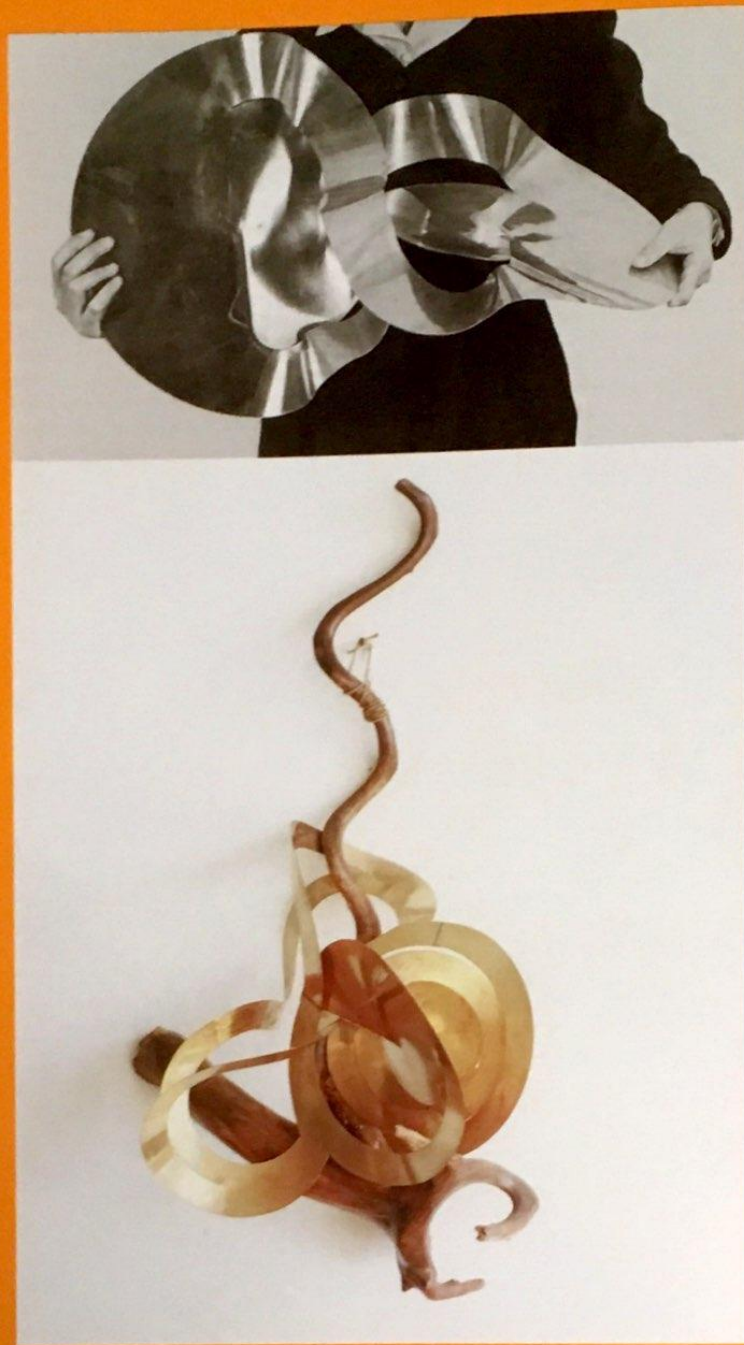
Corinne Diserens, Prefácio	7
Suely Rolnik, Afinal, o que há por trás da coisa corporal?	9
Felipe Scovino, O mundo de Lygia Clark	11
Suely Rolnik, Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia	13
Mário Pedrosa, A obra de Lygia Clark	29
Laurence Louppe, Lygia Clark não pára de atravessar nossos corpos	33
Fac-símile da revista <i>Robho</i> n° 4, 1968	41
Fac-símile da revista <i>Robho</i> n° 5/6, 1971	51
Lygia Clark, Encontro de Lygia Clark com psicoterapeutas	59
José Gil, Abrir o corpo	63
Não estar em repouso com as palavras. Entrevista com Pierre Fédida	69
Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard	73
Diagrama da vida. Entrevista com Paulo Herkenhoff	81
O sabonete é uma escultura. Entrevista com Tunga	89
Bibliografia	93
Créditos e agradecimentos	99

Catálogo publicado por ocasião da exposição
Lygia Clark: da obra ao acontecimento
Somos o molde. A você cabe o sopro,
organizada pelo **Musée des Beaux-Arts de Nantes**
(08 de outubro a 31 de dezembro de 2005)
e pela **Pinacoteca do Estado de São Paulo**, Brasil
(25 de janeiro a 26 de março de 2006)
com a colaboração da
Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"

Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens

**Somos o molde.
A você cabe o sopro**

5



No alto: *O dentro é o fora*, 1963, Metal.
Acima: *Trepante*, 1964, Madeira e cobre, 70 x 41 x 23 cm.

A great artist can make art by simply casting a glance. A set of glances can be as solid as any thing or place, but the society continues to cheat the artist out of his 'act of looking', by only valuing 'art objects'. The existence of the artist in time is worth as much as the finished product. Any critic who devalues the time of the artist is the enemy of art and the artist. Robert Smithson'

Em, 1998, o MAC de Marseille apresentava ao público francês a retrospectiva "Lygia Clark", organizada em colaboração com a Fundação Tàpies de Barcelona. Era a primeira vez que uma exposição reunia um conjunto de obras tão vasto dessa artista brasileira, figura singular e maior da segunda metade do século XX, nascida em Belo Horizonte em 1920 e falecida no Rio de Janeiro em 1988. Hoje, no âmbito de "Bésil, Brésil, l'année du Brésil em France" [Brasil, Brasis, ano do Brasil na França], o Musée des Beaux-Arts de Nantes propõe voltar-se mais particularmente às experiências de grupo que a artista conduziu desde 1972 na Sorbonne, onde lecionou e encontrou "pela primeira vez condições para comunicar [seu] projeto" "Jovens que elaboro um ano inteiro e que são preparados desde a nostalgia do corpo – no fundo o seu *morcellement* – até a reconstrução do mesmo, para acabar no que chamo de corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo". Trabalho que irá até às sessões individuais da Estruturação do Self que a artista propõe quando de sua volta ao Rio em 1976 e que será a primeira sistematização do método terapêutico que conduzirá com os "objetos relacionais" – fase de sua pesquisa na qual levava o espectador, transformado em "cliente", a descobrir a poética que carregava em si.¹ E Manuel J. Borja-Villel precisa que esses "objetos cessaram de ter um valor em si mesmos, só tinham sentido na medida em que eram 'participados' pelo sujeito, enquanto objetos transicionais que permitem estabelecer relações entre indivíduo e os outros e do indivíduo consigo mesmo".²

...Ele [Caminhando] rompe a distância psíquica entre sujeito e objeto, só existindo pela ação do participante. Essa experiência se vive no instante. Tudo acontece como se o homem, atualmente, pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade se alojasse no ato de participação.³

Alguns artistas, por vezes, escolheram adotar o paradoxo e trabalhar paradoxalmente. Por exemplo, Lygia Clark propõe a liberdade e a plenitude de si graças a dispositivos que atam e constroem o corpo, como com a sua *Camisa-de-Força* [1969].⁴

Não se trata, pois, de uma retrospectiva, mas antes de um olhar sobre uma trajetória – os últimos procedimentos da artista permitindo-nos reler o conjunto dessa mesma trajetória e traçar-lhe uma cartografia.⁵

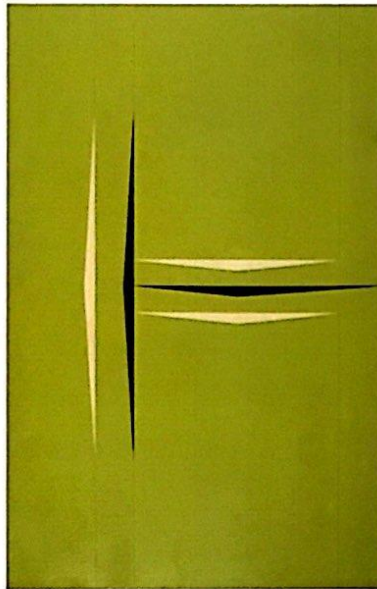
A criação, em 1951, da Bienal de São Paulo confirma a vitalidade dos intercâmbios artísticos da época, principalmente com a redescoberta da arte abstrata que ia doravante suplantar a cena brasileira. Longe da Escola de Paris ou da abstração lírica, tratava-se de uma arte alimentada ao mesmo tempo por Mondrian e pelo neoplasticismo de Van Doesburg que, em 1936, com o seu manifesto sobre a arte concreta, havia introduzido uma nova visão da linguagem pictórica, que Max Bill adotou depois da guerra. Mário Pedrosa, de quem voltamos a publicar neste compêndio um dos artigos escritos a respeito do trabalho de Lygia Clark, tornou-se logo o "pensamento crítico" e o grande defensor daqueles jovens artistas não figurativos do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Em 1954, Lygia Clark participa da primeira exposição do Grupo Frente,⁶ ao lado dos pintores Aluisio Carvão, Carlos do Val, Decio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Pape e Vincent Ibberson. Por ocasião de sua segunda exposição no Museu de Arte Moderna do Rio, Mário Pedrosa escrevia: "Os seus membros são todos jovens. E as adesões com que tem crescido têm sido invariavelmente de personalidades ainda jovens. Isso quer dizer que o grupo está aberto (...) para o futuro, para as gerações em formação (...), são todos convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte".⁷ E acrescenta que uma coisa, muito cara para todos, os unia – no caso, a liberdade de criação –, embora observando que isso não significava que se consagrassem a um culto parnasiano da arte pela arte. Muito pelo contrário, essa liberdade implicava uma concepção da arte "como atividade autônoma e vital", centrada na modificação dos espectadores, a fim de levá-los a usar plenamente os sentidos e a "modelar suas próprias emoções".⁸ Embora o Grupo fosse dissolvido três anos mais tarde, ele anunciava – assim como a notável exposição de Lygia Clark no ano seguinte em São Paulo (para a qual Ferreira Gullar escreveu o ensaio "Lygia Clark: uma experiência radical") – o movimento neoconcretista, em 1959, o qual iria transformar radicalmente o cenário artístico brasileiro.⁹ O "Manifesto Neoconcreto" começa, assim, pela afirmação de que o termo "Neoconcreto" denota uma tomada de posição face à arte geométrica, não figurativa, e em particular à arte concreta motivada por "uma perigosa exacerbção racionalista". Essa acusação de racionalismo excessivo dá o tom ao documento que oferece uma re-interpretação da arte construtivista – devendo as obras prevalecer contra as teorias e a intuição contra o objetivismo supostamente científico ou matemático.

Previamente, é porque a obra de arte não fica reduzida a "ocupar um espaço objetivo" – que ela o transcende, forjando uma nova significação –, as noções objetivas de tempo, de espaço, de forma, de estrutura, de cor etc. não são suficientes para se compreender a obra de arte e dar conta de sua "realidade". A Arte Neoconcreta afirma a integração absoluta desses elementos e sustenta que o vocabulário "geométrico" que utiliza pode tornar a expressão de realidades humanas complexas, como é o caso, por exemplo, em algumas obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sophie Tauber-Arp etc. O engajamento pelo qual eles [os artistas] estão ligados e, antes de tudo, uma devoção às suas experiências individuais. E ficarão unidos, durante o tempo que durar a profunda afinidade que os aproximou.¹⁰

Numa carta magnífica dirigida a Mondrian, datada de maio de 1959, Lygia Clark já anuncia o seu desejo de deixar o grupo.¹¹ Em suas pinturas de 1954, transgrediu os limites da tela incorporando a moldura na própria composição. Como sugere Ferreira Gullar,¹² e a partir dessa subversão das relações entre pintura e suporte que Lygia Clark começaria uma viagem que iria levá-la do espaço bidimensional ao espaço tridimensional e, em seguida, aos Bichos.

A partir de então, num "giro característico da cultura brasileira e diretamente relacionado ao conceito de antropofagia cultural de Oswald de Andrade, se produziu na obra de Lygia Clark a passagem de uma arquitetura concebida como corpo, isto é, como receptáculo que deve ser habitado pelo homem, ao corpo concebido como arquitetura, como lugar da experiência singular, não-normativa e aberta".¹³ No decorrer dos anos 60, vários artistas questionaram de maneira radical a relação existente



Superfície odulada n.º 5, 1955
Tinta industrial sobre madeira. 116 x 72 x 5 cm.

entre os três componentes de toda comunicação artística: o artista, a obra ou o objeto, e o espectador. Por exemplo, um dos princípios inerentes às intervenções do artista nova-iorquino Gordon Matta Clark baseava-se na maneira com que o abalo das próprias fundações do edifício – ele mesmo uma metáfora comum para representar o mundo – podia transformar a estrutura em ato de comunicação. Essa vontade de desestabilização do que está estabelecido, congelado, encontra-se no centro das preocupações de alguns contemporâneos de Lygia Clark. Como escreve Yve-Alain Bois, que esteve próximo de Lygia Clark, no prefácio para o livro de Guy Brett: "O que esses [três] artistas (Hélio Oiticica, Lygia Clark e David Medalla) têm em comum é uma recusa de fossilizar a qualquer preço (assim o seu recurso constante ao efêmero como um ataque kamikaze às instituições), e um desejo profundo de questionar as identidades estáveis do autor, o objeto e o espectador a fim de mudar a transação entre esses três termos da equação estética (...). Em segundo lugar a recepção de uma obra de arte é sempre uma operação interativa, não apenas no sentido de que a significação do objeto pode mudar radicalmente conforme o contexto, mas também pelo fato de que altera os seus diversos contextos. Uma radicalidade da obra (Brett diria "universalidade") e definida, enfim, por seu potencial para levar essa capacidade de transformação à consciência de seu receptor e assim mudá-lo igualmente no decorso do processo".

Como transmitir hoje o acontecimento que estava em jogo na obra de Lygia Clark? Essa é a questão aqui colocada e que está no próprio âmago do projeto – o desafio sendo o de imaginar uma estratégia para revelar algo que se encontra no limite do apreensível e do nominável. Projetadas no centro da exposição, em relação direta com as obras de Lygia Clark, as cinquenta e seis entrevistas filmadas, realizadas por Suely Rolnik na França e no Brasil, vêm ativar uma memória desse acontecimento que essas vozes tão heterogêneas parecem redesenhar.

Guy Brett lembra-nos muito justamente que seria uma atitude purista pensar que só o contexto ou a performance original têm valor e que o resto não seria senão um arremedo. Não há documentação, mediação, arquivagem, curadoria, tradução, historicização que escapem a isso. De qualquer maneira, eles encontram-se já presentes no processo de memória. A verdadeira questão talvez seja então a seguinte: em que medida essas atividades de memória podem renovar o ciclo de criatividade que estava ativo na obra original?¹⁴ Permanecendo sempre à margem da arte e da clínica, Lygia Clark trabalha de dentro seus limites. Sua obra resiste.

Faço questão de agradecer muito particularmente a Suely Rolnik por seu empenho infalível na concepção e realização deste projeto, por sua generosidade intelectual e pela luz que seus escritos nos oferecem neste catálogo. Meus agradecimentos vão igualmente para Aurélie Guittou, que coordenou a produção da exposição para o Museu de Belas-Artes de Nantes, assim como para toda a equipe do museu e às da Associação cultural "O Mundo de Lygia Clark" e do Ano do Brasil na França, que nunca fraquejaram no decorrer de toda essa longa aventura. Por fim e sobretudo, minha gratidão a Álvaro e Alessandra Clark, filho e neta da artista, e a todas as pessoas (que não posso mencionar aqui) que souberam acolher e apoiar este projeto "Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro".

¹ Robert Smithson, «The Collected Writings». In: Guy Brett, *Carnival of Perception. Selected Writings on Art*. London: InIVA, 2004.
² Manuel J. Borja-Villel e Nuria Enguita Mayo (Ed.), *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Fundação Antoni Tàpies (Barcelona). Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingues espanhol/inglês e francês/português.
³ Lygia Clark, carta a Hélio Oiticica, Paris, 06/07/74. In: Lygia Clark - Hélio Oiticica, *Cartas 1964-1974*, Luciano Figueiredo (Org.), Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 221 (*morcellement*, em francês no texto original, significa estacelamento).
⁴ Ver Suely Rolnik, «Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia» (no presente catálogo), p. 13-26.
⁵ Manuel J. Borja-Villel, «Introdução». In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição), op. cit., p. 15.
⁶ Lygia Clark, «L'art c'est le corps». *Preuves*, n.º 13, Paris, 1973. Reproduzido como «Capturar um fragmento de tempo suspenso». In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição), op. cit., p. 187.
⁷ Guy Brett, «Introduction». In: *Carnival of Perception*..., op. cit.
⁸ Ver a entrevista de Suely Rolnik para *02 revue d'art contemporain*, n.º 35, Paris, 2005, p. 26-7.
⁹ Exposição inaugural do Grupo Frente na galeria do IBEU (Rio de Janeiro, julho de 1954).
¹⁰ Citado por Ferreira Gullar, «O Grupo Frente e a Reação Neoconcreta». In: Aracy Amaral (Ed.), *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA/Melhoramentos, 1998, p. 146 e 148.
¹¹ O «Manifesto Neoconcreto», escrito por Ferreira Gullar, foi co-assinado por Aluisio Carvão, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. O movimento neoconcreto fundou-se oficialmente em 1959 com a exposição de Arte Neoconcreta no MAM/RJ, na qual Lygia Clark mostrou suas *Superfícies moduladas e Unidades* (compensados pintados em preto ou branco, ou em preto e branco). Esses trabalhos conduziram aos *Casulos* (superfícies tridimensionais) que precederam aos *Bichos*. O «Manifesto» figura no catálogo do evento. Reproduzido in: *Lygia Clark* (catálogo de exposição), op. cit.
¹² Exatidão do «Manifesto Neoconcreto».
¹³ Ver Lygia Clark (catálogo de exposição), op. cit., p. 114-6.
¹⁴ Ferreira Gullar, op. cit.
¹⁵ Manuel J. Borja-Villel, op. cit., p. 13.
¹⁶ Yve-Alain Bois, Prefácio «Angel with a Gun». In: Guy Brett, op. cit.
¹⁷ Sobre a obra de Lygia Clark como acontecimento e o desafio de transmiti-lo em espaço museológico, ver respectivamente Suely Rolnik, «Politics of Flexible Subjectivity. The Event Work of Lygia Clark». In: Smith, Condie e Entwistle (org.), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity and Contemporary*. Durham: Duke University Press, 2005, e «Afinal, o que há por trás da coisa corporal?», (neste catálogo), p. 9.
¹⁸ Esta é a ideia que moveu a iniciativa do projeto realizado por Suely Rolnik. Uma lista completa dos entrevistados encontra-se na p. 91 do presente catálogo.
¹⁹ Guy Brett, op. cit.



No alto: *Naruna de Andrade e Carlos Freire experimentando Arquiteturas biológicas II*,
Hotel d'Aumont, Paris, 1969
Acima: *Arquiteturas biológicas: Ovo-mortalha*, 1968.
Sacos de rede de nylon costurados em um retângulo de plástico.

Afinal, o que há por trás da coisa corporal?

Suely Rolnik

Em 1963, após dezesseis anos de investigação que levaram Lygia Clark a problematizar as categorias tradicionais de "pintura" e "escultura", a artista cria *Caminhando*. Simples, poderosa, a proposta extrapola as fronteiras que delimitam na época o campo da arte e faz Lygia Clark entrever um território inédito. Uma grave crise abre-se com essa visão, a partir da qual não haverá mais volta: opera-se uma inflexão no rumo da trajetória da artista, e que a leva a colocar em risco a surpreendente recepção de sua obra no Brasil e o início de sua consolidação no circuito internacional, para perseguir radicalmente a nova via de investigação. Três anos de gestação lhe serão necessários para começar a dar corpo aquilo que era então apenas virtualidade. A primeira proposta será *Pedra e ar* (1966) que inaugura uma série de trabalhos que Lygia Clark reunirá com o nome de "Nostalgia do corpo". A esta se seguirão outras quatro séries de propostas que mobilizarão os últimos vinte e três anos do trabalho da artista. Elas lhe permitirão dar corpo progressivamente a esse vasto território que ela constrói incansavelmente até sua morte. A "Estruturação do Self" constitui a última proposta de Lygia Clark (1976-88), deliberadamente portadora de efeitos terapêuticos. Com ela, o território que a artista começa a criar em 1963 torna-se realidade tangível, manifesta, e se impõe como tal. Lygia Clark torna-se assim o nome de uma vida consagrada à abertura de um possível.

Alteridade e corporeidade estão no coração de cada um dos dispositivos criados pela artista. Convém no entanto sublinhar que nada nestes trabalhos de Lygia Clark é passível de redução ao corpo concreto, empírico ou orgânico. Nada tampouco que seja identificável ao corpo visado pela maioria das "experiências sensoriais" ou das práticas de "expressão corporal" que se desenvolveram a partir das décadas de 1960 e 70 – este é apenas o contexto em que a questão do corpo é convocada. Mas o trabalho da artista se situa a igual distância das propostas contemporâneas que frequentemente recorrem ao corpo como suporte de um narcisismo onanista e rançoso, a meio caminho entre um pólo masoquista (entregue ao auto-flagelo culposo) e um pólo exibicionista (que fetichiza o corpo voluptuosamente para melhor oferecê-lo como espetáculo, mas também – e de preferência – como mercadoria). Variantes daquilo que jamais atingirá outro estatuto senão o de *coisa corporal*, tais intervenções fazem o cotidiano da glamurosa cena em que se confina boa parte das práticas artísticas na atualidade.

No transcorrer de uma conversa com terapeutas e que se pode ler no presente catálogo, a artista, já então em sua maturidade, nos indica pistas a partir das quais situar o corpo que ela visa: "Eu quero descobrir 'o corpo'. O que me interessa fundamentalmente é o corpo. E atualmente eu já sei que é mais do que o corpo (...) Então por trás da coisa corporal, é o que vem de mais profundo que interessa". Mas então o que há por trás do corpo, que no entanto seria mais profundo do que ele e que Lygia Clark procurou obstinadamente fazer vir através de seu trabalho?

Em busca de elementos de resposta a esta pergunta e movida pela necessidade de enfrentar o desafio de proporcionar acesso a esta obra ímpar, fui levada a elaborar o projeto "Lygia Clark, do objeto ao acontecimento". Um *work in progress* visando reativar as experimentações corporais – as quais ocupam dois terços da trajetória da artista – por meio da construção de uma memória viva das experiências que implicaram. Para isso conduzi e realizei uma série de entrevistas, a maioria na França e no Brasil, os dois países em que Lygia Clark viveu. Os depoimentos não se limitam, no entanto, às pessoas que participaram

de suas propostas e tampouco às que com ela conviveram ou aos artistas que lhe foram contemporâneos. Buscou-se ouvir igualmente aqueles cuja entrevista permitiria circunscrever as indagações que estavam no ar no contexto de cada uma das fases do trabalho da artista, de modo a situá-las como respostas singulares às questões de seu tempo. Ouviram-se ainda artistas de hoje – e não só no campo das artes plásticas – em cujo trabalho reverberam, de algum modo, as investigações de Lygia Clark, o que se manifesta especialmente na dança contemporânea. Ouviram-se enfim os habitantes do território inédito que a artista criou com suas propostas experimentais, os quais ela teve de constituir, indo buscá-los em outros universos já que estes eram inexistentes no campo da arte como no da terapia. Com efeito, a artista encontrou os interlocutores dispostos a lançar-se nas experiências que ela propunha em figuras que variaram dos alunos que frequentavam suas aulas na Sorbonne (onde lecionou de 1972 a 1976) às prostitutas da rua Prado Junior em Copacabana (onde a artista morava e também praticava a "Estruturação do Self"), com as quais iniciou seu último trabalho. Procurou-se mobilizar nos entrevistados um mergulho na memória corporal de suas sensações e um trabalho de elaboração das mesmas. A intenção é a de fazer ouvir um concerto de vozes dissonantes e paradoxais que aproxime essa esfera inominável por onde se move o trabalho de Lygia Clark.

A estratégia desdobra-se na exposição – onde essas vozes se fazem ouvir impregnando de memória viva objetos, fotos, filmes e textos – e no presente catálogo que a acompanha. *Expor* este tipo de obra é um desafio que nos lança não só Lygia Clark, mas com ela todos os artistas cujo trabalho permanece irreduzível à sua apresentação por meio de documentação das ações que implicam e nas quais a obra se realiza, mais inacessível ainda pelo simples deslocamento das próprias ações para o espaço museológico – quando muitas delas ocorrem por princípio fora deste contexto como parte de sua estratégia – ou ainda pela *mostra* dos objetos criados para este fim (sejam eles originais intocáveis ou réplicas a serem tocadas). A este respeito, vale a pena assinalar que o projeto em questão inscreve-se no âmbito de iniciativas que vêm sendo tomadas em torno deste tipo de prática artística – dita "experimental" – que prolifera a partir dos anos 60 mudando o regime da obra de arte. Muitas exposições têm sido realizadas pelo mundo tendo material de arquivo como seu principal foco. A ideia que se propõe aqui para este debate é a de que se de fato é impossível repetir tais ações *a posteriori*, encontrar maneiras de comunicá-las impõe-se como tarefa incontornável se quisermos aproximar o pensamento que as permeia. Tarefa tanto mais importante no caso de trajetórias como as de Lygia Clark em que as mesmas questões que movem suas investigações experimentais encontram-se na origem de suas criações desde os primeiros gestos pictóricos. Mas criar esse acesso implica ir além de simplesmente reunir a documentação registrada na época, organizá-la e torná-la pública. Isolados da experiência vivida nestas ações, objetos, filmes e fotos tornam-se carcaças esvaziadas da vitalidade de uma obra para sempre perdida, na poeira de um *arquivo morto* – relíquias de um passado destinadas a ser reverenciadas e definitivamente categorizadas pela história da arte. Para que os registros documentais das propostas de Lygia Clark ganhem sentido e seu pensamento possa revitalizar-se é que propus a construção de um *arquivo vivo*, de modo a ativar a força de convocação do que está em jogo por trás da *coisa corporal* de que são portadoras essas obras. O intuito é o de favorecer o diálogo crítico entre o legado artístico e intelectual de Lygia Clark e as investigações da

arte na atualidade. A iniciativa não se pretende exaustiva e tampouco definitiva, mas visa apenas sugerir um terreno de investigação a ser habitado por forças variadas, inclusive – e por que não – contraditórias.

Convém por fim assinalar que o convite à mobilização daquilo que se move por trás da *coisa corporal* como elemento decisivo da obra não pode ser confundido com o convite à *participação do espectador* e à manipulação por ele dos objetos criados pelo artista. Na correspondência entre Lygia Clark e Hélio Oiticica chama a atenção a insistência de ambos em demarcar seus trabalhos destas práticas, comuns na cena artística da época. Estabelecer tal distinção é tanto mais importante, visto que este tipo de proposta continua na ordem do dia: refiro-me aqui aos trabalhos contemporâneos que se caracterizam por um fascínio pela "interatividade", onde aquilo que se costuma qualificar – e, mais recentemente, teorizar – como "relacional", se situa na verdade entre o que está na *fachada das coisas* e de *nosso próprios corpos*, e não por trás e através deles. Tais posturas permanecerão para sempre fundamentalmente estrangeiras a esta esfera onde tudo se descoscifica e as relações entre os corpos tornam-se vivas – condição prévia para que se libere sua fecundidade recíproca que o trabalho de Lygia Clark pretendeu mobilizar.

Em um texto redigido por Lygia Clark em 1968, espécie de manifesto da atitude reivindicada pela artista desde *Caminhando*, ela escreve: "Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. (...) Enterramos a obra de arte como tal e solicitamos vocês para que o pensamento viva pela ação". As propostas de Lygia Clark se realizam assim na temporalidade ilimitada da relação poética de seus receptores com os objetos que as compõem: elas se tornam *acontecimento*. A obra deixa de interromper-se na espacialidade finita do objeto, mesmo que as *coisas* que a artista cria para este fim sejam reputadas *belas*: elas são apenas "molde", portadores de um poder de mobilização do sopro vital de seu receptor. No território que esta artista excepcional nos lega, é com esse sopro que alimenta a ação criadora e o pensamento que lhe é próprio que estas propostas podem continuar a se realizar. Assim elas nos oferecem sua potência de invenção, obrando novos fragmentos de mundo.

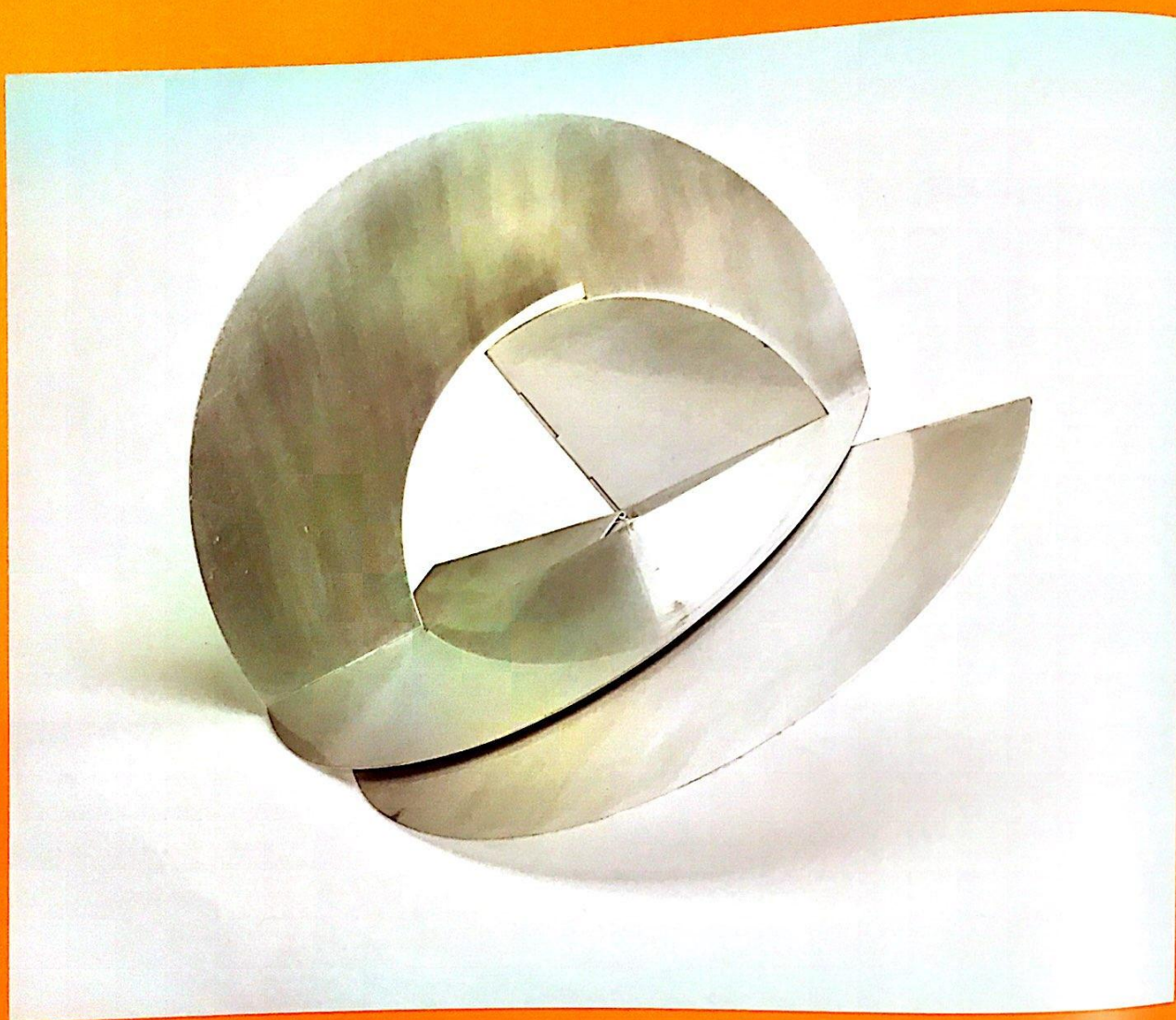
¹ "A casa e o corpo" (1967-69), "O corpo e a casa" (1968-70), "Corpo Coletivo" ou "Fantasmática do corpo" (1972-75) e "Estruturação do Self" (1976-88).

² "Conversa com psicoterapeutas" (Canto da Gávea, Rio de Janeiro, 1982), gravação de uma intervenção oral de Lygia Clark, que me foi colocada à disposição por Cina Ferreira e Lula Wanderley.

³ "Lygia Clark, do objeto ao acontecimento. Projeto de ativação de 26 anos de experimentações corporais" e um trabalho de investigação e construção de memória iniciado em 2002. Até este momento foram filmadas 56 entrevistas, 32 no Brasil e 24 na França. Uma lista dos nomes dos entrevistados encontra-se no final do presente catálogo.

⁴ Numa dessas passagens, Hélio Oiticica escreve à parceira "(...) para você o importante é essa descoberta [do corpo]. (...) Não não a participação num objeto dado", pois essa relação objetiva (sujeito-objeto) está superada (...), ao passo que em geral o problema de participação mantém essa relação" (In: Lygia Clark, Hélio Oiticica. *Cartas 1964-1974*. Luciano Figueredo (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, 20/6/69, p.115).

⁵ "1968. Nós somos os propositores". In: Lygia Clark (Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p.31) Reproduzido in: Manuel J. Borja-Villa (Ed.), *Lygia Clark, Mayo* (Ed.), Lygia Clark, Fundação Antoni Tapies (Barcelona), Reunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Sembrar (Lisboa, Porto) e Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, p.233.



Projeto para um planeta, 1963. Alumínio.

O mundo de Lygia Clark

Felipe Scovino

Curador da Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"

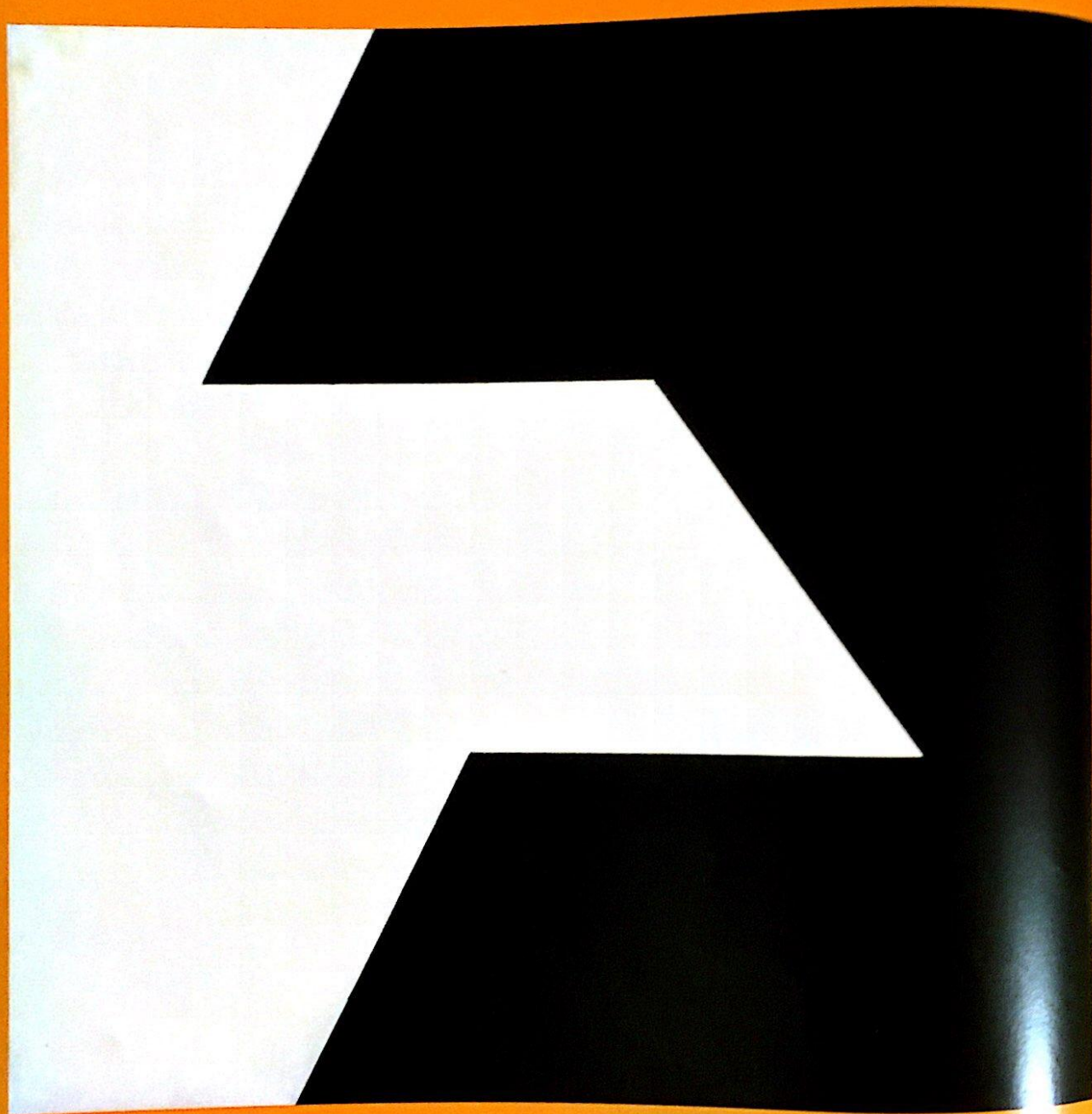
Explicar o trabalho de Lygia Clark é um desafio. Experimentar, criar, deixar ser seqüestrado pela obra é uma maneira de passar a entendê-lo. Neste sentido, foi criada em maio de 2001 a Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark", para organizar um cadastro das obras e de todo o material documental referente à trajetória da artista. A Associação, entidade sem fins lucrativos e atualmente presidida por Alvaro Clark, tem a intenção de difundir, por meio de eventos e publicações de qualquer espécie, autorizando quando lhe convier o uso de imagens, tanto das obras como da própria artista, textos ou quaisquer outros métodos que venham a surgir derivados da obra, bem como pesquisar e certificar a autenticidade das obras da artista.

A Associação Cultural conta atualmente com um acervo de 3 mil imagens digitalizadas e 10 mil laudas de documentos—também digitalizados e digitados—para atender a um número cada vez maior de pesquisadores, curadores e críticos que procuram a obra de Lygia Clark, compondo assim o mais rico patrimônio sobre uma das mais importantes artistas plásticas mundiais. Numa atitude inovadora dentro da questão do patrimônio cultural brasileiro, o Banco de Dados funciona também como um arquivo vivo que continua sendo atualizado na medida em que novos documentos são pesquisados ou criados pela crítica de arte mundial. Com cartas e documentos pessoais da artista, o arquivo da Associação concentra a ideia de um estudo amplo sobre a atividade artística de Lygia Clark. Pedidos de pesquisa são feitos por pesquisadores e críticos de todo o mundo, tornando a Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark" referência para o estudo da arte contemporânea brasileira.

Manter viva a memória de Lygia Clark é a prioridade na Associação, que desde o período da sua fundação participou na organização de aproximadamente 50 exposições e 90 publicações, entre catálogos, ensaios e resenhas em revistas especializadas. O programa de certificação conta com cerca de 550 obras autenticadas pela Associação, compondo desta forma um precioso documento para análise, cadastro e

pesquisa da obra da artista. As mais importantes coleções nacionais e até algumas internacionais, com acervos do Japão e Estados Unidos, são encontradas no Arquivo da Associação Cultural, constituindo uma base de dados para organização de exposições e seminários sobre a obra da artista.

Em 2004, a Associação lançou os seus primeiros projetos: editorial (o livro *O Mundo de Lygia Clark*, expondo com os textos e imagens retirados do filme homônimo, dirigido por Eduardo Clark, em 1973, as proposições e conceitos da artista) e curatorial de uma exposição individual de Lygia Clark ("Pensamento Mudo", Dan Galeria, São Paulo). São atitudes diversificadas como a da Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark" que valorizam a constituição de uma entidade que defende o patrimônio cultural brasileiro, ampliando a visão de um país que conta com um expressivo conjunto de artistas que, a partir de questões e enfoques diferenciados, expõem a riqueza da cultura brasileira. Portanto, o papel desta Associação Cultural é ser a propagadora das ideias de Lygia, tornar efetivas as suas propostas, renovar sua eficácia como um estímulo à vida, assim como a artista gostaria que sua obra fosse experimentada, e ser o lugar irradiador de seus conceitos e proposições para o mundo inteiro.



Planos em superfície modulada série B n°1, 1958.
Tinta industrial sobre madeira, 100 x 100 x 7 cm.

Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia

Suely Rolnik

"As *almofadas leves*¹ nos ouvidos lembraram-lhe uma música e então passou a cantar. Friccionava as nos ouvidos e cantava. (...) A letra era sobre o vento. Foi um belo momento"².

"Comecei por fazer a experiência do plástico como o ventre exterior ligado pelo *Respire Comigo*³. pressionava-o ao ritmo de sua respiração (...) Ficou extasiado com aquele objeto que pulsava ao ritmo de sua respiração"⁴.

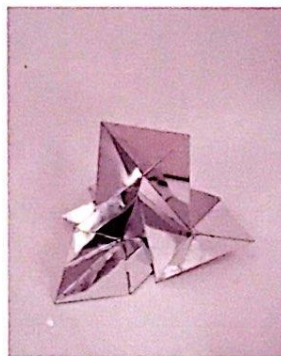
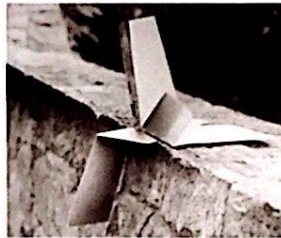
"Ao colocar as *almofadas pesadas*⁵ em sua cabeça disse que se sentia meio enterrado na areia (...) Era bom. Depois massageei seu ventre e ele teve a sensação de que eu escavava aquela região como quem escava areia (...) Os sacos de areia em seu corpo integravam-se a ele, perdera os limites"⁶.

"Pegou as *almofadas leves*, pressionou-as com as mãos e passando-as sobre o corpo, teve uma sensação de euforia como se as bolinhas fossem células vivas pululando por todo seu corpo (...) elas o massageavam por dentro"⁷.

"T. sente de repente um 'branco', uma nuvem baixa sobre seu corpo e comece a se funde harmoniosamente. Passa a sentir toda a sua corporeidade: o peso e a sensação de um corpo todo"⁸.

Estamos num quarto do apartamento de Lygia Clark no Rio de Janeiro. Um ambiente insólito, por onde se espalha uma infinidade de objetos de toda espécie, que a artista chama de "Relacionais". Ali, ela pratica a "Estruturação do Self", uma proposta que criou em 1976, quando voltou de Paris⁹, à qual ela se dedica praticamente até o final de sua vida.¹⁰ A Estruturação do Self acontecia com uma pessoa por vez¹¹ em sessões de uma hora, com a regularidade de uma a três vezes por semana, durante meses e até anos. Os *Objetos Relacionais* eram os instrumentos concebidos por Lygia para tocar o corpo de seus "clientes", como ela mesma qualifica aqueles que se dispunham a viver a *experiência*. Desnudos,¹² eles deitavam-se sobre um daqueles objetos, o *Grande colchão*.¹³ Nas palavras da artista, ao se instalarem nesse divã *suigeneris*, os clientes com seu próprio peso "já abriam sulcos" onde "seu corpo se acomodava".¹⁴ Assim começava a sessão.

Eram muitos os usos dos *Objetos Relacionais* que Lygia explorava para chegar ao corpo de seu cliente: massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele. Com a ajuda de seus objetos, Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações desconectadas, escorando pontos sem sustentação, abrindo espaço corporal em pontos de encolhimento – fazendo enfim o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo. É isto aliás o



No alto: *Bicho - Monumento a todas as situações*, 1964. Alumínio. 22 x 22 x 21 cm.

Acima: *Bicho - Radar*, 1960. Alumínio. Estendido: 70 cm de comprimento.

que orientava a artista na escolha dos objetos, de sua seqüência e do modo como usá-los. Muitos dos *Objetos Relacionais* resultavam de migrações de trabalhos anteriores, criados a partir de 1966, momento que a própria artista batizou de "Nostalgia do Corpo", no qual suas investigações voltaram-se para o processo que as propostas mobilizam na *experiência* corporal de seus receptores, deslocando-se definitivamente da "pintura" e da "escultura" (embora o trabalho desenvolvido até então pela artista tampouco se enquadrasse exatamente nestas categorias).¹⁵ Outros, Lygia foi criando ao longo de seu percurso, os improvisando em função do que lhe diziam os corpos, muitas vezes como variações e desdobramentos de seus trabalhos anteriores. Outros enfim eram criados ou trazidos pelos próprios clientes os quais, geralmente, Lygia incorporava ao trabalho. Não irei mais adiante na descrição desses objetos pois o leitor poderá encontrá-la num anexo a este texto.¹⁶ O que importa aqui sublinhar é que, vistos de fora, cliente e objetos formavam um corpo único, como que revestido de seu avesso visceral. Era belo. E no entanto, o que interessava Lygia não dizia absolutamente respeito àquilo que percebemos de fora e, menos ainda, a nossa busca de beleza formal.

Se é que neste caso ainda seja pertinente recorrer à noção de "beleza", esta seria certamente de outra ordem, que o simples uso da retina não alcança.

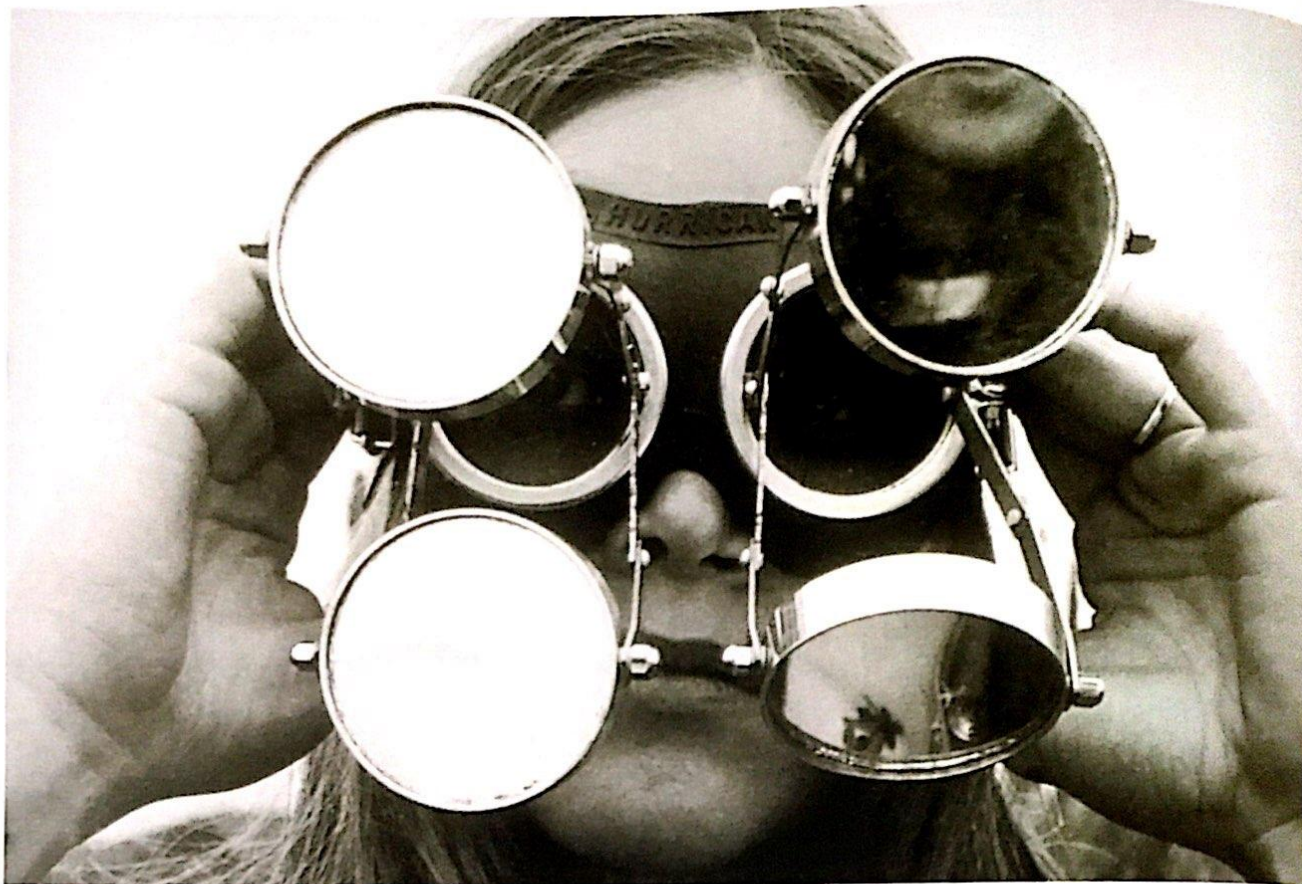
Lygia Clark propunha a Estruturação do Self como uma experiência terapêutica fazendo-se, inclusive, pagar por suas sessões, como é de hábito no trabalho clínico. Teria sido essa proposta um "desvio" de rota no final de sua trajetória como artista? Será esta a única maneira de concebê-lo? Seja qual for a resposta, é impossível ignorar esta inflexão: ela não pára de lançar uma interrogação sobre o conjunto da obra impar desta artista – de seus primeiros gestos pictóricos a esta sua última invenção.

As estranhas narrativas que lemos na abertura deste ensaio são *flashes* de sessões de Estruturação do Self registrados pela artista em suas "anotações de caso".¹⁷ Aqui, *experiências* como estas não são fortuitas. É, ao contrário, exatamente em tais *experiências* que a proposta de Lygia se realiza. Que corpo está em jogo nessas narrativas? Ou para ser mais preciso, que *potência do corpo* elas expressam?

Se confiarmos na veracidade das vivências descritas por essas palavras e as lermos com toda a atenção necessária – já que doravante é a memória de tais momentos vividos na Estruturação do Self que compõe a via de acesso por excelência nos permitindo conhecer este trabalho –, somos confrontados à densidade invisível de uma intensa circulação de fluxos que se dá entre os corpos e as coisas. Nesse ir e vir, elementos constitutivos de um, incorporam-se à substância do outro, numa espécie de dinâmica osmótica através da qual se engendram devires de cada um. Do lado do corpo, em seu encontro com o mundo, um devir-areia do ventre ou um devir-nuvem de toda a massa corpórea. E do lado do mundo, em seu encontro com o corpo, a reverberação da pulsação vital nas bolinhas de isopor que preenchem uma pequena almofada de tecido, as quais por sua vez emitem fluxos e se tornam células vivas alvoroçando-se pelo corpo inteiro.

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 e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim.

"Ela teve a sensação de que fazia parte de um todo harmônico e ao mesmo tempo sentia sua individualidade. Parecia-lhe que poderia ter uma comunicação sem barreiras com qualquer pessoa", relata Lygia sobre a *experiência* de uma de suas clientes.¹⁸ Um modo de aproximação das coisas cujo rastro podemos seguir em cada linha que Lygia escreve, como estas por exemplo: "Percebo a totalidade do mundo como um ritmo único global que se estende de Mozart aos gestos do futebol na praia (...) Dissolvo-me no coletivo".¹⁹ O que está em



Óculos, 1968. Óculos de mergulho unidos por peças metálicas.

14

questão nisso tudo é o que chamarei aqui de "corpo vibrátil"²⁶ e a capacidade que lhe é própria à qual darei o nome de "micropercepção".²⁷

Estamos distantes de umas simples percepções das formas, com a qual somos familiarizados: macropercepções que objetificam as coisas e as separam do corpo. Seja em suas falas, Lygia Clark não deixa dúvidas de que não é esta potência do sensível que lhe importa mobilizar. Quando acontecia de um cliente limitar-se em dado momento a este tipo de experiência, a artista se entediava e muitas vezes acabava se enfurecendo. Nas anotações de uma sessão com um de seus clientes – que estará nos acompanhando mais especialmente e que chamarei aqui de Fulano –, Lygia conta que tendo forrado seu peito de folhas secas e o pescoço de sementinhas, este não encontra nada a dizer desta experiência a não ser: "são folhas". Comentando o episódio, Lygia escreve: "ele me deixou desesperada; eu queria sua fantasia e não o real".²⁸ A artista esperava dele que criasse imagens a partir da vulnerabilidade de seu corpo às forças das folhas e das sementes – isto é, a sua natureza de ser vivo –, e que não se restringisse portanto à percepção de suas formas. No relato de uma outra sessão com o mesmo Fulano, encontramos uma Lygia exasperada diante da relutância do cliente em abrir o corpo: "(Ahl esses intelectuais). Perdi a paciência e pedi que ele se sentasse curvado para frente, com a cabeça quase no mesmo plano que o divã, com fúria passei-lhe nas costas o plástico e as almofadas, e com o cabo de uma flor seca, percorri-lhe as costas, subindo e descendo; finalmente, joguei os plásticos com água na abertura entre suas pernas. Dei-lhe uma surra, praticamente. Ai sua fantasia se soltou".²⁹

Lygia afirma insistentemente que não gosta de trabalhar com neuróticos e que prefere a eles os *borderlines* e os psicóticos. Discutir estas organizações psíquicas – seja enquanto categorias genéricas seja na especificidade de vários tipos de funcionamento agrupados sob cada uma delas – nos afastaria de nosso propósito. Mesmo porque, categorias não interessavam absolutamente a Lygia. É o que nos lembra Pierre Fedida, com quem Lygia analisou-se em Paris. Em sua entrevista para o projeto que venho desenvolvendo sobre as experimentações corporais da artista, publicada no presente catálogo, o psicanalista pondera: « para tentar falar desta

**« Sentiu
uma dor
nas costas,
como de uma
facada,
traição.
Coloquei
a mão
longamente
no local,
por baixo
do ombro,
e a dor
desapareceu. »**

obra e desta artista, é preciso antes que se possa afastar as categorias. Porque uma das coisas mais fortes, me parece, em Lygia Clark, é uma espécie de insegurança em relação às categorias. (...) Lygia Clark estava no caminho de sua obra. Ela estava em sua obra, fazendo caminho. E não é uma fórmula, o que é extremamente forte nesta artista é que não podemos certamente separar a vida e a obra". De fato, Lygia se apropriava, à sua maneira, de conceitos filosóficos e psicanalíticos, quando estes lhe pareciam fazer eco às suas próprias intuições, a artista não era uma leitora assídua e tampouco disciplinada, no sentido

acadêmico. Como ela mesma o descreve: "eu sou tão ignorante que, neurótico obsessivo, eu não sei quando é, fóbico também não sei quando é (...) Eu trabalho com aquilo que eu vejo, com aquilo que eu sinto, com aquilo que aparece".³⁰ Reencontramos esta relação da artista com a teoria em notas de algumas das sessões com Fulano: "observei-lhe tranquilamente que eu não sabia nada, pois o meu trabalho é um campo experimental",³¹ "expliquei-lhe que tinha relido tudo a seu respeito e julgava realmente que ele ia muito bem. Entretanto, eu cometera erros, o que era normal, pois nada sabia de concreto a respeito do meu próprio trabalho".³²

Mas, então, o que tanto desagradava Lygia nesse regime de funcionamento psíquico? Para situar o que aqui está em questão, destacarei apenas uma característica da neurose, descrita da perspectiva conceitual na qual se inscreve o presente ensaio: a tendência a reduzir o exercício do sensível à sua potência objetivante, como no caso daquele episódio neurótico de Fulano em que nas folhas ele só conseguia ver folhas e nada além de folhas. Em uma das inúmeras vezes que a artista aborda este tema, ela escreve: "o neurótico é muito defensivo e demora muito mais. Aliás – ela prossegue – estou convencida de que o neurótico que é o doente e o *borderline* é o sadio que cria a cultura".³³ Que relação estaria Lygia vislumbrando entre saúde e criação cultural? Seria esta a saúde que a artista visava com sua Estruturação do Self?

Habitar o paradoxo

A criação é este impulso que responde à necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo *escuta* da realidade enquanto campo de forças. Absorvidas no corpo como sensações, tais forças acabam por pressioná-lo para que as incorpore e as exteriorize. As formas assim criadas – sejam elas verbais, gestuais, plásticas, musicais ou outras quaisquer – são pois secreções do corpo, como o sugere Fedida a respeito das palavras. Mais precisamente, elas são secreções de suas micropercepções. Elas interferem no entorno, na medida em que fazem surgir possíveis até então

Breve descrição dos Objetos Relacionais

Objeto Relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self, trabalho praticado de 1976 a 1988 no qual culminam suas investigações que envolvem o receptor, convocando sua *experiência* corporal, como condição de realização da própria obra. A qualificação destes objetos, incorporada pela artista a seu nome, indica de antemão que a essência destes objetos se realiza na relação que com eles estabelece o "cliente" da proposta.

Alguns **Objetos Relacionais** recebem uma denominação específica e o caso do *Grande coelho*, almofadado de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, sobre o qual o cliente permanecia deitado durante toda a sessão. Lygia Clark o utilizava igualmente para outros fins, por exemplo pressionar o corpo do cliente marcando todo o seu contorno de modo a "enformá-lo" – expressão que a própria artista propõe para qualificar esta operação.

Outros objetos não têm nome e outros, ainda, mudavam de nome em função de seu uso, portanto, do tipo de *experiência* que proporcionavam (o que indica mais uma vez que a obra não se finaliza no objeto sendo este *relacional* em sua própria *essência*). Muitos destes objetos, bem como os procedimentos que os acompanham, haviam migrado das quatro fases de investigação experimental que antecedem a Estruturação do Self, compostas cada uma de uma série de trabalhos: *Nostalgia do Corpo* (1966), *A Casa é o Corpo* (1967-69), *Corpo é a Casa* (1968-70) e *Corpo Coletivo* (1972-75). Esta última, Lygia Clark rebatiza de *Fantasmática do Corpo* em 1974, quando se impõe como questão o fato de que ao mobilizarmos a memória corporal do receptor, aqueles mesmos objetos convivam os fantasmas que ela traz inscritos – exatamente a questão que levará a artista à invenção da Estruturação do Self.

É principalmente desta quarta fase que Lygia Clark importa objetos e procedimentos para a Estruturação do Self, entre os quais *Máscara abismo* um saco de rede sintética alaranjada (usado ainda hoje em supermercados para empacotar cebolas, batatas etc.) que envolve um saco plástico cheio de ar, contendo um ou mais seixos em sua extremidade, isolada ou não por um elástico. Criado em diversas versões, este objeto era usado como máscara cobrindo o rosto do cliente, cuja extremidade prolongava-se sobre seu peito como a tromba de um animal.

Alguns **Objetos Relacionais** eram criados ou trazidos pelos próprios clientes e, geralmente, a artista os incorporava ao dispositivo. Outros, enfim, iam sendo criados por ela ao longo do percurso, improvisados em função do que demandavam os diferentes processos, muitas vezes inventados como variações e desdobramentos de seus trabalhos anteriores. Podemos agrupar os **Objetos Relacionais** em várias séries. Uma primeira, composta de saquinhos plásticos, oriundos igualmente de supermercados, mas estes para empacotar verduras, legumes ou frutas. Eles podem conter ar, água, areia, conchinhas ou sementinhas. Desta série, quase todos têm nome: *Saco plástico cheio de água*, *de ar* ou *de areia*. A maioria deles provem igualmente da fase *Corpo Coletivo*, da qual a artista importou até mesmo alguns de seus usos específicos, que em certos casos recebiam uma denominação também específica – por exemplo, o *Plástico como o ventre exterior* que consistia em colocar um *Saco plástico cheio de ar* sobre o ventre do cliente e cobri-lo com a blusa ou camisa que este eventualmente trazia vestida.

Já outros **Objetos Relacionais** feitos com estes mesmos sacos plásticos, como *Pedra e Ar*, *Água e Conchas* e *Pequeno Plástico ou Saco Plástico Vazio*, vinham da fase da *Nostalgia do Corpo*. *Pedra e Ar* compõe-se de um saquinho de plástico, um elástico, um seixo e ar. Originalmente, cabia ao receptor encher o saquinho com seu próprio seixo e fechá-lo com a ajuda de um elástico, em seguida, em um de seus ângulos externos, voltado para cima, ele deveria apoiar o seixo e apalpar o balão de ar de modo que, com a pressão de suas mãos, fizesse a pedra subir e descer sucessivamente. Em sua migração para a Estruturação do Self, na maioria das vezes era Lygia quem colocava nas

mãos do cliente o objeto, já montado, indicando-lhe a experiência a ser feita. *Água e conchas* é um saquinho de plástico – contendo água e conchas, como o próprio nome indica – que um elástico divide em duas partes simétricas, não totalmente isoladas, o que permite que as conchas se desloquem em seu interior. *Pequeno Plástico ou Saco Plástico Vazio* consiste em um ou vários saquinhos de plástico vazios, que a artista dava para o cliente, geralmente no final da sessão, depois que lhe oferecia um *Saco plástico cheio de ar* para que ele o estourasse se assim o desejava. O cliente deveria encher o *Saco Plástico Vazio* com o ar de seus pulmões – o que, segundo a artista, lhe permitia descobrir que o objeto destruído pode ser reposto e que, portanto, o processo de criação não se interrompe com a destruição do objeto (de arte?). Ainda entre os **Objetos Relacionais** feitos de saquinhos de plástico, havia variações criadas no próprio processo da Estruturação do Self, como o *Objeto de semente* (saco contendo sementinhas) que lhe fora trazido por uma cliente.

Uma segunda série de objetos muito utilizada na Estruturação do Self é composta por almofadinhas de tecido de algodão de cor neutra ou de voile de náilon. Elas contêm areia ou bolinhas de isopor e, às vezes, seixos. Uma variante deste objeto é dividida ao meio por uma costura, podendo assim conter dois materiais ao mesmo tempo (um leve e o outro pesado), proporcionando a *experiência* de qualidades físicas opostas, vividas simultaneamente. Desta série, todos trazem nome: *Almofadas Leves* (com isopor), *Pesadas* (com areia) e *Leve-Pesadas* (com isopor e areia). Uma outra série é composta de tubos de dois tipos. Um deles de papelão pardo – proveniente de lojas de tecidos – que Lygia Clark chamava simplesmente de *Tubo*. O outro, de borracha preta sanfonada – proveniente de *scubas*, aparelhos de respiração subaquática – não tinha nome genérico, mas apenas em cada um de seus múltiplos usos. Alguns deles *Grande Jalo* quando deixado sobre o sexo e entre as pernas do cliente, *Justa medida*, quando colocado entre o peito e o sexo, *Cordão umbilical* quando posto à altura do umbigo, e *Respire Comigo* quando a artista, encaixando as duas extremidades do tubo uma dentro da outra, formava um círculo que ela estirava e relaxava ritmicamente, bem junto ao ouvido do cliente. Esta última proposta criada na fase da *Nostalgia do Corpo*, deve seu nome ao fato de produzir sonoridades semelhantes à dos movimentos de inspiração e expiração, convidando o cliente à *experiência* da "empatia torácica", evocada por Hubert Godard em entrevista publicada no presente catálogo. Este não é o único uso dos tubos, associado à respiração, a artista servia-se deles igualmente para soprar, aquecendo, com seu próprio ar, diferentes partes da superfície corporal.

Além destes, muitos outros usos dos tubos iam sendo improvisados, por exemplo para a emissão de sons de toda espécie. Outras séries ainda ajustamente compostas de materiais ou objetos dos quais Lygia Clark extraía os mais estranhos ruídos. A artista os emitia de diferentes pontos da sala, mais próximos ou mais distantes do cliente – cabeça na qual ela soprava, assobio de barro com o qual ela "piava", conchas pequenas que ela chacoalhava numa peneira, conchas grandes, com as quais cobria os ouvidos do cliente. Estas últimas, segundo a artista, lhe permitiam ouvir os marulhos, normalmente inaudíveis, que se agitam no interior do corpo (outro exemplo de procedimento migrado do *Corpo Coletivo*).

Pedras que circulam por todo o corpo constituem mais uma série, prestando-se aos usos os mais diversos. Por exemplo, acerca de uma sessão com Fulano Lygia relata, em suas notas: "Coloquei várias pedrinhas sobre os seus braços, os seus mamilos, uma sobre sua boca e outra ainda na sua cabeça e, à medida que as retirava, uma a uma, soprava as e tocava cada região com o dedo, molhado de minha saliva". Há um uso específico do seixo, também emprestado da fase *Corpo Coletivo*, e que adquire um lugar privilegiado na Estruturação do Self. Neste caso, o *Objeto relacional* pedra ganha o nome *Prova do Real*: um seixo, geralmente envolvido por um saquinho de rede de cor quente e textura macia, era colocado na mão do cliente,

e ali permanecia, enquanto ele ia fazendo sua experiência com outros **Objetos Relacionais**. A *Prova do Real* costumava ser usada num momento específico da sessão, mas Lygia Clark podia recorrer a este procedimento a qualquer hora e até durante toda a sessão, se sentisse que seria oportuno para o processo vivido por um determinado cliente. A *pedra da Prova do Real* era usada das mais diversas maneiras, com ou sem rede, uma ou duas pedras, uma em cada mão ou as duas numa só mão, ou ainda uma dentro da mão e outra sobre ela. Por fim, havia um outro uso da "pedra na mão", em que o seixo era colocado entre a mão da artista e a de seu cliente, que Lygia qualificava de *Ponte* – designando o vínculo entre ambos que o seixo permitia estabelecer, o qual permaneceria na memória do corpo uma vez retirada a pedra. Plantas constituem igualmente uma série de objetos usados na Estruturação do Self: folhas, flores secas, sementes e caules, que a artista manipulava de várias maneiras, acariciando diferentes partes do corpo do cliente, podendo também deixá-las ali, a forrar sua pele (mas uma das práticas oriundas do *Corpo Coletivo*). Uma última série, enfim, é composta de objetos ou materiais com texturas singulares: bombril, palha de aço grossa e fina, luvas de diferentes texturas, bucha natural, punhado de estopa, rabinhos de coelho e outros tantos.

Além destes que pudemos agrupar em séries, há uma infinidade de **Objetos Relacionais** ainda não mencionados. *Manta*, outro almofadado, de tule ou voile, preenchido com bolinhas de isopor, que a artista esfregava pelo corpo do cliente, *Cobertura*, um tecido amplo, de tule, voile ou lã, com o qual ela o cobria, uma lanterna, cujo foco de luz ela aproximava de seus lábios ou de seus olhos, um espelho que ela colocava bem próximo a seus olhos, mel que ela pingava em sua boca, usando para isso um conta-gotas. *Ocúlos* e *Luvas sensoriais* que haviam migrado da fase *A Casa é o Corpo*, pedaços de papel absorvente molhado ou folhas de jornal com os quais cobria ou embrulhava o corpo do cliente (mas uma prática vinda do *Corpo Coletivo*), meiacalça na qual a artista fazia alguns nos formando pequenos bolsos que continham objetos de texturas, densidades e volumes contrastantes: por exemplo, conchas finas partidas, em uma das pernas, e seixos, na outra, ou bolas de pingue-pongue, de um lado, e de tênis, do outro; as meias prestavam-se a um uso bastante variado, podendo ser postas em diferentes partes do corpo e de diferentes maneiras. E a insólita lista não tem fim: novos objetos estavam sempre sendo incorporados, inventados ou reinventados pela artista, enquanto terá durado sua prática da Estruturação do Self.

Esta ordenação da pesquisa de Lygia Clark data de sua proposta *Caminhandia*, de 1963. A artista retoma definitivamente este rumo de sua trajetória em 1966, com *Pedra e ar*, a partir da qual não haverá mais lugar para o "espectador" – ou seja, a obra não mais admitirá qualquer tipo de posição de exterioridade.

Lygia Clark (com a colaboração de Sueli Rolnik), "Objeto Relacional". In: Lygia Clark (Rio de Janeiro: Funarte, coleção ABC, 1980, p.51). Reproduzido in: Manuel J. Borja-Ville e Nuna Enguita Mayo (Eds.), *Lygia Clark* (catálogo de exposição), Fundação Antoni Tapies (Barcelona). Reunion des Musees Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musees de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Palais des Beaux Arts (Bruxelas), 1997, p.321. São desta fase, entre outros, os seguintes trabalhos, todos do ano de 1966: *Pedra e Ar*, *Livro sensorial*, *Pingue-pongue*, *Desenho com o dedo*, *Água e conchas*, *Respire comigo*, *Diálogo de mãos*, *Natureza* (*Estrutura cega*) e outros tantos. A última proposta desta série é praticada até 1967.

Nesta fase (1967-69), Lygia Clark cria objetos que só podem ser explorados se vestidos pelo receptor. O objeto integra-se ao corpo como uma extensão que tem o poder de trazer o foco da atenção subjetiva para a micro-sensibilidade e seu contraste relativamente à macropercepção. Alguns dos objetos desta fase são feitos para serem vividos individualmente, como *Máscara abismo* (série, 1968), *Máscara sensorial* (série, 1967-68), *Ocúlos* (1968), *Luvas sensoriais* (série, 1968) e *Camisa de força* (1969). Outros devem ser vividos a dois, esboçando-se já aqui as investigações de propostas coletivas da artista. É o caso de *Roupa-corpo roupa* (série de 1967 que inclui entre outros *O eu e o tu* e *Cesariano*), *Diálogo* (*Ocúlos* (1968) e *Casal* (1969)). É igualmente deste período a instalação *A*

casca é o corpo labirinto, que Lygia Clark divide em quatro ambientes os quais chama respectivamente de "penetração", "ovulação", "germinação" e "expulsão" (1968). A artista desenvolve também de 1967 a 68 seus projetos para *Proposições existenciais* (entre as quais, *Campo de Minas e Cintos diálogos*) e para filmes (*Convite à viagem*, filme *Sensorial*, *Western* e *O homem no centro dos acontecimentos*).

Nesta fase os trabalhos passam a ser destinados a experiências grupais. Muitos dos objetos criados, no período entram na composição de diferentes propostas, mudando seu nome em função disso. São algumas delas: *Arquiteturas Biológicas I e II*, série de 1968-70 que inclui entre outras variações: *Ovo mortalha* (68) e *Nascimento I e II* (69) e *Estruturas Vivas*, série de 1969 que inclui entre outras variações: *Diálogos* (69).

Período em que ao caráter coletivo dos trabalhos que Lygia Clark desenvolve na fase *O Corpo é a Casa*, ela agrega um novo elemento: um dos membros do grupo é escolhido para submeter-se a determinada ação dos demais, propiciada por objetos que a artista cria para este fim. São algumas destas propostas: *Baba Antropofagia* (1973), *Canibalismo* (1973), *Tunel* (1973), *Viagem* (1973), *Rede de Elásticos* (1974), *Relaxação* (1974-75) e *Cabeça coletiva* (1975).

Este é o caso, por exemplo, do *Cacha de pequenos seixos*: vários pequenos sacos de plástico cheios de ar, ligados uns aos outros.

Pedra e ar (1966): a obra na verdade não é feita apenas de saco plástico, elástico, pedra e ar. Se o peso da pedra se sustenta sobre a leveza do ar a ponto de mover-se no sentido contrário ao da gravidade, e porque se agrava ao ar da bolsa a força do ar produzida na inspiração e expiração profunda da pulsação vital do participante, que dependem, por sua vez, do movimento de seus pulmões e da motricidade de seus braços e mãos, inseparáveis na composição desta obra, a fusão do corpo dos materiais com o corpo humano que os explora, libera o objeto de sua exterioridade inerte e o sujeito do isolamento esteri em sua relação com o mundo – a expressividade do objeto se revela no tempo de realização da proposta por aqueles que se dispõem a vivê-la. São sensações, que promovem em sua subjetividade todos estes elementos articulados que a obra apropriadamente dita se realiza, ela deixa definitivamente de reduzir-se à sua visibilidade e de possuir uma existência fechada em si mesma. Daí porque Lygia Clark considerava *Pedra e ar* (1966) seu primeiro trabalho sobre o corpo e, talvez por isso, seu preferido.

É de supor que tais ruídos remetterssem às sonoridades, marcadamente articuladas do ambiente (e mesmo das palavras) antes da aquisição da linguagem verbal, momento em que tal escuta tende a desativar-se. É para viabilizar a ativação desta micro-sensibilidade dos órgãos de sentido que este último trabalho convoca e elabora a "fantasmática do corpo", de modo a diminuir seu poder inibidor sobre a *experiência* estética do receptor.

Extraído dos "diários clínicos" de Lygia Clark (Cliente no 5, 2ª sessão, 26/01/77).

A proposta de ter na mão um seixo envolvido por um saquinho de náilon vermelho origina-se das fases *A Casa é o Corpo* e *O Corpo é a Casa*. Em sua migração para as experiências coletivas da Sorbonne este passa a permanecer na mão durante parte da sessão e é desta forma que a proposta é incorporada à Estruturação do Self, recebendo então o nome de *Prova do Real*. O tal saquinho costuma ser usado para empacotar frutas mais delicadas, protegidas assim por sua textura macia. Como os demais saquinhos de plástico e sacos de rede sintética de empacotar mantimentos que Lygia Clark usava em seus **Objetos Relacionais**, era também nos supermercados que a artista buscava estes saquinhos coloridos e macios.

Ver nota 7 de "Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia" no presente catálogo.

Este procedimento foi sugerido à Lygia Clark por Gina Ferreira, uma das psicólogas a quem a artista transmitia o princípio operatório da Estruturação do Self, com a suposição de que seu desdobramento em terreno psicoterapêutico poderia vir a ser fecundo.

Envolver o corpo em folhas de jornal é parte da proposta criada na fase do *Corpo Coletivo*, que Lygia chamou de *Viagem* (1973). Em sua versão original, o grupo embrulhava o corpo de um de seus participantes e o carregava deitado, apoiado sobre os braços e ombros de todos. Depois de um passeio nestas condições, o grupo recolocava lentamente na posição vertical e começava, então, a rasgar o papel com delicadeza, liberando primeiro seus olhos. Em sua migração para a Estruturação do Self, a proposta ganha variações: por exemplo, a artista podia friccionar a superfície do corpo do cliente envolto em jornal usando palha de aço grossa e fina ou uma "luva salpicada de matéria dura" (cf. Cliente no 5, 2ª sessão, 24/01/77).

insuspeitáveis. É nestas circunstâncias que tais formas se fazem "acontecimentos",³¹ mudança de paisagem, criação cultural. Para Lygia Clark, a verdadeira saúde corresponderia à vitalidade deste processo.

Porém, chegar a isto não é tão óbvio: entre os dois regimes de exercício do sensível – conectar-se com o mundo enquanto diagrama de forças ou enquanto cartografia de formas – existe uma disparidade inelutável. É a tensão deste paradoxo entre micro e macro-sensorialidade que dá o impulso à potência criadora. Porém, para que esta seja atizada, é preciso habitar o paradoxo, ou seja, ativar simultaneamente as duas capacidades do sensível.

Sem entrar na complexidade da organização psíquica que esta categoria supõe, convém aqui destacar uma das características daqueles que se costuma qualificar de *borderlines*. Como seu nome o indica, eles habitam nas bordas da cartografia de sentido em curso, em suas linhas de fuga, fronteiras entre micro e macropercepção. Isto faz com que jamais estejam estavelmente identificados com qualquer referência, seja ela qual for. Novas identificações estão sempre entrando em cena, em relação às quais as antigas se articulam e se transformam ou simplesmente se dissolvem. É, aliás, nesta medida que eles terão mais chances de se beneficiar do *tratamento do poético* oferecido por Lygia Clark do que os neuróticos. Estes, como vimos, tendem a sintonizar apenas o canal macro-sensorial, a ponto de ser possível falarmos em "neurose da percepção".³² Na linha paradoxal que separa este canal, daquele outro, micro-sensorial, os neuróticos erguem uma verdadeira barreira defensiva que os protege das vivências de seu corpo vibrátil, por serem estas desestabilizadoras das representações a partir das quais atribuem sentido às suas macropercepções. Daí ser mais difícil e demorado o acesso a esta potência de seu corpo. Seria entretanto redutor pensar que o neurótico é o defensor das formas dominantes e, por isso, resistiria às micropercepções que tendem a desestabilizá-las. Na verdade, é o inverso o que acontece: é por sua impossibilidade de viver o micro-sensorial que o neurótico agarra-se conservadoramente às formas dominantes. Voltarei a esta impossibilidade mais adiante, para um exame de suas razões.

Lygia não é a única a entender a saúde como a vitalidade da capacidade de criar. Entre os psicanalistas, por exemplo, ela tem ao seu lado figuras como Winnicott, o qual aliás ela apreciava particularmente. Para o psicanalista inglês, um desenvolvimento humano favorável tem a ver justamente com esta capacidade de relacionar-se com o mundo de maneira criativa: é isto o que daria sentido à existência, ancorando o sentimento de que a vida vale a pena ser vivida.³⁴ Uma espécie de "saúde poética", que nada tem a ver com uma saúde psíquica estável e bem adaptada. Esta última se avalia efetivamente segundo o critério de fidelidade a um código, resultante de um processo equilibrado de identificações estáveis do ego com imagens dos personagens que compõem o mapa oficial do meio em que vive (processo que se completaria pela construção de defesas mais eficazes e menos rígidas). Ora, o psicanalista vê aí uma relação de complacência submissa ao *status quo* e de não participação na construção do mundo – o que provocaria um sentimento de futilidade, associado à ideia de que nada tem importância. O mesmo que Lygia vê no neurótico quando o define secamente como o assimilado ao sistema, sendo exatamente isso o que a leva a considerá-lo como o verdadeiro doente.³⁵ Neste diagnóstico, aliás, a artista caminha *pari passu* também com uma outra psicanalista, Joyce Mac Dougall,³⁶ a qual na mesma época (final dos anos 70), qualifica de "normopatia" esse modo de funcionamento psíquico. Neste terreno a artista avança igualmente ao lado de filósofos, como Gilles Deleuze. Este, no mesmo momento, refere-se aos criadores como "grandes viventes de saúde frágil",³⁷ por oposição aos neuróticos, aos quais o filósofo atribui uma "gorda saúde dominante".³⁸ Segundo suas próprias palavras: "é curioso como os grandes pensadores têm uma vida pessoal frágil, uma saúde muito incerta, ao mesmo tempo em que eles levam a vida ao estado de potência absoluta ou de 'grande Saúde'. (...) O contrário da 'neurose', onde precisamente a vida não pára de ser mutilada, rebaixada, personalizada, mortificada".³⁹ Ora, este é o tipo de doença que nunca interessou a Lygia tratar. Ela chegou a recusar, mais de uma vez, candidatos à Estruturação do Self com esse perfil por considerá-los "rasos". Não por acaso, a maioria

de seus clientes vinham do meio cultural da época, ainda que raramente do universo das artes plásticas ou das práticas terapêuticas, nos quais predominava uma distância desconfiada em relação à produção experimental da artista, especialmente a Estruturação do Self.⁴⁰

Não é à toa que uma estratégia muito sagaz seja aqui indispensável para ativar a dinâmica do paradoxo entre os dois regimes do sensível, liberando assim a energia necessária para a capacidade criadora. É que o corpo vibrátil é habitado por fantasmas que o assombram. Como sob o efeito de uma possessão, estes tendem a dominar a relação com o mundo, inibindo sua força poética. Para devolver autonomia a esta força é preciso *exorcizá-los*. Lygia qualifica esta operação de *vomitar* a "fantasmática do corpo".⁴¹



Máscaras abismo, 1968. Sacos em rede de nylon com pedras e sacos plásticos cheios de ar.

Exorcismo afetivo

"Parte de meu corpo sumia literalmente, meu ombro parecia não existir. Era angustiante (...) depois eu tinha a sensação de que tudo sumia".⁴²

"Senti uma dor nas costas, como de uma facada, traição. Coloquei a mão longamente no local, por baixo do ombro, e a dor desapareceu".⁴³

"M entra em violento processo de regressão, muda de voz, seu corpo se descarna, so lhe restam os ossos. Sente-se morrer. Vira os olhos para cima e abre uma enorme boca. Intuitivamente, para preencher este buraco, coloca dentro dele um saco plástico cheio de ar e ela mama".⁴⁴

"Arrebentou 5 ou 6 sacos cheios de ar, expressando estar destruindo todas as mulheres. Ao mesmo tempo me arrancava os olhos, me picava viva. Sentiu-se sem sexo. Percebeu o corpo da mãe como uma gigantesca barriga de peixe contendo milhares de ovas. Meteu as mãos dentro de sacos vazios, arrancava o útero para que esse nunca mais procriasse".⁴⁵

Outros tantos flashes de sessão, só que desta vez, as imagens não expressam mais um encontro generoso do corpo com as coisas, onde se geram aqueles surpreendentes devires que acompanhamos no início deste ensaio. O que elas dizem aqui, ao contrário, é a hostilidade ambiente, a opressão e o terror, cujos efeitos no corpo são de limitação de movimento, encolhimento do espaço, buracos, asfixia, esmagamento e dor – tudo pontuado por imagens funestas. Sinais de um corpo que, como pondera Lygia, "se apropria" de toques, de contactos, de órgãos dos corpos adultos, de acidentes dolorosos que o atingem, de desnivelamentos dos espaços, de intervalos de sensações corpóreas boas ou más".⁴⁶

É no corpo vibrátil que se dá esta apropriação. Este, como vimos, absorve as forças que o afetam, fazendo delas elementos de sua tessitura, marcas de sensação que irão compor sua memória. Mobilizar a potência vibrátil do sensível é então convocar esta memória, as marcas de suas vivências fecundas, mas também as de seus traumas e os fantasmas que a partir deles e neles germinaram. Onde situar a linha divisória entre vivências fecundas e deletérias? De que modo, as vivências traumáticas geram fantasmas? E qual o alcance de seu poder sobre a subjetividade?

A vitalidade de um corpo vibrátil depende do ambiente que ele encontra ao longo da existência – e não apenas na infância como sugerem algumas teorias, embora este período seja de fato importante, pois aí se inscrevem suas primeiras marcas. Lygia refere-se, muitas vezes, àquilo que Winnicott nomeia como "mãe suficientemente boa", isto é o adulto que tende a reconhecer os signos do corpo vibrátil da criança (porque os reconhece em si mesmo) e se deixa afetar pelas forças que dele emanam, acolhendo-as em seu próprio corpo e emitindo-lhes signos em resposta. Condição para que entre eles um campo de fundação mútua se forme, processo pelo qual se constitui um plano de consistência onde se opera a produção de uma realidade de si e do mundo constantemente renovada. É o que Winnicott chama de "espaço potencial", âmbito segundo ele "informe", do qual surgiria inicialmente o ato de brincar, que será paulatinamente substituído por aquele da criação cultural. Da perspectiva de leitura aqui esboçada, mais precisamente do que um "espaço" (assim como o designa Winnicott), este âmbito seria o da temporalidade: não o tempo de uma sequência cronológica, mas aquele dos devires imprevisíveis, potenciais que se desencadeiam entre os corpos pela absorção de afetos do outro em cada um. Âmbito *intensivo* e elementar das forças, irredutivelmente distinto do âmbito *extensivo* das formas, cada um possuindo sua lógica e sua complexidade próprias. De fato, não importa tanto como se descreve e conceitua esta *experiência*, pois sua sutileza a situa no limite do apreensível e, logo, do nominável. O que importa aqui é a intenção de apreendê-la, mas sobretudo de fazê-lo "a partir" dela e não "sobre" ela. Seja como for, quando não há um adulto capaz de se comportar como essa "mãe suficientemente boa", e que resulte disso a tendência a relacionar-se com a criança apenas no registro da percepção objetivante (ou até aquém disso, como é o caso da psicose), a vivência é de solidão e desamparo, o que evoca a noção winnicottiana de "agonia primitiva", freqüentemente mencionada por Lygia.⁴⁷ Assim ignorados, os movimentos de expressão do corpo vibrátil perdem sentido e valor. Vão minguando, se retraem, atrofiam. Desvitalizada, a relação com o mundo tende a tornar-se estéril. As imagens que daí resultam são frutos infecundos dessa desvitalização: elas expressam uma interpretação da realidade secretada por um corpo esgotado. No lugar do livre fluxo de comunicação micro e macro-sensorial entre os corpos, dando origem a devires de si e do mundo, instala-se uma morna repetição comandada por estas imagens nascidas do esgotamento. Verdadeiros fantasmas que se nutrem da impotência, tais imagens assombram a *experiência* do mundo, como um filtro projetado sobre as coisas que determina ao mesmo tempo sua leitura e as atitudes que dela decorrem. É a cada novo "mau encontro"⁴⁸ 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 e passam a comandar a produção do imaginário. O lugar do corpo vibrátil onde incidem as forças que o ferem fica marcado por esta vivência, a tal ponto que isso pode esculpir o desenho da própria musculatura de um corpo e até de sua estrutura óssea. Em entrevista realizada para o projeto e publicada igualmente neste catálogo,⁴⁹ Hubert Godard comenta ter verificado em seu trabalho o quanto a torção das costas em pessoas que sofrem de escoliose, por exemplo, freqüentemente acontece antes em seu modo de perceber o espaço: é como se o corpo não pudesse projetar-se para um de seus lados. É isto que acaba provocando uma torção da própria coluna vertebral e de toda a musculatura dorsal que a envolve.⁵⁰

Os relatos da Estruturação do Self não só confirmam a hipótese veiculada por Godard de que o corpo em sua forma atual é moldado pela percepção do espaço, mas podem até mesmo ajudar a identificar uma das possíveis causas das limitações desta percepção: sua origem afetiva. Por exemplo, o retraimento da projeção do corpo para um de seus lados, como no caso da escoliose, pode ser a consequência da memória de um mau encontro: a vibratibilidade do corpo teria sofrido um desconforto provocado por forças vindas especificamente daquela direção, o que a teria feito curvâ-lo para o lado oposto, como medida de proteção.

Os pontos portadores da memória destas marcas traumáticas são a morada corporal dos fantasmas. É provavelmente a isto que Lygia se refere com a noção de "fantasmática do corpo". Esta leitura se confirma em depoimentos registrados nas anotações de sessão da artista, bem como nas entrevistas que filmei para o mesmo projeto. É o caso daquele cliente que sente uma dor em determinado ponto de suas costas que ele associa à dor física de uma facada indissociavelmente associada à dor afetiva de uma traição. Ou ainda daquele outro cliente, Lula Wanderley, que em sua entrevista para o projeto relata que "sentia seu ombro sumir", talvez porque ali residisse o fantasma de uma ausência de relação intensiva com o outro, vivida particularmente naquela parte de seu corpo.

Vários são os destinos patológicos ocasionados pelos fantasmas. Examinemos este destino, brevemente, nos neuróticos e *borderlines*, não sem lembrar antes que o que os diferencia, do estrito ponto de vista que aqui nos interessa, é o grau de liberdade que eles atestam em suas idas e vindas entre os dois regimes de apreensão sensível do mundo. O que dissocia o neurótico de seu corpo vibrátil é, justamente, um mau encontro desse corpo – geralmente já no começo de sua vida – e a consequente exacerbação do poder dos fantasmas no comando de sua relação com o mundo. Isto tenderia a restringir os movimentos aos roteiros previstos nos mapas de sentido já estabelecidos e a debilitar a energia de criação necessária para participar mesmo que minimamente da construção de outras cartografias. É com esses elementos que se tece a tal "complacência submissa" evocada por Winnicott, ou a "normopatia" assinalada por Mac Dougall, ou ainda a "gorda saúde dominante" a que alude Deleuze.

Já nos *borderlines*, o poder dos fantasmas sobre o corpo vibrátil não é tão abrangente. É isso o que lhes permitiria embarcar mais livremente no movimento de passagem entre os regimes sensíveis e, consequentemente, viver uma relação mais criadora com o mundo. No entanto, exatamente por esta razão, em suas viagens ao corpo vibrátil – onde escutam aquilo que irá mobilizar sua necessidade de criar –, eles estão sempre correndo o risco de topar com seus fantasmas, em situações que convocam memórias traumáticas de sua micro-sensorialidade. Nestas ocasiões, eles se fragilizam: a ferida volta a infeccionar, interceptando o trânsito àquele seu corpo, o que é suscetível de comprometer sua faculdade criadora. Não terá sido isso o que acontecia com Fulano no momento em que nas folhas não conseguia ver nada além de folhas?

Essa doença do poético é o que interessava a Lygia tratar. Ela é própria da "grande Saúde fragil" 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. Mobilizar a memória da micro-sensorialidade no neurótico já é por si só mais penoso; entretanto, mais penoso ainda é acessar as marcas de seus traumas (sobretudo numa proposta como esta, que incide no próprio corpo, em sua desnuda cruzeza). Uma tarefa extenuante que requer tempo e paciência, próprios de uma prática cujo objetivo é estritamente terapêutico, o que não era o caso do tipo de "cura" a que se propunha Lygia Clark com sua investigação. Neste âmbito, trabalhar com um tal grau de resistência era contraproducente e, frequentemente, fadado ao fracasso. Dai a frustração da artista em sua proposta de Estruturação do Self quando vivida por esse tipo de subjetividade.

Com seus *Objetos Relacionais*, a artista ia rastreado o corpo, escolhendo um ou outro destes seus inúmeros instrumentos, em função daquilo que suas próprias

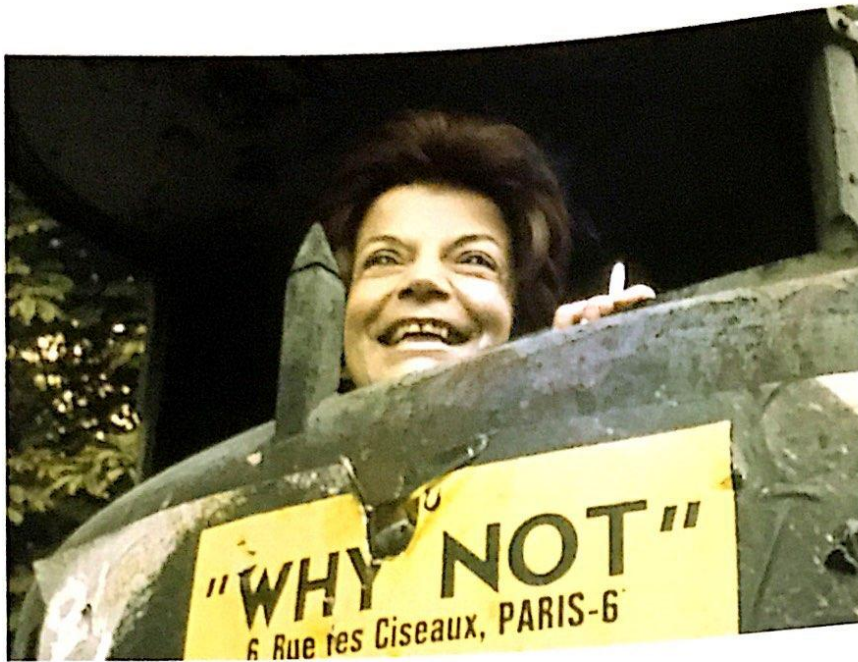


Máscaras abismo, 1968. Sacos em rede de nylon com pedras e sacos plásticos cheios de ar.

micropercepções captavam. E quando ela topava com um dos pontos de inscrição ou de impacto daquelas marcas, as qualidades físicas do objeto traziam à tona, como um imã, a memória da ferida, o que convocava a família inteira de fantasmas a ela associada. O passo seguinte, era incitar o corpo a vomitá-los, desobstruindo assim a passagem do fluxo vital naquele ponto. Crucial, esta operação visava recuperar a receptividade do corpo vibrátil e a capacidade de se deixar fecundar pelo mundo. Em suas anotações de sessão com Fulano, Lygia conta que este lhe dissera que a considerava "uma espécie de pai-de-santo". Em outra sessão ainda, ele pontua que a artista o "estava iniciando numa espécie de exorcismo" e lhe confessa "que não tinha medo, pois se tratava de uma iniciação afetiva".

Vimos alguns episódios de manifestação de fantasmas que rondam determinadas zonas do corpo, impondo a necessidade de um *exorcismo afetivo*. Revisitemos brevemente os dois casos acima comentados, para examiná-los à luz destas operações constitutivas da Estruturação do Self tais como acabam de ser evocadas. Ao tocar um ponto preciso das costas daquele cliente que ali sentia uma dor de facada, Lygia faz aparecer uma angústia manifestada sob a forma de agonia somática. A rede

de comunicação intensiva que foi se tecendo entre ambos ao longo deste convívio de experimentação investigativa da memória corporal cria um plano de consistência que permite ao cliente vomitar o fantasma de uma sensação de traição alojada naquele ponto de seu corpo sob a forma de uma imagem de facada. Silenciosamente, Lygia acolhe então o assombro de seu cliente diante do poder deste fantasma e, juntos, eles conseguem *exorcizá-lo*. Ou ainda, Lula Wanderley que no início de seu tratamento com Lygia sente seu ombro sumir e se apavora. Eis como essa sensação foi evoluindo ao longo do trabalho de Estruturação do Self, segundo relato do próprio cliente: "parte de meu ombro parecia não existir. Era angustiante, depois já não. É que depois você tem a sensação de que tudo some. O objeto se funde com teu corpo e você se funde com o objeto – há uma troca". Não seria esta a sensação de "dissolução no coletivo", descrita pela artista? É possível supor que tendo sido restaurada a troca intensiva com o outro através dos *Objetos Relacionais*, nutrido especialmente aquela parte de seu corpo, o fantasma de um desamparo imemorial ali inscrito pode ser gradualmente *exorcizado* e o ombro pode voltar a tomar corpo numa relação viva e fecunda com o ambiente.



Lygia Clark, Paris, 1975-76



Lygia Clark, Arthur Luis Piza e Sérgio de Camargo, Paris, 1975-76



Lygia Clark, Heloisa Novaes e Carlos Freire vestindo *Arquiteturas biológicas II* Hotel d Aumont, Paris, 1969

Lygia qualifica esta vivência de "maternalização da mãe" a ser entendida aqui no sentido Winnicottiano de uma "mãe suficientemente boa" que, segundo a descrição da artista, "compreende as necessidades fundamentais da criança e responde a elas através do contato corporal". E Lygia continua: a ação é reparadora pois "traz satisfações reais das quais o indivíduo fora frustrado": "receber o retorno de suas reverberações no corpo de um outro que se interessou em ouvi-las. A este respeito a artista escreve que numa determinada sessão, Fulano "viveu o plástico como um cicatrizante e um bálsamo e falou de dores vivas". Este tipo de ação reparadora teria o poder de cicatrizar as feridas afetivas (dores vivas?) ou, pelo menos, de conter sua infecção para evitar que esta viesse a contaminar toda a vibratibilidade do corpo." Estavam dadas assim as condições de possibilidade para a reativação da imaginação criadora.

A magia do objeto

Vários aspectos do dispositivo contribuem para criar essas condições de ativação do poético que merecem ser, aqui, examinados. O fato de que Lygia trabalhava com uma só pessoa de cada vez, o silêncio, a duração do encontro (em cada sessão e no processo como um todo), o ritmo regular das sessões, cuja cadência permitia ir tecendo uma rede de proteção propícia para mergulhar numa intimidade compartilhada e livre de psicologismo, situada neste âmbito invisível e indizível das micropercepções. *Intimidade intensiva* que podia sustentar o enfrentamento da fantasmática mobilizada nesta sintonia do sensível e permitir "sua elaboração progressiva".

Porém até aqui, os mesmos elementos serviam para descrever um *setting* clássico de psicanálise, inclusive quanto ao regime sensível da relação que se pretende neste tipo de cura – ainda que seja outro seu extenso e variado universo teórico e, portanto, a cartografia conceitual dessa *experiência* e o jargão com o qual designa os diferentes aspectos de seu processo.

O que diferencia a Estruturação do Self é antes o fato de ela operar com o corpo e no corpo, e de uma maneira *arcaica*, recorrendo pouco ao registro verbal, em todo caso nunca exclusivamente. O trabalho acontece num corpo-a-corpo entre Lygia e seu cliente, mediado ou não pelos *Objetos Relacionais*, numa elaboração concreta e em bruto do que aparece, no momento mesmo em que está sendo vivido. Como escreve a artista: "em meu trabalho aflora a 'memória do corpo': não se trata de um viver virtual mas de um sentir concreto" – "o viver no corpo os traumas etc. Da mesma forma, o alimentar-se também é mais intenso, desde que empreendo a elaboração junto com as pessoas": "as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo". Porém, tais indicações são igualmente insuficientes para caracterizar o que seu trabalho teria de específico, pois se aplicam, na verdade, à maioria das chamadas "terapias corporais". Notemos entretanto que não se trata aqui de mera coincidência, visto que este tipo de terapia floresceu particularmente nos anos 1960 e 70, exatamente o momento em que Lygia elabora as condições de sua proposta. Longe de banalizar o trabalho da artista, esse paralelismo é, pelo contrário, sinal da sintonia de suas investigações com questões e procedimentos de seu tempo: especialmente no que se refere a práticas – não só terapêuticas, mas também artísticas – comuns naquele período, nas quais o corpo intervinha como principal vetor de seus respectivos dispositivos.

Se não é aí que se situa a diferença efetiva do processo da Estruturação do Self, é que ela se deve, e isso de maneira decisiva, à intervenção dos *Objetos Relacionais* como ao ambiente que eles permitem constituir de maneira irreduzivelmente singular. Se um artista teria podido concebê-los; e não qualquer artista. Neste sentido, convém lembrar aqui que eles pertencem à poética pensante de Lygia Clark, daquilo que ela empenha em sua relação com o mundo. Em inúmeras passagens de seus escritos, ela assim descreve o papel crucial destes objetos para aquilo a que ela se propõe realizar com a Estruturação do Self: "O processo se torna terapêutico pela regularidade das sessões que possibilita a elaboração progressiva da fantasmática provocada pelas potencialidades dos *Objetos Relacionais*".



Lygia Clark e *Arquiteturas biológicas II*, Paris, 1975-76.

Lygia insistia em afirmar que não é pela transferência que os *Objetos Relacionais* atuam nos corpos, mas sim por aquilo que ela considerava como a "magia que lhes é própria". A artista chega inclusive a destacar em suas anotações que, em resposta à observação de Fulano de que aqueles objetos eram mágicos, ela lhe confessara que "amava a palavra magia, que era mais brumosa" e, por isso, "muito mais rica que qualquer outra", mesmo que fosse "mais científica".⁶¹ De que qualidades próprias a estes objetos uma tal "magia" seria então constituída?

Há antes de mais nada o caráter ordinário dos materiais utilizados (plástico, bucha, estopa, palha de aço, bolinha de gude, de pingue-pongue ou de tênis, meia-calça, saco de cebola, pedra, planta, concha, água, ar...) que já de saída afasta qualquer possibilidade de fetishizá-los como reliquias de museu ou como *galinhas de ovos de ouro artísticas*, o que em geral anda junto (ainda que o mercado/sistema da arte consiga transformar até um pedaço de plástico rasgado, em luxuoso e rentável fetiche⁶²). No entanto, e apesar de sua importância, esse caráter ordinário, banal, não basta por si só para garantir a magia da ativação do poético de que os *Objetos Relacionais* seriam supostamente portadores para aqueles que os vivenciavam. Na melhor das hipóteses, apenas dificulta sua neutralização, oferecendo condições prévias para a efetividade dessa magia.

Há ainda o caráter precário destes mesmos materiais que obrigava a artista a substituí-los continuamente e a estar sempre refazendo os objetos. Impermanentes e transitórios, não era absolutamente possível lhes atribuir uma forma fixa ou estável. E esta fugacidade afastava por sua vez a possibilidade de apreendê-los exclusivamente sob o ângulo da macropercepção, fosse esta visual ou tátil. Só liberando a ativação de um outro regime de potência dos órgãos sensoriais é que se tornava possível desvendá-los.

Obviamente não é apenas de seus materiais que os *Objetos Relacionais* extraíam um tal poder mágico, mas também da maneira como eram trabalhados. Notemos que a interferência da artista nos materiais era mínima: encher de água ou ar um saquinho de plástico de supermercado e fechá-lo com a ajuda de um elástico, dar nós em diferentes pontos de uma

meia-calça para formar pequenos bolsos nos quais se colocam pedrinhas, bolinhas de pingue-pongue ou de tênis... Assim, por um lado, a economia desta interferência suscita uma forma frágil, rudimentar e mal definida, que torna difícil a redução de sua abordagem à mera percepção objetivante e, mais difícil ainda, à simples reconhecimento. No entanto, por outro lado, a fragilidade formal destes objetos contrasta com a pujança de suas qualidades físicas que a sutileza desse gesto, quase imperceptível, é capaz de criar. Tais qualidades – muitas vezes contraditórias no interior de um mesmo objeto: leve e pesado, frio e quente, etc. – propiciam, como diz Lygia, que os objetos "criem com o corpo relações de textura, peso, tamanho, mas secreções, sonoridade e movimento (deslocamento do material diversificado que o preenche)".⁶³ São "formas cujas texturas e metamorfoses contínuas engendram ritmos corolários aos ritmos sensuais que experimentamos na vida".⁶⁴ E Lygia não deixa de frisar que "formalmente estes objetos não têm analogia com o corpo (não são ilustrativos)".⁶⁵ Em outras palavras, suas formas não são representações do corpo concreto, mas secreções do corpo vibrátil da artista, expressões daquilo que captava sua micro-sensorialidade. Para serem apreendidas, estas formas dependem de uma sintonia nesta faixa de frequência do sensível e, por isso, tendem a mobilizar a vibratibilidade do corpo que com elas se dispõe a relacionar-se.

Em vista disso, é equivocado considerar, como querem alguns, que a invenção dos *Objetos Relacionais* por Lygia consiste num simples deslocamento do visual em direção ao tátil. É outro o deslocamento que aí se opera: ele diz respeito ao fato de afastar-se desta carapaça sensível que consiste em reduzir o exercício de cada órgão de sentido – e não só os da visão e do tato – à sua faculdade de captar o mundo em sua natureza *extensiva*, a fim de ativar e incluir a outra faculdade própria a cada um deles: aquela que o capta em sua natureza *intensiva*. Deste modo podia se estabelecer uma relação entre os dois regimes em sua *coexistência paradoxal*. No caso do olho, por exemplo, seria sua potência vibrátil o que se tratava de ativar, de modo que para além da percepção retiniana se potencializasse aquilo que as pesquisas científicas neste campo qualificam hoje,

segundo Hubert Godard, de "olhar cego". De acordo com tais pesquisas, este consistiria num "olhar subcortical, o qual não é ligado ao tempo, à história do sujeito (...), um olhar mais geográfico", para o qual, segundo ele, não há sujeito ou objeto, mas uma fusão no contexto: "é como se o mundo chegasse dentro de mim." E ele conclui: "Este mergulho no antes do olhar, no pré-olhar ou no olhar cego (...) é a única maneira de recolocar em movimento uma certa forma de imaginário ou de elaboração". E este pesquisador de teorias e práticas corporais nos assinala ainda o fato de que "identificou-se algo de similar no toque e que então se guardou o termo 'toque cego'", verificando um fenômeno análogo nos demais órgãos de sentido. É exatamente esta capacidade cega do conjunto dos órgãos sensoriais o que constituiria o que designo aqui por corpo vibrátil.

A convocação desta outra potência do sensível é o que daria a estes objetos o poder de fazer com que se estabeleça com eles uma relação nesse registro, já que disto depende sua revelação. Fora do contexto desta relação, que se dá no âmbito da vivência corporal a mais arcaica, eles são pura virtualidade, à espera de que alguém venha atualizar sua expressividade. Sendo assim, esta não se encontra nem no objeto, nem no corpo de quem o experimenta, mas no campo de fecundação mútua que se cria entre eles, que leva a um devir outro de cada um. Aqui residiria a magia destes objetos: o poder de criação que eles convocam naquele que se dispõe a conhecê-los; uma experiência que não pára por aí, pois ela tende a impregnar sua abordagem do mundo, tornando-a mais viva.

No entanto, semelhante vocação já caracterizava os objetos de Lygia desde *Caminhando*. Aliás, não é no momento da criação dos *Objetos Relacionais* que Lygia formula a ideia de uma "magia do objeto": esta é uma questão que a acompanha desde *Caminhando*. Lygia escreve um texto que traz esta noção no próprio título já em 1965, portanto antes mesmo da série de propostas que a artista agrupou sob o nome de "Nostalgia do corpo", que inauguram a guinada definitiva de sua trajetória em direção à realização da obra no corpo do receptor que faz dele um participante ativo. Inspirada em *Caminhando*, ela refere-se então ao objeto como não tendo

"importância em si mesmo e que só o terá na medida em que o participante atuar. É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos". E citando Mario Pedrosa, ela destaca o *acontecimento* do "exercício experimental da liberdade" do participante, como sendo a própria "realização da arte", ou ainda aquilo através do que "se engendra a poesia" e que lhe permite atingir "o singular estado de arte sem arte". Como vemos nestas citações, Lygia já apontava o poder mágico destes objetos de provocar naqueles que os experimentassem, este estado de arte na relação com a alteridade do mundo. E se a artista completa a qualificação deste estado enfatizando seu caráter de "sem arte" é porque pretendia que ele se realizasse na invenção de fragmentos de existência, não se restringindo à sua consumação na recepção passiva de um "objeto de arte". O que teriam então de específico os *Objetos Relacionais* (se, ademais, não perdermos de vista que muitos deles migraram das fases anteriores do trabalho de Lygia, tendo sido apenas rebatizados)? Uma outra passagem do mesmo texto traz a pista de uma possível resposta: "Eu me pergunto se após a experiência do *Caminhando* não tomamos mais consciência de cada um dos gestos que fazemos - mesmo os mais habituais. *Pode ser que isso seja impossível, porque exige que afastemos a priori toda sua significação prática e imediata*".

Já aqui Lygia se dá conta da dificuldade de afastar a macro-sensorialidade graças à qual se apreende "a significação prática e imediata" das coisas, para que o objeto produzisse o *acontecimento* de uma liberdade poética do participante. Foi a urgência de superar esta dificuldade o que incitou Lygia a avançar em suas investigações e a colocar-se em busca de novas estratégias.

As aulas da Sorbonne levarão a artista dar um passo adiante.¹⁹ As novas condições de seu trabalho lhe permitem uma exploração microscópica da experiência que suas propostas mobilizam. Pela primeira vez, ela acompanha de perto os efeitos de seus objetos e procedimentos na subjetividade de seus receptores: com um grupo relativamente estável de pessoas em sessões suficientemente longas cria-se um ambiente propício para que os participantes deixem emergir as sensações que a proposta mobiliza e possam dar livre voo às imagens que elas convocam e até, se for o caso, verbalizá-las. Neste cenário, o processo se amplia e se desdobra ao longo do tempo e ao ritmo da regularidade das sessões. Além disso, a presença de Lygia torna-se indispensável para a experiência daqueles que se dispõem a viver estas propostas. A artista participa do processo: um ritual que ela oficia, manipulando ela mesma os objetos no corpo dos participantes, ou indicando a maneira como eles devem ser experimentados. O novo contexto lhe permitirá deparar com as impossibilidades dos participantes de se entregarem às suas propostas de modo a liberar sua capacidade poética. Lygia se dá conta então que a experiência que seus objetos supõem e mobilizam como condição de sua expressividade choca-se contra barreiras subjetivas de seus participantes erguidas pela fantasmática inscrita na memória do corpo. Alunos da artista na Sorbonne, entrevistados para o referido projeto, 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.

Impõe-se a invenção de um dispositivo propício para a travessia da barreira fantasmática, caso contrário a obra tende a abortar, pela impossibilidade da experiência que ela envolve para sua realização. O novo foco de pesquisa implica que os objetos possam ser explorados não só em sua capacidade de mobilizar o corpo vibrátil, como já era o caso de suas propostas até então, mas também na de trazer à tona suas feridas - aqui, não mais como um efeito colateral do trabalho, mas como seu elemento essencial. Tratar estas resistências por meio de um *exorcismo afetivo* dos fantasmas a elas associados torna-se o objetivo da nova proposta, a qual agrega assim uma vocação assumidamente



Camisa-de-força, 1969. Pedra e saco de nylon. Atrás deste saco se encontra um outro saco costurado por um elástico a outros sacos de nylon com pedras e sacos plásticos cheios de ar.

terapêutica. A longa aventura psicanalítica que acompanhou Lygia durante boa parte de sua vida lhe oferecia os recursos necessários para dar mais este passo, agora em direção a uma proposta suscetível de interferir na recusa do corpo vibrátil e em sua consequente dissociação da potência de criação - características próprias da política de subjetivação que predominava na época, cujo funcionamento examinarei mais adiante. Para viabilizar seu novo objetivo o trabalho deixa de ser coletivo e volta a ser destinado à *experiência* individual - como no início de suas propostas experimentais envolvendo o corpo do participante -, mas agora acompanhada de perto pela artista. Nasce, assim, a *Estruturação do Self*.

Estrutura-se um self

Não há nada de fortuito no fato de que Lygia rebatize os objetos que ela incorpora a esta nova proposta, e que ela atribua o mesmo nome àqueles que ela cria especialmente com este objetivo, os qualificando todos de *Objetos Relacionais*. Com efeito, são outras as potencialidades de seus objetos que ela irá explorar, para dar vida à sua magia. O que lhe interessava agora é que "os *Objetos Relacionais* em contacto com o corpo fazem emergir por suas qualidades físicas a memória afetiva, trazendo experiências que a memória verbal não consegue detectar".²⁰ Como vimos, o importante para Lygia neste momento de sua obra é explorar o poder que têm seus objetos de mobilizar a fantasmática e permitir um trabalho progressivo de elaboração. Ela insiste em afirmar que o ponto de partida para a produção fantasmática é a sensação corpórea que eles proporcionam.

Se desde *Caminhando* a relação micro-sensorial que se estabelece com os objetos criados por Lygia constituía já então a condição necessária para que sua expressividade se revelasse enquanto disparadora de um processo de criação, no novo contexto esta sua essência "relacional" torna-se plenamente possível. Dai o nome que a artista lhes atribui. Com os *Objetos Relacionais*, vividos no âmbito de uma terapêutica para a impossibilidade do poético, a magia que Lygia busca explicitamente transmitir com suas criações desde a virada de 1963 realiza-se em sua plenitude.

Mas se os *Objetos Relacionais* são o coração do novo dispositivo da artista, eles não o são isoladamente. Além de funcionarem em conjunto, para que seja possível a exploração de sua potencialidade curativa, Lygia importa para sua nova proposta muitos dos elementos inerentes ao dispositivo criado em suas aulas na Sorbonne - momentos prolongados de silêncio, sessões com duração definida e ritmo regular de frequência etc. -, com a diferença de que agora ela dedica-se a uma só pessoa por vez e que ela propõe o trabalho como *terapia*. Sua própria presença acompanhando e conduzindo a experiência, que Lygia havia introduzido em seu trabalho na Sorbonne, torna-se agora imprescindível, incorporando-se ao trabalho como um de seus elementos constitutivos. A própria artista o confirma numa conversa com psicoterapeutas acerca da *Estruturação do Self*. "na realidade eu trabalho com dois suportes: um é o objeto e eu sou o outro".²¹ Ou ainda num texto anterior em que ela escreve: "as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo, através do *Objeto Relacional* ou do toque direto de minhas mãos".²²

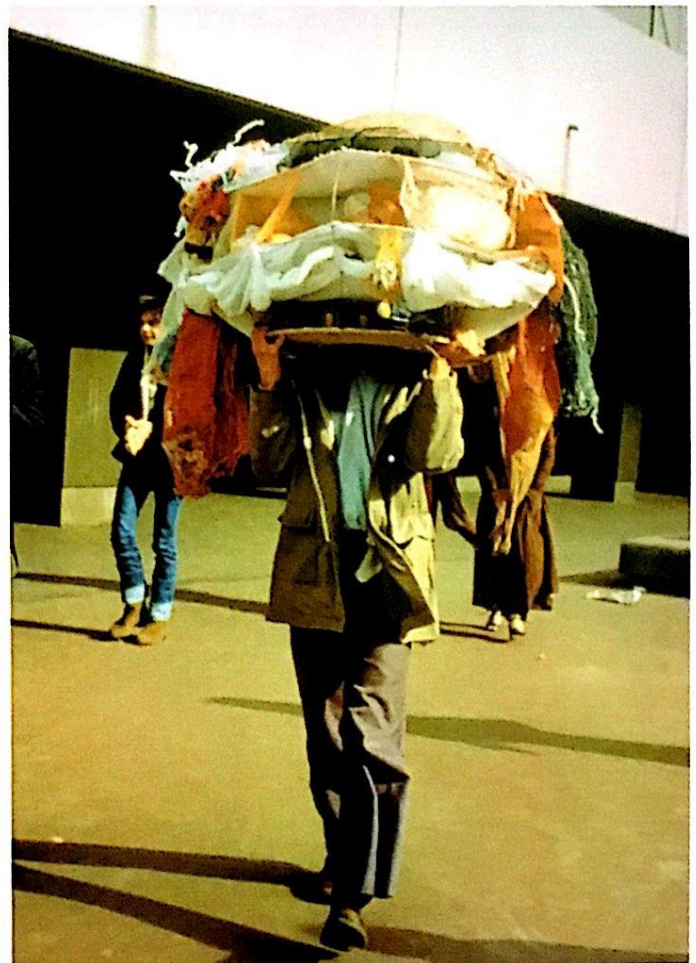
Entretanto, como vimos, para liberar a potência poética não basta convocar a experiência corporal a mais arcaica, ou seja sua micro-sensorialidade. É igualmente indispensável habitar o paradoxo entre as duas capacidades do sensível: já havíamos evocado que é a tensão que daí resulta o que aciona esta força. Para isso, um *Objeto Relacional* ainda não mencionado comporta uma função decisiva. Trata-se de um seixo arredondado que Lygia coloca na mão do cliente, prática esta que migrara de suas experimentações coletivas na Sorbonne. Em sua incorporação à *Estruturação do Self*, Lygia deixa o seixo na mão do cliente durante boa parte da sessão, paralelamente à sua experimentação com



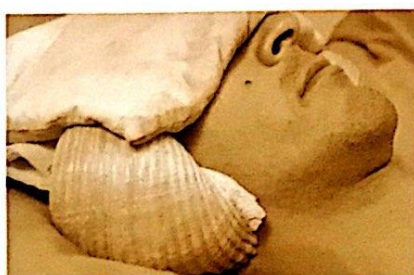
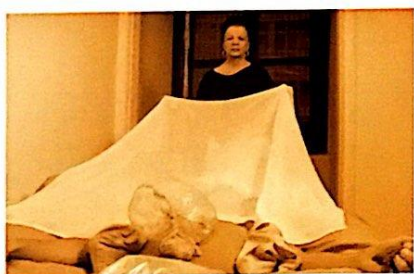
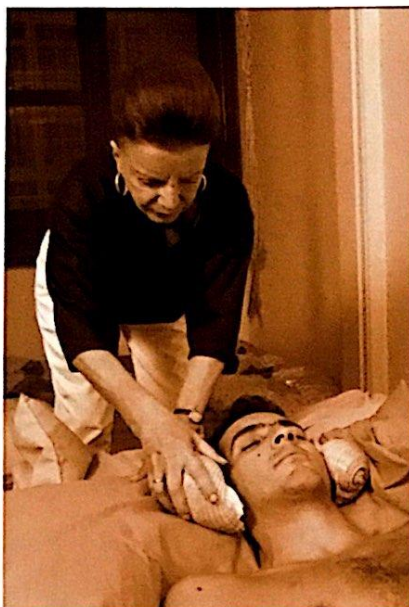
Cabeça coletiva, 1975. Estrutura de madeira com materiais variados.

A geometria nasce do reflexo do corpo projetado na minha mente. E vou por aí com mil e um aforismos que amo, me divertem, me encantam... Mando para você uma foto de um trabalho que chamo de *Baba Antropofágica*. Uma pessoa se deita no chão. Em volta os jovens, que estão ajoelhados põem na boca um carretel de linha de várias cores. Começam a tirar com a mão a linha que cai sobre a deitada até esvaziar o carretel. A linha sai plena de saliva e as pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão tirando o próprio ventre para fora. É a fantasmática do corpo, aliás, que me interessa, e não o corpo em si. Depois elas se religam com essa baba e aí começa uma espécie de luta que é o *defoulement* para quebrar a baba, o que é feito com agressividade, euforia, alegria e mesmo dor, porque os fios são duros para serem quebrados. Depois peço o *vêtu*, o que é o mais importante, e assim vou me elaborando através da elaboração do outro... Outras experiências que chamo de canibalismo: o grupo come de olhos vendados do ventre de um jovem deitado, e agora estou com outras idéias, sendo que uma é muito forte. *A Cabeça Coletiva*: Uma grande cabeça construída é colocada num jovem que se assenta no meio do grupo; o grupo vai abrindo várias fendas e tirando de dentro desde bichinhos, plantas, terra, pedrinhas até o saber, provavelmente frases como as que escrevo atualmente; que tal?

Extraído de uma carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica, 06/07/1974, in: *Lygia Clark Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 223.



Cabeça coletiva, 1975. Estrutura de madeira com materiais variados.



os outros *Objetos Relacionais*. Neste novo ambiente, Lygia passa a chamar o procedimento de *Prova do real*, inspirando-se no nome que um de seus clientes lhe atribuiu ao sentir que a pedra em sua mão lhe dava a medida do real e o acalmava. Ora, a pedra é dura, sólida, seus contornos são precisos e sua forma é aparentemente estável: o tempo de sua transformação sendo infinitamente mais lento do que aquele que o homem pode alcançar dado o limite da duração de sua existência. Neste sentido, é todo o contrário dos demais *Objetos Relacionais* se os considerarmos do ângulo da extrema fragilidade e labilidade de suas formas. É esta condição material da pedra que tende a convocar no cliente sua percepção objetivante (aqui, do toque, mais do que do olhar). E se ele se permite entregar-se com mais confiança à micro-sensorialidade mobilizada pelos outros *Objetos Relacionais*, é na medida em que preserva durante esta *experiência* sua ligação com as formas da realidade – ilusoriamente estáveis, como a forma da pedra que ele tem em sua mão (daí o nome deste *Objeto Relacional*).

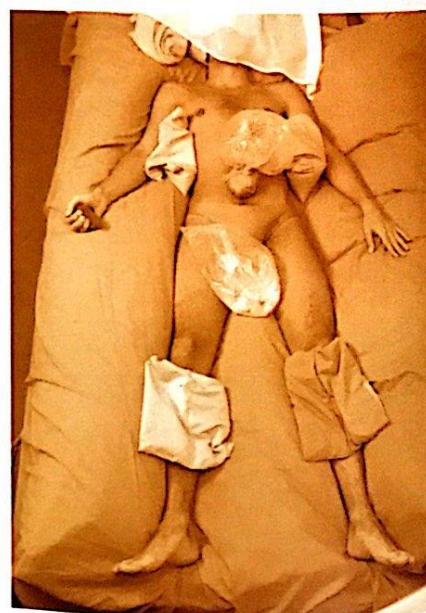
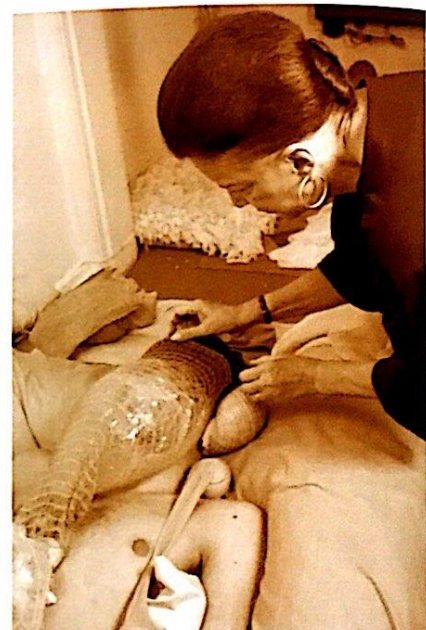
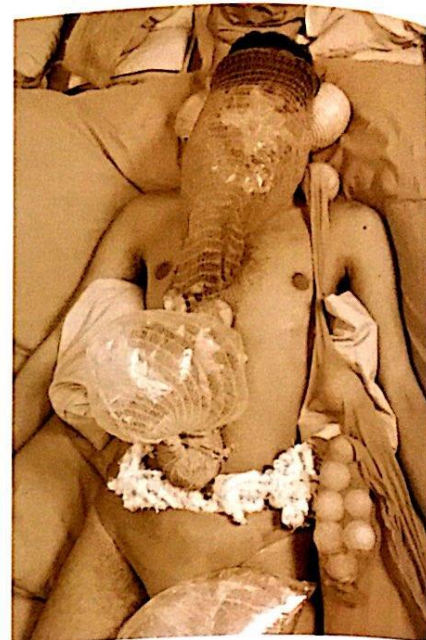
A dificuldade identificada por Lygia para que seus objetos pudessem ser apreendidos pela micro-sensorialidade – a resistência de seu receptor a afastar a “significação prática e imediata” das coisas –, resolve-se aqui através de um lugar que a artista cria na sessão para satisfazer a necessidade de garantir a atividade macroperceptiva do cliente, num plano secundário mas concomitante ao registro intensivo.

Iniciado a este vai-e-vem entre as duas escalas do sensível e cuidadosamente acompanhado nesta sua iniciação, o cliente de Lygia descobre que pode abandonar-se ao exercício microperceptivo, sem soçobrar numa espécie de transe ou de loucura onde arriscaria perder suas coordenadas empíricas. Descobre igualmente que pode habitar este âmbito paradoxal situado entre micro e macro-sensorialidade, sem necessariamente sucumbir às turbulências desta zona fronteiriça, nem à desorientação e à crise que delas resultam. Ele descobre, enfim, que habitar este âmbito paradoxal muda a perspectiva a partir da qual percebe o outro e a si mesmo, transformando o modo como esta relação é vivida e aquilo que ela pode engendrar.

O “self” que Lygia pretende assim “estruturar” corresponde precisamente a esta consistência de si de tipo processual, flexível e impessoal, que nasce e renasce entre o corpo e o mundo, ao sabor de suas recíprocas fecundações. É precisamente do self, segundo Winnicott, que se extrai o sentimento de existir, a capacidade de uma *experiência* total que gera a sensação de participar na construção da realidade de si e do mundo, proporcionando a impressão de que a vida tem sentido. Eis uma política de subjetivação já bem distante do regime *identitário* (o qual fixa a subjetividade nos limites de um contorno fechado sobre si mesmo, isento de mundo, regido pelo ego e suas ninharias e onde o outro não é mais dotado de qualquer existência viva, reduzindo-se à sua mera representação, a tal ponto que esta relação revela-se inteiramente estéril).

É assim que o cliente de Lygia Clark tem a oportunidade de “tomar consciência de cada um de seus gestos cotidianos”, o que a artista buscava desde seu *Caminhando*. O que ele descobre então é o ritmo da pulsação vital, que norteia os movimentos do corpo, em sua relação com a alteridade. Entrar em sintonia com este ritmo, depende da ativação de, pelo menos, três potências da subjetividade que esta proposta contribui para liberar: vulnerabilidade micro-sensorial ao meio, plasticidade para mover-se de um exercício da sensibilidade ao outro e tolerância ao vazio da dissolução das formas – condição para receber em si as forças que agitam a matéria das coisas, de modo que pouco a pouco outras formas possam ser criadas. Capaz de sustentar-se na temporalidade destas mortes provisórias, ele se abre então à *experiência* do “vazio-pleno”, na qual Lygia tanto insistia, como uma espécie de *ritorno* que pontua toda sua obra.

Um dos clientes de Lygia foi Jards Macalé. Durante a entrevista que filmei com o músico para o citado projeto, lhe perguntei qual seria o aspecto mais determinante daquilo que a Estruturação do Self lhe havia proporcionado. Sem hesitar, ele evocou certas palavras de Lygia que ele escutara mais de uma



Estruturação do self, a partir de 1976.

vez. Pausadamente e com delicadeza, ele repetiu as palavras da artista: "Quando você se sentir vazio, não lute contra o vazio. Não lute contra nada. Deixe-se ficar vazio. Aos poucos você vai se preenchendo até voltar ao estado normal do ser humano, que é o criativo". E Macalé acrescenta que estas palavras tornaram-se para ele "como se fosse uma oração" que o acompanha desde então a cada entressafra de seu processo de criação.

No decorrer da mesma entrevista, Macalé conta que durante o "tratamento" com Lygia ele atravessou um episódio psicótico – o que, diga-se de passagem, era bastante comum na época da ditadura militar, principalmente naqueles cujo corpo vibrátil era mais *saudável*, o que de um modo geral é próprio dos artistas. Levado por amigos ao apartamento de Lygia, esta o acolheu, o acomodou sobre o *Grande Colchão* e lhe trouxe um *Lexotan* e o *Poema Sujo* de Ferreira Gullar, dizendo-lhe que o lesse pois lhe faria bem. O *Poema Sujo* trazia a Macalé a notícia de que o terreno da criação continuava habitado mesmo sob as condições adversas de um autoritarismo das mais tacanhas. De fato, em Gullar a violência contra o corpo vibrátil havia provocado uma fúria de sua força criadora ao invés de paralisá-la. É isto que levou Lygia a intuir que aquele livro reverberaria no corpo vibrátil de Macalé e o acompanharia em seu desamparo diante do intolerável, o que teria talvez o poder de *cura-lo* do surto. O *Poema Sujo* aqui foi um *Objeto Relacional* que, junto com os demais, vivenciados no contexto da Estruturação do Self, terá permitido ao músico *exorcizar* os fantasmas que os efeitos da ditadura haviam despertado em seu corpo, o levando à loucura.

A esse respeito, Lygia sempre insistiu numa ideia, a ponto de podermos considerá-la como mais um de seus *ritornelos*: "Nunca trate um psicótico como louco, mas sim como um artista sem obra de arte".³⁴

Ao cabo de dois dias, durante os quais ela o manteve sob seus cuidados em seu consultório experimental, Macalé saiu da crise e voltou para casa. Tendo passado esse episódio, as sessões de Estruturação do Self retomaram seu ritmo habitual.

Nem todos os clientes da Estruturação do Self se dispuseram a beneficiar-se da terapêutica para as *doenças* da imaginação criadora que Lygia oferecia com esta proposta. Uns, por causa da excessiva desestabilização provocada por esta espécie de tratamento de choque no corpo vibrátil que aí se operava, implicando a revelação de sua fantasmática, concreta e cruelmente. Frangidos por este processo, alguns deles chegaram a ter alucinações ou outras manifestações psicóticas.³⁵

Em casos como estes, a artista os encaminhava para cuidados psiquiátricos, reconhecendo que o processo extrapolava o âmbito de sua investigação e também aquele para o qual dispunha de habilidade terapêutica. Outros clientes, ao contrário, persistiam em suas rígidas defesas interceptando o acesso à prisão fantasmática de seu corpo vibrátil. É com estes que Lygia se entediava, perdia a paciência e acabava interrompendo o trabalho. Outros ainda, portadores daquilo que a própria artista qualificava como "saúde" – a vitalidade de seu corpo vibrátil e de sua energia criadora – não viveram nesse processo a convocação de seus fantasmas, objetivo da proposta que lhes permitiria talvez liberar mais espaço para sua já vigorosa capacidade poética. Foi o caso, por exemplo, de Caetano Veloso.

Durante sua entrevista para o mesmo projeto, o músico conta que curiosamente sua *experiência* com os objetos criados por Lygia no final dos anos 60 (ele a conhecera em Paris, no começo de seu exílio na Europa),³⁶ havia surtido um efeito muito mais desestabilizador, convocando sua micro-sensorialidade de modo perturbador, a ponto de tê-lo deixado mais de uma vez "à beira de *insights*". Enquanto a vivência que ele tivera com a Estruturação do Self o havia levado a conceber cada sessão como uma obra de arte (segundo ele, talvez porque estivesse vivendo um intenso processo psicanalítico exatamente no mesmo período). Assim ele descreve, em seus próprios termos, sua *experiência*: "Eu acompanhava aquilo como quem acompanha a composição de um ritmo. Era um ritmo profundo, misterioso, mas bastante equilibrado, daquelas coisas que ela punha sobre o corpo da gente ... do sopra, da aproximação da mão que, às vezes, era quase sem tocar e, às vezes, com um toque. Tudo isso criava realmente

como que uma peça a cada vez. Mas ficava com essa consciência de que eu estava tendo uma *experiência* mais estética do que terapêutica".³⁷ A ausência do caráter terapêutico em sua vivência da Estruturação do Self é confirmada por um episódio que Caetano relata na mesma entrevista: um dia, "sem que nada tivesse mudado", Lygia lhe diz "bem, não venha mais, acho que não está interessante, não está acontecendo nada para mim". E assim encerrou-se seu trabalho com a artista. Isto, diga-se de passagem, em nada o abalou, o que transparece no humor carinhoso com que narra esta história, mesmo porque ele jamais havia considerado aquela *experiência* como terapêutica.

Convenhamos que não é nada habitual que um terapeuta despache seu paciente desse jeito, sem que essa decisão seja pelo menos discutida num processo de elaboração conjunta. E menos habitual ainda, que justifique sua atitude pelo simples motivo de que nada ali esteja acontecendo de interessante para ele, terapeuta. O que Lygia estaria esperando que tornaria o trabalho interessante "para ela", de modo que fizesse sentido realizá-lo? Que pista nos é aqui oferecida quanto ao sentido da última proposta da artista?

Alguns episódios do trabalho de Lygia com Fulano talvez possam nos elucidar. Primeiro uma sessão em que, diferentemente de sua *experiência* com Caetano, a artista sente-se gratificada, o que ela lhe expressa nos seguintes termos: "eu lhe quero muito, e graças às suas vivências com o mar estruturei toda uma nova entrevista para os próximos clientes. Você também me dá muito". O que se contrapõe a outro momento em que o mesmo cliente não satisfaz as expectativas da artista, o que a leva a lembrar-lhe o sentido da proposta: "ou se vive um processo ou fica-se aqui simplesmente para sentir sensações".³⁸

Fulano confirma que de fato naquele dia "apenas vivera uma *experiência* lúdica – mais nada".³⁹

A decifração do sentido da Estruturação do Self pode avançar mais ainda se evocarmos formulações de Lygia, ao longo do tempo, acerca do que lhe interessava em suas práticas envolvendo o corpo. Primeiro, alguns comentários da artista em cartas a Hélio Oiticica, anteriores ao início da Estruturação do Self. Um mês após maio de 1968, quando começava sua mais longa temporada em Paris, ela escreve ao amigo: "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".⁴⁰ Em outra carta, em 1974, momento em que a artista ainda desenvolvia seu trabalho na Sorbonne, ela lhe escreve: "é a fantasmática do corpo, aliás, que me interessa, e não o corpo em si".⁴¹ É igualmente esclarecedora uma formulação de Lygia de 1982 durante a mencionada conversa com

o corpo. E atualmente eu já sei que é mais do que o corpo. (...) Então por trás da coisa corporal, é o que vem de mais profundo que interessa".⁴² Caetano não terá se disposto a lançar-se na investigação deste "por trás da coisa corporal", preferindo ficar no que ele chamou de uma "experiência estética". O comentário do músico nos permitiria supor que a *experiência estética* não interessava à Lygia ao criar a Estruturação do Self? A hipótese procede se limitarmos esta noção a um simples "sentir as sensações", como Caetano a descreve, encerrando a obra da arte no objeto. O próprio músico problematiza esta definição complementando sua ideia: "evidentemente, as experiências estéticas têm efeitos psíquicos e até terapêuticos. O que eu quero dizer, é que eu percebia as sessões mais como objetos de arte do que as produções artísticas de Lygia que conheci no dia em que fui visitá-la em Paris". A hipótese de que a *experiência estética* não interessava a Lygia deverá ser certamente descartada, se a concebermos como a vivência de um processo ativo que não cessa no objeto, mas segue seu curso até a consumação da obra – o *acontecimento* de sua incorporação vital pelo participante, redenhando os contornos da realidade subjetiva e objetiva.⁴³

Ora, não é exatamente isso o que Winnicott chama de "uma experiência total", que a clínica visaria promover? Quando tal experiência não acontece, segundo Lygia, "as sensações se perdem com o tempo", numa empobrecedora esterilidade. Pode-se assim afirmar que é na *experiência estética* assim definida que se realizava a obra artística da Estruturação do Self propriamente dita, mas também e indissociavelmente sua obra *terapêutica*. Como vimos, não tem nada de fortuito o fato de que o trabalho de Lygia Clark tenha adquirido matizes terapêuticos: a essa altura de sua trajetória, a artista sabia que é exatamente na *experiência estética* que incide o poder nefasto da fantasmática do corpo. Decisiva para Lygia na época de sua maturidade, esta questão a terá levado a focar sua última proposta no trabalho de estruturar um *self*, tendo para isso que se doar como "um suporte sólido", como ela própria o qualifica,⁴⁴ para acessar, elaborar e expulsar os fantasmas do cliente de sua proposta no próprio corpo, seu lugar de inscrição, de modo que este se expressasse e se revelasse como "experiência primeira". Esta seria a condição, segundo a artista, para que o participante se "curasse", podendo viver uma *experiência estética* no sentido pleno: o "estado de arte sem arte". Era isso certamente o que interessava Lygia com sua Estruturação do Self, e é nesse processo que Caetano não se dispôs a embarcar naquele momento. E se o músico o reconhece é porque o compara com o impacto que lhe haviam causado os objetos que Lygia lhe apresentara alguns anos antes, provocando efeitos desestabilizadores que ele descreve como "quase *insights*".

Abrir possíveis

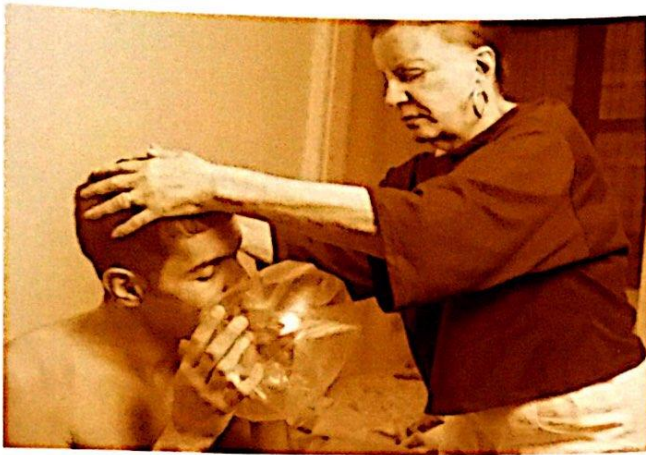
Lygia definia a si mesma como pesquisadora e é, fundamentalmente, como tal, que a Estruturação do Self lhe interessava, do mesmo modo que todas as propostas que criara anteriormente. Ela o diz explicitamente numa carta a Guy Brett datada de 1984: "Sou uma pesquisadora e não uma artista e quando descobri o conceito do trabalho, ele passa a não mais me interessar. Sempre fui assim e, através desta prática, já descobri neste atual trabalho o seu significado, que aliás são vários. Já não me interessa mais por ele, caindo no vácuo, não sabendo o que fazer".⁴⁵

Com efeito, no mesmo ano dessa carta, Lygia abandona parcialmente a Estruturação do Self antes de abandoná-la por completo em fevereiro de 1988, seguindo o conselho de seu analista, vindo a falecer dois meses depois. Na verdade, já em 1981, tendo encontrado aquilo que investigava nesta proposta, seu interesse se esgota para a artista e as sessões começam a deixá-la mais e mais extenuada. A partir daí, diminui gradualmente o número de seus clientes e aproveita o período de entressafra de seu processo de criação para transmitir a proposta para terapeutas, vislumbrando um possível desdobramento no terreno do trabalho clínico especialmente para o tratamento da psicose.



Estruturação do self, à partir de 1976.

psicoterapeutas, quando já praticava a Estruturação do Self havia vários anos. Perguntada se o que ela fazia era terapia, Lygia responde: "Eu quero descobrir 'o corpo'. O que me interessa fundamentalmente é



Estruturação do self, à partir de 1976.

É curioso lembrar que já em 1966, ano da primeira proposta que tem no corpo seu lugar central, Lygia escreve: "O meu trabalho pede a manipulação para que ele realmente se expresse. Gostaria que ele participasse da vida, por meio de todo tipo de coisa para a qual ele fosse solicitado. Como brinquedos, passatempos, *terapia*, estudos para formulação do espaço etc. Na verdade preferia inscrever meu trabalho no ambiente cotidiano, mais do que em museus e galerias".⁹⁹ Retrospectivamente, podemos reconhecer que naquilo que se refere à *terapia*, seu projeto se cumpriu, pois os *Objetos Relacionais* foram de fato incorporados com êxito ao tratamento da psicose pelos profissionais a quem ela transmitira os princípios operatórios de sua última proposta – os quais, por sua vez, os transmitiram a outros, principalmente a psicólogos, psiquiatras e terapeutas ocupacionais da rede de saúde mental pública, que ainda hoje vêm utilizando os *Objetos Relacionais* em seu trabalho.¹⁰⁰ Porém, referir-se à Estruturação do Self da perspectiva exclusiva de sua transferência para o campo clínico, nos levaria a passar ao largo da densa e sutil complexidade desta proposta, assim como da lógica da evolução da trajetória artística de Lygia Clark que ela nos permite esclarecer.

Pois se a artista se empenhou de maneira tão incisiva e duradoura a colocar em prática sua Estruturação do Self é que na realidade esta se revela como o ponto final do percurso de uma investigação tão vigorosa, quanto singular, à qual ela terá consagrado sua vida. Neste sentido, podemos afirmar que não se trata absolutamente de um mero acidente de percurso e menos ainda de um desvio qualquer. A trajetória de Lygia Clark terá sido, desde sua aurora, movida por uma pesquisa incansável de soluções artísticas capazes de veicular as emanções do corpo vibrátil, a fim de que os objetos assim criados fossem vivos e pudessem refratar-se no ambiente, antes de convocar os efeitos de suas refrações em retorno, segundo o movimento de fecundação poética onde a obra propriamente dita se realiza, da perspectiva que nos propõe Lygia Clark.

Na realidade, tudo isto já está presente nas investigações da artista no duplo domínio da pintura e da escultura, na alvorada de sua obra. Já aí ela havia conseguido a proeza de extrair da própria geometria sua capacidade de expressar e convocar o corpo vibrátil. Em 1955, ela chega até mesmo a falar em "geometria amorosa",¹⁰¹ designação que logo abandonará. Vinte anos depois, o fato de que essa busca de Lygia já estivesse presente em sua pesquisa na geometria encontra-se claramente formulado pela artista. É o que atestam alguns de seus textos, como numa carta a Oiticica, onde se lê: "a geometria nasce do reflexo do corpo projetado em minha mente";¹⁰² ou uma entrevista de Lygia de dois anos depois, em que ela diz: "comecei com a geometria, mas procurava um espaço orgânico onde pudesse introduzir a pintura".¹⁰³ Relido da perspectiva da evolução de sua trajetória, o que Lygia e seus amigos neoconcretistas qualificavam de "orgânico" no objeto de arte não seria sua qualidade de secreção do corpo vibrátil do artista? Não é isto o que o tornaria um *objeto vivo* com poder de convocar por sua vez o corpo vibrátil de seu receptor, resultando num devir singular de ambos? O fato é que desde suas primeiras investigações,

a artista sintonizou a natureza essencialmente viva e temporal da obra, o que a levou a uma busca obstinada visando desobjetivar o processo de criação, a fim de lhe garantir seu caráter de ato: simultaneamente, interferência no mundo e sua reinvenção. Eis o processo que conduziu esta obra a se deslocar de seu estatuto inicial de objeto na direção de sua realização enquanto *acontecimento*.

A plena realização do projeto de Lygia de fazer de sua obra um *acontecimento* é o que a terá conduzido a tratar da fantasmática do corpo vibrátil de seu participante, de modo que ele pudesse relacionar-se de fato com seus objetos – isto é, micro e macrosensorialmente –, para viver uma *experiência estética* no sentido que Lygia lhe atribuía. Empreitada necessária para constituir para suas criações este interlocutor praticamente inexistente¹⁰⁴ e, com ele, construir um fragmento de mundo onde tudo voltaria a estar vivo. *Abrir possíveis*: eis o que visava a obra de Lygia desde seus primeiros esboços até sua plena realização com a Estruturação do Self.

A última proposta de Lygia Clark terá levado aos seus mais radicais limites, a questão que move a totalidade de sua trajetória artística. O que ela nos entrega, retrospectivamente, é uma inteligibilidade relativa ao conjunto desta obra excepcional, nos permitindo identificar em cada uma de suas etapas, um passo a mais na elaboração de uma só e mesma problemática. Explorar os mais ínfimos meandros deste vasto continente, tendo a Estruturação do Self como bússola, seria uma viagem apaixonante. Mas aqui começaria um outro ensaio.

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 sejam seus estilos, escolas ou categorias –, movida unicamente pela radicalidade de seu espírito investigativo. Já em 1963 ela escreve: "A obra de arte toma novamente o sentido do anonimato. Todos terão a possibilidade de criar o seu vir-a-ser. Com isto, ela perde realmente o conceito antigo de obra de arte, pois os museus serão laboratórios para que se encontrem novos 'caminhandos' para o indivíduo, tendendo a se fundir mesmo com o consultório do analista".¹⁰⁵ Este futuro antecipado, a artista o realizou na Estruturação do Self. 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.

A potência política da arte

Lembremos que data de 1963 a reviravolta na trajetória de Lygia Clark que a lançou na experimentação de objetos e dispositivos que teriam o poder de veicular a micropercepção e convocá-la no corpo do participante, como condição de

realização da obra. Ora, este não era um momento qualquer, mas o início dos anos 60, um tempo em que a força de criação operava principalmente esgueirando-se pelas margens, e no qual ainda reinava na subjetividade o *regime identitário* e sua recusa do corpo vibrátil. Este tempo encerrou-se com os anos 70 e os movimentos que reivindicaram "a imaginação no poder". Pode-se, mesmo, dizer que as primeiras séries de criações de Lygia após a reviravolta – agrupadas sob o nome de "Nostalgia do Corpo" (1966) e "A casa é o corpo" (1967-69) – terão participado do esforço coletivo de toda uma geração que culminou naqueles movimentos.

O cenário de nossos tempos é outro: não estamos mais sob regime identitário, a política de subjetivação já não é a mesma. Dispostos todos de um *self* em pleno funcionamento – o qual dá lugar a uma subjetividade flexível e processual – e nossa força de criação não só é bem percebida e recebida, mas ela é até mesmo insuflada, celebrada e freqüentemente glamourizada. Mas há um porém, e que não é dos mais negligenciáveis: o principal destino desta força hoje não é a invenção de formas de expressividade para as emanções do corpo vibrátil, estas formas que veiculam a incorporação das forças do mundo em nossa subjetividade, indissociáveis de um devir-outro de nós mesmos. Nada a ver com a *verdadeira saúde* que interessava a Lygia Clark promover. O assim chamado "capitalismo cognitivo" ou "cultural"¹⁰⁶ inventado justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos daqueles anos apropriou-se da potência de criação que então se emancipava na vida social, para colocá-la de fato no poder. Entretanto, sabemos todos que se trata aí de uma operação perversa cujo objetivo é o de fazer desta potência o principal combustível de sua insaciável hipermáquina de produção e acumulação de capital. É esta força, assim instrumentalizada, que com uma velocidade exponencial vem transformando o planeta num gigantesco mercado e, seus habitantes, em zumbis hiperativos incluídos ou trapos humanos excluídos – dois pólos entre os quais se perfilam os destinos que lhes são acenados. Esse é o mundo que a imaginação cria em nossa contemporaneidade.

Porém não podemos esquecer que no Brasil, como na maioria dos países da América Latina, a instalação do capitalismo financeiro globalizado foi precedida e preparada por ditaduras militares. Se abordarmos os regimes totalitários de um ponto de vista micropolítico – aquele do diagrama das forças que operam no invisível, produzindo as formas da realidade –, ninguém ignora hoje em dia o quanto, a fim de se manterem no poder, tais regimes não se contentam em não levar em conta as expressões do corpo vibrátil, ou seja, as formas culturais e existenciais engendradas numa relação viva com o outro. Destrutivamente conservadores, eles vão mais longe do que a simples desconsideração de tais expressões: empenham-se obstinadamente em desqualificá-las e humilhá-las até que a força de criação da qual elas são o produto esteja a tal ponto marcada pelo trauma deste terrorismo vital que ela acabe por bloquear-se, assim reduzindo ao silêncio. Um século de psicanálise nos terá mostrado que a cura de uma ferida deste porte pode estender-se por três gerações.

Não por acaso, é no momento mais violento da ditadura que Lygia deixa o Brasil para instalar-se em plena Paris de 1968.¹³ Oito anos mais tarde, em 1976, a artista despede-se da França quando este país começa a enrijecer-se, enquanto no Brasil, ao contrário, começam a aparecer os primeiros sinais de um movimento de dissolução da ditadura. Não esqueçamos que o enrijecimento da França pós-68, assim como a *abertura democrática* do Brasil da ditadura, resultam em parte da instalação do novo regime capitalista. Se considerarmos o capitalismo financeiro globalizado do ponto de vista da política de subjetivação que o acompanha e o sustenta, podemos dizer que a instrumentalização da força de criação que ele opera foi mais perversa ainda em países sob ditadura, na medida em que tirou vantagem de suas feridas pelos regimes militares. O neoliberalismo se apresenta como o salvador que vem libertar a energia de criação de seu jugo, curá-la de seu estado debilitado, permitindo-lhe reativar-se e voltar a se manifestar. Ora, é exatamente no momento desta passagem que Lygia Clark inventa e desenvolve a Estruturação do Self. Tendo este panorama como horizonte, podemos sugerir que a artista tratou, graças à sua terapêutica em favor do poético, os machucados invisíveis (mas não menos poderosos) ligados à inscrição deste trauma no corpo vibrátil de muitos criadores daquele tempo.¹⁴ Não é exatamente disso que nos fala lindamente Macalé? Mas a proposta vai mais longe ainda: com o trabalho de *limpeza* da memória do corpo de seus clientes através da convocação e expulsão de seus fantasmas, a artista terá pretendido reativar sua imaginação criadora, no momento mesmo em que o capitalismo financeiro começava a fazê-lo à sua maneira perversa. Podemos supor que além de recuperarem a saúde de sua energia de criação, os frequentadores de seu consultório artístico-político estariam assim mais aptos a resistir à instrumentalização mercantil deste processo e a evitar o infeliz equívoco de muitos artistas e intelectuais da época que, desavisados, entregaram-se a criticamente ao novo regime.

É de dentro deste novo cenário, que devemos reabrir a questão que permeia a obra de Lygia Clark. Desta perspectiva, são outras as perguntas que emergem diante da generosa herança que a artista nos lega: o que podemos nós para continuar instaurando novos possíveis, nesta paisagem asfixiante onde a força de criação é cafetina pelo mercado? Que dispositivos artísticos teriam o poder de *tratar* estes tempos sem poesia? Em outras palavras, como reativar nos dias de hoje a potência política da arte?

¹³ *A Almofada leve* é um dos *Objetos Relacionais* criados por Lygia Clark no contexto da Estruturação do Self (ver a este respeito o texto em anexo "Breve descrição dos *Objetos Relacionais*").

¹⁴ Esta citação, bem como todas as que se referem às anotações de sessão da Estruturação do Self, é extraída dos "diários clínicos" de Lygia Clark, registros de caso redigidos pela artista ao longo da realização deste trabalho. A maior parte das citações provem de anotações de um dos casos especialmente, cujo manuscrito me foi cedido pela Associação Cultural "O mundo de Lygia Clark", responsável pela organização e preservação do acervo da artista. Com o intuito de preservar o anonimato dos "clientes", a Associação eliminou os nomes nos diários clínicos da artista, bem como detalhes que pudessem identificá-los, e os substituiu por numeração, seguida da indicação de idade, profissão, número e data da sessão. O caso que me foi oferecido é o do "envelope nº 5 (33 anos)", que chamarei de "cliente nº 5" nas notas de rodapé, mas de "Fulano" no corpo do texto. As demais citações provem do único texto de Lygia Clark sobre esse trabalho, escrito pela artista, com minha colaboração, em 1978 e publicado em 1980: "Objeto Relacional". In: Manuel J. Borja-Villel e Nuna Enguita Mayo (Ed.), *Lygia Clark* (catálogo de exposição), Fundação Antoni Tapies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingues: espanhol/inglês e francês/português. Na época em que preparávamos este texto, eu estava escrevendo a pedido da artista uma tese de DESS sobre a Estruturação do Self (*Memoire du Corps*, Université de Paris VII, 1978), para cuja elaboração mantivemos uma intensiva de discussão ao longo de vários meses, em torno de suas anotações clínicas. Notas dessa pesquisa serviram igualmente de fonte. Utilizei-me por fim de entrevistas que filmei com pessoas que fizeram a Estruturação do Self, no contexto de um projeto de pesquisa que venho empreendendo ("Lygia Clark, do objeto ao acontecimento. Projeto de ativação da memória de 26 anos de investigações corporais", ver nota 25). A primeira citação foi extraída da 1ª sessão do cliente nº 5, em 28/10/76.

¹⁵ *Respire Comigo* é uma proposta criada por Lygia Clark na fase "Nostalgia do Corpo" (1966), que a artista incorporou à Estruturação do Self. *E Plástico como o ventre exterior* consiste num uso específico de *Saco plástico cheio de ar*, ambos importados da fase "Corpo Coletivo" ou "Fantasmática do corpo" (1972-75) (cf. "Breve descrição dos *Objetos Relacionais*").

¹⁶ Cliente nº 5, 17ª sessão, 12/01/77.

¹⁷ *A Almofada pesada* é um dos *Objetos Relacionais* criados por Lygia Clark no contexto da Estruturação do Self (cf. "Breve descrição dos *Objetos Relacionais*").

¹⁸ Cliente nº 5, 1ª sessão, 28/10/76.

¹⁹ "Objeto Relacional" (edição original, p. 49, reprodução, p. 319).
²⁰ "Objeto Relacional", 4º caso 46ª e 49ª sessões (cf. edição original, p. 55, reprodução, p. 325). Note-se que nesta sessão assim como na anterior, há um erro de impressão no texto do catálogo *Lygia Clark* (Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1997, p. 325).

²¹ Lygia Clark viveu em Paris por três períodos. Um primeiro no início de sua trajetória artística de 1950 a 52, quando estudou com Arpad Szenes, Issac Dobrinsky e Fernand Léger. Um segundo em 1964, quando conviveu com o grupo de artistas latino-americanos da arte cinética como Soto, Cruz-Diez etc. e com os artistas que se agrupavam em torno da galeria Signals, de David Medalla e Paul Keeler, em Londres, à qual esteve fortemente ligado Guy Brett. Um terceiro e último período, de 1968 a 76, quando seu trabalho ocupou um lugar de destaque na revista *Robho*, referência importante da cena artística na época sobretudo no âmbito das instalações, performances e intervenções públicas, neste mesmo período, entre 1972 e 1976, Lygia foi professora na então recém criada U.F.R. d'Arts Plastiques et Science de l'Art de l'Université de Paris I, na Sorbonne (faculdade conhecida por St. Charles, nome da rua onde se localizava).

²² Lygia Clark cria esta proposição no momento em que ela volta a viver definitivamente no Rio de Janeiro. "Terapia" é o nome genérico que ela lhe atribuiu, sendo Estruturação do Self o nome dado à sua primeira sistematização (cf. "Objeto Relacional", edição original, p. 51, reprodução, p. 320). Estarei adotando esta designação para a proposta como um todo, considerando-a como uma fase do trabalho da artista, que enquanto tal se compõe de um conjunto de objetos e procedimentos, e que se inscreve na série de fases sucessivas de propostas a partir de suas investigações focadas no corpo: "Nostalgia do corpo" (1966), "A casa e o corpo" (1967-69), "O corpo e a casa" (1968-70) e "Corpo Coletivo" ou "Fantasmática do Corpo" (1972-75) (cf. "Breve descrição dos *Objetos Relacionais*").

²³ A artista chegou a trabalhar excepcionalmente com um casal.
²⁴ Os clientes se despiam, guardando apenas suas roupas íntimas.

²⁵ Cf. "Breve descrição dos *Objetos Relacionais*".

²⁶ "Objeto Relacional" (edição original, p. 51, reprodução, p. 321).

²⁷ Além da fase da "Nostalgia do Corpo", foram igualmente incorporadas à Estruturação do Self propostas de todas as demais fases anteriores de trabalhos de Lygia que envolvem o corpo, com exceção de "O corpo e a casa", por tratar-se de uma fase de propostas a serem realizadas em grupo ou, no mínimo, a dois. Já da fase "Corpo coletivo", embora se tratasse igualmente de propostas grupais, muitos dos objetos utilizados foram incorporados à Estruturação do Self e, sobretudo, importantes aspectos do dispositivo, como veremos mais adiante.

²⁸ Cf. "Breve descrição dos *Objetos Relacionais*".

²⁹ Ver nota 2.

³⁰ "Objeto Relacional" (edição original, p. 49, reprodução, p. 319).
³¹ Texto de uma fala de Lygia Clark, in *Lygia Clark. Memória do Corpo*, documentário realizado em 1984, com direção de Mario Carneiro, programação visual de Walterício Caldas e seleção musical e sonora de Lilian Zarembo. Rioarte Video, apoio MEC, SEC, Funarte e Inac. O filme teve a participação do crítico e curador Paulo Sérgio Duarte como "cliente" da Estruturação do Self. Entrevistas com Mario Carneiro e Paulo Sérgio Duarte foram filmadas no contexto do projeto acima mencionado.

³² Criei a noção de "corpo vibrátil" em minha tese de doutorado, publicada com o título de *Cartografia Sentimental Transformações contemporâneas do desejo* (São Paulo: Estação Liberdade, 1989, esgotado), reedição Porto Alegre Sulina, 2006. A noção vem sendo reelaborada em vários de meus ensaios: entre os mais recentemente publicados, "Otherness beneath an Open Sky: The Political-Poetic Laboratory of Mauricio Dias & Walter Riedweg". In: Dávila, Mela (Edt.) *Dias y Riedweg. Posiblemente hablemos de lo mismo*. Barcelona: MacBa e Actar, 2003. "Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo". In: Bartucci, Giovanna (Org.) *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação* (Rio de Janeiro: Imago, 2002).

³³ Proponho a noção de "micropercepção" a partir da noção leibniziana de "pequenas percepções", especificamente o tratamento que esta recebe na obra do filósofo português José Gil. Cf. especialmente, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, Lisboa: Relógio d'Agulha, 1996. Cf. também: "Abrir o corpo", ensaio de José Gil que figura neste catálogo.

³⁴ Além da correspondência de Lygia Clark já publicada (com Hélio Oiticica, Mário Pedrosa, Rubens Gerchman, entre outros), serviram igualmente como fonte de pesquisa as 30 cartas que a artista escreveu a Guy Brett, bem como algumas das que escreveu a Gerchman (cujas cópias me foram cedidas por seus respectivos destinatários no momento em que filmei suas entrevistas para o referido projeto). Por último, algumas cópias de cartas de Lygia a Sérgio Camargo foram colocadas à minha disposição pela Casa Hum - Acervo Sérgio Camargo.

³⁵ Cliente nº 5, 19ª sessão, 21/01/77.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Lygia Clark, do objeto ao acontecimento. Projeto de ativação da memória de 26 anos de investigações corporais" é um work in progress que visa criar condições de transmissão das práticas experimentais realizadas pela artista, através da construção de memória da experiência vivida por seus participantes e por figuras do meio cultural brasileiro e francês onde estas práticas tiveram sua origem. Até o presente momento foram filmadas 56

entrevistas, 24 na França e 32 no Brasil. O projeto deu origem à exposição que este catálogo acompanha, para a qual foi selecionada uma parte das entrevistas.

³⁸ Lygia Clark analisou-se com Pierre Fédida de 1972 a 1974. A entrevista com o psicanalista – filmada em 15 de julho de 2002 por Florence Lazar – foi a primeira que realizei no contexto do referido projeto, bem antes das demais. Informada de que o psicanalista estava gravemente enfermo, viajei a Paris para entrevistá-lo. Fédida veio a falecer três meses depois.

³⁹ Ver "Encontro de Lygia Clark com Psicoterapeutas" no presente catálogo.

⁴⁰ Cliente nº 5, 13ª sessão, 13/12/76.

⁴¹ Cliente nº 5, 20ª sessão, 16/12/76.

⁴² Carta a Guy Brett (Rio de Janeiro, 14/10/83).

⁴³ No transcorrer da entrevista que fiz com Pierre Fédida, o psicanalista formula em duas passagens a ideia de que a fala é, antes, uma *secreção do corpo*, ela é *baba... baba antropofágica*. A ideia do psicanalista é novamente evocada na entrevista realizada com Rubens Gerchman para o mesmo projeto. Segundo o artista, Lygia lhe contara que em seu primeiro encontro com Fédida – após meses de insistência para conseguir que ele a recebesse para um trabalho de análise –, ela não consegue falar francês nem português, emudece e se põe a babar. O psicanalista reage lhe dizendo: "Senhora, este é um excelente começo de análise!".

⁴⁴ O conceito de "acontecimento" deve ser entendido, aqui, no sentido que lhe conferem Gilles Deleuze e Felix Guattari em sua obra. No contexto do presente ensaio não caberia apresentar este conceito em sua complexidade, mas apenas destacar que se refere a passagem do "virtual" ao "atual". No campo teórico aqui delineado tais conceitos remetem respectivamente a realidade intensiva, apreensível via corpo vibrátil, e à realidade extensiva, apreensível via macropercepção.

⁴⁵ Proponho a noção de uma "neurose da percepção", apoiando-me em investigações apresentadas por Hubert Godard em sua entrevista para o mencionado projeto. O pesquisador de teorias e práticas corporais evoca a ideia de uma "neurose do olhar" que se refere à redução da capacidade do olhar aquilo que ele designa como "percepção objetiva", em detrimento da "percepção subjetiva" ou "olhar cego". Estendendo este sintoma para os demais órgãos do sentido, proponho a noção de "neurose da percepção". Esta entrevista, filmada em Paris por Babette Mangolte, em 21 de julho de 2004, encontra-se publicada no presente catálogo com o título "Olhar cego".

⁴⁶ D. W. Winnicott, *Playing and reality* (London: Tavistock Publications Ltd, 1971. Tradução brasileira de José Otávio de Aguiar Abreu e Vani Nóbrega. *O brincar e a realidade* (Rio de Janeiro: Imago, 1975).

⁴⁷ São inúmeros os momentos em que Lygia Clark reafirma esta ideia. Para ficar num só exemplo: "O que faz o neurótico? Ele bola um sistema, não cria, não muda a visão de mundo, não faz nada. E o que faz o *borderline*? É o artista, e o criador (...) Ele muda o pensamento, a visão do mundo e modifica as coisas. Então, eu acho que o *borderline* é muito mais sadio do que o neurótico". Cf. "Encontro de Lygia Clark com Psicoterapeutas" no presente catálogo, p. 60-1.

⁴⁸ Cf. Joyce Mac Dougall, *Pladayer pour une certaine anomalie*. Paris: Gallimard (NRF), 1978. Tradução brasileira: *Em defesa de uma certa anomalidade*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1991.

⁴⁹ Gilles Deleuze e Claire Parnet, "Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert?" In: *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1977, p. 12). Tradução brasileira de Heloisa Araujo Ribeiro, "Uma conversa, o que é, para que serve?". In: *Dialogos* (São Paulo: Escuta, 98, p. 14).

⁵⁰ Gilles Deleuze, "La littérature et la vie". In: *Critique et Clinique* (Paris: Minuit, 1993, p.14). Tradução brasileira de Peter P. Pelbart, "A literatura e a vida". In: *Critica e Clinica* (São Paulo ed. 34, 1997, p. 14).

⁵¹ *Op.cit.* Na edição original, p. 12. Na tradução brasileira: p. 14. Aqui como em outras passagens deste mesmo texto, a sintonia entre Lygia Clark e Gilles Deleuze aparece com nitidez, no que diz respeito às suas respectivas concepções de "saúde". Acerca da relação entre literatura e saúde (ideia que pode ser estendida às demais esferas da arte), o filósofo escreve: "A doença não é processo, mas parada do processo, como no 'caso Nietzsche'. Por isso o escritor, enquanto tal, não é o doente, mas antes médico, médico de si mesmo e do mundo (...) A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde (...) 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?" (ver nota 88).

⁵² Para ficar apenas em alguns dos clientes de Lygia Clark pertencentes ao universo cultural brasileiro, citemos os compositores, poetas e cantores Macalé e Caetano Veloso, o crítico de arte e curador Paulo Venâncio, o poeta Waly Salomão, a cineasta Suzana de Moraes ou o colecionador Luis Buarque de Holanda, entre outros. Com exceção de Waly Salomão e Luis Buarque de Holanda, que já haviam falecido no momento em que dei início, efetivamente, ao trabalho de realização das entrevistas para o referido projeto, todas as demais figuras aqui evocadas tiveram seus depoimentos filmados.

⁵³ "Fantasmática" provem de "fantasma" ou "fantasia", traduções para o português do conceito freudiano de *phantasie* em Alemão. Tal conceito é suscetível de um amplo e variado emprego em psicanálise. A contribuição provavelmente original de Lygia Clark nesse debate é a ideia que ela formula já nos anos 70 de uma "fantasmática do corpo", bem como a proposta clínica de elaborá-la no próprio corpo. Assinalamos aqui que a artista teve a coragem e a liberdade de propor esta concepção no contexto da psicanálise francesa daquela década, que corresponde ao auge do lacianismo na França, fenômeno que teve por efeito tornar grande parte do meio psicanalítico local inteiramente refratário, senão hostil, à questão do corpo e à sua comunicação intensiva no processo

analítico. Pesquisas recentes em psicanálise e em diferentes correntes da terapia corporal têm mostrado um interesse crescente pelo estatuto do corpo no trabalho clínico.

³ Cf. entrevista com Lula Wanderley que filmei no contexto do mencionado projeto.

⁴ Cliente X, sessão de 26/09/77 (o fragmento citado no texto, extraído de um relato de caso, me foi concedido pela Associação Cultural "O mundo de Lygia Clark", contendo apenas a indicação da data da sessão).

⁵ "Objeto Relacional", 3º caso, 1ª sessão (edição original, p. 54, reprodução, p. 324). Para *saco plástico cheio de ar*, cf. "Breve descrição dos Objetos Relacionais".

⁶ Ibid., edição original, p. 55, reprodução, p. 323. No que concerne os *Objetos Relacionais* mencionados na citação ver "Breve descrição dos Objetos Relacionais".

⁷ Ibidem, edição original, p. 55, reprodução, p. 325.

⁸ Ver por exemplo "Objetos Relacionais" (edição original, p. 51, reprodução, p. 321).

⁹ As noções de "bom" e "mau encontro" provêm de Spinoza. Apresenta-las aqui nos afastaria do foco deste ensaio, no entanto, a breve descrição de um certo aspecto delas pode contribuir para iluminá-lo. Um "bom encontro" se define pelo filósofo como aquele em que os afetos de que e capaz um corpo mobilizam os afetos de que e capaz um outro, o que tem por efeito potencializar o que pode aquele corpo. Enquanto num "mau encontro", ao contrário, os afetos próprios de um corpo inibem aqueles de um outro corpo, o que tem por efeito desvitalizá-lo. Embora tais noções spinozistas não se limitem absolutamente às primeiras experiências da existência, e muito menos à relação com a mãe privilegiada pela psicanálise, articula-las às noções propostas por Winnicott de "mãe suficientemente boa" ou "não suficientemente boa", pode nos permitir avançar no esclarecimento da Estruturação do Self.

¹⁰ Ver nota 33.

¹¹ Cf. "Breve descrição dos Objetos Relacionais".

¹² Cliente nº 5, 13ª sessão, 13/12/76.

¹³ Cliente nº 5, 19ª sessão, 21/01/77.

¹⁴ Entrevista com Lula Wanderley que filmei no contexto do referido projeto.

¹⁵ Sobre a escuta do que diz o corpo remetemos à interpretação de fenômenos tais como o da "vidência" no ensaio de José Gil, "Abrir o corpo", publicado no presente catálogo.

¹⁶ "Objetos Relacionais" (edição original, p. 52, reprodução, p. 322).

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Cliente nº 5, 28ª sessão, 28/03/77. O grifo não existe no original.

²⁰ Comentando uma sessão com Fulano anterior à citada neste parágrafo, Lygia escreve: "Disse ter vivido os pedaços de papel molhado sobre seu corpo como o cataplasma mágico de um curandeiro, para sanar males do corpo." (Cliente nº 5, 9ª sessão, 29/11/76).

²¹ "Objetos Relacionais" (edição original, p. 50, reprodução, p. 320).

²² Ibidem., edição original, p. 55, reprodução, p. 325-26.

²³ Cliente nº 5, 9ª sessão, 29/11/76.

²⁴ "Objetos Relacionais" (edição original, p. 55, reprodução, p. 325-6).

²⁵ Ibidem (cf. edição original, p. 50, reprodução, p. 320). O grifo não existe no original.

²⁶ Cliente nº 5, 13ª sessão, 13/12/76. Grifado por Lygia Clark no manuscrito.

²⁷ A inclusão pelo "sistema da arte", dos 26 anos de trabalhos de Lygia Clark dedicados às experimentações corporais data de 1997. Ela se deve à retrospectiva organizada pela Fundação Antoni Tàpies, assim como à sala que lhe foi consagrada na Documenta X de Kassel, projetos realizados no mesmo ano e num diálogo entre Manuel Borja-Villel e Catherine David, seus respectivos curadores. Apesar da importância de tais iniciativas – especialmente, a retrospectiva que mostra pela primeira vez o conjunto do trabalho de Lygia Clark –, a partir de então, esta parte da obra foi não só reconhecida, mas admitida no panteão das estrelas da arte contemporânea, tendendo a ser confiscada pelo vetor fetichizador, dominante neste cenário. Neste diapasão e levando em conta o modo como são geralmente apresentadas, tais propostas na maioria dos casos encontram-se esvaziadas de sua vitalidade. Por exemplo, fazem-se diante de um público de museus e bienais, entre atento e distraído, propostas como a Estruturação do Self. Ora, tal proposta e estritamente incompatível com a presença de qualquer pessoa que esteja na posição de "espectador", exterior à experiência que esta obra supõe e mobiliza – isto, sem falar no silêncio, na continuidade no tempo, na intimidade intensiva, etc. indispensáveis para que ela tenha chances de realizar-se. O desafio que estas propostas colocam para o circuito da arte continua na ordem do dia. O projeto de construção de memória e a exposição que este catálogo acompanha são tentativas de enfrentar esse desafio.

²⁸ "Objetos Relacionais" (edição original, p. 49, reprodução, p. 319).

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Cf. entrevista com Hubert Godard no presente catálogo.

³² Ver nota 2, "Encontro de Lygia Clark com Psicoterapeutas" no presente catálogo, p. 61.

³³ O texto original de Lygia, ao citar Mário Pedrosa, é "o exercício espiritual da liberdade". Tomei a liberdade de substituir "espiritual" por "experimental", para restituir à fórmula original de Pedrosa, que Lygia transformou seja por engano, seja por sua interpretação da frase do crítico (1965: "A magia do objeto"). In: *Lygia Clark* (cf. edição original, p. 28, reprodução, p. 153).

³⁴ Idem (edição original, p. 27, reprodução, p. 152). O grifo não existe no original.

³⁵ Impregnada do ideário que orientou o movimento político e socio-cultural que eclode em 1968, a faculdade funda-se em 1971 como alternativa ao espírito conservador do ensino

da arte até então limitado às Escolas de Belas Artes. Pioneira, a iniciativa é em seguida tomada como modelo por outras universidades europeias. A participação de Lygia Clark nesta aventura ampliou a influência que sua presença já exercia na cena artística local desde os primeiros anos de sua mais longa estada em Paris. No contexto do referido projeto, foram firmadas entrevistas com um dos fundadores de St. Charles, com alguns professores que ali lecionavam no mesmo período que Lygia e com vários de seus alunos.

³⁶ Ibidem (edição original, p. 55, reprodução, p. 326).

³⁷ Ver "Encontro de Lygia Clark com Psicoterapeutas" no presente catálogo, p. 61.

³⁸ "Objeto Relacional" (edição original, p. 55, reprodução, p. 325-6).

³⁹ Ver "Breve descrição dos Objetos Relacionais". Há um outro uso ainda da "pedra na mão" que Lygia qualificava de *Ponte*: a artista colocava uma pedra entre sua própria mão e a do cliente e as recobria com um pedacinho de voile branco (que ela chamava de *Paninho*). Em seguida, ela retirava lentamente sua mão, deixando a mão do cliente a sós com a pedra, coberta pelo *Paninho*. Nesta sua função específica, a pedra remete aos "objetos transicionais" de Winnicott: junto com o *paninho*, ela fica no lugar da união das mãos que se separaram. Portadores da experiência da fusão/autonomia, pedra e pano participam aqui da constituição de um "espaço potencial", ponte invisível entre si mesmo e o outro, que sustenta o *self* e lhe dá suporte para o processo contínuo de criação da subjetividade e do mundo que a cerca.

⁴⁰ D. W. Winnicott, *Playing and reality* (London: Tavistock Publications Ltd, 1971. Tradução brasileira de José Otávio de Aguiar Abreu e Vanedi Nobre: *O brincar e a realidade* (Rio de Janeiro: Imago, 1975).

⁴¹ Ver nota 73.

⁴² Jardis Macalé é um músico brasileiro cujo estilo peculiar de composição e o timbre de voz singular, Lygia Clark apreciava particularmente. Ele dedicou seu CD *O q. faço e música* às 3 Lygias de sua vida (Lygia Anet, sua mãe, Lygia Clark, a quem chama de "mãe estética" e a Lygia "de Tom Jobim"). O CD traz uma foto de Lygia Clark beijando Macalé. As citações são extraídas da entrevista que realizei com o músico no Rio de Janeiro, filmada por Moustapha Barrat em 2 de maio de 2005 no contexto do projeto.

⁴³ No início da vigência da ditadura militar no Brasil, o movimento cultural persiste com toda a garra (é a época em que artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica radicalizam suas experimentações, e também ai que se esboça o Tropicalismo). Com a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968, o regime recrudesce e o movimento perde fôlego, tendendo a paralisar-se. Como todo regime totalitário, seus efeitos mais nefastos não foram aqueles, palpáveis e visíveis, de prisão, tortura, repressão e censura, mas outros, mais sutis e invisíveis: a paralisia da força de criação e a frustração subsequente da inteligência coletiva, por ficarem associadas à ameaça aterradoradora de um castigo que pode levar à morte. Um dos efeitos mais tangíveis de tal bloqueio foi justamente o de ter provocado episódios psicóticos em muitos jovens, principalmente naqueles cuja força de criação era "saudável", no sentido que Lygia atribui a este adjetivo. Na época, muitos deles foram internados em hospital psiquiátrico e não foram poucos os que sucumbiram a essa "psiquiatrização" de seu sofrimento, tendo jamais voltado da loucura (ver notas 83 e 85).

⁴⁴ O poeta e crítico Ferreira Gullar, principal teórico do neocretismo, cria *Poema Sijo* em 1976, em seu exílio na Argentina, fugido da ditadura militar no Brasil, após ter vivido exílios e expulsões de vários países – como muitos artistas da época, quando golpes militares inviabilizavam sua permanência, como a queda de Allende no Chile. Gullar escreve esse texto num momento em que também o governo argentino endurecia, anunciando-se uma situação de perigo eminente para os exilados. O poema na época foi trazido ao Brasil por Vinícius de Moraes, gravado numa fita cassete pelo próprio Gullar e se tornou imediatamente o mote de reuniões de artistas, intelectuais e ativistas no Rio de Janeiro. Isso levou Elio Silveira, da editora Civilização Brasileira, a assumir o risco de publicá-lo em livro, como um manifesto deliberado de afronta à ditadura. Ora, e nesse mesmo ano que Lygia Clark volta ao Brasil e inicia sua prática da Estruturação do Self. O episódio narrado por Macalé se deu dois ou três anos após a publicação do livro (ver notas 82 e 84).

⁴⁵ Carta a Guy Brett (Rio de Janeiro, 14/10/83).

⁴⁶ Dois dos clientes de Lygia Clark, entrevistados no contexto do projeto, revelaram que viveram episódios psicóticos durante o "tratamento" com a Estruturação do Self. Ambos abandonaram o trabalho e se submeteram a tratamentos psiquiátricos. Cabe salientar que manifestações psicóticas eram bastante comuns naquele período: em decorrência do terror da ditadura (ver nota 82), elas ocorreram igualmente no âmbito das experiências-limite de experimentação sensorial, incluindo geralmente o uso cultural, participava de uma postura de resistência cultural à interdição das manifestações do corpo vibrátil e da imaginação criadora que lhe são inerentes. É neste horizonte que se encontram as propostas de Lygia Clark.

⁴⁷ Caetano refere-se às propostas de Lygia das fases "Nostalgia do Corpo", "A casa e o corpo" e "O corpo e a casa" (ver nota 10).

⁴⁸ A entrevista com Caetano foi filmada por Moustapha Barrat no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 2005.

⁴⁹ Cliente nº 5, 6ª sessão, 18/11/76.

⁵⁰ Cliente nº 5, 11ª sessão, 06/12/76.

⁵¹ Cliente nº 5, 9ª sessão, 29/11/76.

⁵² Esta citação, bem como as duas anteriores, vem confirmar que a proposta de Lygia

Clark não pode ser confundida com propostas de experiências meramente sensoriais ou lúdicas, que eram comuns na época e que proliferam na arte contemporânea classificadas na categoria "participação do espectador" ou "interatividade".

⁵³ Ibidem. Paris, 26/06/1968. O fragmento da carta do qual esta frase foi extraída encontra-se igualmente publicado neste catálogo.

⁵⁴ Lygia Clark, carta a Hélio Oiticica. Paris, 06/07/74. In: *Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, Luciano Figueiredo (Org.), Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 223. O fragmento da carta do qual esta frase foi extraída encontra-se igualmente publicado neste catálogo.

⁵⁵ O grifo não existe no original.

⁵⁶ Esta definição de "experiência estética", aproxima-se do conceito de John Dewey. Cabe assinalar ainda que para o filósofo americano, a ideia de experiência estética define o que ele entende por "uma experiência", seja qual for seu âmbito. É para indicar este sentido da palavra "experiência", que esta aparece grifada ao longo do presente texto. Cf. *Art as Experience* (1934) in *The Collected Works of John Dewey*, edited by Jo Ann Boydston, 37 volumes (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1967-1991). Tradução brasileira: "A arte como experiência". In: *James / Dewey / Veblen*, Col. Os pensadores, nº 40. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1974.

⁵⁷ Cliente nº 5, 12ª sessão, 09/12/76.

⁵⁸ "Fantasmática do Corpo", fragmento de entrevista de Lygia Clark a Roberto Pontual: "Lygia Clark: a fantasmática do corpo" (Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 21/09/74). Reeditado In: *Lygia Clark* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 314).

⁵⁹ Carta de Lygia Clark a Guy Brett (Rio de Janeiro, 31/08/84). Grifamos a palavra "arte" para indicar que Lygia refere-se aqui ao que se qualifica tradicionalmente como tal e cujos constrangedores limites ela teve que transpor. É precisamente para levar adiante seu trabalho de criação que muito precocemente ela abandonou este termo e deixou de se autodenominar "artista". Em inúmeras passagens de seus manuscritos, principalmente no final de sua vida, ela afirma insistentemente que nunca deixou de ser artista para tornar-se terapeuta ou algo do gênero.

⁶⁰ Esses terapeutas são Lula Wanderley e Gina Ferreira.

⁶¹ Resposta de Lygia (segundo ela, com a colaboração de Yve-Alain Bois) a um questionário que lhe enviara Guy Brett para "Towards the Invisible", um projeto de exposição que o inglês estava concebendo na época com David Medalla, o qual nunca chegou a se concretizar. O texto foi enviado por Lygia numa carta a Guy Brett, cuja cópia o crítico me remeteu junto com as demais cartas da artista que me ofereceu quando nos entrevistamos mutuamente para o projeto (filmado por Babette Mangolte em Paris, 28/07/2004). Entrevistei igualmente David Medalla (filmado por Babette Mangolte em Paris, 27/07/2004). O grifo não existe no original.

⁶² Um interessante relato de caso de transferência da Estruturação do Self para o terreno terapêutico figura no livro de Lula Wanderley, *O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark* (Rio de Janeiro: Rocco, 2002; prefácio de Guy Brett).

⁶³ Nome que Lygia Clark deu a uma série de estudos de pintura realizados em 1955.

⁶⁴ Lygia Clark, carta a Hélio Oiticica. Paris, 06/07/74. In: *Lygia Clark - Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, Luciano Figueiredo (Org.), Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 223. A carta da qual esta frase foi extraída encontra-se publicada neste catálogo.

⁶⁵ Lygia Clark, citada na revista *Veja* (São Paulo, dez. 1976).

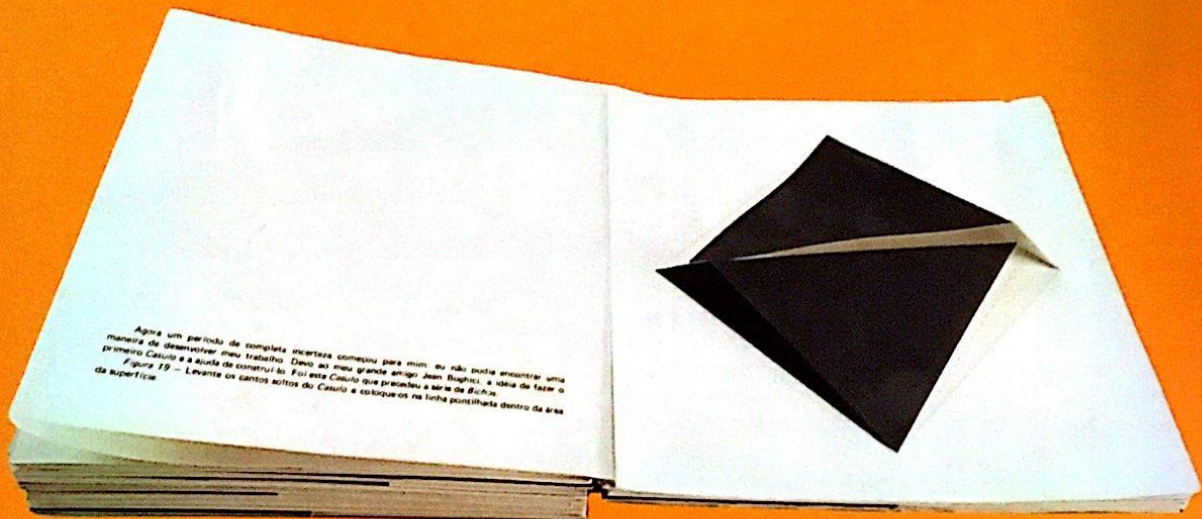
⁶⁶ Aqui, encontramos novamente uma sintonia entre as investigações de Lygia Clark e Gilles Deleuze, desta vez, entre o interlocutor inexistente que a artista busca constituir com sua obra e aquilo que o filósofo qualifica de "um povo que falta" (fazendo sua a expressão de Paul Klee). O filósofo evoca esta ideia referindo-se à literatura, mas podemos mais uma vez estendê-la a toda criação artística. Eis o que ele escreve: "a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. (...) Precisamente não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. (...) Fim último da literatura: pôr em evidência (...) essa criação de uma saúde, ou invenção de um povo, isto é uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta [por] significa 'em intenção de' e não 'em lugar de'." (cf. nota 37. No original p. 14-5, na tradução brasileira, p. 14-5).

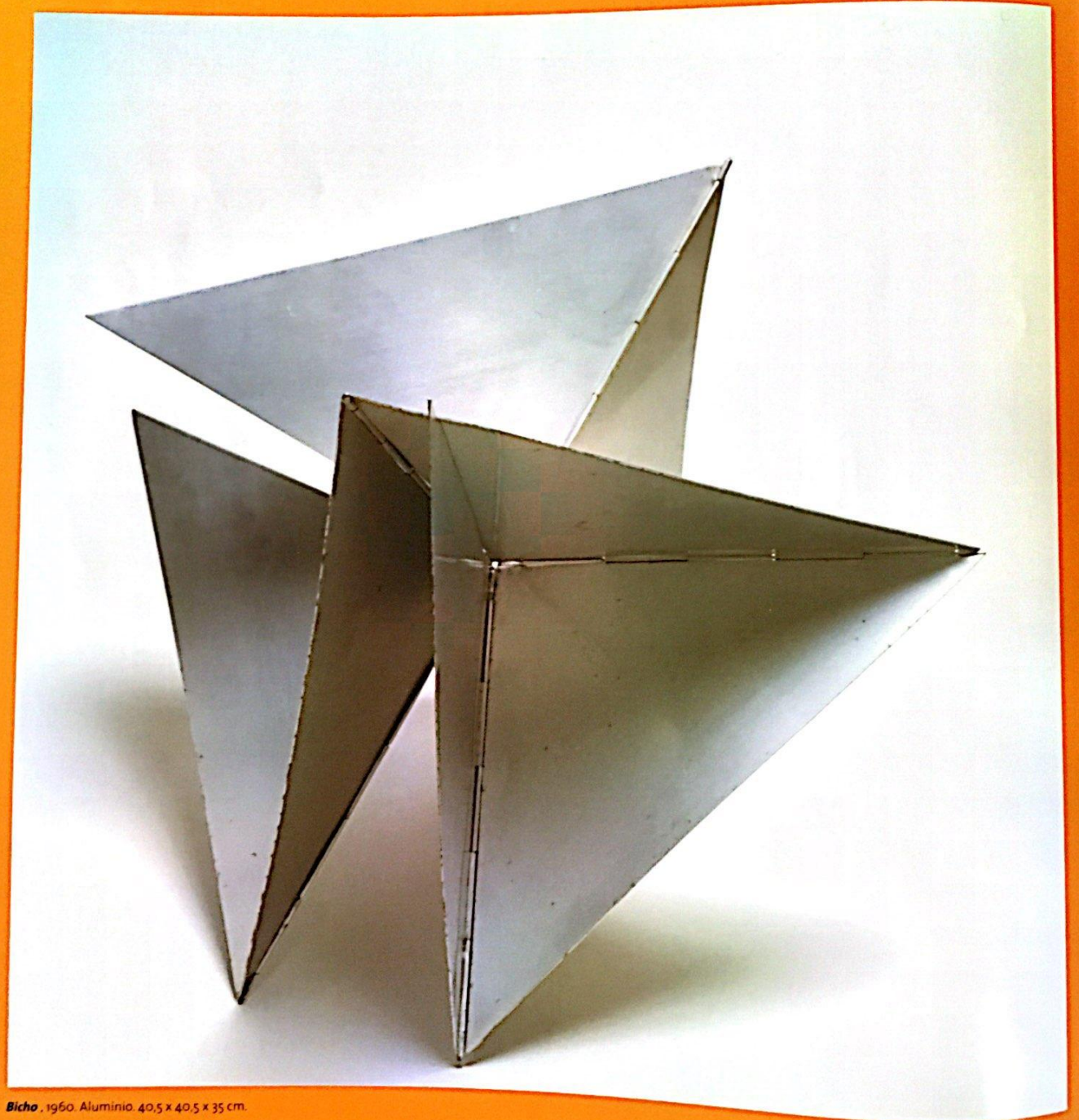
⁶⁷ Lygia Clark (Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1997, s.d., provavelmente de 1963, pois Lygia refere-se a *Caminhandos*): p. 156-7.

⁶⁸ As noções de "capitalismo cognitivo" ou "cultural" situam-se no âmbito da pesquisa desenvolvida pelo grupo de pensadores ligados a Toni Negri e à revista *Multitude*. Cf. especialmente Maurizio Lazzarato, *Les Révolutions du Capitalisme* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, Le Seuil, 2004). Proponho um desdobramento destas noções no âmbito da política de subjetivação própria do neoliberalismo em alguns de meus ensaios, entre os quais "Politics of Flexible Subjectivity. The Event-Work of Lygia Clark". In: In: Smith, Terry, Condee, Nancy & Enwezor, Okwui. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporary*. Durham: Duke University Press, 2006. "Life for Sale". In: Pedrosa, Adriano (Org.). *Farsites: urban crisis and domestic symptoms*. San Diego/Tijuana: InSite, 2005. "Zombie Anthropophagy". In: Ivett Curlin e Natasa Ilic (Org.). *Kunsthalles Fredericianum*, 2005.

⁶⁹ Ver notas 82 e 83.

⁷⁰ Ver notas 82 e 84.





Bicho, 1960. Alumínio. 40,5 x 40,5 x 35 cm.

A obra de Lygia Clark

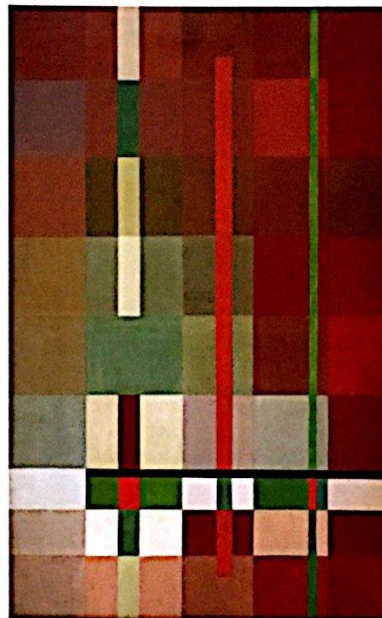
Mário Pedrosa

A entrada de Lygia Clark na arena da arte, onde a distância psíquica entre a obra e o espectador (condição que até bem pouco tempo parecia indispensável ao entendimento da obra) foi suprimida, não é de agora nem veio de supetão. Surgiu ao longo de todo um processo, no curso do qual a artista foi, de tateio em tateio, encontrando seu caminho, descobrindo o que procurava, alterando seu conceito de arte, modificando seu modo de viver.

A consciência dessa mudança nas relações da obra... e da arte, da arte com o artista e deste com o público, começou a brotar em Lygia Clark desde o momento em que se preocupou em alterar a estrutura mesma do quadro de cavalete. Tirou-lhe a moldura como para obrigá-lo, à guisa do pequerrucho a quem a mãe tira o carrinho que o sustenta de pé para que "dande", a mergulhar diretamente no espaço sem muletas nem qualquer veículo mediador. Dessa idéia resultaram as "superfícies moduladas", em que o quadro é decomposto para ser reconstruído a partir de figuras geométricas justapostas. Dum plano no espaço envolvente passou a artista a superpor planos, superfícies em madeira, criando não mais um quadro mas um objeto, uma construção no espaço real. Estava aberta uma nova trilha que a arrebatou da pintura para a escultura, desta para a arquitetura, para... a ação, o movimento, o ato, isto é, para um campo em que o conceito mesmo de arte sofre radical transformação.

Das superfícies moduladas ao contra-relevo, a passagem é natural. A superfície desengastada da moldura evolui agora, por si mesma, no espaço, que já não será apenas tri mas multidimensional. Os limites isolantes do plano do quadro, prenes a assumir nova dimensão, exumam uma espécie de fosforescência bordejante que a artista chamou de "linha-luz". A função desta foi, com efeito, fazer a ligação direta do antigo plano com a convulsiva realidade do espaço para além do plano. Contornando a superfície preta, uma linha branca deixa virtualmente de ser linha para ser halo, luz, faixa de espaço vivo, como se o antigo quadro desmoldurado, antes de passar a flutuar no espaço circundante, se abrasasse nas extremidades, como corpos extraterrestres ou naves espaciais que queimam, se incendiam ao atravessar a atmosfera da Terra.

Diante disso, o plano, afirmou Clark, morreu. Não, o que se deu é que começou a mover-se no espaço. A linha luz nos contra-relevos foi o instrumento para essa dinamização espacial. No preto e branco, ao distinguir-se ela como figura sobre o fundo preto da superfície, era virtualmente o tempo que se inseria no espaço, não o envolvendo mas desprendendo-se dele, como um ato traumatizante. Chegava a artista assim ao máximo de abstração, à procura de um ideal significativo em que o espaço vazio, fundindo-se com o tempo, se eleva ao objeto absoluto, um acontecimento. Desde então ficou ela a oscilar entre



Composição n.º 2, 1954.
Óleo sobre tela. 118 x 75 x 3 cm.

duas metafísicas, a do vazio, quer dizer, espaço, e a do tempo, quer dizer, ato, por ela sintetizadas numa expressão paradoxal, de inspiração quase zen, o "vazio pleno".

Tal como a concebíamos todos até as últimas experiências do século – em que, de um lado, Schwitters, continuando o dadá como Modrian continuou o cubismo, dá para juntar coisas, amalgamá-las, inclusive detritos que encontra, que acha, e, de outro lado, um Gabo, um Moholy-Nagy, um Joos Schmidt, um Vantongerloo, seguidos pela geração cinética, que se inaugurou com Vasarely, enriqueceu-se com Yaacov Agam, Sato e outros, sem falar na grande revolução lírica calderiana, avançam para apreender o tempo, no campo da visualidade – a obra de arte entrou em crise. Ela vai perdendo seu nobre isolamento psíquico, a durabilidade ou inexauribilidade do objeto natural, sua unicidade mesma, para ser antes uma nova espécie de objeto artificial (em oposição ao natural), embora preservando ainda deste a propriedade de ser individual. Clark jamais hesitou diante das consequências de sua marcha por assim dizer iconoclasta, e dos primeiros, entre os artistas dessa família revolucionária, chegou em escrito seu a evocar, para essa transformação, "a magia do objeto sem função".

Desde que recomendou que se tocasse nas suas "obras de arte", isto é, nos seus "bichos", seu ideal ou seu compromisso não é mais formal-artístico, mas estético-vital. Não é nem mesmo a arte, que ela reverencia ou que quer, mas o comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida, a força catalisadora de uma atividade criativa que no universo une, reúne, funde esse lado e o outro lado, o antes e o depois, o baixo e o alto, o ontem e o amanhã, naquilo que Husserl chamou "o campo da presença eterna".

Ela inaugura sua nova estrada com o que veio a ser chamado de "bichos". Já em 1957, num de seus cadernos de notas e pensamentos, com espantosa lucidez, definia a sua e a nova tendência, que crescia, nestes termos: "A obra de arte deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela". Falava ela então apenas – ou aparentemente apenas – em termos espaciais, pois o que procurava era "compor um espaço". Na verdade, quando já então reclamava "a participação" do "espectador" "dentro da obra", toda sua atitude ia passar, ou começava a passar, por uma mudança de cujas implicações finais não tinha ainda plena consciência. Pensava ter-se proposto simplesmente "um problema de escultor", na realidade, sua proposição visava ao tempo, à apreensão do tempo, vivencialmente, imanentemente.

As construções espaço-temporais de Clark nasceram desse contexto. E por isso, "quando" – escrevamos, à sua exposição individual no Rio de Janeiro em 1960 – "a idéia se iluminou, cristalizada, era como uma descoberta de parecer tão natural (...). O primeiro de seus bichos surgiu diretamente do contra-relevo em losango (...) esse primeiro trabalho não se achata no chão, no plano (...) tem ainda uma forma inicial privilegiada. Possui, por isso, certos caracteres clássicos da escultura, apesar de uma dobradiça (invenção revolucionária), que junta dois planos, e duas partes dobradas, rebatidas, que não mexem. Um eixo central preside ao mover dos planos. Logo depois, Lygia aborda o círculo como um passo evolutivo natural. Essa obra tem a dignidade mítica de um relógio do sol (...) A partir daí a evolução é no sentido de uma complexidade crescente, em que quadrados se ligam a triângulos, quadrados a quadrados, quadrados a círculos etc. Nessa complexidade, as obras se vão individualizando, com movimentos, ora tendendo a expandir-se para as extremidades, ora para o interior, à procura de uma célula central, como na simetria convergente ou pósterio-anterior dos organismos vivos. É fora de lugar estar aqui a analisar e esmiuçar esses movimentos com os espaços imprevistos que criam, as sombras que projetam, os reflexos que despertam, as irisações luminosas que aparecem, as invaginações que se abrem, as visualizações espaciais que se anteveem, as virtualidades tempo-espaciais que sugerem".

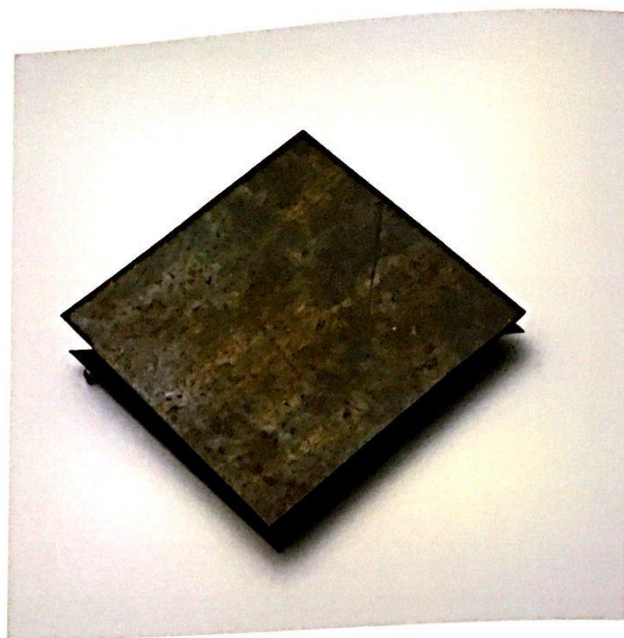
Diferentemente de outras realizações cinéticas, em que o espectador é que se desloca em torno da obra, em Lygia a obra, ela mesma, se move, não por forças externas, a motor ou a qualquer acionamento mecânico, nem sempre pelo vento, pela natureza como nos móveis de Calder, mas pela ação do espectador que a altera, deforma, conforma, recria.

Na ação de destruir o plano concentrou-se, durante algum tempo, o esforço ou a imaginação de Clark. Assim, tirou-o ela primeiro da imobilidade, obrigando-o a girar sobre si mesmo, em formações diferentes, seja em projeção no espaço, seja por sucessão através de movimento impulsionado. Depois, seu achado maior foi a superposição de dois ou mais planos que girassem uns sobre outros. Todo movimento agora é circular, no sentido horizontal; os planos se integram por dentro, se transformam na continuidade. Ao invés das limitações impostas pela invenção técnica, mecânica da dobradiça, a ideia surgiu, então, de fazer soldar a superfície circular de cima à de baixo, ligando partes cortadas de uma com partes da outra. O movimento por articulação é assim substituído por um movimento continuado, por expansão, concentração, convergência, escorço. O bicho perde, por assim dizer, as juntas que o faziam como que saltar, para adquirir uma estrutura contínua, que lhe dá um movimento coleante ou ondulante.

Nas últimas formações resultantes de uma geração topológica, na base de dois triângulos sob torção, à la Moebius, ligados entre si, não há mais qualquer separação entre forma e estrutura, mas fusão indiscernível, de modo que o "animal" não tem posição privilegiada, nem ângulo de visão favorecido nem qualquer aparência *a priori*. Ele está ali vivendo de entranhas e carapaças à mostra, exterior e interior fundidos, à espera, desdenhoso, que um qualquer venha e o apanhe como queira, mas de jeito, e o arreganhe ou encolha, o puxe e repuxe, pois sua natureza, se é elástica, não é complacente ao primeiro gesto displicente que ele queira dispor. Clark alcança com essas obras uma expressão perfeita de seu pensamento dilacerado entre arte e não-arte, entre criação e não-existência.

Dos restos do seu formalismo (entenda-se o termo não num sentido pejorativo, mas como uma busca em si mesma, inicial, da vivência da forma) nada ficou com a última criação desse monstro elástico e estruturado, de extraordinária e enigmática força coesiva. O "plano" de uma vez foi subsumido no conjunto estrutural, como (numa talvez legítima analogia com a notação musical moderna) o que se deu com a unidade mesma da nota, que tende a subsumir-se, indistinta, na estrutura do objeto sonoro. Agora a artista procura substituir a função delimitadora do espaço pelo plano, por uma cadência que o defina pelo movimento, ou melhor, pelo tempo. Os "bichos", "monstros", "objetos" de Clark ganham, assim, com efeito, um dos traços característicos da aplicação do tempo no espaço — uma espécie de reversibilidade. O antigo espaço articulado cede lugar já não mais à sucessão periódica, mas a um movimento ondulatório que emerge de um "onde" de difícil determinação, e se vai para um "agora" carregado do que foi, se escoou, e preenhe do que vai ser. O espaço metamorfoseia-se, enrola-se sobre si mesmo, intensifica-se em tempo, e os dois, espaço e tempo, num corpo-a-corpo irreparável, inseparável, anulam-se, renascem amalgamados na duração.

Revela-se de todo esse seu empenho uma recusa a aceitar os limites inerentes a toda superfície. Ela persegue nessa recusa os últimos estertores do plano. Que há por trás dessa guerra fanática à mais simples das figuras geométricas? Talvez a suspeita de que esteja entranhado nele o pecado formalista, ou a forma em si, descarnada de matéria, de vitalidade expressiva — em suma, a forma desgarrada da estrutura. Dai não aceitar ela tampouco as divisões mecânicas do espaço da superfície em exterior e interior, ou a dualidade morta dos dois lados, um luminoso e outro na sombra; um, radiante, para fora, outro, humilhado, para dentro. Que os dois se fundam, desespacializados, na continuidade, compostos ambos das qualidades e das negatividades de um e de outro lado.



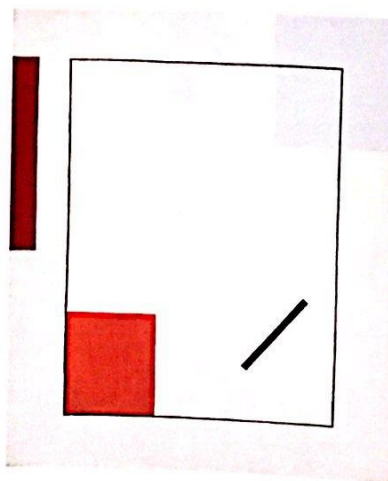
Casulo, 1959. Ferro. 42 x 42 x 6 cm.

Não gratuitamente é que depois do abandono do espaço articulado pelo espaço modulado sua atividade foi polarizada em duas direções opostas, embora partidas ambas da mesma inspiração topológica da cinta de Moebius, que toma no pensamento de Clark a generalização de um símbolo mítico da dualidade na totalidade, como o *taigitu* chinês. Uma consiste no que chamou de "caminhando" e, como o partícipio indica, desenrola-se linearmente, num sentido único. A outra, ao contrário, é uma volta sobre si mesma, uma concentração. Na primeira, uma estrada aberta, uma sucessão no tempo; na outra, a revelação de momento no tempo. Na primeira, a artista abdica da realização, pois transfere ao outro, ao que seria o espectador, a tarefa de realizar: — aqui está uma tesoura, aqui está um papel numa determinada figura topológica. Corte-o, vaze-o, faça sua experiência. O interlocutor, surpreso, obedece ao convite da artista, e corta. Ao cabo, traz de sua incursão por uma superfície definida uma faixa retalhada, com muitos ou poucos elos, comprida ou curta, de talas internas fininhas ou grossas etc. É isso arte? — perguntarão. Clark não se importa com a pergunta, e, aliás, no caso, o outro também não, pois sai de seu teste, de seu jogo, com a sensação de quem acaba de ter cometido um ato insólito, fora do cotidiano, jovial, fútil ou sério, conforme o temperamento. Não é arte, mas o documento ficou, o testemunho foi aceito, a unicidade da coisa é patente: ninguém corta da mesma maneira. A experiência se faz ao longo da cinta, e no seu interior, para que o corte seja liberto do espaço ambiente, isolado, num contexto que é seu, sem comunicação com o

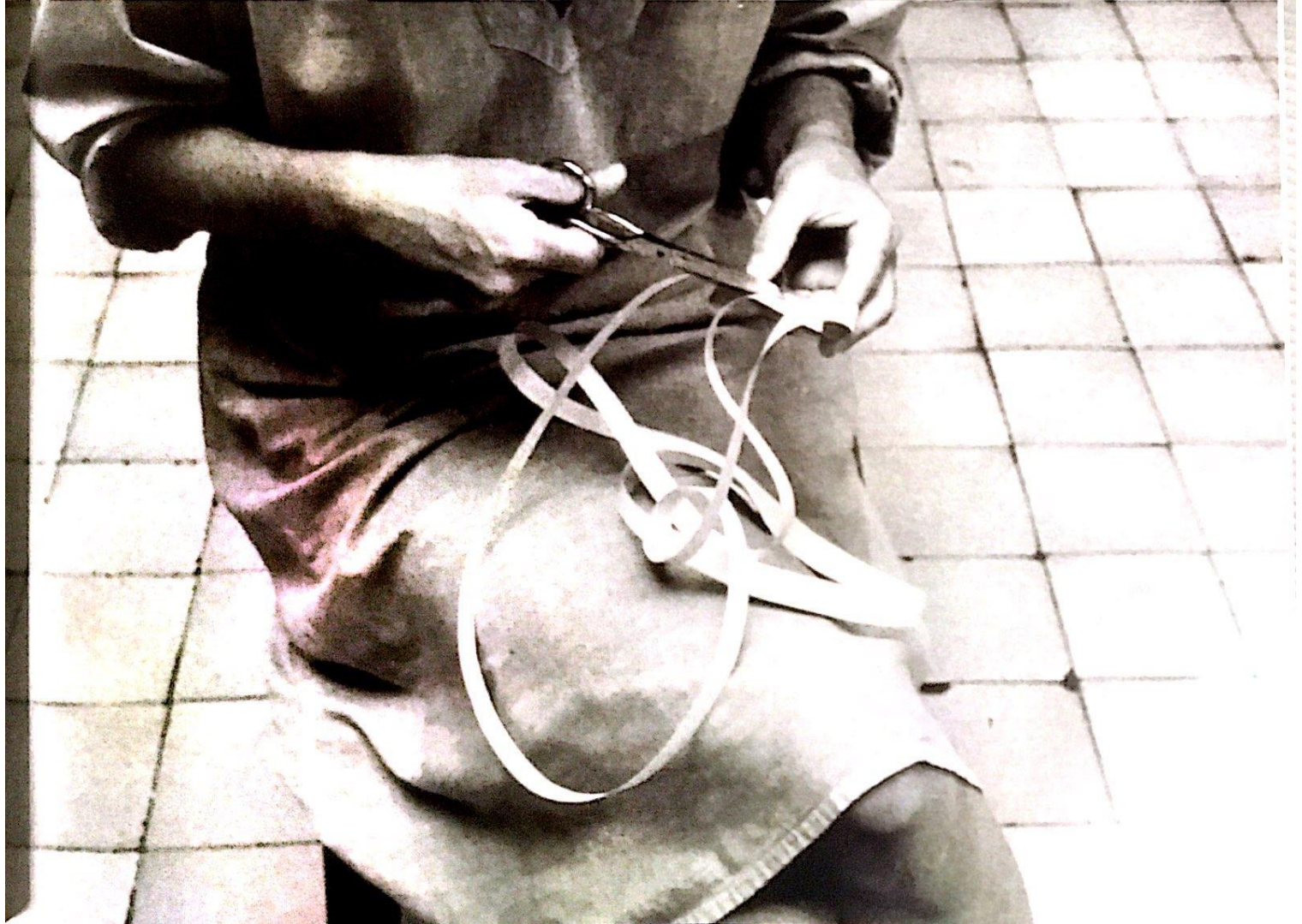
mundo de fora. Dessa vivência partiu Clark para aqueles monstros que são só estrutura, sem lado externo e lado interno, um acontecimento no espaço-tempo e não mais apenas uma forma móvel sustentada no espaço.

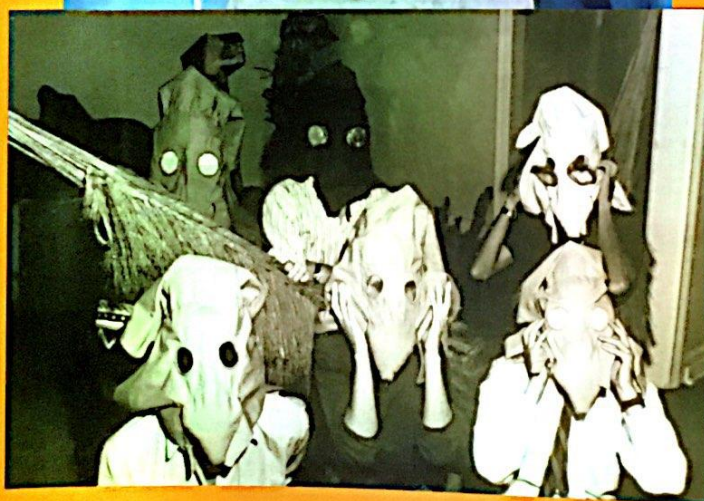
Com a segunda direção, superfícies helicoidais superpostas e ligadas por solda criam o que se pode classificar de espaço arquitetônico privilegiado: são carapaças que contêm um espaço flexível envolvente e envolvido. Que espécie de "arquitetura" é essa? É a arquitetura primeira, a toca, a concha, o abrigo do primeiro bicho ou do primeiro homem, aquela em que o espaço vazio é forma, mais do que forma, é o que suporta a massa interna, a cúpula indefinida e flutuante, como se fossem o ar, o hálito imenso e múltiplo de tudo que respira sobre o planeta, e o que sustentasse a abóbada celeste.

Dá-se naquele local o mistério daquilo que a artista mesma definiu ser "a mística do homem contemporâneo, a inauguração do momento, como a saudade cosmológica". Chegando ao "avesso do espaço", como queria Focillon, ela pensa instaurar a vivência do dentro sem descontinuidade da vivência do fora, que deixa, assim, de ser glamoroso, como uma cara emperquitada. Nos "abrigos" de Lygia, passado e futuro se encontram num momento, isto é, na espessura do presente, cujo privilégio é, segundo Husserl, ser a zona onde o ser e a consciência não fazem senão um. É, assim, sua obra um esforço patético e ingênuo mas eminentemente contemporâneo para alcançar e permanecer no que se poderia classificar de "dimensão primordial".



Descoberta da linha orgânica, 1954. Óleo sobre tela. 79 x 68 x 2,5 cm.





No alto: *O eu e o tu*, série *roupa-corpo-roupa*, 1967.
Acima: *Máscaras sensoriais*, 1967. Máscaras de tecido.

Ligia Clark não pára de atravessar nossos corpos

Laurence Louppe

Palavras-corpo

«Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo.»

(*Breviário sobre o corpo*)

A leitura dos textos de Lygia Clark é uma experiência transtornadora. Arrebatamento pela beleza literária dos textos, pela radicalidade das expressões em torno do corpo. Radicais, mas transbordadas pelo sensível. Transbordadas pelo sexual que aflora permanentemente. *Breviário sobre o corpo*: texto fora de limite, surgido de uma memória corporal sem fundo. A evocação dos batráquios como retorno a um estágio pré-humano, uma reminiscência vaga que ainda nos habitaria (o arcaico faz parte daquilo que Suely Rolnik chama, em alusão a *Mille Plateaux*, de "ritornelos" de Lygia Clark). "A percepção do mundo" origina-se nas vísceras, no lugar mais secreto e mais profundo da anatomia. Como um esconderijo de sensações e de saberes encarnados. Um corpo poroso cujo interior se liga ao exterior, por dejeções: o vômito, a baba. Assim a urina espalhada no palco em *Jerôme Bel* de Jérôme Bel (1996), depósito quase sacrificial dos excrementos do corpo. Esses excrementos, para Lygia Clark, nada têm de passivos: ativam processos (*Baba Antropofágica* e seu esvaziamento coletivo de carretéis). Entre as palavras, o orgânico e a atividade, surpreendentes cumplicidades se tecem nos textos clarkianos. As palavras-corpo são vivas, circulam com seu lote de mucosas, de secreções, de lugares do corpo escondidos ou exibidos. As palavras-corpo incrustam-se no organismo, marcam-no como outros tantos hieróglifos selvagens. Autodevorando-se, a exemplo da *Baba Antropofágica*, como a sombra canibal que paira sobre o trabalho de Lygia Clark.

Objeto-não objeto

«Em sendo a obra o ato de fazer a própria obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis.»

(*Caminhando*)

«A iminência do ato, o abandono da transferência ao objeto, a própria dissolução do conceito de obra e de artista...»

(*Captar um fragmento de tempo suspenso*)

«Através de pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente com o corpo.»

(*Da supressão do objeto: anotações*)

A maioria dos objetos de Lygia Clark, a partir dos *Trepantes*, são macios, frágeis. Ela própria reivindica a precariedade deles. Quando passa aos objetos "relacionais" (que se podem associar aos objetos "transicionais" segundo a terminologia de Winnicott, ou aos objetos "parciais" de Klein), a precariedade, a fragilidade desses objetos aumentará na mesma medida. Um novo mundo de produção, escultural, nasce então: sacos de plástico inflados com água ou ar, pedrinhas envolvidas por uma rede, fios, barbantes. Uma tênue produção, quase uma des-produção. Os objetos clarkianos ocupam o meio entre o objeto e o não-objeto. Formas órfãs trocam com o corpo redes de intensidades. A experiência erótica, tão importante para a artista, encontra a sua intensificação nesses novos objetos não identificáveis, desprovidos de genealogia: as máscaras orgânicas, fálicas, "mucosas do sexo no toque de um saco cheio de ar" (*Da supressão do objeto*). A sexualidade como "economia libidinal" – para retomar os termos de Lyotard – participando na liquidação do objeto?

A não-produção do objeto, para Lygia Clark, tem modelos: os *borderlines*, os psicóticos. A não considerar como loucos, mas "como artistas sem obras". E esses novos grupos de jovens "que integram o sentido poético a sua existência, que vivem a arte ao invés de fazê-la". (*O corpo é a casa: sexualidade, invasão do "território" individual*)

Corpo-poesia / corpo-saber / corpo-terapia

«Depois da fusão sujeito-objeto, só sobra o introjetar-se e o diálogo com o próprio corpo.»

(*Da realidade fantástica de ontem e de hoje*)

Afastar-se "da transferência ao objeto", imiscuir-se na "imanência do ato", é não ter mais do que seu corpo como referência. O artista então avança rumo ao *Uso de si*, a obra maior de Matthias Alexander. O uso de si, para Alexander, é constituir-se como consciência permanente, atenta. Para Lygia Clark, pode-se falar também do uso dos outros, de tanto que ela fez questão de partilhar seus saberes e suas práticas. A propósito de *Caminhando*, ela desejava "que essa mesma ação pudesse ser vivenciada com o máximo de intensidade por parte dos futuros participantes" (*Captar um fragmento de tempo suspenso*). Ela pode comparar-se a estes grandes inventores de pensamento do movimento: Dalcroze Laban, Matthias Alexander, precisamente, Feldenkrais, Irene Dowd, Pilates Lulu Sweigard, Bonnie Bainbridge Cohen, para citar apenas

alguns. Todos preocupados com o corpo de seus contemporâneos. Todos preocupados com o mal-estar desses corpos, o qual relacionam com o desenvolvimento da sociedade industrial no início do século, a miséria corporal, o conformismo dos modelos impostos, os grilhões dos hábitos...

Fica-se surpreso ao constatar a tríplice visão de Lygia Clark que corresponde exatamente aos três usos do corpo na dança. O corpo *instrumentarium* simbólico, dotado de uma multidão de potenciais que convém colocar em operação. O corpo objeto de conhecimento, de exploração, pois não se pode conhecer "aquilo que pode o corpo" sem essa busca e, por conseguinte, compreender suas debilidades físicas e psíquicas, percorrer os seus labirintos de intranquilidade. Na experiência dos dançarinos de hoje esses três campos estão presentes. Recortam-se e superpõem-se. Buquê de percepções e divisões convergentes que se entrecruzam. Daí nascem estados, estados de corpo e de pensamento (o conceito clarkiano de *estado de arte*?). A reflexão sobre o patológico (pela terapia) é uma maneira de se libertar do objeto. Lygia Clark coloca no mesmo saco anti-objeto, anti-psiquiatria, anti-Édipo (*Da supressão do objeto*). O artista assume seu sintoma, o exhibe (como ela diz daqueles que praticam *Body-art*) e, com isso, questiona a diferença entre patologia e normalidade. Não há dançarino que não tenha sido levado por sua arte à beira da esquizofrenia: dissociação eu-objeto, eu-representado, eu-imaginário. E que, a partir desse desvario voluntário não questione a normalidade, inclusive a normalidade sexual. Numerosos são aqueles, hoje, que, ao lado de sua prática de dançarinos, engajam-se em formações de análise do movimento incluindo sempre uma vertente terapêutica.

Anna Halprin havia guiado, no fim dos anos 1950, os vanguardistas da dança (Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Meredith Monk), da arte (Robert Morris), da música (Terry Riley, La Monte Young). Depois de uma reviravolta, uma sensibilização pessoal ao sofrimento, empreende um trabalho de "curandeira" (situando-se, pois, como estrangeira às normas médicas). Curandeira para os doentes atingidos de aids ou de câncer em fase terminal. Ela inscreve essa virada na continuidade de seu trabalho artístico: "Não sou uma terapeuta, sou simplesmente uma artista que gosta de encontrar uma saída social imaginativa. Para mim a arte é isto: levar as coisas propostas ou impostas ao âmago de um processo criativo". Daí a reversibilidade incessante na dança das atividades artísticas e terapêuticas. "Se até agora dediquei minha vida à minha arte, doravante dedico a minha arte à vida". *Intensive Cares Reflection on Death and Dying* (2000), obra improvisada, atingindo intensamente seu fim, poderia apresentar-se como uma extensão dessa experiência. Figuras marcantes da dança francesa (Alain Buffard, Anne Collod) quiseram



Arquiteturas biológicas: nascimento, 1969. Sacos de nylon emendados

seguir o ensinamento de Anna Halprin. Em busca, sem dúvida, de *parti pris* radicais, extremos, mas também de uma des-hierarquização entre as categorias da arte, de uma equivalência despojada de climax. Todos interessados pela indiferenciação entre as práticas, por uma abordagem mista não excludente. Suely Rolnik propõe a visão de Lygia Clark como agente "híbrido" que abordaria indiferentemente os campos clínicos ou artísticos: "Em primeiro lugar, esse híbrido torna visível uma dimensão clínica da arte (...) Em segundo lugar, descobrimos nas duas práticas a presença de uma mesma dimensão ética: o exercício de um deslocamento do princípio constitutivo das formas da realidade que predomina em nosso mundo". (*O híbrido de Lygia Clark*).³

Pensar, não pensar os órgãos

Lygia Clark: seus órgãos, nossos órgãos

Em *Breviário sobre o corpo* (breviário: leitura diária e sagrada para os padres católicos, mas também guia de vida), Lygia Clark enumera órgãos: as mãos, a boca, as orelhas, os pés, a língua, a vagina, o pênis. Mas também as pequenas válvulas, as crispações, os espasmos gerados por órgãos invisíveis. Objetos parciais, micro-objetos recortados do corpo e transferidos para as palavras. Cada parte do corpo constitui o objeto de longas explanações. Cada parte do corpo é abordada sob diferentes ângulos – sensíveis, emotivos, alegóricos (pensa-se na arte dos brasões medievais ou renascentistas). Objetos meditativos, plenos de uma biografia sensitiva: "Não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas, apreendidas pelo sensorial", escreve ela em *Breviário sobre o corpo*. O sensorial tece o fundo onde se inscreve a memória. O corpo de Lygia Clark é explodido por seus órgãos – todos votados às experiências maiores: o amor, o trabalho, o sofrimento, a revolta. a boca, as mãos. As mãos para amar? Mas também mãos de saber: mãos da artista plástica que recorta as fitas de Moebius, que sabem modelar, articular, colar; mãos que, nas palavras da

artista, "eram muito mais sábias do que o resto de meu corpo" (*Breviário sobre o corpo*). Pensa-se nas mãos sábias no tato, terapêuticas, divinatórias, de Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora do *Body Mind Centering* em busca de suas próprias mãos, dotadas de um pensamento autônomo: "Eu sigo minhas mãos por toda parte onde elas vão: se as sinto rejeitadas, não vou a esse lugar. Se minhas mãos são atraídas por uma zona, vou lá e observo".⁴

CsO, voz, respiração

Antonin Artaud pretendeu-se corpo sem órgãos. Um corpo de que Suely Rolnik fez a experiência quando o grupo a cercou pela *Baba Antropofágica*: "O corpo sem órgãos é esta matéria aformal de fluxos/babas, que experimentei num plano totalmente distinto da quele onde se delinea minha forma, tanto objetiva como subjetiva".⁵ A perda da forma, tanto objetiva quanto subjetiva, evocada por Suely Rolnik, é uma experiência frequente na dança contemporânea. A dissipação, a extensão da forma dos corpos acontece inopinadamente. Suas bordas são moveis, podem expandir-se para longe de nós, atingir o que Laban e seus discípulos chamaram de *dinamosfera*, um meio difuso, uma espécie de halo que circunda o corpo, percorrido por turbulências invisíveis onde se confrontam as forças. A aproximar (talvez) daquilo a que Didier Anzieu chama "os sentimentos de flutuação das fronteiras do eu", as quais (citando Paul Federn que lhe inspirou essa noção) "estão em perpétua mudança".⁶ O corpo sem órgão nada tem a ver com a homogeneização da matéria somática, lembram-nos Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*: "Não se trata absolutamente de um corpo despedaçado, esfacelado ou de órgãos sem corpos (Osc). O CsO é exatamente o contrário. Não há órgãos despedaçados em relação a uma unidade perdida, nem retorno ao indiferenciado em relação a uma totalidade diferenciável. Existe, isso sim, distribuição das razões intensivas de órgãos (...) O CsO é desejo, e é por ele que se deseja".⁷ Deflagrar antes zonas de eferescência através de um corpo múltiplo que não se reconhece em nenhuma definição preestabelecida. Bonnie Bainbridge Cohen procura despertar os órgãos igualmente como "razão intensiva": "Quando

integramos os órgãos em nossa dança, nosso corpo se preenche e se abre às três dimensões no espaço...".⁸ As glândulas, principalmente, produtoras de hormônios e de pulsões, ao mesmo tempo. Trabalhar com os órgãos não protege, todavia, do caos. Bonnie Bainbridge Cohen sentiu a sua proximidade em várias oportunidades. O corpo se atrapalha, carrega-se de ilegível. Corpo-caos, corpo-anarquia (Antonin Artaud, em *Le Cahier de Rodez*: "Sou aquele que não sente seu corpo e vive nele como um morto sem regra nem lei"). O verbo, o sopro principalmente, como última salvaguarda. As glossolalias ativas percussivas (maliciosas também) "para indicar que a ordem rítmica das coisas e do destino mudou o seu curso".⁹

Voz-verbo-respiração

O *Body Mind Centering*, para os que o experimentaram, permite "viajar no corpo, partir espontaneamente no movimento e verbalizar em seguida as nossas descobertas para os outros". A verbalização como metalinguagem: transmitir sensações pelas palavras, pelo sopro. O corpo acolhe essas sensações pela audição e as sente por sua vez. A palavra, no decorrer das trocas coletivas dirigidas por Lygia Clark, pode até fazer-se "vômito", tão forte é a partilha da experiência psíquica: "Palavra, verbo, âncora que segura" (*Breviário sobre o corpo*). A contribuição orgânica à linguagem irriga e intensifica, transformando-a em "atletismo afetivo". O músculo da língua "impulsiona desde o ar até a palavra" (*Breviário sobre o corpo*). Segundo Meredith Monk, a voz "é um instrumento para descobrir, ativar, lembrar-se, encontrar e pôr em jogo uma consciência pré-lógica primordial".¹⁰ Nas glossolalias e nas vocalizações de Meredith Monk, há um jogo não somente no pré-lógico, mas no pré-verbal. Um momento arcaico que nunca para de habitar nossa voz (sempre o *ritornelo*...). Voz, respiração, músculos da boca, músculos da língua, todos integrados na maquinaria de oralidade. A loga propõe diferentes tipos de respiração. Sob a condução da coreógrafa Pascale Houbin, trabalhei pessoalmente sobre a apneia. O pulmão em

apneia evacuou o ar usado que recolheu o carbono em nosso corpo, nosso sangue. Os pulmões estão vazios, mas a contração dos três diafragmas (a membrana do crânio, o próprio diafragma e o perineo) dá no início uma sensação de cheio. O espírito permanece alerta e, ao mesmo tempo, tangencia paradoxalmente estados alterados de consciência. Mas é principalmente no Tai-chi-chuan, outra prática oriental, que a respiração é vivida como alternância sensível entre o vazio e o pleno (uma questão cara a Lygia Clark). O inspirar alivia o membro que se ergue sozinho. O peso condensa-se na parte simétrica do corpo. Alternância do vazio e do pleno num corpo dissociado. A respiração como dialética. Em *Respire comigo* (1966), o inspira-expira reverbera num tubo de mergulho submarino: "A primeira vez que escutei esse sopro, a consciência de minha respiração me deixou obcecada durante várias horas sufocantes". A respiração como expansão da caixa torácica. Não só. Espalha-se por todo o corpo. Até a base do tronco. Ventila as partes genitais. Areja até os dedos, até os pés. A respiração como abertura. Pergunta a Bonnie Bainbridge Cohen: "Como você abre suas glândulas?". Resposta: "Respirando nessa região, emitindo sons nessa região. Mediante uma respiração, acompanhada de um som sibilante. Depois, mexendo-me. Uma vez que se descobriu um lugar, é fácil começar o movimento por aí. Observa-se que espírito sai desse lugar, que ações saem dele, que esforços estão implicados, qual é a dinâmica desse movimento, qual o sentimento e a forma deste movimento, qual é o som. Dai saem todas essas informações. Trabalhando com as glândulas, re-vivemos nosso nascimento e nossas re-encarnações".



Baba antropofágica, 1973. Carretéis de fios.

Diálogo (1966)

«Se utilizo a fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso, etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo.»
(*Caminhando*)

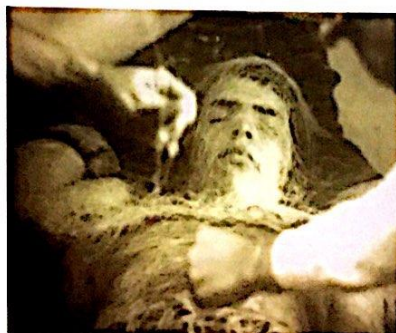
Na fita de Moebius de outra proposição (*Diálogo de mãos*), duas mãos estranhas uma à outra vão viver a mesma aventura, destacar-se do indivíduo que as possui e vivenciar a dois uma experiência autônoma. Contatos diferentes de pele a pele, a pele das costas da mão, mais fina. A pele da palma da mão, espessa, com relevos. Mas também palma contra palma, mãos-corpo que se abraçam, mais forte ainda do que o abraço habitual pelos braços: aqui cinco dedos-tentáculos abertam-se intensamente. Desordem sensorial. Um novo corpo emerge através dessa experiência, um corpo duplo, um corpo síntese de dois corpos, unidos pela sensação do tato. Papel do entrave, incidindo na redução das atividades. Os sujeitos constrangidos a encontrar outras estratégias no instante. Improvisar, inventar possíveis. O entrave como libertação dos esquemas. A técnica Alexander aconselha a auto-inibição para evacuar os hábitos limitativos. Nas "tarefas" postas em jogo por Anna Halprin (perigosas

por vezes ou exigindo uma grande mobilização das forças), é preciso encontrar soluções inéditas para restabelecer desequilíbrios, esmorecimentos. No *Contact Improvisation*, os dançarinos em duo são alternadamente carregados, projetados pelo corpo do outro, à beira (incessantemente) da queda. O dançarino é precipitado num espaço esférico sem nenhuma referência espacial. O aprendizado passa precisamente pela desfamiliarização sensorial. Steve Paxton: "Com a experiência, cheguei a cair adaptando o meu corpo às diversas variáveis que são a distância, a posição e a direção, e a sentir intuitivamente que parte de meu corpo absorveria primeiro o impacto". A fita de Moebius encerra o punho de duas pessoas. O *Contact Improvisation* funda-se também numa relação dual. Risco menor do que na queda? Esqueçamos o quantitativo. O importante está primeiro na desorientação. E principalmente na perda dos limites entre o meu corpo e o do outro. Os *contactadores* se movem pele contra pele, com todas as nuances de relações, de roçamento, de deslizamento, de percussão recebida ou dada.

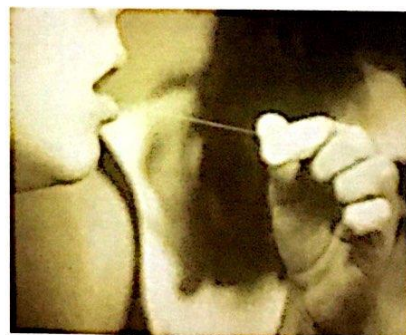
Corpo coletivo

«O corpo coletivo se compõe de um grupo de pessoas, que vive proposições em conjunto e troca entre si conteúdos psíquicos.»
(*O corpo coletivo*)

O *Contact Improvisation* deve, a esse título, ser aproximado à experiência do "corpo coletivo" segundo Lygia Clark. O sujeito se liga a outros num corpo comum, incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição. Ao ler tais palavras, constata-se que



75). Surpreendente semelhança com ateliês de dança: deitar-se no chão, respiração, massagens recíprocas entre os dançarinos, relaxamento, silêncio. O advento de um corpo coletivo: uma pesquisa primordial na dança moderna e contemporânea. O termo coletivo não é neutro. Implica um ajuntamento de indivíduos propondo-se partilhar uma experiência comum. E não um batalhão de zumbis privados de intenções ou de projetos. A começar pelas danças corais de Laban (iniciadas já em 1924): dançarinos ligados entre si pelo que têm de mais íntimo, de mais constitutivo em seu ser-corpo, o gravitário (a troca do gravitário igualmente na base do *Contact Improvisation*). Um pensamento do coletivo igualmente no âmago do trabalho de Anna Halprin. Ela intitula um de seus escritos de "A arte comunitária como processo de vida". A dança improvisada chamada *Closure* (1971) justapõe em proximidade extrema uns cinquenta corpos com roupas do dia-a-dia. Agrupamento espantoso de corpos, não sem lembrar (ainda que só fosse pela simplicidade das roupas) as rosáceas de Lygia Clark. Nos ateliês de Lygia Clark, como nos de muitos processos de grupo em dança, o indivíduo integra seu corpo no "corpo grupal" com a sensação de partilhar "uma pele comum" (Anzieu). Às vezes, nas experiências de Clark, verdadeiros laços permitem um encordoamento dos corpos. Estes se entrelaçam em grandes redes e se soldam num magma informe (1974). O indistinto habita tanto o interior dos corpos como o exterior: "Metó as mãos procurando retirar a baba que escorre, cortá-la, estancá-la, continua a escorrer sem parar, sou um monte de vísceras". (sem data, sem título, p.290). Monte, amontoamento. Tais figuras em dança multiplicaram-se recentemente em Meg Stuart ou em Herse: uma lenta introdução (1997) de



as condutas de Clark podem todas ser transvazadas na dança contemporânea. Incorporar a criatividade do outro numa invenção coletiva? Assim opera o dispositivo clarkiano *Estruturas vivas* (1969): cada um acha-se tributário do peso ou do gesto do outro. Assim opera a improvisação em grupo: o improvisador dialoga com as estratégias elaboradas pelo outro, nelas se integra. Toda invenção do outro se torna a nossa. É uma certa "morte do autor", conduzida não por uma apropriação exterior ou um deslocamento artificial, mas pelo próprio processo de improvisação. Exemplos de experiências simples conduzidas por Lygia Clark em companhia dos estudantes parisienses: com a ajuda de seus objetos (que serão em seguida chamados de *relacionais*), saquinho plástico cheio de ar ou de pedrinhas, ela dispõe os participantes no chão, pele contra pele. A perda da verticalidade torna então inútil o trabalho estafante do corpo (a maior parte do tempo apesar de nós mesmos) para fazer os ajustes necessários. Estimula-se o relaxamento por massagens e outras operações tácteis. Segundo duas testemunhas dessas sessões: "A postura de relaxamento unida ao contato das mãos e dos materiais apaga a imagem individual de cada participante e, do conjunto, emerge um corpo coletivo em forma de rosácea". A imbricação dos corpos torna-se mais forte ainda quando outros participantes se infiltram entre as pernas afastadas, colocam a cabeça sobre a barriga do outro. Eles formam "uma coluna no chão, e o ritmo da respiração de cada um se propaga pelo grupo" (*Relaxação*, 1974.

Boris Charmatz. Então se esfumam as pertencas: de corpo, de membro. O suor cola as peles. Cada qual, mesmo oprimido pelo peso dos corpos, respira com o pulmão dos outros. Lygia Clark, quanto a ela, deseja "dissolver-se no coletivo" (*Da supressão do objeto*). (Proposições dignas de receber os disparos de alguns árbitros da dança em guerra contra o "fusional"). De fato, essa dissolução das fronteiras entre o meu corpo e outro corpo é uma experiência frequente da dança. As peles partilhadas no contato ou nos apoios recolocam em questão a atomização das unidades corporais. Remetem a outras fronteiras abolidas: entre as espécies (Lygia Clark como híbrido segundo Suely Rolnik: "pássaros e leões nos habitam, diz Lygia, eles são nosso corpo-bicho"). Entre os gêneros (o masculino e o feminino como identidades fixas, muito questionados hoje na dança). O corpo coletivo ajuda a restabelecer a confiança no outro, a pacificar, a amenizar as feridas narcísicas, a dar coragem, e através disso, a intensificar a presença de cada um no mundo, a reatar diálogos. Pois o corpo coletivo é eloquente: sua palavra é singular que emana de um estado de corpo em proximidade com a pele do outro. Palavra sonhadora, errante, descontinua. Prática de escrita, como nos ateliês de Simone Forti, onde a senha é não levantar o lápis da página e seguir a corrente-fluxo do pensamento.



Canibalismo, 1973. Técnica mista.



Relaxação, 1974-75.

Tocar

«Eu reuni um grande número de materiais sem nenhum valor, mas quando os tocava, a redescoberta tátil provocava um trauma estimulante.»
(*Reencontrar o significado nos gestos rotineiros*)

«Mãos... olhos cegos que conhecem, pelo tato, o redescobrir da pele, dos pêlos, das gorduras, das asperezas, dos ossos, do conhecimento do pênis, desde onde ele começa a viver até o imponderável de seu limite.»
(*Breviário do corpo*)

Lygia Clark convida o sujeito experimentador a calçar luvas sensoriais a fim de fazê-lo explorar pequenas bolas de matérias e de tamanhos diferentes. Pela sensação, estabelece-se uma continuidade entre sujeito e objeto. E ao mesmo tempo desenvolve-se uma atenção respeitosa para com os objetos mais humildes, os mais desprovidos de identidade. Por outro lado, a Estruturação do Self proposta por Lygia Clark consiste também em despertar as memórias tácteis. A começar pela pedrinha, cercada por uma tênue rede, contida na mão.

Na verdade, é todo o corpo que está em contato com a matéria, deitado num colchão. Sacos cheios de água ou de ar são colocados sobre os membros, intensificando as reações cutâneas e ponderais. Restabelecer a memória tátil é restabelecer, segundo Didier Anzieu, "as comunicações primárias tácteis recalçadas" que são "registradas como panos de fundo sobre os quais vêm inscrever-se sistemas de correspondências intersensoriais"; elas constituem um espaço psíquico primeiro, no qual podem encaixar-se outros espaços sensoriais e motores; fornecem uma superfície imaginária onde dispor os produtos das operações ulteriores do pensamento".¹⁵ A técnica do "pack"

recomendada por Anzieu (envolver o corpo em fraldas úmidas) evoca a Estruturação do Self de Lygia Clark, tanto mais que os terapeutas tocam "o envolvido", interrogam-no com o olhar, solicitam a verbalização de suas impressões. Outras tantas atividades, quer sejam terapêuticas quer poéticas, que implicam um ou vários atores, uma cenografia, certa qualidade de estado e de empatia.

Toda uma filosofia coreográfica do tato se desenvolveu no decorrer do século XX. Nos ateliês de Lisa Nelson, explora-se facilmente o corpo do outro. Demoradamente. Grande e profunda viagem aos confins de um continente corporal. A atenção é voltada para os pormenores anatômicos, portadores de singularidades. Ainda que nós reconhecemos paralelamente nesse corpo-espelho. Quando tocamos uma pele, somos também tocados pelo outro. Meditação sobre o corpo tocante-tocado. Husserl opõe o tato pelo qual se constitui "um corpo persistente", quando as cinestésias desenvolvidas pela visão têm tendência a parcelar. Na técnica Alexander, aquele que aplica a técnica toca o sujeito de maneira "não implicada", "escuta" o corpo do outro. Recebe o *feed-back* (sempre dois corpos imbricados no tocar). Irene Dowd interessa-se pelo que recebe de outrem no tocar, pelas partes de corpo, "acolhidas em (suas) mãos". Portando, sem a intenção voluntarista de se apropriar do corpo do outro (mesmo que por um leve toque). "Para receber sensivelmente essa comunicação, preciso ficar num estado de lúcida neutralidade bem alinhada, emocionalmente calma (o não-implicado de Alexander?), mentalmente aberta, sem estar com pressa de conseguir". Neutralizar assim as funções vitais que interfeririam na capacidade de perceber. "Enquanto mantenho esse estado de lúcida neutralidade e desloco meus dedos sobre a pele de outra pessoa, a fim de sentir o que está subjacente a essa membrana de superfície, me é possível sentir as variações de forma, de temperatura, de textura, de densidade, de viscosidade, a fim de sentir os contrastes e as variações de forma, de temperatura, de textura, de ritmo e de velocidade de movimento.

Ao longo dos anos, pude compreender, pude pouco a pouco sentir com os dedos, o quanto cada um dos diferentes sistemas corporais tinha a sua própria combinação de características. Sob os meus dedos, a exploração da pele é como uma pesquisa topográfica, o estudo de superfície.¹⁷ O tato de Dowd muito sensível ao corpo "que ela acolhe em suas mãos" vai até poder identificar as fâscias, peles interiores que não tinham sido vistas há pouco, mesmo na dissecação (o corpo como reserva de invisível).

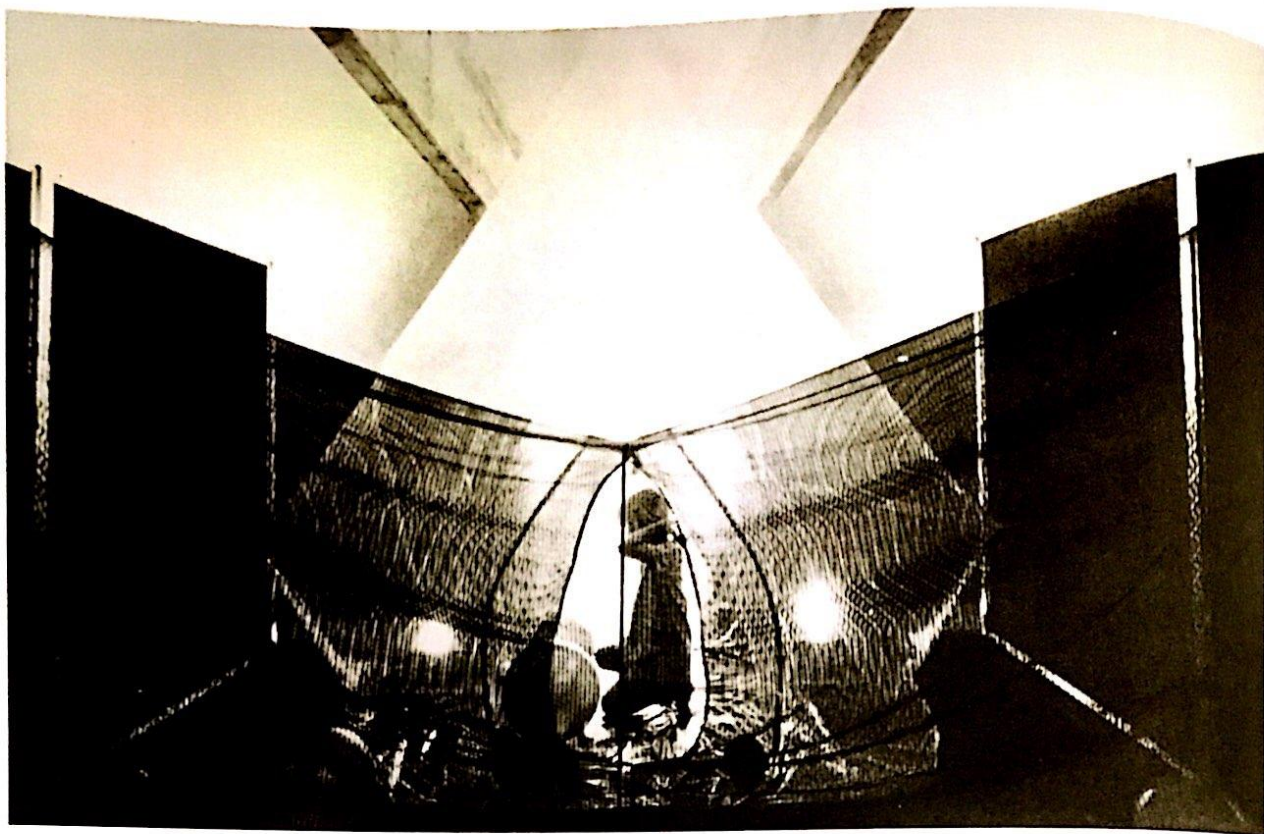
No *Contact Improvisation* há permanentemente uma troca reversível do peso e do tato. Essa prática, segundo Steve Paxton, "tinha por objetivo estudar as possibilidades de se comunicar pelo tato".¹⁸ O sentido háptico fortemente solicitado aqui dá ensejo a reflexões políticas sobre a ordem do mundo onde impera a interdição do toque. O *Contact*, a esse título, coloca-se como reflexão sobre a ideologia que codificou as distâncias entre as pessoas. Trabalhar na proximidade, pele contra pele, como no *Contact*, é, pois, criar um espaço não-conforme: "O Contato é uma Revolução pelo Tato. É uma revolução contra a tirania do não-tocar. É uma política de movimento do interior para o exterior organizando a ruptura dos códigos espaciais e da distância entre as pessoas". O dispositivo-contato permite, além disso, esfregar-se em desconhecidos, conhecê-los corporalmente, sem ter de trocar palavras: "Engajar-se numa dança e agarrar a oportunidade de despertar os sentidos, de amenizar a pele em todos os cantos e recantos de uma pessoa de quem se conhece ou não o nome, sentir suas roupas, compartilhar seus suores...".¹⁹ O projeto tátil de Lygia Clark – que aprofunda a relação do corpo com o corpo do outro, não por um *perpetuum móvel* (como é o caso de *Contact*), mas por uma longa e estreita proximidade – não é muito diferente. Ao mesmo tempo, a atenção devotada aos objetos do mundo, humildes bolinhas moles ou duras (através das *Luvas sensoriais* ou no *Relaxamento*), reaviva a consciência das taticidades perdidas.



Relaxação, 1974-75



Relaxação, 1974-75



A casa é o corpo. 1968. Instalação

Reencontrar nossos gestos rotineiros

38

«Eu me pergunto se após a experiência de *Caminhando*, não tomamos mais consciência ainda dos gestos que fazemos – mesmo os mais corriqueiros.»
(A propósito da magia dos objetos)

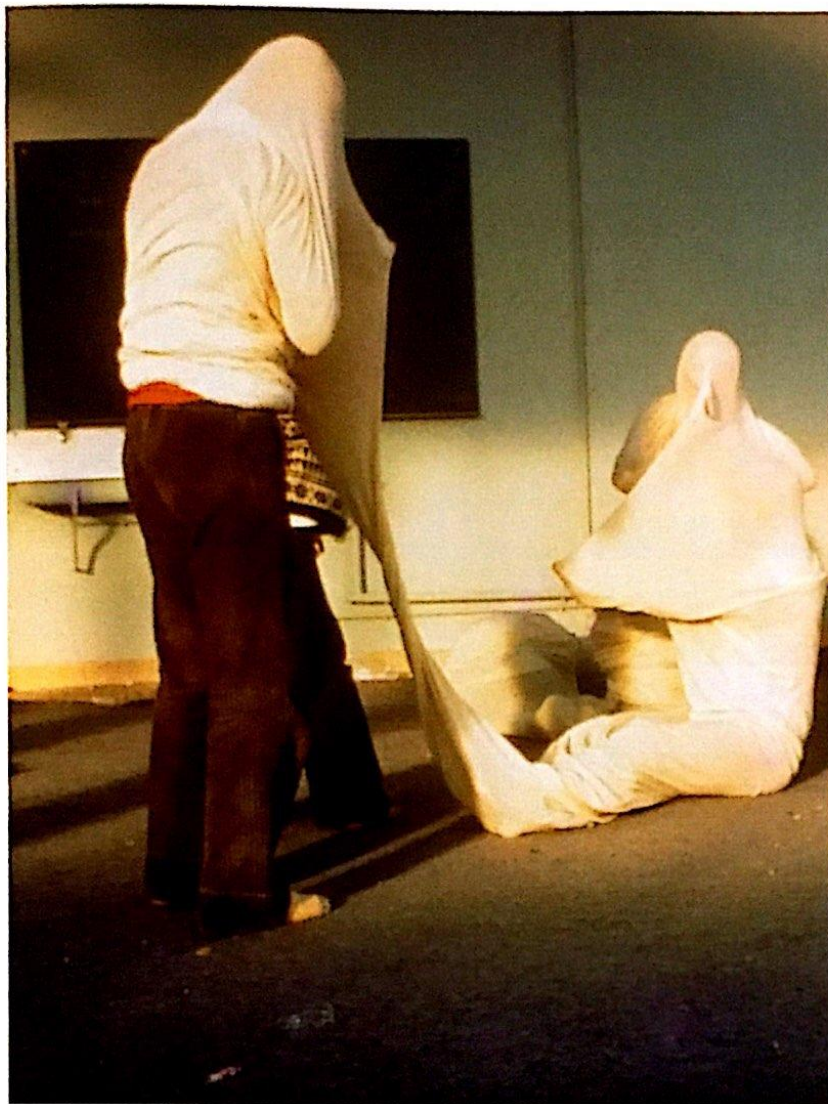
Terpsichore in Sneakers de Sally Banes³⁰ relata a epopéia dos dançarinos revolucionários dos anos 1960-70, que colocaram em xeque a estética da dança moderna, acusada de arrogância e de inchaço. Eles buscavam, ao contrário, um gesto cotidiano, sem ênfase, desprovido de lirismo. O que os dançarinos dos anos 1960 chamavam de *gestes trouvés*,³¹ no limite entre o funcional e o jogo: andar, correr... Gestos já prontos, *ready made* gestuais, banais e sem qualidade. Na orla dessa obra doravante lendária, Sally Banes cita Paul Valéry (*A alma e a dança*):³² “Nossos passos são tão fáceis e familiares que nunca têm a honra de ser considerados em si mesmos como atos estranhos”. O que poderia lembrar o trabalho de Clark: fazer surgir o insólito despercebido através de um *script*, uma nova configuração corporal (no *Caminhando*, por exemplo). Realmente, o fato de levar em conta conscientemente o gesto e suas componentes, a des-hierarquização entre gesto dançado e gesto funcional já tinha sido objeto de inúmeras abordagens com finalidade analítico-terapêutica. Era, entre outros, o objetivo de Laban e do ergônomo Lawrence em *Effort* (1942). Ambos, durante a Segunda Guerra Mundial, estudavam os gestos dos trabalhadores nas fábricas britânicas de armamentos. O resultado foi duplo: a facilitação do trabalho do operário, mas também uma nova visão do movimento. O esforço revelava a complexidade, mas também a força dos gestos do trabalho como “construção”, como articulações autoprodutivas de suas próprias qualidades. Mais tarde, em *Maitrise du mouvement*, Laban colocará o gesto cotidiano como estrato de base a partir do que tudo pode se analisar e se edificar.

As “tarefas” de Anna Halprin punham em jogo um movimento cotidiano funcional e restritivo, reservado à execução imposta. Em *Trio A* (1965), Yvonne Rainer, antiga discípula de Anna Halprin, está em busca de um gesto sem mistificação: “O que se vê é uma regulação indexada sobre o tempo real que isso leva, o peso real do corpo para atravessar os movimentos prescritos”.³⁴ De fato, os movimentos de *Trio A*, auto-prescritos (portanto, na continuidade da “tarefa” halpriniana) podem todos assimilar-se a gestos cotidianos. Levantar-se do chão, estender um braço, balançar a bacia “como se se levantasse de uma cadeira, alcançasse uma prateleira alta, ou descesse uma escada sem pressa”. Todavia, acrescenta ela, esses movimentos não são miméticos. O que é buscado é o aspecto “factual” de sua execução. Yvonne Rainer insiste na banalidade do movimento, tornando-o muito mais enxuto do que é requerido no gesto cotidiano. O qual passa por fases, choques, acentos, contrastes de velocidade. A desacentuação, a indiferença com as dinâmicas, como operação de esvaziamento de um gesto que correria a todo momento o risco de cair na arrogância e, portanto, de reproduzir os mecanismos do poder. Mesma coisa para *Transit* de Steve Paxton (1962) interpretado como “marcação”, sem força (o que fazem os dançarinos quando querem ensaiar sem se cansar antes de uma apresentação). Influência do “reducionismo” próprio da estética minimalista? Apagamento voluntário dos efeitos que sobrecarregariam o gesto de um excesso temido? Certa ataxia, atravessada talvez pelo “fazendo nada” de Matthias Alexander? A estética da negação de Yvonne Rainer corresponderia à *Dialética Negativa* de Adorno questionando, depois de Marx, “a fetichização da produção na sociedade de trocas”.³⁵ A troca contra o uso que remeteria à modéstia do gesto cotidiano, aquilo que não reivindica valor mercantil algum. Só se pode destacar a concomitância entre os *parti pris* radicais dos dançarinos norte-americanos e a renúncia de Clark “da transferência ao objeto” (no decorrer dos anos 1960-70). Dos dois lados, um distanciamento em relação ao “produtivo”. Para Lygia Clark segue-se um momento depressivo: “Com *Caminhando*, perco a autoria (...), perco minha imagem, meu pai...” (*Da supressão do objeto*). Lygia Clark, conduzida à beira do vazio, na zona do “fazendo nada”.

A imagem corpo Lygia

«Máscaras idênticas, feitas de tecidos, que só variam pelos estímulos sensoriais que as caracterizam e as cores que as designam: verde, rosa, azul, cor-de-abóbora, cereja, branco e negro.»
(*Máscaras sensoriais*, 1967)

A indumentária é importante para o dançarino. Mesmo que esteja nu, pois a nudez constitui uma vestimenta, uma fantasia de pele profundamente culturalizada. As vestimentas concebidas por Lygia Clark são construções complexas que não concernem apenas à aparência. Vestimentas cheias de camadas (cantos e recantos, bolsos, lugares de esconderijo...). Vestimentas com funções múltiplas: estímulos (odores, olhos coloridos, texturas diversas oferecidas ao tato, etc.) despertam a sensorialidade dos participantes. (Por que não figurinistas que beneficiassem os dançarinos com tais estímulos e intensificassem assim a sua relação com o espaço, com o mundo?). As figuras vestimentárias que ela inventa nunca foram vistas. Ou antes parecem vir-nos da memória arcaica de objetos rituais esquecidos (o *ritornelo*...). *Máscaras sensoriais*: personagens ficam atrás de tecidos flutuantes, afunilados embaixo como pequenas trombas de elefante. Grupos de fantasmas de olhos invisíveis, tapados pelos olhos sensoriais. Como tromba igualmente, as *Máscaras abismo* (1968), todo o rosto é tomado por uma rede forrada de plástico e estufada de ar. Esses apêndices (que remetem à evocação sexual do falo) combinam entre si em várias situações. Encontra-se na obra de Clark uma montagem permanente de objetos: assim, encontram-se as *Máscaras abismo* em *Casal* (1969). Em certas sessões de Estruturação do Self, às vezes surge, como em *Casal*, uma arquitetura heterogênea, despedaçada. *Arquitetura biológica*, segundo os termos clarkianos? Em inúmeras aparelhagens assinadas por Lygia Clark encontram-se pedras (*Máscaras orgânicas*, *Máscaras abismos* etc.), materiais comuns, não manufaturados, sem valor. *Camisa-de-força* (1969), ajuntamento de diferentes sacos, alguns dos quais cheios de pedras, evocam para mim o *Solo Abend* (1978) de Reinhilde Hoffmann, carregada



Túnel, 1973 Tecido

de grandes pedras amarradas aos ombros, ela se arrastava, cambaleante. As duas situações remetem à angústia de bordejar a loucura. Mas, além disso, o peso representa um fator primeiro na fisicalidade: todo movimento corresponde a uma transferência de peso. Tratar do corpo tornado pesado, para Lygia Clark como para Reinhilde Hoffmann, é entrar no âmago do orgânico, no lugar onde se negociam as trocas entre o peso, os espaços atravessados, a relação do corpo com o mundo. Igualmente, numerosas atividades cenarizadas por Clark convergem para os momentos cruciais da vida: germinação-morte em *Ovo sudário* (1968). O nascimento com *Arquiteturas biológicas: Nascimento* (1969). Em *Túnel* (1973), um experimentador se enfia dentro de um tubo de tecido estreito. Se o sujeito se sufoca (o que poderia passar por um ensaio geral da morte) rasga-se o tecido. Ao mesmo tempo, a fazenda amolda magnificamente os volumes do corpo. Roupas provisórias que poderia prefigurar o sudário. De fato, o que nos interessa é a transformação espantosa dos corpos a partir de materiais pobres: lençóis, grandes lonas de plásticos, redes de nylon, elásticos etc.

Cegueira

Um tema que volta com frequência nos processos clarkianos é o da cegueira. As indumentárias inventadas para *Oeu e tu: Série roupa-corpo-roupa* (1967), macacões de plástico comportando um capucho, que cobre os olhos. Pois que se trata, entre homem e mulher, de explorar o corpo do outro através de fendas praticadas no macacão, os dois são conduzidos, pela eliminação do olhar, a uma taticidade exacerbada. Um simples lenço amarrado nos olhos priva igualmente os atores de *Canibalismo* (1973) de toda visão. Os participantes

pegam frutas num bolso arranjado no interior do macacão de um sujeito deitado (sempre essas roupas cheias de camadas), mordem as frutas e as trocam, mordidas, entre si. A cegueira como favorecendo a sensação de estar junto. Como no decurso de uma refeição ritual, onde um grupo compartilha os restos de um defunto a fim de absorver-lhe o "mana". O "estar junto" é igualmente o que conduz ao fechamento dos olhos nas improvisações de Lisa Nelson. Entregar o corpo cegado a responsabilidade do grupo, como o sujeito-corpo se entrega às incertezas do espaço. No ambiente urbano ou natural, por exemplo, o corpo cego (acompanhado por um guia) vibra mais diante dos perigos, sente mais fortemente as urgências. Iniciação à fragilidade do corpo. Abandono voluntário do poder que lhe dá a visão do mundo e consentimento à impotência do não-ver.

Como conclusão: a dança europeia atual entrou de novo, há dez anos, numa fase experimental inesperada. É agora ou nunca o momento de refletir sobre as atividades de Lygia Clark. Sempre à nossa frente, na nossa linha de horizonte. Quando a alcançaremos na audácia e na liberdade (jamais igualada) de suas propostas? A partir desse pensamento, e do pensamento de todos aqueles evocados neste texto, por que não elaborar uma agenda de possibilidades inéditas? Abrir espaços experimentais, favorecendo novos modos de produção onde se cruzariam diferentes práticas corporais, discursos diversos (estética, filosofia, psicanálise, antropologia, etc.). Sem estardalhaço, como ela própria fez. Na intimidade dos corpos. Não sem deixar de ultrapassar as fronteiras da experiência.

EDIÇÃO DE TEXTO E COMPLEMENTAÇÃO DE NOTAS POR SUELY ROLNIK

Por razões de simplificação, nos limitamos a indicar por títulos (colocados entre parênteses e em itálico no corpo do ensaio), os textos de Lygia Clark extraídos do catálogo de exposição Lygia Clark, Manuel J. Borja-Villel e Nuria Enguita Mayo (Ed.), *Fondació Antoni Tàpies* (Barcelona), *Reunion des Musees Nationaux/MAC, galerias contemporaines des Musees de Marseille* (Marselha), *Fundação de Serralves* (Porto) e *Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts* (Bruxelas), 1997, edições bilingues espanhol/inglês e francês/português. Apenas estão referenciados, em notas de rodapé, os textos de outros autores publicados no referido catálogo (assinados por Lygia Clark, op. cit., FAT), bem como outras publicações.

¹ Matthias Alexander, "The Use of the Self". In: Edward Maisel (Ed.), *The Essential Writings of F. Matthias Alexander* (prefácio de John Dewey). London: Lyle Stuart (Paperback), 1989 (publicado originalmente, em 1932, por E. P. Dutton). Trad. Port. Matthias Alexander, *O Uso de Si Mesmo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

² Citado por Jacqueline Caux, in *Anna Halprin*, plaqueta do Festival d'Automne - Centre G. Pompidou, quando da representação de *Parades and Congres* (1965), em setembro de 2004, p. 6.

³ Suely Rolnik, "O híbrido de Lygia Clark". In: *Lygia Clark*, op. cit., FAT, p. 337-50. Publicado no Brasil com o título "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica" em *Percursos - Revista de Psicanálise*. Ano VIII, nº 16, p. 43-8. Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae. São Paulo, 11º semestre de 1996.

⁴ Bonnie Bainbridge Cohen, *Sensing, Feeling and Action*. Northampton, MA: Contact Ed., 1993. Trad. Fr. Madie Boucon, *Sentir, ressentir, agir*. Bruxelles: Contredanse, 2002, p. 148.

⁵ Suely Rolnik, "Lygia Clark e a produção de um estado de arte" in *Imagens* nº 4, p. 106-10 (Campinas: Ed. Unicamp, abril 1995). Trad. Ing. "A state of art, the work of Lygia Clark" in *Trans. arts, cultures, media* nº 2, Passim, inc., p. 72-82 e p. 148-9 (New York, 1996).

⁶ Trad. Fr. "Lygia Clark et la production d'un état d'art", no catálogo da exposição *L'art du corps. Le corps expose de Man Ray a nos jours*, Mac, galerias contemporaines de Musees de Marseille (Marseille, 1996), p. 276-83. Republicado em português, in Paulo Herkenhoff (Ed.), *catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, Núcleo Histórico: Antropofagia e História de Canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 456-67. Suely Rolnik lembra que as investigações de Deleuze e Guattari foram contemporâneas as atividades de Lygia Clark (o *Anti-Édipo* e publicado em 1972). Além disso, Rolnik precisa mais adiante que o *a-formal* não é o *informe*. Com efeito, o "informe", segundo Georges Bataille, assimilado ao "baixo materialismo" reivindica sua própria infâmia. O que não corresponde a busca de Lygia Clark pela abertura do ser para experiências extremas.

⁷ Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*. Paris: Dunod, 1985, p. 88. Trad. Port. *Eu-Pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

⁸ Gilles Deleuze e Felix Guattari, "28 novembre 1947 - Comment se faire un corps dans organes?" in *Mille Plateaux* (plateau 6). Paris: Minuit, 1980, p. 203. Trad. Port. V. 3. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lucia Claudia Leão e Suely Rolnik, "28 de novembro de 1947 - Como Criar para si um Corpo sem Órgãos". In: *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 28.

⁹ Bonnie Bainbridge Cohen, op. cit., p. 95.

¹⁰ Antonin Artaud, "Lettre à Fernand Pouey". In: *Œuvres Complètes*, v. XIII. Paris: Gallimard, 1974, p. 123.

¹¹ Meredith Monk citada por Sally Banes. In: *Terpsichore in Sneakers*. Post Modern Dance. Wesleyan Paperback, 1987. Trad. Fr. Denise Luccioni. Paris: Chiron-CND, 2002, p. 147.

¹² Lygia Clark, "L'art, c'est le corps". *Preuves*, 13, 1973. Citado in Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, *L'informe mode d'emploi*, catálogo da exposição do Centre G. Pompidou, Paris, 1996, p. 147.

¹³ Bonnie Bainbridge Cohen, op. cit., p. 135.

¹⁴ Steve Paxton, "Queda, uma transcrição", *Contact Quarterly*, V. 7, p. 33-4, 1982. Trad. Fr. *Nouvelles de danse*, nº 38-39, Printemps-Eté, 1999, p. 79.

¹⁵ Anna Halprin, "Community Art as Life Process. The Story of the San Francisco Workshop", in *Moving Towards Life, Five Decades of Transformational Dance*. Wesleyan University Press, 1995, p. 111-29.

¹⁶ Didier Anzieu, op. cit., p. 153.

¹⁷ Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas*. Paris: Minuit, 1989, p. 52.

¹⁸ Irene Dowd, "Métaphore du toucher" in *Nouvelles de danse*, nº 29, Automne, 1996, p. 19.

¹⁹ Steve Paxton, "Q&A" in *Nouvelles de danse*, nº 38-39, op. cit., p. 69.

²⁰ Karen Nelson, "La Revolution par le toucher. Donner la danse", *ibidem*, p. 123.

²¹ Sally Banes, op. cit.

²² *Geste trouve*, que significa "gesto achado", foi mantido em francês na tradução porque Louppe faz aqui um jogo de palavras que remete a *objet trouve*, noção na arte que em sua migração para a língua portuguesa permaneceu na fórmula original.

²³ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte - L'âme et la danse - Dialogue de l'arbre*. Paris: Gallimard, 1970 (*L'âme et la danse* foi originalmente publicado em 1921). Trad. Port. *A Alma e a Dança*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

²⁴ Rudolf Laban, *La Maîtrise du Mouvement*. Arles: Actes Sud, 1994. Trad. Port.: Rudolf Laban, *O Domínio do Movimento*. São Paulo: Dummies, 1978.

²⁵ Yvonne Rainer, "The Mind is a Muscle". In: *Works*. New York: New York University Press e Nova Scotia College of the Arts, 1973, p. 67.

²⁶ Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966. Trad. Fr. *Dialectique Negative*. Paris: Payot, 1978, p. 205.

Robho nº 4, 1968
Revista editada por Julien Blaine e Jean Clay
Capa e páginas 12 a 19

Poor
and
class
Pier
army

robho



theatre guerilla

SPECIAL

LYGIA CLARK

FUSION GENERALISEE



Lygia Clark avec une paire de gants cousus l'un à l'autre (Conditionnement des gestes, 1968).

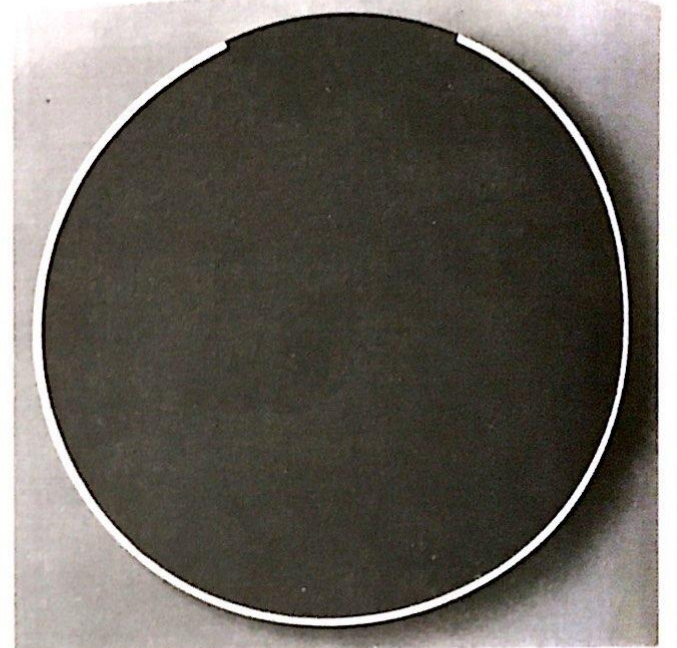
Depuis quinze ans qu'elle poursuit, d'étape en étape, la même recherche, Lygia Clark s'est attaquée, à la plupart des problèmes déterminants de l'art actuel : le mouvement, la participation, l'environnement et la fin de l'objet. Abordant cette œuvre au niveau des concepts qu'elle a dégagés, nous n'entendons décrire ni ses motivations psychologiques personnelles, ni les liens évolutifs et profonds qu'elle entretient avec la tradition brésilienne. Lygia Clark s'en charge dans les textes autobiographiques qu'on trouvera d'autre part. Observons tout de même le mouvement généralisé de l'œuvre : un besoin de fusion généralisée avec l'en face, une obsession de la synthèse, un refus des antinomies et des catégories. Pour Lygia Clark, possédée par l'idée d'une unité sans frontières, il n'y a pas de différence entre le haut et le bas ; le passé, le présent et le futur ; les deux et les trois dimensions ; le visuel et le non visuel ; le corps et ce qui est extérieur au corps ; la terre et le cosmos ; l'objet artistique et le monde qui l'entoure ; la vie et la mort. Catégories apprises, repères de circonstance disposés par l'homme pour s'y retrouver dans la complexité du réel.

Tout l'effort de Lygia Clark est à l'inverse, de plonger dans le contradictoire de l'absorber, de coller passionnément ce qui l'exclut, de se maintenir à toute force au cœur de l'univers physique, dans l'entropie cosmique, comme si elle fusionnait avec le monde, dont elle sait bien d'autre part, que tout homme est bien fin séparé par sa mort.

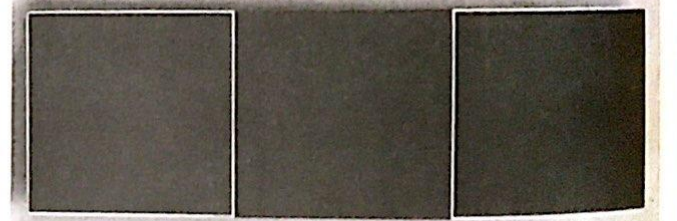
La complexité de cette œuvre vient de ce que la dynamique en est double. La loi de Mondrian, Malevitch, Albers, est constamment élargie, perturbée par des coups de sang d'une impérieuse intuition organique. Lygia Clark vit son œuvre comme une épreuve, un psychodrame où elle est tout entière engagée — sans que cette œuvre perde pour autant les caractères rationnels d'une progression intellectuelle très logique.

FUSION DU CADRE ET DU TABLEAU

En 1954, elle réalise une série de tableaux, dans la tradition de l'abstraction géométrique, mais où le cadre est bientôt mis en cause, comme limite. Grossi l'excess, il participe massivement à l'équation.



Cercle ouvert, 1958.



Surface modulée, 1958.

1959 MANIFESTE DU NEO-CONCRETISME

Né d'une réaction « vitaliste » contre l'art systématique-concret de Max Bill, dont l'influence était considérable au Brésil et en Argentine, le mouvement néo-concret s'est constitué à Rio en 1959. Voici le texte théorique qui marqua le début du groupe. N.D.L.R.

L'expression néo-concretisme indique une prise de position par rapport à l'art non-figuratif « géométrique » (néo-plasticisme, constructivisme, suprématisme, école d'Ul'm) et surtout par rapport à l'art concret, qui se laisse aller à une dangereuse exacerbation rationaliste. Travaillant comme peintres, sculpteurs, graveurs, littérateurs, les artistes qui participent à cette première exposition néo-

concrète ont été amenés, en raison même de leurs expériences personnelles, à revoir les positions théoriques adoptées jusqu'à ce jour par l'art concret — dans la mesure où aucune d'elles ne donne une réponse satisfaisante aux possibilités expressives qu'ouvrent nos expériences. Né avec le cubisme d'une réaction contre l'impressionnisme dissolvant du langage pictural, il était normal que l'art dit géométrique se situât dans une position diamétralement opposée aux facilités techniques et allusives de la peinture courante. Les nouvelles conquêtes de la physique et de la mécanique, ouvrant une plus large perspective à la pensée objective, devaient stimuler, dans les continuateurs de cette révolution, la tendance à une rationalisation chaque fois plus grande des procédés et des buts de la peinture.

Une notion mécaniste de construction allait envahir le langage des peintres et des sculpteurs, engendrant à son tour des réactions également extrémistes de caractère rétrograde, tel le réalisme magique et irrationnel, avec Dada et les surréalistes.

Il n'en reste pas moins qu'au-delà de leurs théories qui louaient l'objectivité de la science et la précision de la méca-

nique, les artistes véritables — Mondrian, Pevsner, par exemple — construisaient leur œuvre à partir d'un corps-à-corps avec l'expression qui dépassait souvent les limitations imposées par la théorie. Mais l'œuvre de ces artistes a été jusqu'à nos jours interprétée à la lumière de principes théoriques niés par l'œuvre elle-même. Nous proposons une réinterprétation du néo-plasticisme, du constructivisme et des différents mouvements analogues, en nous basant sur les conquêtes de l'expression et en donnant la préséance à l'œuvre plutôt qu'à la théorie.

Si nous devons comprendre l'œuvre de Mondrian à travers ses théories, il nous faudrait choisir entre l'une et les autres. Ou bien la prophétie d'une totale intégration de l'art à la vie quotidienne nous semble possible, et l'œuvre de Mondrian ou alors cette intégration nous apparaît œuvre frustrée dans ses buts. Ou bien la verticale et l'horizontale constituent valviers, et l'œuvre de Mondrian résulte de l'application de ce principe universel ; ou bien celui-ci est faux — et l'œuvre s'appuie donc sur une illusion.

En fait, au-delà de ces contradictions théoriques, l'œuvre de Mondrian est la vivante et féconde. A quoi cela nous servirait-il de ne voir en Mondrian que le destructeur de la surface, du plan et de la ligne, si nous étions incapables de percevoir le nouvel espace qui découle d'une telle destruction ? De même pour Van'tongerloo ou Pevsner. Qu'importent les équations mathématiques qui déterminent une sculpture ou un tableau de Van'tongerloo — puisque seule la perception directe de l'œuvre permet d'appréhender ces couleurs. Que Pevsner soit parti de la « signification » de ces rythmes et de la géométrie descriptive, est une question sans intérêt devant le nouvel espace que suscitent ses sculptures, et l'expression cosmico-organique que ses formes révèlent à partir de cet espace.

Du point de vue spécifiquement culturel, il est intéressant de déterminer les rapports existant entre les objets artistiques et les instruments scientifiques, entre l'intuition de l'artiste et la pensée objective du physicien ou de l'ingénieur. Mais, du point de vue esthétique, l'œuvre n'existe qu'à partir du moment où elle transcende ses rapprochements extérieurs.

libre physique global, jusqu'au moment où les signes de la composition envahissent et le phagocytent en tant que barrière. Il s'agit d'un premier pas hors des frontières de l'objet, Lygia Clark tâtant pour la première fois et bousculant les murs qui enferment « l'art plastique » dans sa prison.

**LA LIGNE
COMME CHARNIERE**

Un peu plus tard, observant la ligne qui sépare une porte de son chambranle, puis les interstices de son plancher, elle ressent cette ligne comme un plein, comme une articulation qui aurait mission de réunir et non de séparer les deux éléments qui la composent. « Pour moi, dit-elle, la ligne devenant le positif et le fond était le creux ». Dans son refus de toute ségrégation entre les choses, elle va désormais assigner à la ligne d'une valeur de pivot, de structure organique constructive. Cette intuition se développera sur trois itinéraires parallèles qui s'entremêlent dans le temps :

1. — Dans une série de tableaux « positifs/négatifs », Lygia Clark couvre ses surfaces de formes complémentaires qui envahissent la totalité du rectangle. Il n'y a plus de motif privilégié. Chaque forme s'inscrit tour à tour dans l'œil de spectateur, selon qu'il la choisit comme fond ou comme thème plastique principal. La ligne centrale sert de pivot. Lorsqu'elle découvre, en 1957, les tableaux à espaces ambivaux d'Albers, Lygia Clark leur fait immédiatement subir une radicalisation : désormais, le basculement des plans cher au père des « Graphics » est élargi à la surface tout entière. Elle « récupère » le fond de la même façon que naguère elle « récupérait » le cadre du tableau.

2. — Lygia Clark présente en 1956 des petites structures d'aspect architectural où les lignes charnières ne sont plus virtuelles mais réelles. Plusieurs éléments de ces « façades » pivotent sur eux-mêmes comme des portes. Puis ce sont les « coccons » : des reliefs où la ligne articulante est projetée hors du plan et fortement soulignée par pliage (voir photos). La synthèse de ces recherches apparaît avec les « Bêtes » de métal articulables (fin 1959), étape décisive d'où Lygia Clark développera un nouveau champ de projection.

**FUSION
DE L'ESPACE REEL
ET DE L'ESPACE FICTIF**

3. — Simultanément, Lygia Clark entend mettre en question le tableau-objet : elle en regrette le caractère d'espace fictif, isolé dans le monde réel, enfermé dans des frontières artificielles : les bords du tableau. Pourquoi cette ségrégation entre l'espace esthétique et l'espace vivant ou nous sommes ? Pourquoi ne pas considérer les quatre bords, non plus comme des lignes de séparation, mais comme les lignes charnières où le fictif et le réel vont se confondre ? D'où cette proposition de 1958 : deux grands carrés identiques, en ardoise, superposés et collés l'un sur l'autre, comme deux biscuits entre lesquels, en partant des bords, on a disposé quatre rigoles étroites par où l'espace converge sous la surface visible, à la façon dont les courants se croisent sous la surface immobile de la mer. Autre exemple : une forme triangulaire, qui a pour base le côté d'un carré, est sectionnée et placée légèrement en avant de celui-ci. L'air passe dans la fente. L'espace réel s'infilte au cœur de l'espace fictif.

**FUSION
DE L'ŒUVRE
ET DU SPECTATEUR**

De 1960 à 1964, Lygia Clark se consacre au développement de ses Bêtes. Plaques de métal unies par des charnières, celles-ci exigent la participation du spectateur. A son tour d'être « récupéré ». En les manipulant, il rompt avec son isolement traditionnel, il engage un dialogue complexe, car la Bête ne fait pas exactement ce qu'il veut. Ses charnières entraînent, pour chaque geste, tout un jeu de mouvements qui lui donnent les qualités des êtres organiques. D'où son nom. L'apparition du spectateur-acteur engage le travail de Lygia Clark dans une étape nouvelle. C'est la fin de la phase purement analytique. En même temps qu'il paraît, le participant apporte avec lui, une fois pour toutes, le monde réel. La ségrégation de l'objet est finie. Le voilà soumis aux aléas (temporels et spatiaux) de l'intervention humaine. Il n'y a plus objet mais manifestation.

**FUSION
DU PARTICIPANT
ET DU MONDE**

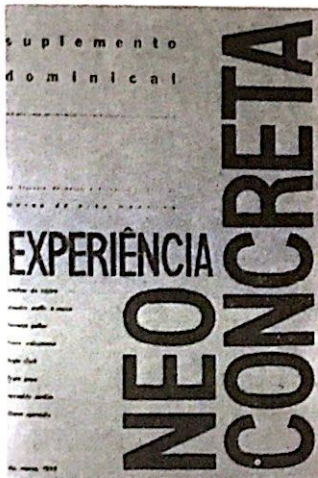
Dans la phase suivante, par une nouvelle radicalisation de la démarche, la mise en cause de l'objet en arrive à son terme ultime : il disparaît. Avec le « Cheminant » (1964), qui se compose d'une bande de Möbius en papier, que le spectateur est invité à découper comme il l'entend, Lygia Clark propose une manifestation artistique qui se résume en un acte pur. L'acte fini, son support est jeté. Et ceci, non pas pour illustrer l'idée d'éphémère (à la manière de Metzger ou de Tinguely), mais pour mettre en évidence — à travers une expérience bénigne délibérément réduite à la plus grande simplicité — que l'acte seul compte et que la manifestation artistique se résume maintenant en un geste de participation au réel. Nous sommes parvenus au point zéro de l'objet.

C'est ainsi que, dès 1964, à travers son « Cheminant », Lygia Clark pousse jusqu'au bout la logique de l'intervention humaine dans le processus artistique. L'objet, relais de circonstance entre l'homme et le monde, s'efface pour laisser devant nous le champ immense du possible, où il ne nous reste plus qu'à agir. L'acte artistique se confond avec

l'acte tout court. Le concept d'art se dilue dans la réalité quotidienne. Couper le « Cheminant » revient, symboliquement, à se trayer un chemin dans le monde. La proposition n'est plus enfermée dans un volume clos. C'est le monde tout entier qui devient l'objet de l'art en même temps que l'objet de l'homme. Le « Cheminant » de Lygia Clark est un peu l'envers d'un geste fameux d'Yves Klein. Celui-ci, en signant le monde, le 27 novembre 1960, dans une crise d'orgueil narcissique, s'appropriait la réalité à son profit, par une sorte de ready-made à l'échelle de la planète. Lygia Clark propose le contraire. Elle nous désigne le monde comme champ d'action, elle nous incite à le changer. La beauté c'est d'agir sur les choses. A la limite, chacun est artiste dans la mesure où, refusant de s'enfermer dans la passivité, il intervient dans le réel pour le transformer. Nous assistons à une dilution de l'idée de création dans l'idée de transformation, de l'idée d'art dans l'idée de praxis. Là où Malevitch utilisait encore, en 1913, le truchement du tableau pour exprimer à travers le « Carré noir sur fond blanc » la « sensibilité de l'absence d'objet », Lygia Clark s'en prend à ce truchement lui-même ; elle écarte le tableau, elle nous met face à face avec le monde et nous demande d'y plonger. C'est ce qu'elle appelle le « vivantiel ».

**FUSION
DU DEDANS
ET DU DEHORS**

A partir de 1966, Lygia Clark assemble un grand nombre de matériaux sans valeur (de l'eau dans un sac de plastique, des coquillages ou des tissus à manipuler, des vêtements qui conditionnent nos mouvements) pour nous aider à redécouvrir le sens de nos gestes, mécanisés par l'habitude et les conditionnements de la vie moderne, ou prédominant les idées de rendement, de production et de consommation. Il s'agit d'introduire dans cet ordre stérilisateur le désordre des sensations et de faire ressurgir « l'être spirale », « enfermé à l'intérieur » qu'est l'homme d'aujourd'hui. Partie du « tactile » qui nous invite à l'action, Lygia Clark débouche sur le « tactile » qui reflète nos sensations intérieures et qui rend palpable notre idiosyncrasie. C'est une proposition nouvelle dans l'art moderne que cette idée d'objectiver nos réactions physiques et de projeter dans l'espace le grouillement multiple de notre être. Il ne s'agit pas seulement, comme par exemple dans les cours d'It-



Couverture du manifeste neo-concret, 1959.

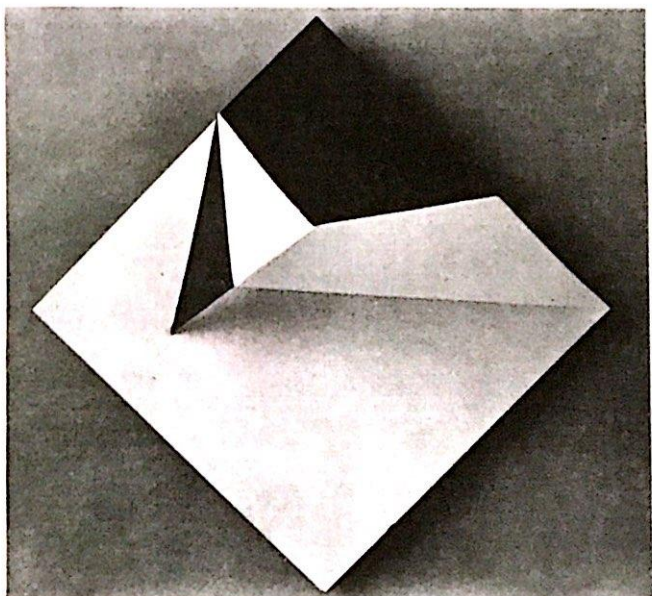
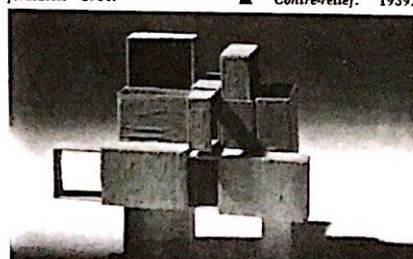
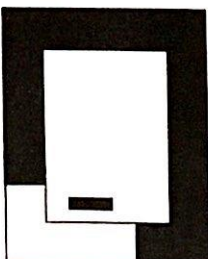


Tableau anti-cadre, 1954.

Construction transformable, 1964.

Contre-relief, 1959.



— par l'univers de significations existentielles qu'elle révèle, dans le moment même où elle les crée.

Pour avoir accordé le primat à la « pure sensibilité de l'art », Malevitch a sauvé ses définitions théoriques des limitations du rationalisme et du mécanisme. Il a donné à sa peinture une dimension transcendante qui lui confère aujourd'hui encore une extraordinaire actualité. Mais Malevitch a payé cher son courage de s'opposer simultanément au figurativisme et à l'abstraction mécaniciste, puisqu'il est considéré aujourd'hui par certains théoriciens rationalistes comme un ingénieur qui n'aurait pas bien compris le vrai sens de la plastique nouvelle. En sorte Malevitch exprimait déjà à l'intérieur de la peinture « géométrique » une insatisfaction, une volonté de transcendance du rationnel et du sensoriel qui se manifeste de nos jours de façon irrésistible.

L'neo-concretisme, né d'une nécessité d'explorer la réalité complexe de l'homme moderne par le langage structurel de la plastique nouvelle, nie la validité des attitudes scientistes et positivistes dans les arts, et reprend le problème de l'expression en incorporant les nouvelles

dimensions conceptuelles créées par l'art non figuratif constructif. Le rationalisme dérobe à l'art toute son autonomie, en remplaçant les qualités irremplaçables de l'œuvre d'art par des notions d'objectivité scientifique. Ainsi, les concepts de forme, d'espace, de temps, de structure — lesquels, dans le langage des arts, sont liés à une signification existentielle, émotionnelle, affective — se confondent pour lui avec l'application théorique qu'en fait la science. En vérité, au nom de préjugés dénoncés par la philosophie de notre temps (Merleau-Ponty, Cassirer, S. Langer), qui s'écroulent dans tous les domaines — à commencer par la biologie moderne qui dépasse le mécanisme pavlovien — les concrets-rationalistes voient encore l'homme comme une machine parmi d'autres machines, et cherchent à limiter l'art à l'expression de cette réalité théorique.

Nous ne considérons l'œuvre d'art ni comme une « machine » ni comme un « objet », mais comme un presque corpus c'est-à-dire un être dont la réalité ne s'épuise pas dans les rapports extérieurs de ses éléments ; un être qui, bien que décomposable en parties par l'analyse, ne se livre entièrement que par une approche directe, phénoménologique.

Pour nous, l'œuvre d'art dépasse le mécanisme matériel qui lui sert de support, et ceci nullement pour des raisons métaphysiques. Si elle transcende ses rapports mécaniques (tels que les objectivait la Gestalt), c'est par la création d'une signification tacite (Merleau-Ponty) qui émerge d'elle-même pour la première fois. Si nous devons chercher un équivalent à l'œuvre d'art, nous ne le trouverons donc ni dans la machine ni dans l'objet pris tel quel, mais plutôt, comme Langer et Weldie l'ont fait, dans les organismes vivants. Une telle comparaison ne serait cependant pas suffisante pour exprimer la réalité spécifique de l'organisme esthétique. C'est bien parce que l'œuvre d'art ne se limite pas à occuper une place dans l'espace objectif, mais le transcende pour fonder une signification nouvelle, que les notions objectives de temps, d'espace, de forme, de structure, de couleur, etc., ne sont pas suffisantes pour comprendre l'œuvre d'art, pour rendre compte de sa réalité.

La difficulté de trouver une terminologie précise pour exprimer un monde irréductible aux formules, a entraîné la critique d'art à l'utilisation d'un vocabulaire peu précis et dont l'usage indiscri-

miné a trahi la complexité de l'œuvre créée. Là encore l'influence de la technologie et de la science a joué — mais à contre-sens. Certains artistes, offusqués par la terminologie imprecise des critiques, ont tenté — par une réaction significative — de faire de l'art en partant de notions objectives, tentant de les appliquer comme des méthodes créatrices. Il en résulte une simple illustration de méthodes données a priori, qui indiquent à l'avance les résultats auxquels doit aboutir leur travail. Se dérobant à la création intuitive, se limitant à un corps objectif dans un espace objectif, les tableaux de l'artiste concret-rationaliste ne sollicitent de sa part et de celle du spectateur qu'une réaction de stimuli et de réflexes. L'œuvre concrète s'offre à l'œil en tant qu'instrument et non comme une manière humaine d'appréhender le monde et de se donner à lui. Elle s'adresse à l'œil machine et non à l'œil corps.

C'est parce que l'œuvre d'art transcende l'espace mécanique que les notions de cause et d'effet y perdent beaucoup de validité. Les notions de temps, espace, for-

LYGIA CLARK FUSION GENERALISEE

Lygia Clark,
Paris 1968.



MICHEL DESJARDINS

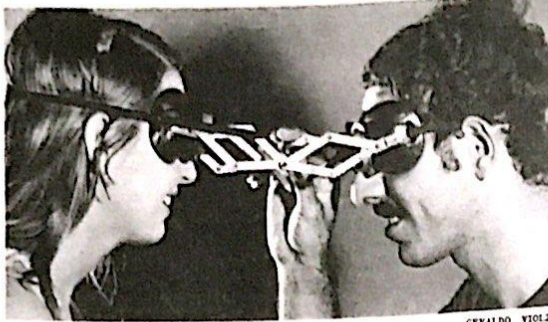


ten, au Bauhaus, d'éprouver un objet d'art « par les doigts » pour mieux en saisir la texture, ou le mystère, il s'agit de matérialiser devant nous ce qui est en nous et de nous faire expérimenter comme étant hors de nous les réactions complexes, multiples, indécelées de notre corps. Pour réaliser cette fusion entre l'externe et l'interne, Lygia Clark emploie tout un matériel de cagoules, enveloppes, sacs, combinaisons caoutchoutées, dont certaines sont prévues pour des couples. Ainsi ces deux scaphandres à fermetures éclair (voir nos photos) ou chacun découvre — comme par superposition — dans le vêtement de l'autre des équivalences de son propre corps.

Cette dernière phase dans l'œuvre de Lygia Clark peut être comprise de deux façons : on peut y voir une projection du corps vers l'extérieur, une rupture des barrières qui enferment l'être dans son intimité organique, dans sa prison physique, dans son monologue indistinct avec ses propres organes. Il s'agirait alors d'une extraversion, d'une explosion libératrice hors de soi-même. Mais on peut y voir aussi le contraire : une complaisance pour ce « quelque chose d'omnipotent et de larvaire » dont parlait Artaud quand il assignait au théâtre la mission « de permettre à nos refluxements de prendre vie », quand il préconisait « le monde des civilisés organiques, je veux dire dont les organes vitaux aussi sortent de leur repos ».

On déboucherait très vite alors, sur une régression fœtale, un narcissisme du viscéral, un retour aux balbutiements de l'inconscient enfantin. Les expériences de Lygia Clark contiennent potentiellement ces deux directions — et elle en est consciente. Mais il s'agit d'abord, dit-elle, de reprendre pied dans un monde éclaté, de se rassembler et de profiter pour cela d'une expérience par définition commune — et donc communicable — à toute l'espèce. Il s'agit de « rendre l'homme au sentiment qu'il eut de lui-même et que le rationalisme positiviste a corrompu » (Breton). De fait, le caractère de plus en plus souvent collectif des expériences menées par Lygia Clark en renforce les valeurs d'échange. C'est en socialisant systématiquement ses expériences qu'elle se placera hors des périls du narcissisme organique. Telle quelle, son expérience est une des plus ouvertes, sur l'avenir, un des carrefours de l'art actuel.

Jean Clay.



« Dialogue ».
1968. Deux
positions.

Deux aspects
de « Respire
avec moi »,
1968 (Ci-des-
sous Lygia
Clark avec J.
J. Sweeney).



LYGIA CLARK

Née en 1920 à Belo Horizonte (Brésil), Lygia Clark a vécu à Paris de 1948 à 1950, et travaillé sous la direction de Fernand Léger, Dobrynsk et Arpad Szenes. De retour au Brésil, elle a participé en 1959 à la création du Mouvement Néo-Concret (voir page 12 le manifeste publié à cette occasion).

En mai 1965 la galerie Signals de Londres a organisé une large rétrospective de son travail depuis 1959. Lygia Clark — qui vit actuellement à Paris — a représenté le Brésil à la Biennale de Venise de 1968. Elle prépare actuellement deux expositions en Allemagne.

Sur Lygia Clark : « Neus Bulletin Signals, London » April-May 1965 ; Guy Brett : « Kinetic Art » ; Edit Studio Vista, London ; 1968.

1960 : LA MORT DU PLAN

Le plan est un concept créé par l'homme à des fins pratiques : pour satisfaire son besoin d'équilibre. Le carré, création abstraite, est un produit du plan. Le plan marquant arbitrairement des limites à l'espace, il donne à l'homme une idée entièrement fautive et rationnelle de sa propre réalité. De là viennent des concepts opposés comme le haut et le bas, l'envers et l'endroit — ce qui contribue à détruire chez l'homme le sentiment de la totalité. C'est aussi la raison pour laquelle l'homme a projeté sa part transcendante et lui a donné le nom de Dieu. Ainsi il s'est posé le problème de son existence — en inventant le miroir de sa propre spiritualité.

Le carré se chargeait d'une signification magique quand l'artiste le considérait comme portant une vision totale de l'univers. Mais le plan est mort. La conception philosophique que l'homme projetait sur lui ne le satisfait plus — non plus du reste que l'idée d'un Dieu extérieur à l'homme.

En prenant conscience qu'il s'agissait d'une poétique de lui-même projetée à l'extérieur, il a compris du même coup qu'il fallait réintégrer en lui cette poétique — comme part indivisible de sa personne.

C'est cette introjection qui a fait également éclater le rectangle du tableau. Ce rectangle en morceaux, nous l'avons vu, nous l'absorbons en nous-mêmes. Auparavant, quand l'artiste se situait en face du rectangle, il se projetait sur lui et dans cette projection il chargeait de transcendance la surface. Démolir le plan comme support de l'expression, c'est prendre conscience de l'unité comme un tout vivant et organique. Nous sommes un tout, et maintenant le moment est venu de rassembler tous les fragments du kaléidoscope dans lequel l'idée de l'homme a été brisée, mise en morceaux.

Nous plongeons dans la totalité du cosmos ; nous faisons partie de ce cosmos, vulnérables de tous les côtés — qui ont cessé d'être des côtés : le haut et le bas ; la droite et la gauche ; l'envers et l'endroit ; enfin le bien et le mal : autant de concepts qui se transforment.

L'homme contemporain échappe aux lois de la gravitation spirituelle. Il apprend à flotter dans la réalité cosmique comme dans sa propre réalité intérieure. Il se sent pris de vertige. Les béquilles qui le soutenaient tombent loin de ses bras. Il se sent comme un enfant qui doit apprendre l'équilibre pour survivre. La première expérience commence.

Lygia Clark.

La mort est sans cesse présente dans les couches pauvres du nord-est du Brésil. Ici, les gens économisent pour mourir, non pour vivre. Julio m'a dit un jour : « C'est dans la mort qu'ils retrouvent l'hospitalité. » Avant le gouvernement Arraes, on ne trouvait dans cette région aucune coopérative : ni pour les haricots, ni pour le riz, ni pour la farine de manioc. Et tout de même, les paysans avaient éprouvé le besoin de constituer des coopératives de la mort ; leur initiative ne s'était manifestée qu'une fois : dans la création de ces sociétés mortuaires auxquelles ils versaient religieusement et régulièrement une faible mensualité qui leur assurait un cercueil de bois au moment de leur mort. Si chaque paysan adhère à une Société Mortuaire, c'est que chacun est terrorisé à l'idée qu'il pourrait être enterré dans un linceul de papier journal.

Antonio CALLADO
(Temps Modernes, Octobre 1967)

MANIFESTE DU NEO-CONCRETISME

me, couleur, doivent être intégrées de telle façon (en vertu justement de ce qu'elles ne préexistent pas en tant que notions, à l'œuvre) qu'il serait impossible d'en parler en termes isolés. L'art néo-concret, en affirmant l'absorption absolue de ses éléments, croit que le vocabulaire « géométrique » qu'il utilise peut assumer l'expression de réalités humaines complexes, ainsi que le prouvent de nombreuses œuvres de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sophie Taeuber-Arp, etc. Même si ces artistes ont quelquefois confondu les concepts de forme mécanique avec ceux de forme expressive, il importe d'éclaircir que, dans le langage de l'art, les formes dites géométriques perdent le caractère objectif de la géométrie pour devenir un véhicule de l'imagination.

De son côté, bien qu'elle soit une psychologie causaliste, la Gestalt ne suffit

pas à faire comprendre le phénomène qui permet de dissoudre l'espace et la forme en tant que réalités déterminées par l'action du temps et de la « spatialisation ». Ce que nous entendons par spatialisation de l'œuvre, c'est le fait qu'elle est toujours au présent, toujours en train de se recommencer, de recommencer l'impulsion qui l'a fait naître — dont elle contient à la fois les développements et l'origine. Et si cette description nous renvoie également à une expérience première — totale — du réel, c'est que l'art néo-concret prétend en effet recréer cette expérience. L'art néo-concret veut fonder un nouvel « espace » expressif.

Cette position vaut également pour la poésie néo-concrète qui dénonce dans la poésie concrète l'objectivisme mécaniciste déjà dénoncé en peinture. Les poètes concrets-rationalistes ont eux aussi posé comme idéal de leur art l'imitation de la machine. Et de même pour eux l'espace et le temps ne sont plus que des rapports extérieurs entre paroles et objet. Si cela était, la page se réduirait à un espace graphique, et la parole à un élément de cet espace. Comme en peinture, le visuel, ici,

se réduit à l'œil et le poème ne dépasse guère les dimensions graphiques.

La poésie néo-concrète rejette de telles notions dégénérées et, fidele à la nature même du langage, affirme le poème en tant qu'être temporel. C'est dans le temps et non dans l'espace que la parole double sa complexe nature signifiante. La page, dans la poésie néo-concrète est la « spatialisation » du temps verbal : c'est une pause, un silence, du temps. Il ne s'agit pas, évidemment, de revenir au concept temps de la poésie orale ; dans la poésie écrite le langage s'écoule dans une succession, dans la poésie néo-concrète, le langage s'étale en durée. Par me rationaliste qui prend la parole comme objet, la transformant en un simple concept visuel, la poésie néo-concrète donne à la parole sa condition de « verbalisation » du réel. Dans la poésie néo-concrète, le langage ne s'écoule pas, il

ouvre le champ à de nouvelles expériences expressives ; elle récupère le langage

en tant que flux, dépassant ses contingences syntaxiques et donnant un sens nouveau, plus ample, à certaines solutions tenues équivoquement jusqu'à nos jours pour de la poésie. C'est ainsi que dans la peinture comme dans la poésie, dans la prose comme dans la sculpture, l'art néo-concret réaffirme l'indépendance de la création artistique (à l'égard de la connaissance objective (la science) et de la connaissance pratique (morale, politique, industrie, etc.).

Les participants de cette première exposition néo-concrète ne constituent par un groupe. Ils ne sont pas liés par des principes dogmatiques. L'évidente affinité de recherches qu'ils effectuent dans les champs les plus divers les a rapprochés et les a réunis ici. L'engagement qui les tient liés, les lie tout d'abord à leurs propres expériences, et ils demeureront ensemble tant que durera l'affinité profonde qui les a rapprochés.

Rio de Janeiro, Mars 1959.
Amilcar de Castro ; Ferreira Gullar ; Franz Weissmann ; Lygia Clark ; Lygia Pape ; Reynaldo Jardim ; Theon Spanudis.
(Traduction Marlyse Meyer).



1960 : LES BÊTES

C'est le nom que j'ai donné à mes œuvres de cette période, car leur caractère est fondamentalement organique. De plus la charnière d'assemblage entre les plans me fait penser à une épine dorsale.

La disposition des plaques de métal détermine les positions de la bête qui à première vue semblent illimitées. Quand on me demande combien de mouvements la Bête peut effectuer, je réponds : « Je n'en sais rien, vous n'en savez rien ; mais elle, elle le sait... »

Les « Bêtes » n'ont pas d'envers. Chaque « Bête » est une entité organique qui ne se révèle totalement que dans son temps intérieur d'expression. Elle a des affinités avec la conque et les coquillages.

C'est un organisme vivant, une œuvre essentiellement active. Une intégration totale, existentielle, s'établit entre elle et vous. Une attitude de passivité est impossible entre vous et la « Bête », ni de votre part ni de la sienne.

Ce qui se produit c'est une sorte de corps-à-corps entre deux entités vivantes. Il s'agit en réalité d'un dialogue dans lequel la « Bête » réagit — grâce à un circuit propre et défini de mouvements — aux stimulations du spectateur.

Cette relation entre œuvre et spectateur — autrefois virtuelle — devient effective.

La « Bête » ne se compose pas de formes indépendantes, que l'on pourrait faire évoluer à son gré indéfiniment, comme un jeu. Au contraire : ses parties jouent harmonieusement les unes avec les autres, comme dans un véritable organisme. Une interdépendance existe entre les parties quand elles sont en mouvement.

Dans ces relations entre la « Bête » et vous, il y a deux types de mouvements. Le premier, purement extérieur, est celui que vous faites. Le deuxième, celui de la « Bête », est produit par la dynamique de sa propre expressivité. Le premier mouvement (que vous faites) n'a rien à voir avec la « Bête » — puisqu'il ne lui appartient pas. En revanche, la conjugalson de votre geste associée à la réponse immédiate de la « Bête », crée une relation nouvelle, et cela n'est possible qu'en raison des mouvements que la « Bête » sait effectuer par elle-même : c'est la vie propre de la « Bête ».

1964 : LES CHEMINANTS

Les « cheminants », c'est le nom que j'ai donné à ma dernière proposition. Désormais, j'attribue une importance absolue à l'acte immanent réalisé par le participant. Le « Cheminant » apporte toutes les possibilités qui s'attachent à l'action en elle-même : il permet le choix, l'imprévisible, la transformation d'une virtualité en une entreprise concrète.

Faites vous-mêmes un « Cheminant » : vous prenez la bande de papier qui entoure un livre, vous la coupez dans sa petite largeur, vous la tordez et vous la collez de telle manière que vous obteniez le ruban de Moebius.

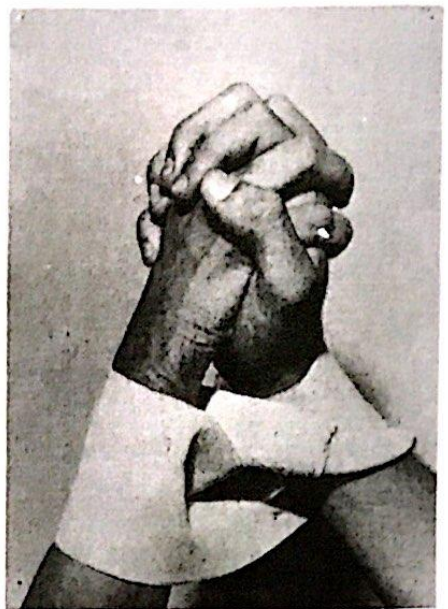
Prenez ensuite une paire de ciseaux, enfoncez une pointe dans la surface, et coupez continuellement dans le sens de la plus grande largeur. Faites attention de ne pas retomber dans la coupure déjà faite — ce qui aurait pour effet de séparer la bande en deux morceaux. Quand vous avez fait le tour du ruban, à vous de choisir entre couper à droite et couper à gauche de la coupure déjà faite. Cette notion de choix est décisive. L'unique sens de cette expérience réside dans l'acte de la faire. L'œuvre, c'est votre acte. A mesure qu'on coupe dans la bande, elle s'affine et se dédouble en entrelacements. A la fin, le chemin est tellement étroit qu'on ne peut plus l'ouvrir. C'est le bout du sentier.

(Si j'utilise une bande de Moebius pour cette expérience, c'est qu'elle tranche sur nos habitudes spatiales : droite — gauche ; envers — endroit, etc... Elle nous fait vivre l'expérience d'un temps sans limites et d'un espace continu).

Chaque « Cheminant » est une réalité immanente qui se révèle dans sa totalité pendant le temps d'expression du spectateur-auteur.

Au départ, le « Cheminant » n'est qu'une potentialité. Vous allez former, lui et vous, une réalité unique, totale, existentielle. Pas de séparation entre sujet-objet. C'est un corps-à-corps, une fusion. Les réponses, diverses, naîtront de vos choix.

À la relation dualiste entre l'homme et la « Bête » qui caractérisait les expériences précédentes, succède



Lygia Clark et Elio Oiticica : « Dialogue ». Sculptures-mains. 1966.

un nouveau type de fusion. L'œuvre étant l'acte de faire l'œuvre, vous et elle devenez totalement indissociables.

Il y a un seul type de durée : l'acte. L'acte est ce qui produit le « Cheminant ». Il n'y a rien avant, rien après.

Chaque fois que j'attaque une nouvelle phase de mon œuvre, j'éprouve tous les symptômes de la grossesse. Dès que la gestation commence, j'ai de véritables troubles physiques, le vertige par exemple, jusqu'au moment où je parviens à affirmer mon nouvel espace-temps dans le monde. Cela se produit dans la mesure où je parviens à identifier, reconnaître cette nouvelle expression de mon œuvre dans ma vie de tous les jours. Le « Cheminant », par exemple, n'a pris son sens pour moi que lorsque, traversant la campagne en train, j'ai senti chaque fragment du paysage comme une totalité dans le temps, une totalité en train d'être, de se faire sous mes yeux, dans l'immanence du moment. Le moment, c'était la chose décisive.

Une fois aussi, en contemplant la fumée de ma cigarette : c'était comme si le temps lui-même faisait son chemin, sans cesse, s'annihilait, se refusait, continuellement — j'ai déjà éprouvé cela dans l'amour, dans mes gestes. Et chaque fois que l'expression « Cheminant » surgit dans la conversation, elle suscite un véritable espace et m'intègre dans le monde. Je me sens sauvé.

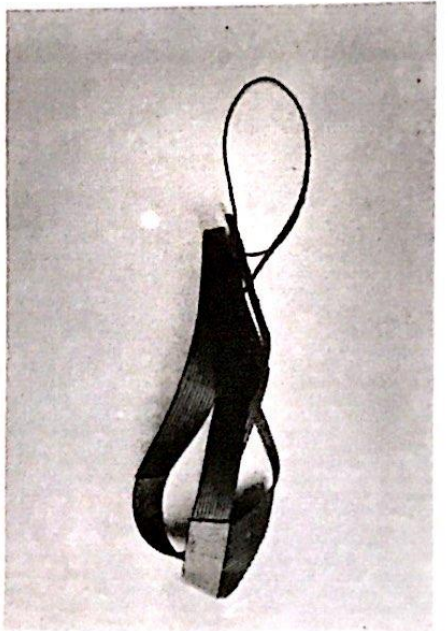
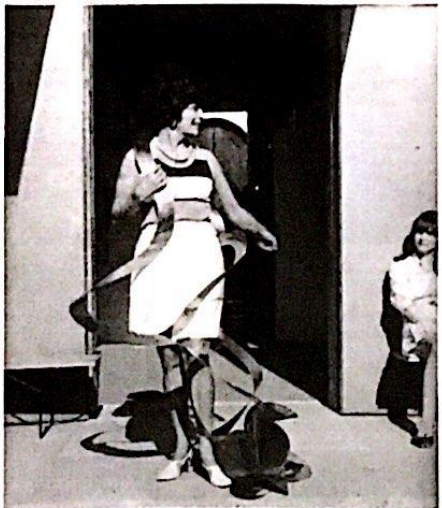
Je trouve aussi que mes tentatives architecturales, nées en même temps que les « Cheminants », voulaient être un lien avec le monde collectif. Il s'agissait de créer un espace-temps nouveau, concret, — non seulement pour moi mais pour les autres.

En les faisant, ces architectures, j'ai senti une très grande fatigue, comme si j'y avais travaillé toute ma vie. Fatigue due à l'absorption d'une expérience nouvelle. D'où, quelquefois, cette nostalgie d'être une pierre humide, un être-pierre, à l'ombre d'un arbre, hors du temps.

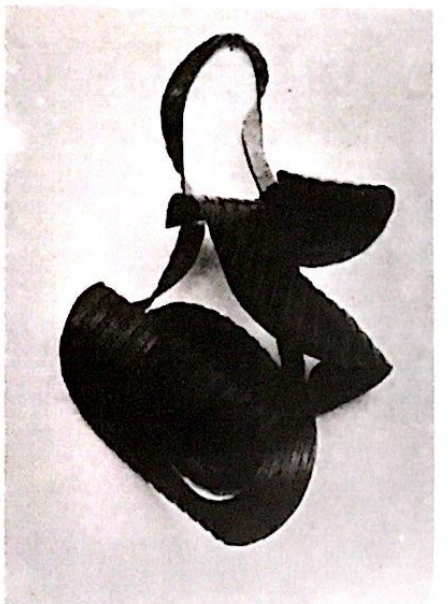
1965 : A PROPOS DE L'INSTANT

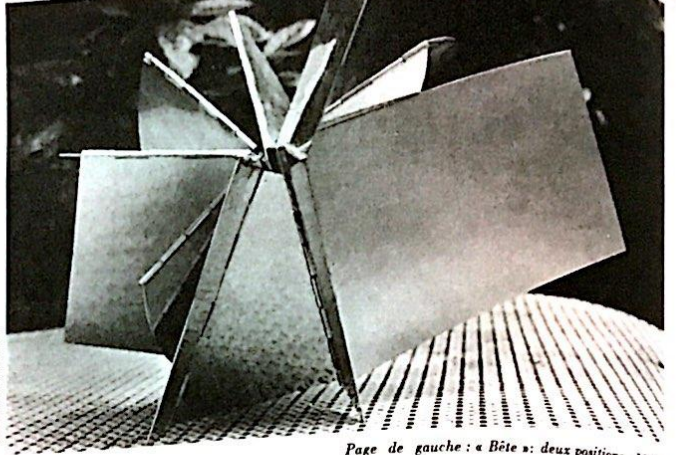
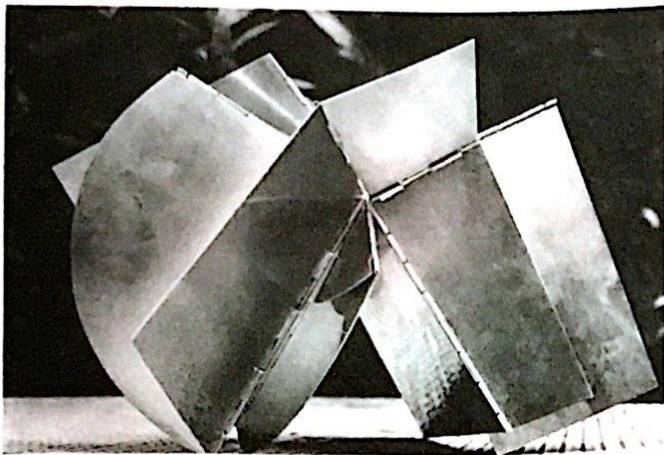
L'instant de l'acte n'est pas renouvelable. Il existe par lui-même : le répéter c'est lui donner une autre signification. Il ne contient aucune trace de la perception passée. C'est un autre moment. Dans le moment même où il se déroule il est déjà une chose en soi. Seul l'instant de l'acte est vite. Par nature, l'acte contient en lui-même son propre dépassement, son propre devenir. L'instant de l'acte est la seule réalité vivante en nous-mêmes. Prendre conscience, c'est déjà être au passé. La perception brute de l'acte, c'est le futur en train de se faire. Le passé et le futur sont impliqués dans le présent-maintenant de l'acte.

« Suspendu portable ». 1965.



Suspendus I et II (1964). Rappelant, dans une intention différente, les sculptures du voyage en caoutchouc de Duchamp, les « Suspendus » de Lygia Clark annoncent les œuvres molles en feutre (Robert Morris, etc) qui ont succédé au Minimal géométrique.





Page de gauche : « Bête » : deux positions. 1962.

PARTICIPE PRESENT L'ART DE LYGIA CLARK DAVID MEDALLA

Lygia Clark est considérée comme une « artiste pour les artistes » et ce surtout, je crois, du fait qu'à ce jour son art reste en général inconnu du public (c'est-à-dire celui qui hante les galeries d'art), et son œuvre a été reconnue et défendue non par des spécialistes ni par ceux qui font commerce d'œuvres d'art, mais par des poètes et des artistes amis de Lygia Clark.

On trouve rarement son nom dans les revues d'art contemporain ; en fait, aucun livre courant sur l'art contemporain, et il faut y placer les études récentes de M. Alan Bowness et de Sir Herbert Read sur la sculpture moderne, ne fait état de Lygia Clark. C'est à peine si l'on trouve son nom dans ces listes d'artistes éminents qu'établissent de temps à autres les critiques (1) et organisateurs d'expositions. Pourtant, je ne puis imaginer beaucoup d'artistes dont l'œuvre ait suscité admiration aussi profonde et dont les idées aient exercé influence plus léconde sur l'œuvre de nombreux autres artistes, que l'œuvre et les idées de cette cinéiste brésilienne.

Aujourd'hui, par exemple, l'expression « spectateur-participation » connaît un réel succès dans les milieux artistiques internationaux ; partout, les artistes parlent d'amener le spectateur au centre de l'œuvre d'art naguère distante et inaccessible, et cet engagement direct du spectateur avec l'objet d'art est un problème auquel s'attaquent la majorité des artistes cinéastes. Lygia Clark ne s'est pas contentée de parler et d'écrire avec intelligence sur ce problème capital de l'art de notre époque.

Dès 1959, alors que le monde artistique subissait encore les excès du tachisme et de l'expressionnisme abstrait, elle créa un ensemble d'œuvres dans lesquelles ce problème fut exposé d'emblée et clairement, exploré avec imagination et développé hardiment... Ses « réponses », sous la forme de propositions plastiques inventives atteignent, je crois, une originalité et un succès auxquels peu d'autres artistes travaillant actuellement dans ce domaine sont jusqu'ici parvenus.

En manipulant une construction articulée de Lygia Clark, le spectateur fait directement l'expérience de la continuité du temps et de l'espace ; volumes (virtuels/reels/temporels) et plans verticaux/horizontaux/diagonaux) se succèdent les uns aux autres, chacune des phases de la série annihilant momentanément le des changements sont instantanés et sans fin. Ils sont fortuits mais non pas arbitraires, et par conséquent, motivés par le spectateur (ou, plus précisément, pour conserver la terminologie de Lygia Clark pour ses constructions, le « participant »). Ils sont liés les uns aux autres : dans les constructions métalliques, par des « vertèbres » ou charnières (2) ; dans les sculptures en caoutchouc, par le procédé du ruban de Möbius.

Toutes les phases possibles de chaque construction sont organiquement rattachées à un cœur « invisible », « invisible » car ce cœur qui met en rapport toutes les transformations successives de l'œuvre d'art change de position dans le temps et l'espace en fonction des mouvements que le participant imprime à l'œuvre. Ce cœur « invisible », comparable au noyau de l'atome ou à celui de la cellule biologique, confère une qualité organique à la sculpture articulée de Lygia. C'est cette qualité qui explique l'« individualité » merveilleuse de chacune des constructions de Lygia.

Il n'existe pas deux constructions articulées semblables, non parce qu'elles ne se ressemblent pas (Bon nombre de ses constructions sont, en fait, constituées d'éléments géométriques semblables et, extérieurement au moins, ses constructions se ressemblent plutôt à la manière des divers membres d'une famille, ou des membres de la même espèce animale), mais parce que chaque construction est unique en soi de par sa conception et son organisation. Chaque pièce réagit aux sollicitations du participant selon un complexe de réponses rythmiques, complexe unique et spécifique à cette seule pièce, comme un être humain, ou un animal, ou toute chose vivante.

Certaines œuvres, comme le Monument en Toutes Situations (1964) et celle appelée très justement Desfohaldo (« Décorticage », 1960) sont constituées de telle sorte qu'elles laissent entrer un flot permanent de lumière et d'ombre et d'espace « vide ». D'autres, comme

les remarquables séries des Bêtes et des Chrysalides de 1960-61, paraissent plus réticentes dans leurs mouvements, plus réservées dans leurs configurations, plus expérimentales dans leurs réactions, comme ces plantes et ces animaux qui, à la moindre provocation ou à l'indice le plus ténu de danger imminent, replient leurs feuilles et leurs pétales et cachent ce qui chez eux est le plus vulnérable.

Il y a dans l'ensemble de l'œuvre de Lygia un fond infini de mystère, mais aussi une absence de mystification. Le participant qui manipule les constructions de Lygia et pénètre pleinement dans leur essence reconnaît et différenciera, avec le temps, les rythmes individuels de chaque pièce, de la même façon qu'un homme écoutant sans cesse les œuvres de son compositeur favori apprendra, à la longue, à reconnaître et à différencier les diverses œuvres de ce compositeur, et tout comme l'enfant en grandissant apprend à reconnaître et à différencier les diverses parties et fonctions de son corps et les diverses réalisations concrètes, les objets, que lui présente le monde extérieur.

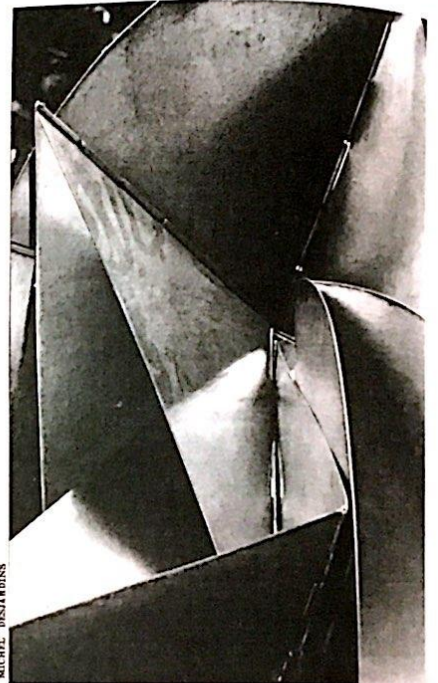
En faisant l'expérience directe des rythmes propres à chaque construction articulée de Lygia Clark, le participant fera aussi l'expérience de toutes les autres qualités et sensations, qui ont toujours distingué la meilleure sculpture, qualités auxquelles s'ajoutent celles que l'on ne trouve pas dans la sculpture du passé : les réflexions et réfractions de la lumière, la réversibilité perpétuelle de l'espace libre-espace fini ; l'instabilité ; l'aplomb ; l'équilibre dynamique ; l'action réciproque du matériau solide et du « vide » qui l'entoure ; les pénétrations des surfaces solides par l'air et les ombres ; l'évolution incessante des formes (les formes se repliant devenant des formes qui se déplient, et celles se dépliant, se muant en formes qui se replient) ; les transformations symétriques ; la rigidité ; la flexibilité ; la compacité ; et aussi une variété de sensations et de qualités tactiles ; ainsi, dans les constructions métalliques, des surfaces dures, lisses, inflexibles, résistantes ; dans les sculptures en caoutchouc, des surfaces souples, élastiques, ondulées et compressibles.

En plus de métaux tels que le fer (utilisé par Lygia sous ses aspects à la fois poli et rouillé), le cuivre rouge (qu'elle marque parfois de lamelles en pointillé, donnant à sa surface un aspect de « fumé »), l'acier inoxydable, l'aluminium, l'étain et le cuivre jaune, Lygia a également incorporé, dans plusieurs œuvres, boîtes en carton, coraux, bois, caoutchouc, contre-plaqué, papier, matière plastique et, plus récemment, eau placée dans des sacs en matière plastique, de telle manière que le « vocabulaire » des textures et des couleurs qu'elle utilise est vraiment étendu, le plus varié dans la sculpture d'aujourd'hui. Ainsi, non seulement Lygia introduit activement la vision et les mouvements du corps du participant, mais ses constructions, elles aussi, mettent en jeu directement le bout des doigts du participant.

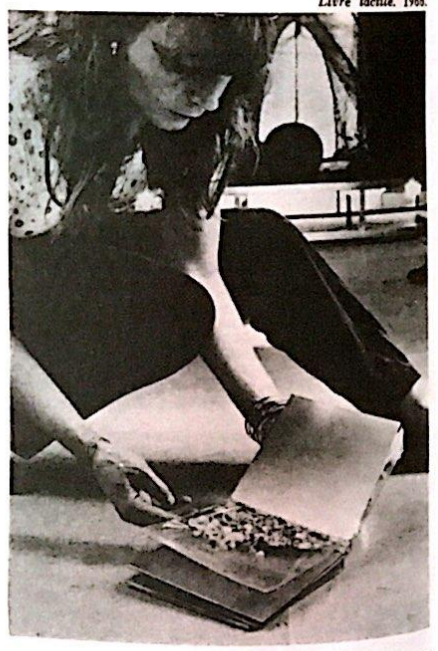
Les sculptures d'antan faisaient connaître au spectateur des sensations tactiles surtout par inférence ; les textures et surfaces que le spectateur pouvait toucher, telles que le marbre et le bronze, étaient peu nombreuses et limitées. En employant une grande variété de matériaux, Lygia a ajouté un large éventail de nouvelles textures à la sculpture, tout comme Kurt Schwitters qui ajouta un large éventail de textures « réelles » à la « peinture ». Tatlin, Gabo et Moholy-Nagy ont également apporté de nouveaux matériaux et textures à la sculpture, comme le firent Boccioni, Archipenko et Vantongerloo, mais aucun d'eux ne l'a fait dans une aussi large mesure que Lygia dans son œuvre.

Ces textures variées ne sont jamais importunes, ni simplement décoratives. Elles sont toujours liées à la nature des matériaux utilisés. Ces textures sont aux matériaux utilisés ce que l'inflexion est à la voix humaine ; cela signifie que les textures accentuent le registre tonal et le caractère (le timbre) des matériaux sculptés. L'accessibilité des textures — au moyen du participant ressent lorsqu'il manipule l'une des constructions de Lygia.

C'est de façon sensuelle que l'art perçoit le monde (3). a écrit Gabo : ce fait est souvent oublié au cours des arides discussions sur l'art. De tous les arts,



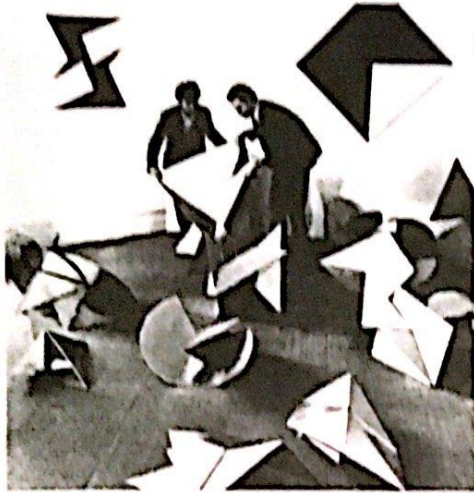
Détail d'une « Bête », 1963.



Livre tactile. 1966.

1960 : LE «VIDE-PLEIN»

« Une forme n'a de sens que parce qu'elle est étroitement liée à son espace intérieur (vide-plein). La perception de ce que j'appelle « vide-plein » m'est venue au moment où, en ouvrant un panier, j'ai compris brusquement la relation de totalité qui unissait l'intérieur avec la forme extérieure. »



À gauche, à
droite : un
détail de l'ex-
position Lygia
Clark à St
Guals Gallery,
London, 1965
(à gauche Da-
vid Medalla,
à droite le
marchand
Paul Kooler).

Conte son-
riel. 1968.



Je pense que la sculpture et la danse sont éternel-
lement sensuels ; et une sculpture réellement vitale est
celle qui a su réaliser sensuellement une idée plasti-
que originale, au moyen de la matière.

La sensualité dans l'art ne doit pas être confondue
avec la simple « obscénité ». Une telle confusion serait
comparable à celle qui ramènerait la beauté du corps
humain tout entier au simple volume de telle ou telle
de ses parties (organes génitaux énormes, par exemple
— en soi ni esthétiques ni désirables, ni même, par-
fois fonctionnels — L'éléphantiasis, par exemple, est
une aberration physique, et n'a certes rien de beau).
La sensualité dans l'art signifie seulement qu'une œu-
vre d'art est à même de susciter et d'augmenter l'acuité
sensorielle de la vue et du toucher, et aussi d'autres
sens qui sont liés à ceux de la vue et du toucher.

La sensualité n'exclut pas la spiritualité dans l'art ou
la vie. Les fresques murales dans les cavernes des Monts
Ajanta, en Inde, par exemple, comportent des peintures
parmi les plus sensuelles qui aient jamais été peintes ;
et cependant, en même temps, elles sont au nombre
des peintures les plus sacrées que l'homme ait faites.
La Pieta Rondanini de Michel-Ange, au Castello Sfor-
zesco de Milan, est d'une sensualité et d'une spiritualité
intenses.

La sensualité dans les constructions articulées de Ly-
gia est différente de celle qu'on rencontre dans le der-
nier chef-d'œuvre de Michel-Ange ou de la sensualité des
fresques bouddhiques d'Ajanta, et par conséquent le
langage spirituel des constructions de Lygia est diffé-
rent de la spiritualité exprimée dans ces œuvres d'art
d'autrefois. Dans les fresques d'Ajanta, dans la sculp-
ture de Michel-Ange, c'était par l'illustration que l'on
arrivait à la sensualité ; des artistes anonymes pein-
gnaient sur les murs des cavernes d'Ajanta les portraits
de femmes réelles ou imaginaires aux corps voluptueux ;
Michel-Ange façonnait dans le marbre l'image d'un hom-
me au tronc et aux membres élanés. Dans les fres-
ques d'Ajanta, la beauté sensuelle s'harmonisait aux
pensées spirituelles de la foi bouddhique, et il en résul-
tèrent des œuvres d'art rayonnantes de joie contemplative.
Dans la Pieta inachevée de Michel-Ange, la beauté sen-
suelle (homme aux tronc et membres élanés) venait
contraster avec le fait de la mort physique, et la drama-
tisation de ce conflit a donné l'une des œuvres d'art les
plus tragiques.

En revanche, Lygia Clark parvient à la sensualité dans
son œuvre, non par les anciens moyens d'illustration
mais par les moyens modernes de relations. Elle ne
recrée pas des images plus ou moins exactes du monde
visible ; elle crée des formes dont les textures et les
métamorphoses continues engendrent des rythmes cor-
rolaires aux rythmes sensuels que nous éprouvons dans
la vie.

Mario Pedrosa comparait certaines constructions ar-
ticulées de Lygia à un vagin (4), comparaison qui sem-
ble forcée si l'on ne compare que les formes visibles de
ses constructions à la forme visible d'un vagin. Mais
la comparaison de Pedrosa s'avérera judicieuse si l'on
compare certains mouvements des constructions de Ly-
gia aux mouvements d'ouverture et de fermeture d'un
vagin. La première fois que j'ai touché une sculpture
en caoutchouc réalisée par Lygia Clark, j'ai été frappé
par sa ressemblance avec le prépuce d'un pénis non
circoncis. La sculpture en caoutchouc de Lygia ressem-
blait, pour moi, au prépuce d'un pénis non circoncis,
non de par sa forme, ou par sa taille superficielle, mais
de par son élasticité et réversibilité, sa merveilleuse ap-
titude à se développer et à se replier sur lui-même, au
toucher du participant.

David Medalla,
London, janvier 1967.
(Traduction Jean-Baptiste Denis)

- 1) Des trois personnes à avoir publié des études appro-
fondies sur l'œuvre de Lygia Clark (Mario Pedrosa,
Max Bense et Ferreira Gullar), seul Pedrosa est cri-
tique d'art professionnel. Bense et Gullar sont des
poètes.
- 2) Lygia Clark elle-même compare les charnières de
ses constructions métalliques articulées aux vertè-
bres d'animaux.
- 3) Naum Gabo. Letter to Herbert Read, publiée pour
la première fois dans *Horizon*, volume X, n° 53, Lon-
dres, juillet 1944.
- 4) Une traduction en anglais de la monographie de Ma-
rio Pedrosa sur Lygia Clark a été publiée dans *Si-
gnals*, bulletin d'information, volume 1, n° 6, juillet
1965.

1965 : A propos de la Magie de l'Objet

Quand un artiste transpose un objet de la vie
courante (ready made), il pense donner à cet objet
un pouvoir poétique. Mes « Cheminants » sont très dif-
férents. Dans leur cas, pas besoin d'objet : c'est l'acte
qui engendre la poésie.

Que se passe-t-il donc de si important avec le ready
made ? Chez lui, on trouve encore malgré tout trans-
fert du sujet à l'objet, séparation de l'un et de l'autre.
Avec le ready made, l'homme a encore besoin d'un
support pour révéler son expressivité intérieure. Or
ceci n'est plus nécessaire aujourd'hui puisque la poé-
sie s'exprime directement dans l'acte de faire.

Quel est alors le rôle de l'artiste ? Donner au parti-
cipant l'objet qui n'a pas d'importance en soi-même,
et qui n'en prendra que dans la mesure où le participant
agira. C'est comme un œuf qui ne révèle sa substance
que lorsqu'on l'ouvre.

Je me demande si après l'expérience du « Chemi-
nant », on ne prend pas mieux conscience de chacun
des gestes que nous faisons — même les plus habituels.
Il se peut que ce soit impossible parce que cela exige
qu'on s'écarte par avance toute signification pratique et
immédiate pour ces gestes.

La première fois que j'ai taillé le Cheminant, j'ai
vécu un rituel très significatif en soi-même. Et j'ai
souhaité que cette même action soit vécue avec le maxi-
mum d'intensité par les participants futurs. Il faut
qu'elle soit purement gratuite, et que vous ne cher-
chiez pas à savoir — quand vous coupez — ce que vous
allez couper après ni ce que vous avez déjà coupé.

Il y faut de la concentration et une volonté, mal-
gré peut-être, d'apprendre l'absolu par l'acte de faire le
Cheminant, en conservant la gratuité du geste. L'acte
du Cheminant est une proposition qui s'adresse à
l'homme dont le travail, de plus en plus mécanisé,
automatisé, a perdu toute l'expressivité qu'il avait au-
trefois, quand l'artisan dialoguait avec son œuvre. Peut-
être l'homme n'a-t-il perdu cette expressivité dans ses
rapports avec son travail — au point d'y devenir tota-
lement étranger — que pour mieux redécouvrir aujour-
d'hui son propre geste rempli d'une signification nou-
velle. Pour qu'un tel changement s'opère vraiment dans
l'art contemporain, il faut bien autre chose que sim-
plement la manipulation et la participation du specta-
tateur. Il faut que l'œuvre ne compte pas en elle-même
et soit un simple tremplin pour la liberté du specta-
teur-auteur. Celui-ci prendra conscience à travers la
proposition que lui offre l'artiste. Il ne s'agit pas ici
de participation pour la participation, ni d'agression
pour l'agression, mais que le participant donne un sens
à son geste et que son acte soit nourri d'une pensée,
en l'occurrence la mise en évidence de sa liberté d'ac-
tion.

Quand l'œuvre était donnée toute faite (« l'œuvre
d'art ») le spectateur ne pouvait qu'essayer de la déchif-
frer — et il y fallait quelquefois plusieurs générations.
C'était un problème d'élite. Désormais, avec le Chemi-
nant, c'est dans l'instant même où il fait l'acte que
le spectateur perçoit immédiatement le sens de sa pro-
pre action. C'est une communication plus directe. Ce
n'est plus un problème d'élite.

D'autre part l'œuvre ancienne, — l'objet clos sur lui-
même — reflétait une expérience déjà passée, vécue par
l'artiste auparavant. Tandis que maintenant, l'important
est dans l'acte de faire, au présent. « L'art devient
l'exercice spirituel de la liberté. L'avènement de la li-
berté est aussi l'accomplissement de l'art. » (Mario Pe-
drosa). On débouche sur l'œuvre anonyme — dont la
signature n'est plus que l'acte du participant.

L'artiste se dissout dans le monde. Son esprit se fond
dans le collectif, tout en restant lui-même. Pour la pre-
mière fois, au lieu d'interpréter un fait du monde exis-
tant, on change ce monde lui-même, par une action di-
recte.

Même si cette proposition n'est pas considérée com-
me une œuvre d'art, et fut-on sceptique sur ce qu'elle
implique, il faut la faire quand même. A travers elle,
l'homme se transforme et s'approfondit, même s'il ne
le veut ni ne le sait. Certes, ainsi, l'artiste abdique un peu
de sa personnalité, mais du moins aide-t-il le partici-
pant à créer sa propre image et à l'atteindre, à travers
cette image, un nouveau concept du monde. Ce dévelop-
pement est extrêmement important, puisque diamé-
tralement opposé à la dépersonnalisation — qui est un
des traits de notre temps.

Si la perte de l'individualité est en quelque sorte
imposée à l'homme moderne, l'artiste lui offre une re-
vanche et l'occasion de se trouver. En même temps
qu'il se dissout dans le monde, qu'il se fond dans le
collectif, l'artiste perd de sa singularité, de sa pul-
sance expressive. Il se contente de proposer aux au-
tres d'être eux-mêmes, et d'atteindre l'état singulier de
l'art sans art.



« Nostalgie du corps », 1966 (air, plastique, pierre).

LYGIA CLARK ET TAKIS

Il est très révélateur de comparer Lygia Clark
et Takis, en tant que sculpteurs. L'énergie réelle
est le sujet commun de leur œuvre. Chez Takis,
l'énergie est une force puissante et mystérieuse,
que l'on peut pressentir mais jamais approcher
de très près. Lygia Clark encourage le spectateur
à utiliser sa propre énergie pour naître à la con-
science de soi. C'est la une chose très inhabituelle,
une contribution à l'art très spécifiquement bré-
silienne, une sorte de cinéma des corps. Les
Brésiliens, tels que Lygia Clark et Hélio Oiticica,
se sont peu intéressés au mouvement mécanique
ou à la transformation optique de la matière.
Leur œuvre, en progressant, est devenue techni-
quement plus primitive. Mais aussi plus fonda-
mentale.

Guy Brett (« Kinetic Art »).

1965 : de l'Acte

Pour la première fois, j'ai découvert une réalité nou-
velle non pas en moi, mais dans le monde. J'ai rencon-
tré un « Cheminant » — un itinéraire intérieur hors de
moi. Avant, la « Bête » émergeait de moi, jaillissait en
une explosion obsessive — par tous les sens. Maintenant,
pour la première fois, avec « le cheminant » — c'est le
contraire. Je perçois la totalité du monde comme un
rythme unique, global, qui s'étend de Mozart jusqu'aux
gestes du football sur la plage.

L'espace architectural me bouleverse. Peindre un
tableau sur une face ou faire une sculpture est si
différent de vivre en termes d'architecture ! Maintenant,
je ne suis plus seule. Je suis aspirée par les autres. Per-
ception si impressionnante que je me sens arrachée de
mes racines. Instable dans l'espace. Il me semble que
je suis en train de me désagréger. Vivre la perception,
c'est la perception.

En ce moment, je suis malade presque continuelle-
ment. Je ne peux rien avaler et mon corps m'abandonne.
Ou est la « Bête » — moi ? Je deviens une existence
abstraite Je sombre dans de véritables profondeurs,
sans points de référence avec mon travail — qui me
regarde très loin à l'extérieur de moi-même. « Est-ce
moi qui ai fait cela ? » Bouleversements. Délire de
fuite. Seul un fil m'attache. Mon corps m'a quittée —
« cheminant » Morte ? Vivante ? Je suis éteinte par les

odeurs, les sensations tactiles, la chaleur du soleil, les rêves.

Un monstre surgit de la mer, entouré de poissons vivants. Le soleil brille très fort, et tout d'un coup il commence à s'éteindre. Les poissons : morts, sur le ventre, blancs. Puis de nouveau le soleil brille, les poissons sont vivants, le monstre disparaît dans le fond — les poissons avec lui. Je suis sauvé.

Autre rêve : à l'intérieur qui est l'extérieur, une fenêtre et moi. A travers cette fenêtre, je veux passer dehors qui est pour moi le dedans. Quand je me réveille, la fenêtre de la chambre est celle du rêve, le dedans que je cherchais est l'espace du dehors. De ce rêve est née la « Bête » que j'ai nommée « dedans et dehors ». C'est une structure en acier inoxydable, élastique et déformable. Au milieu de la structure, il y a un vide. Quand on la manipule, ce vide intérieur donne à la structure des aspects complètement nouveaux. Je considère « dedans et dehors » comme l'aboutissement de mes recherches sur les « Bêtes » (Juste avant « dedans et dehors », j'avais réalisé une autre « Bête » sans charnières que j'avais appelée « avant est après »).

Plusieurs fois je me suis réveillée à la fenêtre de ma chambre — cherchant l'espace extérieur comme étant le « dedans ». J'ai peur de l'espace — mais à partir de lui je me reconstruis. Dans les crises, il m'échappe. C'est comme si on jouait — lui et moi — au chat et à la souris, à qui perd gagne.

Je suis l'avant et l'après, je suis le futur au présent.

Je suis le dedans et le dehors, l'endroit et l'envers.

Ce qui me frappe dans la sculpture « dedans et dehors », c'est qu'elle transforme la perception que j'ai de moi-même, de mon corps. Elle me change, je suis sans forme, élastique, sans physiologie définie. Ses poumons sont les miens. C'est l'introjection du cosmos. Et en même temps c'est mon propre moi cristallisé en un objet dans l'espace. « Dedans et dehors » : un être vivant ouvert à toutes les transformations. Son espace intérieur est un espace affectif.

Dans son dialogue avec mon œuvre « dedans et dehors », le sujet agissant rencontre sa propre précarité. Lui non plus — pas plus que la « Bête » — n'a de physiologie statique qui le définit. Il découvre l'éphémère, par opposition à toute espèce de cristallisation. L'espace est maintenant du temps sans cesse métamorphosé par l'action. Sujet-objet s'identifient essentiellement dans l'acte.

Plénitude. Je déborde de sens. Chaque fois que je respire, le rythme est naturel, fluide. Il colle à l'action. J'ai pris conscience de mon « poumon cosmique ». Je pénètre dans le rythme total du monde. Le monde est mon poumon. Cette fusion, est-ce la mort ? Pourquoi cette plénitude a-t-elle la saveur de la mort ? Je suis si incroyablement vivante... Comment toujours aller ces deux pôles ? A plusieurs reprises dans ma vie, j'ai découvert l'identité de la vie et de la mort. Découverte qui pourtant avait chaque fois une saveur nouvelle. Une nuit j'ai eu la perception que l'absolu était ce « vide-plein », cette totalité de l'intérieur de l'extérieur dont je parle si souvent. Le « vide-plein » contient toutes les potentialités. C'est l'acte qui lui donne sens.

L'acte en train de se faire, est temps. Je me demande si l'absolu n'est pas la somme de tous les actes ? Serait-ce l'espace-temps où le temps, cheminant, se fait et se refait continuellement ? Il naîtrait de lui-même ce temps absolu.

Nous sommes une totalité spatio-temporelle. Dans l'acte immanent nous ne percevons pas de limite temporelle. Passé, présent, futur se mélangent. Nous existons avant l'après — mais l'après anticipe l'acte. L'après est impliqué dans l'acte en train de se faire. Si le temps vit dans le moment de l'acte, ce qui provient de l'acte s'est incorporé dans la perception du temps absolu. Il n'y a pas distance entre le passé et le présent. Quand on se regarde en arrière, le passé antérieur et le passé récent fusionnent.

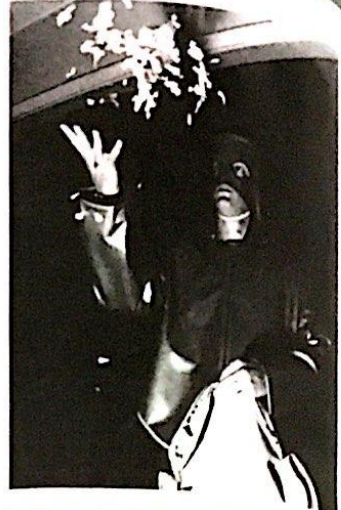
Tout cela n'est peut-être pas clair. Mais l'évidence de la perception que j'ai eue est l'unique chose à laquelle je tiens.

1965 : Un mythe moderne : la mise en évidence de l'instant comme nostalgie du cosmos

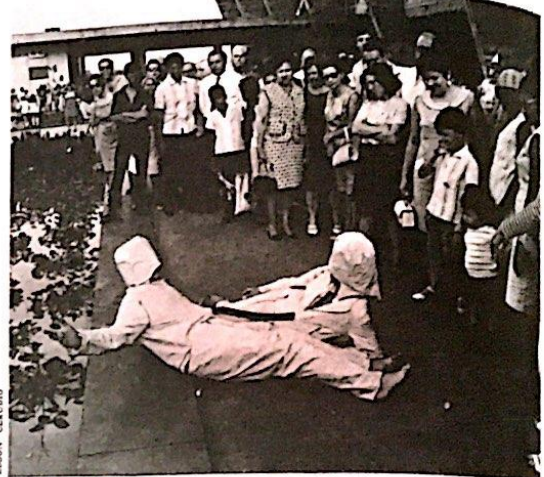
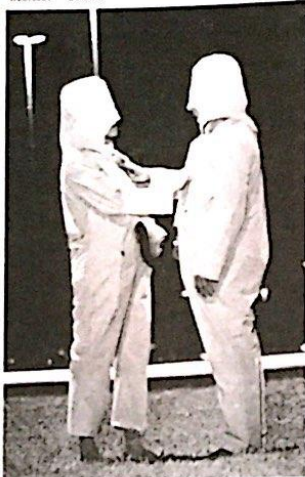
Sommes-nous vraiment si près de la fin de tout ? On devrait alors accepter cette fin comme telle, car elle annonce un nouveau commencement. L'homme moderne doit s'écarter de cet excès de rationalisme qui est au cœur de notre pensée. Si le siècle dernier a apporté la conscience de la mort de Dieu, nous ressentons à notre époque, dans l'homme, la mort de l'individualité qui donnait un sens à sa vie. Il faut trouver le sens nouveau qui rendra à l'homme son intégrité. Ce sens ne peut être constitué de valeurs mythiques qui lui seraient extérieures. S'il a conscience de ses propres limites, — parce qu'il lui manque une raison profonde de justifier son existence, les valeurs spirituelles qui le satisfaisaient s'étant évanouies — l'homme doit prendre position en face de lui-même, avec toute l'indépendance qu'il a acquise dans sa terrible solitude. Dans la mesure où la participation fait disparaître la séparation du sujet et de l'objet, il faut absorber en nous-même cette relation sujet-objet pour faire échec au vide spirituel, sans signification apparente, qui nous entoure. Ce qui était autrefois un élément de richesse spirituelle a perdu aujourd'hui tout sens. En ce vide apparent, l'homme a du mal à percevoir le champ nouveau qui s'offre à lui comme un bienfait, puisque ce champ nouveau n'est pas encore incorporé à son sens de la vie. Le nouveau, c'est le précaire, les valeurs statiques sont dépassées. Maintenant, nous avons l'acte en train de se faire, l'instant, qui se transcende lui-même en signification de l'acte pur. C'est du vide spirituel que surgira le sens nouveau : en lui s'inscrivent toutes les options possibles, toute expressivité latente. La magie pénètre dans la vie. Evidence d'autant plus perceptible que l'homme d'aujourd'hui est la créature la plus immédiate de tous les temps, celle qui vit le plus dans l'instant.

Maintenant, le commun des hommes commence à rejoindre la position de l'artiste. Jamais l'homme n'a été aussi près de sa plénitude ; il n'a plus d'excuses métaphysiques. Il n'a plus rien sur quoi se projeter. Il est libéré de l'irresponsabilité. Il ne peut même plus se nier comme être total. Puisqu'aucun transfert n'est plus possible, il lui reste à vivre le présent, l'art sans l'art, comme une nouvelle réalité.

« Césarienne »
Deux étapes.
1967.



Couple sensoriel. Deux moments. 1967.



Masques-abîmes. 1968.



QUATRE PROPOSITIONS RECENTES

— Le « Champ de mines » : plusieurs aimants de grande puissance sont dissimulés en différents points du sol qui est lui-même recouvert d'un tapis de mousse plastique. Une partie des spectateurs sont invités à chasser des bottes aimantées. Au cours de leurs déambulations dans la pièce, ils sont brusquement cloués au sol — dont ils auront beaucoup de mal à se dégager.

— Ceintures-dialogue : les participants sont invités à mettre des ceintures aimantées, les unes à pôle positif, les autres à pôle négatif. Selon leur circulation, ils seront violemment projetés les uns vers les autres, ou au contraire ne parviendront pas à se rejoindre, quand le jeu des aimants leur sera contraire.

— Film : l'homme au centre des événements. Quatre caméras sont fixées à la tête d'un homme qui marche. Déclenchées en même temps, elles enregistrent tout ce qui se passe autour de lui, devant, derrière, à gauche, à droite — et notamment les réactions des gens qui l'observent, posent des questions, veulent l'interrompre, etc. Une fois développés les quatre films sont projetés simultanément sur les quatre parois d'une petite cabine, qui ont exactement la taille des images. Le spectateur pénètre dans cette cabine. Il revit l'événement comme si lui-même provoquait les réactions qui l'entourent sur les parois.

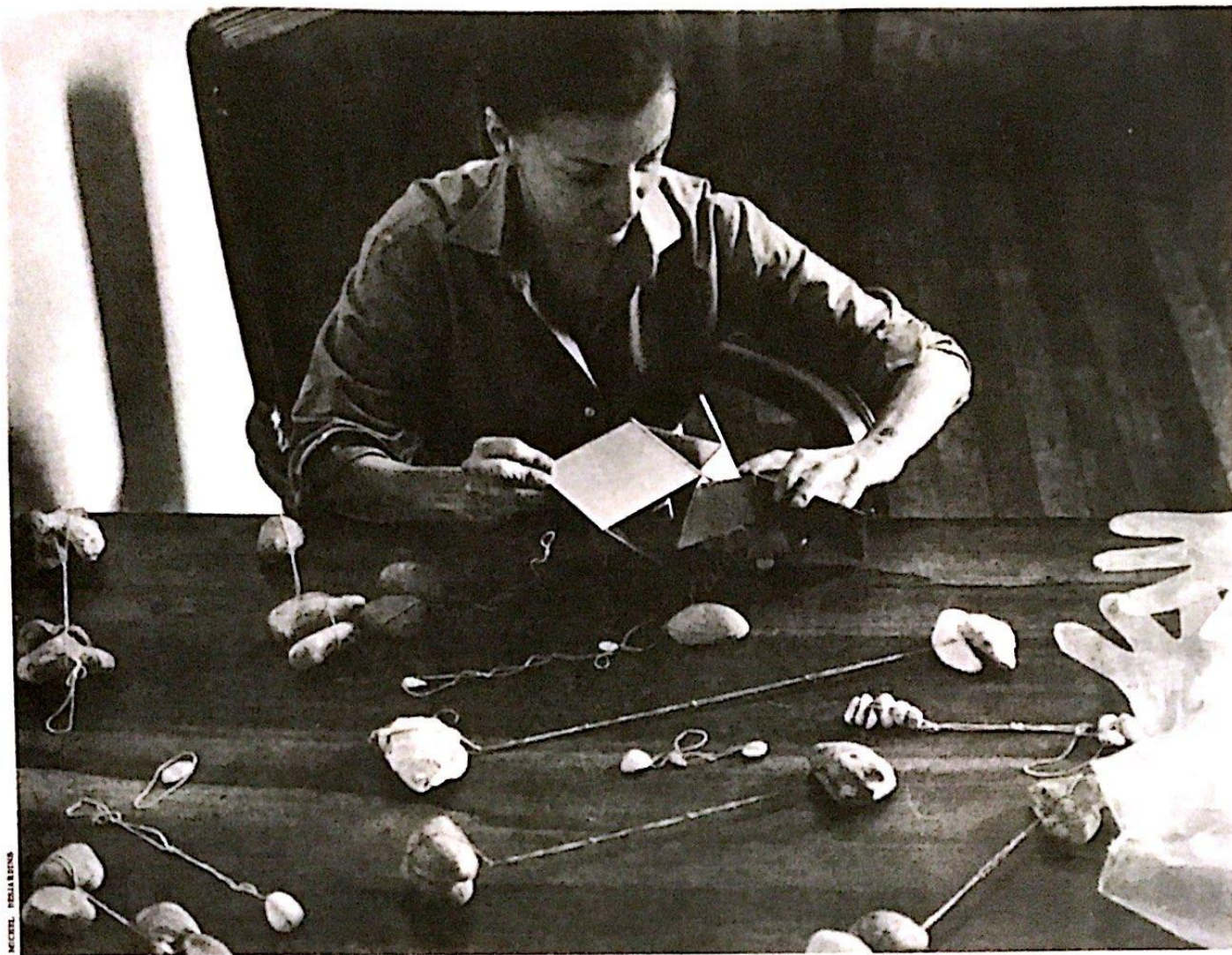
— Film : invitation au voyage. Deux salles. Dans la première, des sandwiches, des jus, des boissons gazeuses, etc. Dans la seconde, un écran de cinéma, et devant l'écran des plantes, du sable, des arbustes, etc. Puis dans la pièce, des bicyclettes de gymnastique sans roues. Les spectateurs, après avoir absorbé dans la première salle les provisions de bouche dont ils auront besoin, montent sur les bicyclettes.

Lumière éteinte, un cycliste apparaît de dos sur l'écran et d'un geste, invite les participants à le suivre. Tout le monde se met à pédaler, tandis que l'écran montre une route qui définit sous nos roues.

Deuxième séquence : le cycliste est arrivé au pied d'un arbre, pour un pique-nique. Les spectateurs descendent de bicyclette, se regardent dans la salle, au milieu de plantes vertes — où ils s'égayent en toute liberté.

Troisième séquence : le cycliste est de nouveau en train de pédaler sur l'écran — mais par les spectateurs. Il s'arrête devant un bar où danse la jeunesse. Celle-ci, de l'écran, comble les cyclistes à la rejoindre. Les participants se mettent à danser contre l'image.

Objet du film : par un décalage précis dans l'imaginaire, nous faire prendre conscience des gestes et des attitudes de la vie quotidienne.



▲ Lygia Clark dans son atelier de Paris. Au premier plan : « tensions », 1966.

1965 : ART, RELIGIOSITE, ESPACE-TEMPS

J'ai réfléchi sur le parallèle qu'il y a entre l'évolution religieuse et artistique. Depuis l'art ancien jusqu'à l'art actuel qui appelle la participation du spectateur, la distance psychique entre sujet et objet n'a cessé de diminuer, au point qu'ils se fondent maintenant l'un dans l'autre. Ainsi le Cheminant.

De son côté la religion a connu une même fusion progressive. Nous sommes passés du Dieu-père, tout-puissant, au Christ qui a déjà une dimension humaine. De même dans la religion grecque, où l'Olympe se rapproche peu à peu des hommes au point d'épouser leur apparence physique. Avec Nietzsche, toutes les projections religieuses de l'homme vers l'extérieur sont rejetées, le sentiment religieux s'introvertit : l'homme est divin. Il en va de même dans l'art : la proposition, jadis ressentie par le spectateur comme extérieure à lui-même, enfermée dans un objet étranger, est maintenant vécue comme partie de lui-même, comme fusion. Tout homme est créateur.

L'art n'est pas une mystification bourgeoise. Ce qui a changé c'est la manière de communiquer la proposition. C'est vous qui maintenant donnez expression à ma pensée, pour en tirer l'expérience vitale que vous voudrez.

Cette expérience se vit dans l'instant. Tout se passe comme si l'homme, aujourd'hui, pouvait capter un fragment du temps suspendu, comme si toute une éternité se logeait dans l'acte de la participation. Ce sentiment de la totalité plénière dans l'acte, il faut le recevoir avec beaucoup de joie, pour apprendre à vivre sur la base du précaire. Ce sens du précaire, il faut l'absorber pour découvrir dans l'immanence de l'acte le sens de l'existence.

1966 : NOUS REFUSONS...

Que se passe-t-il autour de moi ? Tout un groupe d'hommes volent clairement que l'art moderne ne communique pas et devient de plus en plus le problème d'une élite. Alors ils se tournent vers l'art populaire — en espérant combler le fossé qui les sépare de la majorité. Conséquence : ils coupent les liens qui les attachent au développement de l'art universel et se rabattent sur une expression de caractère local.

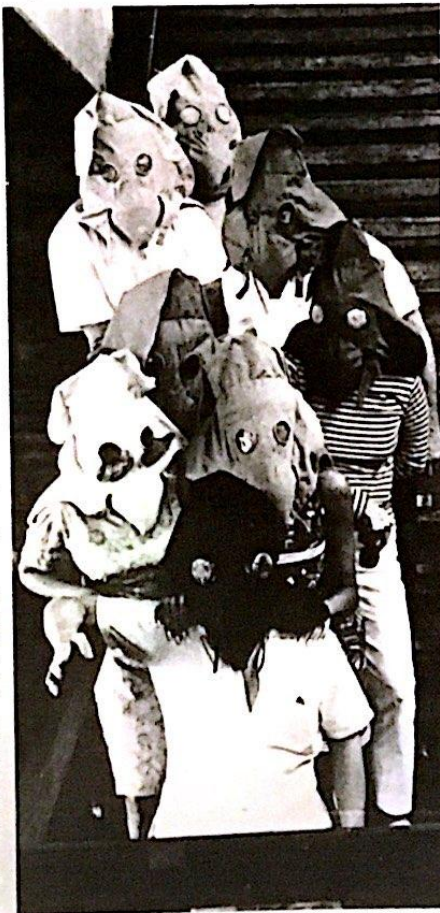
Je vois un autre groupe qui sent lucidement la grande crise de l'expression moderne. Ceux qui en font partie cherchent à nier l'art — mais cette négation, ils ne trouvent rien d'autre pour l'exprimer que précisément des œuvres d'art.

Pour ma part, j'appartiens à un troisième groupe qui cherche à provoquer la participation du public. Cette participation change totalement le sens de l'art, comme on l'entendait jusque là.

C'est pourquoi :

- Nous refusons l'espace représentatif et l'œuvre comme contemplation passive ;
- Nous refusons tout mythe extérieur à l'homme ;

▼ Masques sensoriels. 1967.



— Nous refusons l'œuvre d'art comme telle, et nous mettons l'accent sur l'acte de réaliser la proposition ;

— Nous refusons la durée comme moyen d'expression. Nous proposons le temps même de l'acte comme champ d'expérience. Dans un monde où l'homme est devenu étranger à son travail, nous l'incitons, par l'expérience, à prendre conscience de l'aliénation dans laquelle il vit.

— Nous refusons tout transfert dans l'objet — même dans un objet qui prétendrait n'être là que pour souligner l'absurdité de toute expression ;

— Nous refusons l'artiste qui prétend donner à travers son objet une communication intégrale de son message, sans participation du spectateur.

— Nous refusons l'idée freudienne de l'homme conditionné par son passé inconscient et mettons l'accent sur la notion de liberté ;

— Nous proposons le précaire comme nouveau concept d'existence contre toute cristallisation statique dans la durée.

1968 : NOUS SOMMES DES PROPOSEURS

Nous sommes des proposeurs : nous sommes le moule, à vous de souffler dedans le sens de notre existence.

Nous sommes des proposeurs : notre proposition est le dialogue. Seuls, nous n'existons pas, nous sommes à votre merci.

Nous sommes des proposeurs : nous avons enterré « l'œuvre d'art » en tant que telle et nous vous sollicitons pour que la pensée vive par votre action.

Nous sommes des proposeurs : nous ne vous proposons ni le passé ni le devenir, mais le « maintenant ».

Lygia Clark.

1968 : SOMMES-NOUS DOMESTIQUES ?

Si j'étais plus jeune, je ferais de la politique. Je me sens un peu trop à l'aise, trop intégrée.

Avant, les artistes étaient marginalisés. Maintenant, nous, les proposeurs, nous sommes trop bien placés dans le monde. Nous arrivons à vivre — tout en proposant. Il y a une place pour nous dans la société.

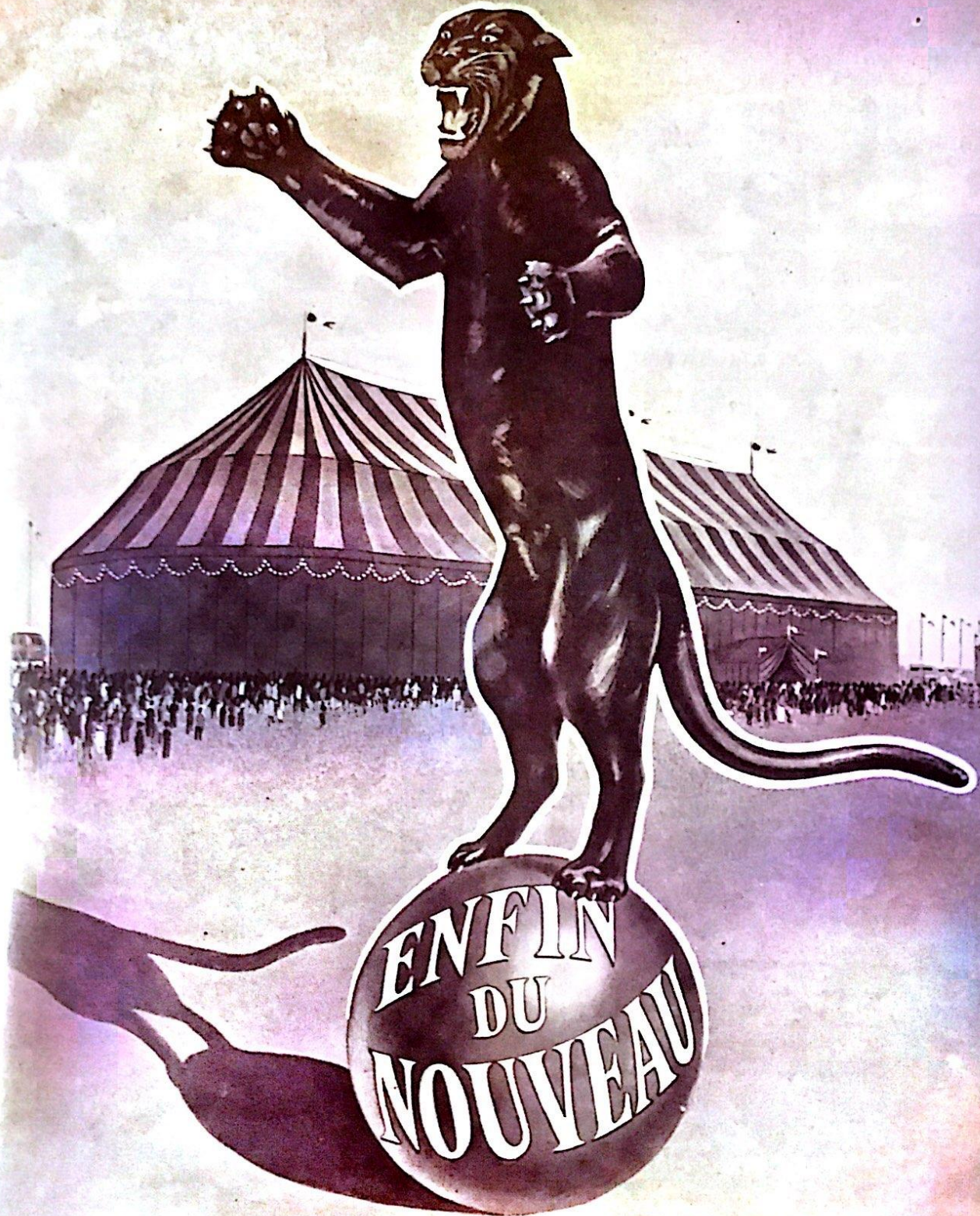
Il y a une autre espèce de gens qui préparent ce qui va se passer, d'autres précurseurs. Eux, la société continue de les marginaliser. Quand il y a une bagarre avec la police et que je vois, au Brésil, un jeune tué de 17 ans (j'ai mis sa photo sur mon mur, dans mon atelier), je me rends compte qu'il a creusé avec son corps une place pour les générations qui viendront après lui. Ces jeunes-là ont la même attitude existentielle que nous, ils lancent des processus dont ils ne connaissent pas la fin, ils ouvrent un chemin dont l'issue est inconnue. Mais la société leur résiste davantage, et les tue. C'est donc qu'ils ouvrent davantage. Ce qu'ils tentent de forcer, est peut-être plus essentiel. Ce sont des incendiaires. C'est eux qui boussulent le monde. Nous, quelquefois, je me demande si nous ne sommes pas un peu domestiqués. Ça m'embête...

Robho nº 5/6, 1971
Revista editada por Julien Blaine e Jean Clay
Capa e páginas 8 a 13

NUMERO 5 - 6

robho

PRIX 12 FRANCS



QUELQUES ASPECTS DE L'ART BOURGEOIS PAGE 30

UNITE DU

L'action painting et son équivalent européen, la peinture gestuelle, ont mis l'accent sur l'engagement physique de l'artiste dans l'acte de peindre. Les expériences d'Itten au Bauhaus, les parafiches d'Hartung, le dripping de Pollock sont les produits d'une énergie vitale qui trouve sa source dans un *endéca* organique de la vision. L'artiste rassemble son influx nerveux, il l'expulse d'un coup sur la toile qui devient, selon le mot de Rosenberg, « une arène où agir ».

Hartung, par exemple, se propose de rendre « les forces cosmiques, organiques (que ce soit la pulsion du sang ou l'élan d'une tige), les sensations diverses offertes par la nature, (le chaud, le froid, l'amour, la douleur, l'agressivité) », bref : l'expérience totale et non point seulement visuelle que la vie nous apporte à chaque minute.

D'abord la captation des énergies, latentes dans la nature, puis la projection pulsionnelle

de ces énergies sur la toile à travers un trait ou un lacs de traits qui les exprime — tels sont les deux mouvements de la dynamique gestuelle. On la pressent dans quelques œuvres anciennes, à partir du XVIII^e siècle, chez les peintres « rapides » qui laissaient « courir la main » et le pinceau (Rubens, Velasquez, Rembrandt, Hals, Fragonard). Le critique Octave Mirbeau décrit ainsi en 1912 l'évolution récente de Monet :

« On dirait que la main s'abandonne à suivre la lumière. Elle renonce à l'effort de la capter. Elle glisse sur la toile, comme la lumière a glissé sur les choses. Le mouvement minutieux qui, pièce à pièce, bâtit l'atmosphère (dans les périodes précédentes) cède au mouvement un plus souple qui l'imite et lui obéit. Claude Monet ne saisit plus la lumière avec la joie de conquête de celui qui, ayant atteint sa proie, se crispe à la retenir. Il la traduit comme la plus intelligente danseuse traduit un sentiment. »

On retrouve ces comparaisons chorégraphiques dans les textes critiques des années 1930 consacrés à Pollock et même, des 1919, dans les cours d'Itten au Bauhaus, quand ce dernier insistait sur « la nécessité de coordonner les forces et aptitudes physiques, sensuelles, spirituelles et intellectuelles » et sur « le devoir de construire l'homme tout entier comme un être créateur. » Ces exercices gestuels (il demandait par exemple d'exprimer l'orage en deux traits sur une feuille) s'inscrivaient, pour Itten, dans le prolongement de ses exercices de relaxation, respiration et concentration où l'activité physique était totalement requise.

Mais, si totalement engagé que soit le peintre gestuel dans cet événement que constitue l'élaboration de sa toile, celle-ci, à peine terminée, se fige en matière inerte. Si vital que soit l'élan physique de l'artiste, cet élan se laisse enfermer

dans les limites visuelles du tableau. L'énergie se change en objet. Il en va de même pour les anthropométries d'Yves Klein : à peine exécutées, elles ne sont plus que des éléments de documentation, des témoignages réifiés, encadrés, closés sur une activité au passé. Si les uns et les autres tiennent compte de « l'unité du champ perceptif » (Merleau-Ponty) au niveau de la perception et de l'exécution de leur œuvre : s'ils ont compris que leur expérience du réel ne se limitait pas à la perception visuelle, qu'ils en avaient fait un prolongement jusqu'à un seuil où intervient le spectateur. La création de l'œuvre est polysensorielle. La réception de l'œuvre dans la même situation que devant un Hartung, l'espace qui nous sépare de l'œuvre n'est pas en question. La leçon de Duchamp n'est pas comprise qui, des 1919, avait interrogé par l'union cette permanence de la distance à l'œuvre en

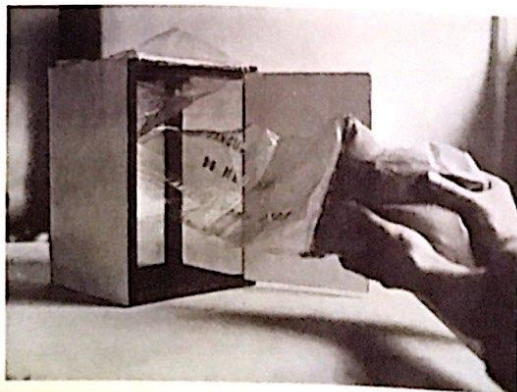


LYGIA CLARK : Avec des matériaux de rebut, pierres et filets, le participant entrave ses membres pour mieux prendre conscience des gestes automatiques de la vie quotidienne.

HELIO OITICICA : *Box Bolide* ; 1966. Poème palpable sorti d'une boîte.

OITICICA : *Bassine Bolide n° 1* ; 1966. Manipulation d'une masse de terre.

OITICICA : *Box Bolide n° 9* ; 1964. Boîte manipulable qui contient diverses sortes de substances destinées au toucher.



CHAMP PERCEPTIF :

proposant un tableau en verre intitulé : « A regarder d'un œil, de pres, pendant presque une heure ».

Le cinématisme a pris le parti inverse de l'action plastique. L'exécution de l'œuvre y est purement mécanique, simple réalisation d'un schéma pré-établi. En revanche, la réception de l'œuvre engage chez le spectateur un au-delà de la vision. C'est du moins le cas dans deux directions importantes du cinématisme : celle, qui, par-delà la sculpture statique, propose des objets manipulables et transformables (groupe Madi; Agam; Lygia Clark, le GRAV, etc.) et celle qui, au sortir de la peinture concrète ou optique (bidi-mensionnelle) invite le spectateur à un déplacement corporel sans lequel le processus de dématérialisation n'opère pas (Agam; Soto; Vasarely dans ses « œuvres profondes »; Cruz Diez, etc.). Ces tendances, nées d'une conception à dominante visuelle (on manipulait une sculpture pour en

dégager une nouvelle organisation plastique; on se déplaçait de gauche à droite pour constater sans cesse l'intervention effective et à l'apprehension instrumentale du spectateur. Au départ simple instrument du processus de métamorphose, ce dernier devient un partenaire essentiel dont l'intervention va soulever de nouvelles questions.

Ce qui est mis en cause — par le déplacement, par la manipulation — c'est 1) l'espace entre le spectateur et son vis-à-vis; l'œuvre; 2) la passivité motrice du regardeur. L'œuvre s'apprehende par une action — et non plus seulement par la vision. Bergotte fixant désespérément le petit pan de mur jaune, tandis que tout son organisme (le non visuel) est en train de se désagréger et de mourir, illustre une communication artistique qui voulait n'opérer que par les yeux, qui mettait entre parenthèses les autres sens. La primauté du regard et le conditionnement stati-

que du regardeur caractérisent depuis la Renaissance le tableau et la sculpture (cette dernière dominée par le concept de frontalité). L'écran lumino-cinétique accroché au mur (Malina-Schoffer, etc.) suppose le même spectateur qu'un tableau de Memling ou d'Uccello. Ce conditionnement passif du spectateur s'est articulé pendant quatre siècles sur un langage qui se proposait avant tout comme système de signes, projection intellectuelle, réduction à l'épure d'un rapport donné avec le réel. La corporeité n'intervenait que secondairement — par exemple grâce à l'appel érotique de telle anecdote figurative, ou par le stimulus de telle couleur « chaude ». L'expérience esthétique négligeait d'importants secteurs du vécu, ceux que signale Leroi-Gourhan quand il écrit dans « le geste et la parole » : « Il existe, dans l'équipement sensoriel, des parties dont l'activité reste infra-symbolique, où la projection vers le signe est impossible ». Il cite

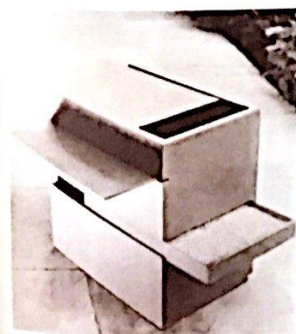
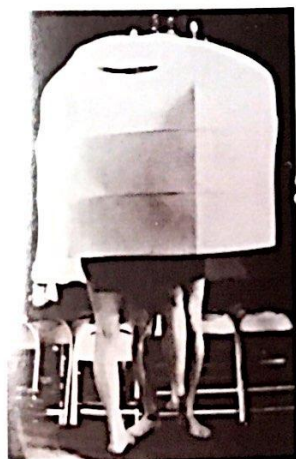
l'exemple du saïe, puis ajoute : « La vision est un sens ou la symbolisation est le plus éloigné du mouvement concret, où l'intellectualisation a dépouillé les formes réelles de leur contenu pour n'en conserver que les signes ».

Fin du vis-à-vis et « encadrement » de la vision dans un appareil perceptif qui englobe la motricité, le système musculaire, la tactilité, etc. — telles sont les conséquences de l'intervention du spectateur et de l'apprehension kinesthésique de l'objet à travers le cinématisme. « Nous allons désormais vers un espace affecté des dimensions polysensorielles de nos expériences intimes », explique Franca Selati (1951) et Merleau-Ponty, en 1948 : « La nouvelle psychologie nous fait voir dans l'homme non pas un entendement qui construit le monde, mais un être qui y est jeté et qui y est attaché comme par un lien naturel. Par suite, elle nous réapprend à voir ce monde

(Suite page 10)

LYGIA CLARK : *Couple*; 1969. Grâce à un jeu de sangles lié à un habitacle en plastique, les partenaires sont parties intégrantes d'une même œuvre. En marchant, le partenaire mâle entraîne toute la structure.

RUBEN GERCHMAN : *Casa corpo*; 1967.



INTERACTION DES CORPS : ARCHITECTURES VIVANTES

(Suite de la page 9)

avec lequel nous sommes en contact par toute la surface de notre être ».

L'œuvre est désormais le produit de l'interpénétration de deux « territoires » : celui de l'objet et celui du regardeur. Elle n'existe que par notre intervention, elle est cette intervention. Nous la lisons avec tout le corps. La partie motrice du système nerveux est engagée dans le processus esthétique, l'œuvre et le spectateur deviennent indiscernables. Le signe est investi par le vécu. Le plastique par l'organique.

La notion d'environnement, généralisée depuis 1960, semble avoir facilité cette mutation. La plupart des environnements sont fondés sur l'appréhension visuelle d'un vis-à-vis circulaire, ils suggèrent une approche kinesthésique. Tout se passe comme si l'environnement ne s'était affirmé que pour servir de prétexte, d'occasion au déploiement de la motricité polysensorielle. D'autre

part, comme l'avait vu Mondrian en 1920, dès lors que « nous pouvons reporter la beauté plastique (du tableau) autour de nous dans la chambre (...) nous nous formons une image intérieure qui nous fait voir les divers plans comme un seul. » Là où les cubistes tentaient une synthèse sur la toile de la mémoire et du perçu (Exemple : « la Noce », de Léger), Mondrian proposait une synthèse au présent de ces deux termes, au niveau du vécu, du réel immédiat, dans l'instant même de la deambulation du regardeur.

Les expériences qui sont proposées dans les documents ci-joints dévoilent un nouveau champ d'investigation spatio-temporelle fondé sur l'approfondissement du vécu. À peine réalisé, le dépassement du visuel débouche sur quantité de domaines inédits. Certains, comme Lygia Clark se préoccupent d'objectiver leurs sensations intérieures et de rendre perceptibles à travers divers truchements leur cénesthésie, le sentiment confus

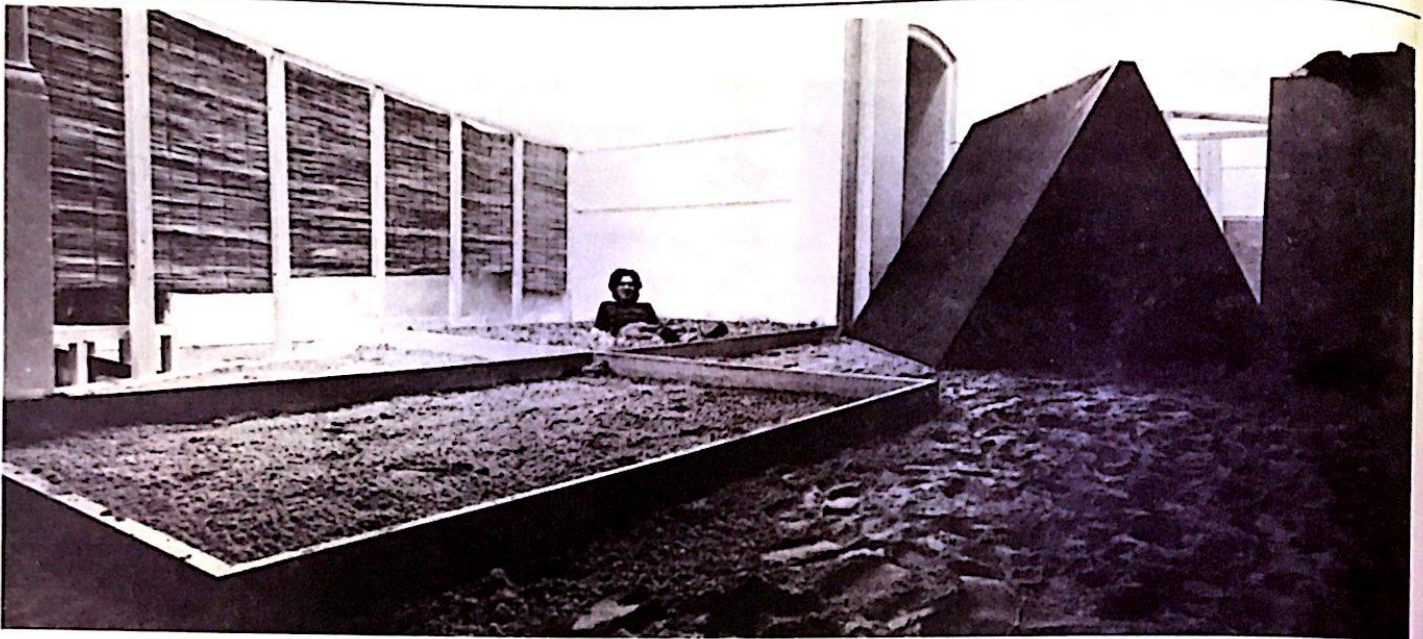
de leur être physique. Cette objectivation peut s'obtenir par la manipulation de telle ou telle substance (poches remplies d'eau ; pierres, etc.) ou bien par l'entravement relatif des bras, des mains, de la tête, etc. qui nous oblige à reconsidérer le « naturel » de nos comportements.

D'autres, comme Walthar, nous imposent des « ralentis » délibérés, des moments de déconnexion, et cherchent à revaloriser nos gestes quotidiens, nos communications inter-personnelles, nos facultés méditatives, notre conscience de l'écoulement du temps. La plupart ont développé leurs expériences sur le plan collectif. D'où la mise en cause du « territoire » de chacun, cet espace personnel qui nous englobe et dont les limites ne sont généralement franchies que pour la violence ou l'affectivité.

Le passage au collectif se fait le plus souvent par le truchement d'une structure souple (tissu, plastique, etc.) qui lie entre eux les partenaires.

Cette interdépendance peut être une simple présence à plusieurs au sein d'un même « corps » global (Byars). Elle peut être une action commune ou chaque geste entraîne des conséquences pour l'ensemble du groupe, chez Lygia Clark, dans une architecture mobile composée de draps de plastique, d'élastiques, etc. (Ces pivots humains s'apparentent structurellement aux charnières métalliques de ses anciennes « bichon » (« le lieu de ces objets manipulables entraînant un certain jeu de réponses et non pas toutes les réponses. Grâce aux charnières, il fallait lutter avec une « réaction » de la « tête » aux nouvelles expériences de Lygia Clark, « tête » et participants sont confondus).

Le caractère collectif des œuvres-actions et la mise en question du « territoire » individuel



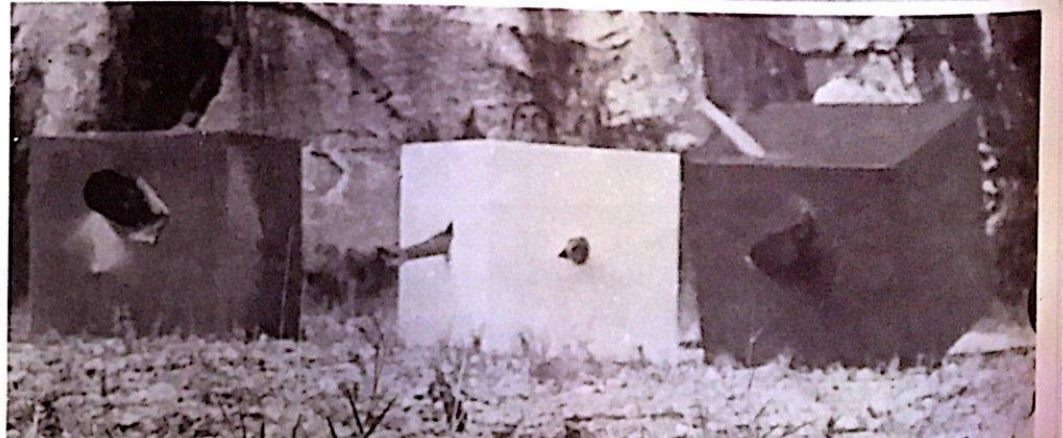
▲ HELIO OITICICA : *Eden*; 1969. Une partie de l'exposition présentée par la White Chapel Gallery de Londres. Environnement sensoriel ; textures et odeurs diverses ; cabine de méditation ; salle à fouler pieds nus, etc.

◀ RUDOLF KAHOUTEK : *Momie double*. Vienne ; 1968.

JOHN DUGGER : *Body Conductors*. Sculpture audio-tactile. Manille ; 1969. ▶

LYGIA PAPE : *Capelio* (Hommage à Oiticica). Structure multiple pour participation collective. Rio ; 1968.

▼ LYGIA PAPE : *Cubes-naiissances*. Rio ; 1968. ▼



PIVOTS HUMAINS : PRATIQUE TRIBALE :

deboücher sur la sexualité. Toute une symbolique et une physique des rapports humains est mise en cause (se toucher, s'accrocher, se frôler, etc.), terrain extrêmement sensible, propice à des projections fantasmatiques de type sadomasochiste (La mise en place des expériences de mannequin (La mise en place de l'Eden et l'Eden Clark rappelle, les tableaux vivants de la recherche d'autrui, les tableaux vivants de la recherche d'autrui, les tableaux vivants de la recherche d'autrui). Le ludique sert ici à méditer les refoulements. Nombre de comportements évoquent des crises fondamentales : foetalité, expulsion, régression, etc.

Deuxième prolongement logique dans cette direction : le terrain social. Le Brésilien Oticia est passé tout naturellement de l'expérience sensorielle individuelle (voir photos) à des projets qui intègrent les populations misérables de Mangueira, une des Favelas de Rio. C'est le *Buraco* (maison-noyau proliférante), œuvre collective qui se développe comme un végétal au

fil de l'inspiration polysensorielle des populations, et qui débouche sur le *probité* (la création de sites-expériences). Qu'on imagine les *Merzbau* de Schwitters réalisés avec le concours non plus d'un artiste mais de tout un quartier, sans aucune limitation spatiale.

Ici surgit le problème politique. Les recherches de Oticia sont directement liées à un important courant d'expression brésilien : le *tropicalisme* (le terme est de lui). Chanteurs populaires célèbres : peintres, danseurs de tambour, fraternelle, sensorielle et collectiviste développée sous cette étiquette. Mais cette revendication, au Brésil comme ailleurs, se heurte de front au modèle nord-américain qui cherche à imposer Washington et ses amis de la junte fasciste.

La confiscation des richesses, des marchandises et du sol brésilien en faveur des Etats-Unis s'accompagne, grâce aux mass media, d'une tentative

pour engager le pays dans le système de pensée capitaliste : mystique du profit, morale de l'entreprise, production comme finalité. Le tropicalisme et les valeurs populaires y font obstacle à leur manière. D'où l'expansion d'un moralisme puritain, au besoin accompagné de tortures et d'assassinats qui entraîne l'exil ou la mise au pas de tous les représentants de cette tendance et qui débouche sur la liquidation de toute culture populaire.

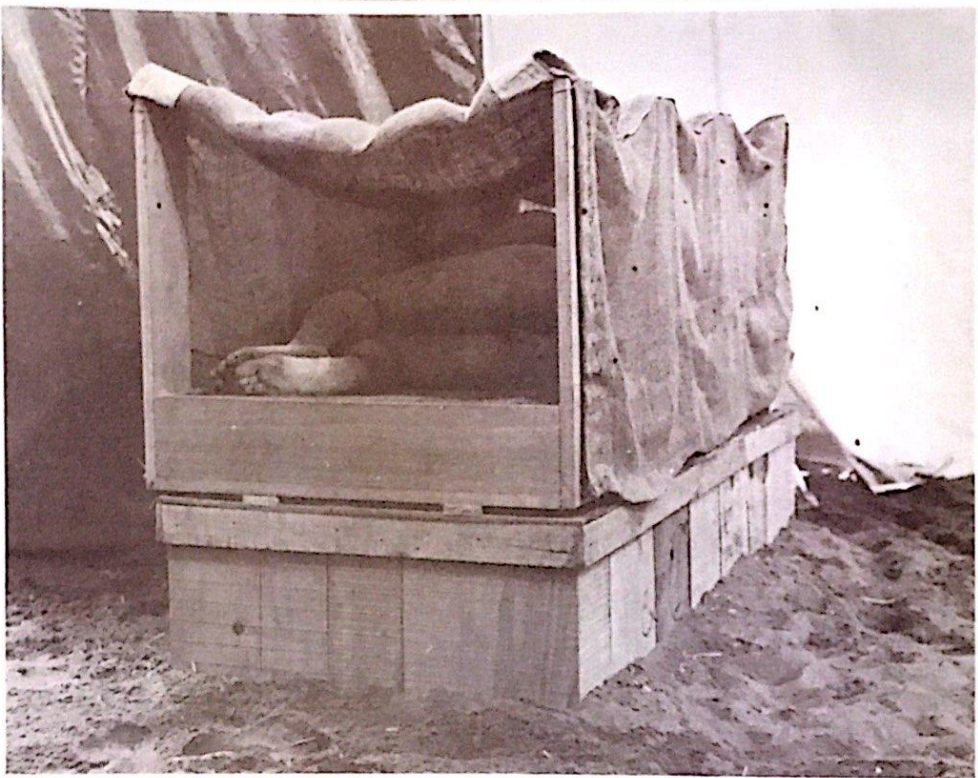
Dans l'incapacité où il est d'aller au bout de sa logique collective — car les censures, plus ou moins hypocrites, se manifestent dans la plupart des pays — le courant polysensoriel risque de se refermer sur lui-même et de se réduire :

— soit à une *thérapie d'adaptation* au système dominant. C'est déjà le rôle de la psychanalyse bourgeoise et de tous les instituts du corps qui réparent pendant le week-end les dommages

causés pendant la semaine et qui permettent à leurs clients de reprendre place, frais et dispos, dans le rouage qui les broie. Il s'agit de canaliser et domestiquer la violence « sauvage » dans le sens de la mécanique sociale.

— soit à des démonstrations « culturelles » présentées dans des musées et des institutions qui auront une double mission : transformer les expériences en spectacles, en objets, en signes d'appartenance sociale ; et empêcher leur prolifération hors du territoire étroitement balisé de la « culture ».

Cernée de toutes parts par les contraintes socio-politiques, la recherche polysensorielle n'échappe nullement aux contradictions de la société où elle se développe. Elle ne peut être aujourd'hui qu'une œuvre « en creux », un modèle qui nous fait entrevoir fragmentairement quel type de rapports humains serait possible dans une société qui échapperait à l'aliénation, à la séparation et aux tabous. ■



YVES ALAIN BOIS : sculptures corporelles en papier Paris ; 1968.
 HÉLIO OTICICA : Deux habitacles présentés à la White Chapel Gallery, Londres ; 1969. En haut : « *Lat Balide* », espace pour la concentration sensorielle. En bas : « *TIA CIATA* », pénétrale pour deux avec éléments sensoriels : énergie, etc. Les deux œuvres ont été élaborées au Brésil en 1967 et 1968.

LE CORPS EST LA MAISON : SEXUALITE : ENVAHISSEMENT

LYGYA CLARK :

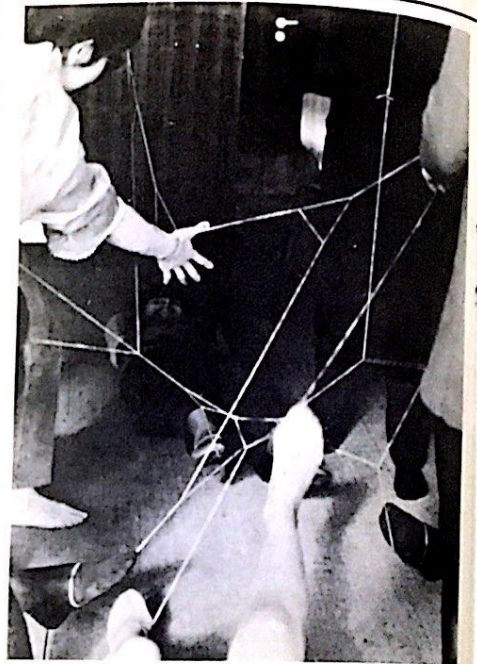
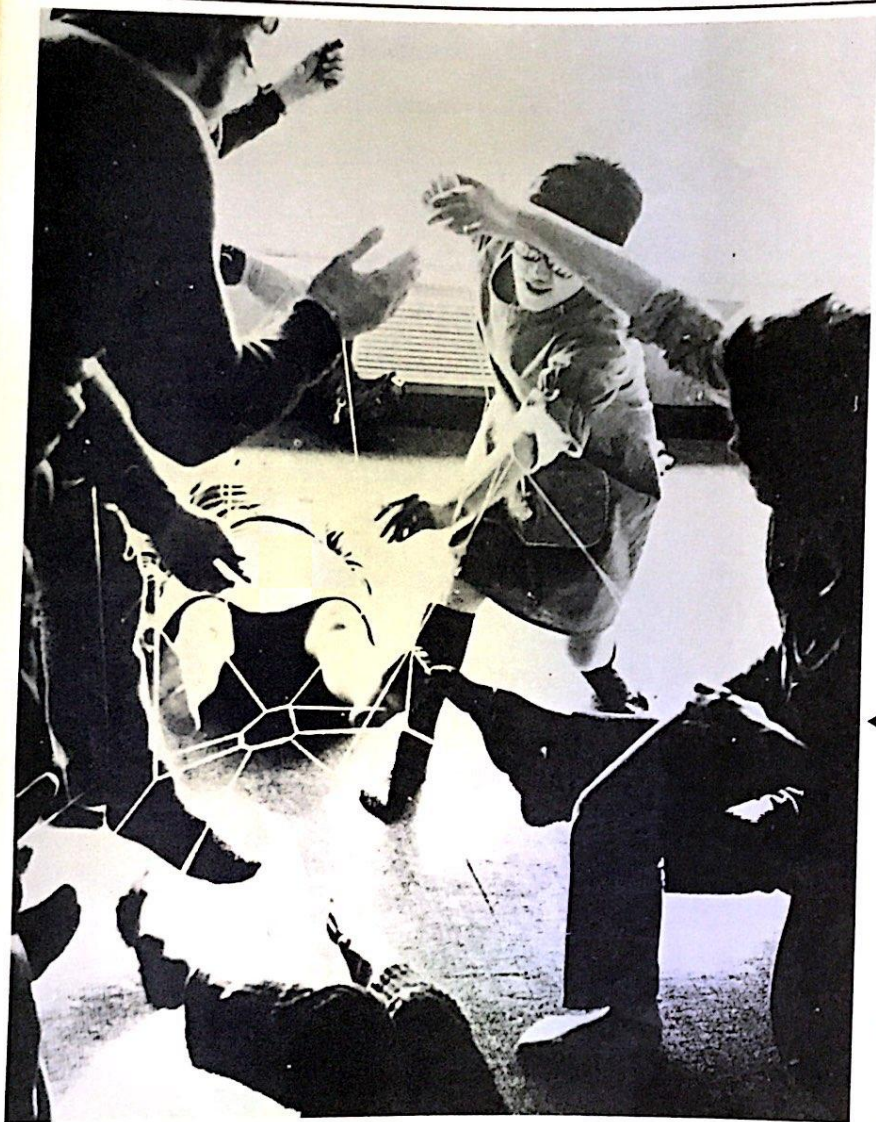
**L'HOMME,
STRUCTURE
VIVANTE D'UNE
ARCHITECTURE
BIOLOGIQUE
ET CELLULAIRE**

Dans la phase sensorielle de mon travail, que j'ai nommée *nostalgie du corps*, l'objet était encore un médium indispensable entre la sensation et le participant. L'homme rencontrait son propre corps à travers des sensations tactiles opérées sur des objets extérieurs à lui-même.

Depuis, j'ai incorporé l'objet en le faisant disparaître. Désormais, c'est l'homme qui assure sa propre éroticité. Lui-même devient l'objet de sa propre sensation. L'érotique vécu comme « profane » et l'art vécu comme « sacré » se fondent en une expérience unique. Il s'agit de confondre l'art et la vie. Ma nouvelle proposition est intimiste. Je donne un simple drap de plastique portant à ses extrémités des sacs cousus. Chacun l'expérimente comme il veut et invente des propositions différentes en conviant d'autres personnes à y participer. Le toucher

s'exerce sur les corps eux-mêmes : ils peuvent être deux, trois et davantage. Leur nombre s'accroît toujours selon un développement cellulaire qui deviendra d'autant plus grand qu'il y a plus grand nombre de personnes participant à cette expérience. Ainsi se développe une architecture vivante, dans laquelle l'homme, à son tour, s'exprime, construit un système biologique qui est un véritable tissu cellulaire.

Telle est la proposition à laquelle j'ai finalement abouti. C'est seulement dans la mesure où elle prend un sens pour les autres qu'elle — qui m'apporte ses significations. C'est l'addition de toutes les significations qui lui donne son sens global. Dans la mesure où plusieurs personnes y aspirent, elle prend un sens collectif tribal. Elle peut se développer n'importe où, dans les parcs, dans les rues, chez vous, etc.

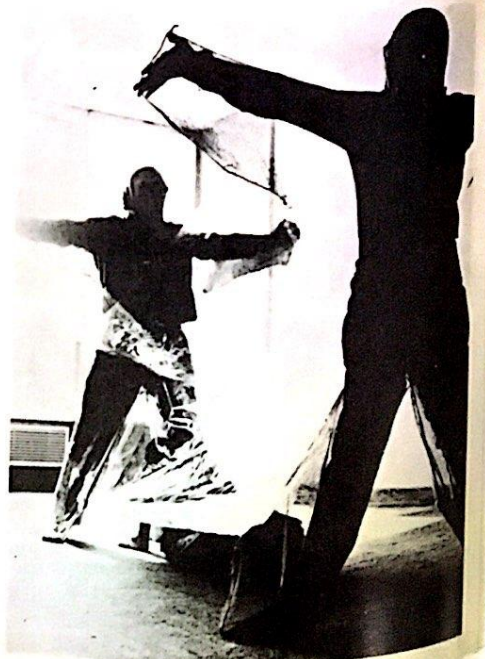


▲ **LYGYA CLARK : Structures vivantes : 1969.** Les participants sont liés par des élastiques. Ils composent ensemble des structures souples qui se dessinent dans l'espace. Chacun conditionne par ses gestes les gestes de tous.

LYGYA CLARK : Architectures biologiques : 1969. Divers aspects du travail entrepris depuis deux ans. Les partenaires sont considérés comme les structures portantes d'une vaste sculpture collective qui peut intégrer un nombre illimité de personnes (extension infinie). Au fil des expériences, les acteurs sont amenés à franchir le « territoire » d'autrui. Les comportements adoptés spontanément, ont souvent un caractère de régression, ce qui les apparente à nombre d'expériences psychiatriques récentes (Laing, etc).



◀ **JAMES LEE BYARS :**
Pink silk airplane. Anvers, Wide White Space Gallery ; Avril 1969. Participation à un seul « corps » collectif. Pendant l'exposition d'Anvers, BYARS a écrit la moitié de sa biographie, assis dans la galerie et en parlant avec les visiteurs.



ENT. DU " TERRITOIRE " INDIVIDUEL :

de local a priori. L'environnement existe seulement dans la mesure où il y a cette expression collective. Il est créé par les gestes des participants, dont chacun entraîne une feuille de plastique qui engendre à son tour une cellule qui enveloppe tel ou tel des participants. Et ainsi de suite. A travers chacun de ces gestes, naît une architecture vivante, biologique qui, l'expérience terminée, se dissout.

L'expression corporelle a ici une importance essentielle — puisque c'est à travers elle que les cellules sont construites, par exemple en ouvrant les bras, en créant avec les jambes des tunnels ou les gens peuvent passer. Il s'agit d'un abri poétique ou l'habiter est l'équivalent du communiquer. Les mouvements de l'homme construisent cet abri cellulaire habitable en partant d'un noyau qui se mêle à d'autres. Une feuille de plastique posée à plat par terre n'est rien encore. C'est l'homme qui

en la pénétrant, la crée et la transforme, puis qui développe, à l'intérieur, des communications tactiles. L'homme est, en l'occurrence, un organisme vivant. Il incorpore le concept de l'action à travers son expression gestuelle. Il cesse d'être l'objet de soi-même pour devenir l'objet de l'autre, reliant le processus de l'introspection à l'extraversion. Il inverse les concepts maison et corps. Maintenant le corps est la maison. C'est une expérience communautaire. Il n'y a pas de régression car il y a ouverture de l'homme vers le monde. Il se relie aux autres dans un corps commun. Il incorpore la créativité de l'autre dans l'invention collective de la proposition.

En reliant toutes les parties de lui-même — séparées dans la phase analytique de mes précédentes « nostalgies du corps » —, l'homme communique avec le monde en se développant en dehors de soi-même, en donnant à l'autre le support pour que ce dernier s'exprime aussi.

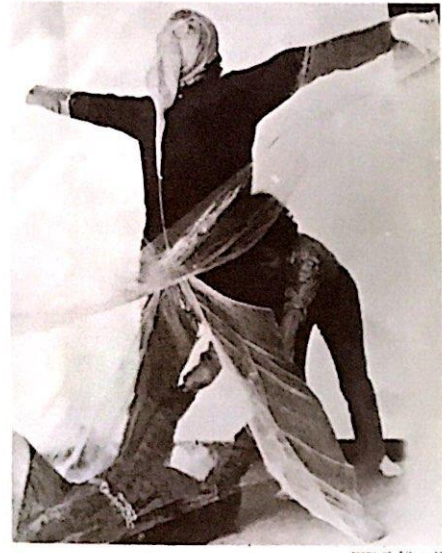
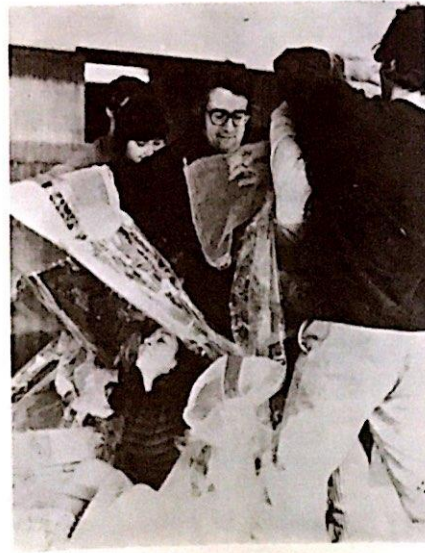
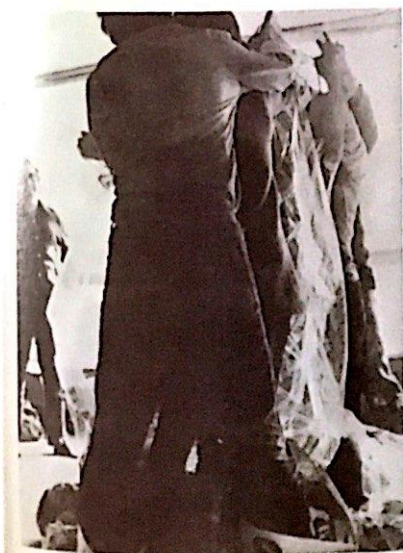
Dans mes œuvres dites « au bon marché », où chacun pouvait faire son propre objet à partir de matériaux qui lui étaient donnés, on trouvait déjà, d'une façon embryonnaire, la même démarche que dans mes œuvres nouvelles. Mais chaque expérience était individuelle et risquait de se refermer sur elle-même, tandis que maintenant elle est à la fois personnelle et collective puisqu'elle est sans cesse reliée à celle des autres, au sein de la même structure polynucléaire.

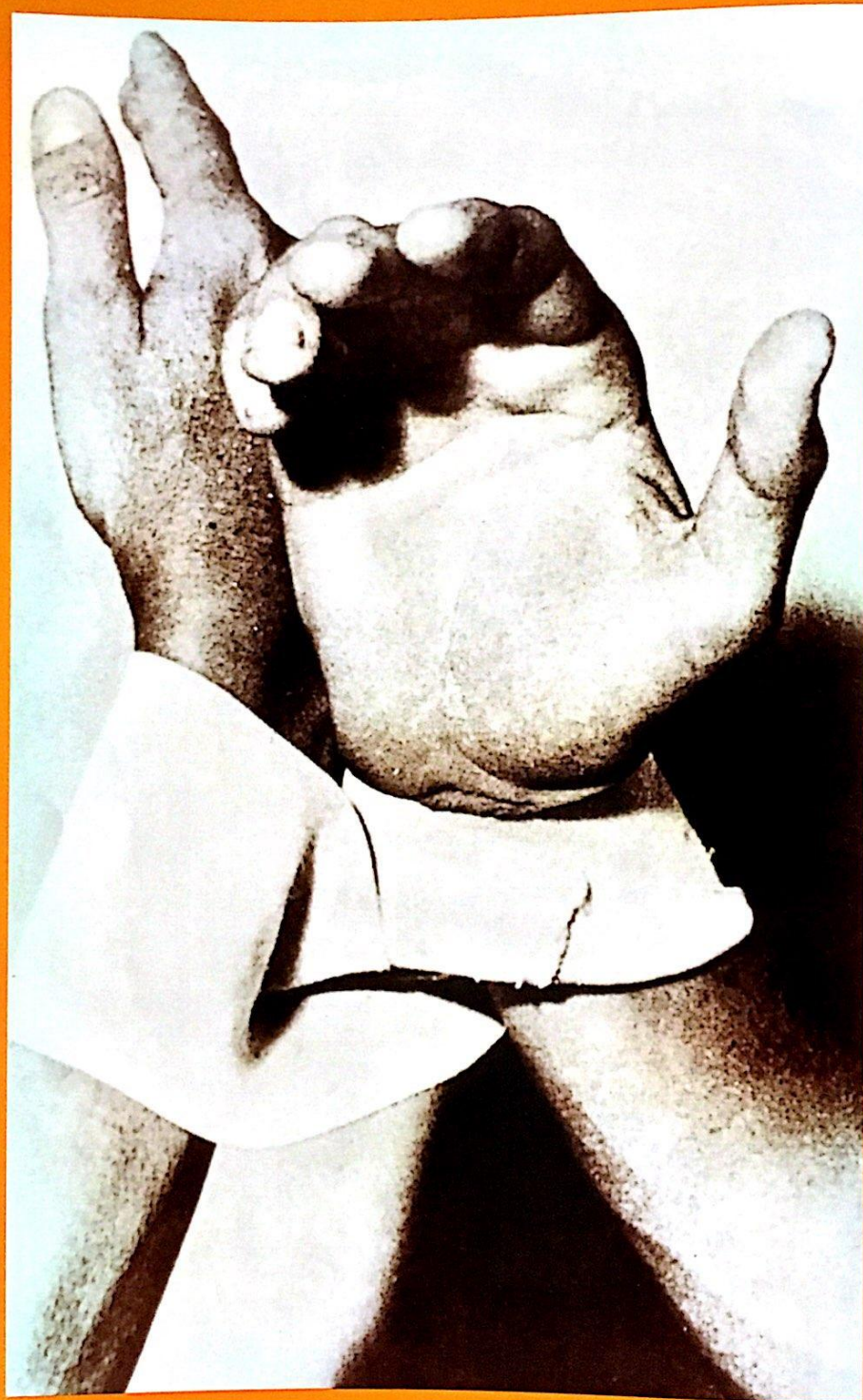
Je ne me considère pas comme un précurseur. Ce que je propose existe déjà dans les groupes très nombreux de jeunes qui intègrent à leur existence le sens poétique, qui vivent l'art au lieu d'en faire. Nous, les « artistes », nous pouvons tirer de leur expérience une mise en cause de la société actuelle, effrayée par leur intensité d'être et de vivre. Maintenant que l'artiste a vraiment perdu son rôle pionnier

dans la société actuelle, il est de plus en plus respecté par l'organisme social en décomposition. Dans le temps même où l'artiste est de plus en plus digéré par cette société en dissolution, il lui reste, dans la mesure de ses moyens, à tenter d'inoculer une nouvelle façon de vivre. Au moment même où il digère l'objet, l'artiste est digéré et une occupation bureaucratique : il serait l'ingénieur des loisirs du futur... Activité qui n'affecte en rien l'équilibre des structures sociales. La seule façon, pour l'artiste, d'échapper à la récupération c'est d'essayer de déclencher la créativité générale, sans aucune limite psychologique ou sociale. Sa créativité s'exprimera dans le vécu.

Lygia Clark (1969).

(1) Voir Robho n° 4. Dossier Lygia Clark.





Diálogo de mãos, 1966. Fita elástica em forma de Moebius.

Encontro de Lygia Clark com psicoterapeutas¹

Clínica “Canto da Gávea”

RIO DE JANEIRO, 1982

O texto apresentado a seguir é a transcrição de uma conversa entre Lygia Clark e um grupo de terapeutas voltados para o estudo e o tratamento da psicose. Na época desse encontro, a artista já vinha desenvolvendo a Estruturação do Self havia seis anos. O gravador foi acionado alguns minutos depois do início do debate, momento em que Lygia Clark evoca seu trabalho *Caminhando*,² após a apresentação do documentário *O Mundo de Lygia Clark*.³ Realizado em 1973 por seu filho, Eduardo Clark, o filme documenta várias das propostas da artista que envolvem o receptor em sua experiência corporal desenvolvidas até aquele momento, ou seja durante as quatro fases que antecedem a Estruturação do Self.⁴

Lygia Clark: Eu dava um par de tesouras a uma pessoa e lhe dizia: “faça você mesmo seu próprio *Caminhando*”; e aí ela cortava, cortava, cortava. Então a autoria era dela, eu já não era mais a autora, ela ficava no meu lugar. A estrutura é matemática e portanto também já não é minha. Acho que foi o momento em que eu mais me despojei de minha individualidade: era só uma proposta o que eu apresentava. Várias pessoas fizeram isso durante todo um período, sempre na minha casa. Depois, por um acaso – como sempre acontece mas que nunca é acaso –, eu quebrei o braço num acidente espetacular de carro, e colocaram um saquinho plástico em meu pulso quebrado. Eu estava em plena crise e, um dia, fiquei doente, então retirei aquele saquinho, soprei dentro dele e aquilo virou uma coisinha cheia. Coloquei em seguida uma pedra na parte de fora do saquinho e comecei a tocá-lo.⁵ Nesse exato momento, aquilo me deu uma alegria enorme, porque eu disse a mim mesma: “é o corpo, a textural!” – tudo parecia o corpo, e eu vi que ia entrar numa nova fase completamente diferente. Uma fase muito regressiva, tão regressiva que eu cheguei quase na fronteira da esquizofrenia, porque comecei a decompor o corpo todo em pedaços, e isso era muito perigoso (eu tenho uma filha que é psicanalista, ela acaba de chegar de Belo Horizonte e de me dizer que eu estou cada vez mais doida).⁶ Mas, depois, eu comecei a fazer coisas para duas pessoas juntas, depois para três, e nessa coletivização eu escapei dessa espécie de destruição que eu fazia cortando meu corpo em pedaços.

Fiz plásticos enormes, fiz sacos de cebola para as pessoas enfiarem o pé dentro, passarem por cima da outra... sentirem. E fui nessa direção do corpo durante muito tempo. Chegando em Paris, fui dar aula na Sorbonne.⁷ E lá isso foi desenvolvido de uma maneira muito profunda, porque eu tinha praticamente oitenta pessoas que queriam participar desse trabalho. Colocaram-me na seção de Artes Plásticas como professora de um curso cujo título era: “O corpo e o espaço”. Na primeira aula eu tive uma só aluna inscrita. Na semana seguinte, eu tinha cinco. Dez dias depois, eu já tinha vinte, trinta e foi aumentando, quarenta... No final eu tinha a Sorbonne inteira. Porque eu não dava nota: não há como dar nota para esse tipo de coisa. Eu os avisava que daria as notas melhores que se dava na Sorbonne, que

era vinte – uma nota que nenhum professor francês costuma dar porque se ele der vinte, isso quer dizer que o aluno sabe tanto quanto ele; então o professor não dá. Eu dava vinte de antemão para todo mundo e dizia aos alunos: “venham ou não venham” – e eu vivia com as pessoas todas em volta de mim, adorando fazer as experiências.

Eu ia duas vezes por semana, por três horas seguidas, e notei que com o tempo começaram a acontecer coisas. Por exemplo: bissexuais passavam a ser heterossexuais, heterossexuais passavam a ser bissexuais, homossexuais passavam a ser bissexuais. Então, houve no grupo uma transformação pessoal muito intensa e regressões de tal ordem – tanto nas mulheres como nos homens –, que eu pude ouvir a palavra nascendo, o que eu não posso explicar a vocês... é impossível. Então eu vi que realmente era uma terapia de grupo, o que eu estava propondo e fazendo; eu não sabia que era uma terapia, mas o descobri. Eu trabalhei cinco anos, praticamente com o mesmo grupo, que ia sempre aumentando, porque eu passava os alunos de ano, mas os que passavam de ano queriam continuar acompanhando o meu curso, então ficavam ligados comigo nesta experiência. A experiência era muito profunda porque se repetia várias vezes e todo mundo criava junto. Eu vi coisas maravilhosas inventadas por alunos no contexto do que eu fazia.

É assim que aconteceu a passagem: minha pintura estando acabada, o corpo entrou e substituiu a obra de arte, em certo sentido. Como diria o Hélio Pellegrino, o que eu quero hoje é transformar o homem em uma obra de arte. Mas isso é o Hélio.

Lygia, essa ambientação do seu trabalho parece estar mais ligada a um ambiente rural...

Não, aqui ela foi feita assim.⁸ Na Sorbonne, eu dispunha de uma sala que era quarenta vezes isso aqui, imensa. Tinha um tapete no chão e também uma torneira com água. E eu usava muita água, era muito bonito por isso. Em certo momento, quando todo mundo estava muito relaxado, eu abria a torneira e aquela água começava a correr e dava aquela sonoridade lindíssima, aquela música nos ouvidos. Então eu trabalhava no oposto do que você viu no filme: um lugar fechado, imenso, e com aquele tapete no chão. Não era na natureza. Isso que vocês viram é um filme idealizado pelo meu filho que foi, inclusive, quem teve a ideia de fazer a experiência na natureza.

A tua experiência então não se dá na natureza?

Acho que uma experiência pode se dar em qualquer lugar, o lugar não é importante. Uma vez, em Paris, sai para passar um fim de semana fora com um grupo e eu quis incorporar a árvore como elemento, numa situação em que as pessoas trabalhariam entre si, com o corpo, de tal modo que a árvore fizesse parte do corpo deles. Eu queria entrar num outro sentido e num outro tempo. E depois eu vim embora para cá.

Como é que você começou a coletivizar?

Você nunca pode explicar como é que você sai de uma coisa e passa para outra. Seria uma coisa *a priori*, e seria fraca se partisse do conceito. A passagem acontece naturalmente. Por exemplo, a *Baba Antropofágica* em que a pessoa tira da boca a linha de um carretel, usando a língua, eu achava que era o conceito mais preciso do meu trabalho. Mário Pedrosa diz que era comunicação (...). Eu lhe dizia que a comunicação é uma palavra fraca para designar o que eu faço. O que eu faço é: uma pessoa vomita uma baba, os outros engolem essa baba, misturam com sua própria baba, e vomitam por sua vez – é uma troca de baba. E no fundo, essa coisa de tirar da boca é muito isso mesmo. Eu não pensei em fazer a baba antes, mas a baba nasceu. Não pensei no conceito antes do nascimento da baba, o conceito vem depois do trabalho. O trabalho é sempre mais inteligente que o artista, é ele que dá a direção, é ele que dá o conceito teórico da coisa. No trabalho que eu estou fazendo no (...), eu não vejo teoria alguma, eu não consigo estabelecer teoria alguma. Eu posso contar coisas, mostrar materiais, contar o que acontece, que cada um vive uma mitologia maravilhosa quando acontece esse trabalho novo, mas não há teoria. É impossível fazer uma teoria por hora, e talvez nunca a faça.

Lygia, você coloca essa aproximação da psicologia como uma saída, não é? Uma saída ligada à criatividade...

Há muito tempo que eu penso que as fronteiras todas morreram. E hoje parece que há uma constatação muito curiosa, de que não são os matemáticos, por exemplo, que fazem as maiores invenções, que captam coisas novas na matemática. Hoje há uma tal dissolução de fronteiras, de categorias, que eu acabei propondo coisas de psicologia, que eu não chamaria nunca, jamais, de inconsciente, mas de qualquer maneira eu faço meu trabalho com o inconsciente. E, no entanto, eu não sou formada, nunca tive formação de psicóloga. Acabei nisso. Então, isso está acontecendo, não é?

Sua proposta de trabalho é uma proposta terapêutica ou criativa?

Minha proposta de trabalho começou criativa, como sempre foi. Continua criativa e agora é terapêutica. As duas coisas...

Como é que fica essa parte terapêutica no seu trabalho?

É evidente. Você não ouviu nada do que eu ouvi durante o tempo que eu trabalhei na Sorbonne. Por exemplo, nos oitenta alunos, eu tinha um preto que era um africano muito feio. Porque o francês adora preto, mas aquele era tão feio que ninguém queria trabalhar com ele. Então ele...
E depois eu vim embora para cá.

inventar que estava com a vesícula ruim, que não podia trabalhar, que tinha que ficar de molho dentro do grupo, etc. e tal. Então quando chegou a hora de enrolar alguém no jornal, eu o chamei, e lhe disse: "olha, você aí vai ser enrolado hoje no jornal, então você não vai fazer esforço nenhum, vão te carregar, você vai fazer a experiência". Então, o pegamos, o enrolamos com muito cuidado, com muito carinho, e o colocamos no ombro, e demos uma grande volta com ele. O pessoal, em geral, soltava sons pela boca, então ficava uma música sem ser música, era muito bonito. Quando nós o colocamos de pé, ele deu uma bruta gargalhada, ainda todo envolto, todo cheio de jornal. Quando tiraram o jornal, ele sentou e eu perguntei: "por que você riu?". Ele disse: "eu ri pelo seguinte, quando vocês me pegaram, eu pensei que vocês iam me levar, você com a sua tribo" – porque ele jogou para mim, é evidente, ele tem a tribo dele, africana, mas a minha e brasileira – "que vocês iam me degolar, iam me comer, iam fazer horrores comigo e, de repente, descobri que não aconteceu nada disso e eu estou felicíssimo de ter tido essa experiência e de ter saído inteiro dela". Você vê, aí, todo o caso da projeção dele contra o grupo, porque ele pensava que o grupo não queria trabalhar com ele e, depois, ele pensa que o grupo vai agredi-lo – o que, evidentemente, é a parte agressiva dele jogada em cima do grupo. Então, às vezes, tinha esse tipo de verbal, onde você via claramente como as coisas se passavam.

Havia uma garota, genialmente criativa, que tinha ficado internada no hospício várias vezes. Cada vez que fazia a relaxação, ela começava a chorar, tinha uns surtos, começava a sentir a "grande boca" e depois não sentia mais nada e ficava completamente paralisada. Isso acontecia a três por dois. Eu digo "surto" porque não tinha outra palavra, mas eu não admito que vocês digam que isso é um surto, porque é uma viagem maravilhosa. De repente, um cara desmaiava num canto, eu corria, botava no colo, embalava, pegava. Depois, a turma começou a não ter mais medo e a fazer o meu papel – eles tiraram minha parte, que era muito bonita –, e eu ficava mais de longe. E sopravam a pessoa, falavam coisas no ouvido, passavam a mão em cima, faziam massagem, até a pessoa voltar a si.

Uma vez eu tive um caso muito curioso, uma garota que fez uma viagem e não voltava. Então o grupo inteiro ficou comovido, eles sopravam, passavam a mão, faziam massagem – e a garota, nada. A gente trabalhava descalço e, então, por intuição pura, eu dei o meu pé e coleí os meus pés contra os pés dela. Em dois segundos, ela estava em pé e dando o *rapport*, do que ela tinha vivido: ela disse que estava num lugar completamente desestruturado e que quando sentiu aquela coisa concreta debaixo do pé, ela voltou a si imediatamente. Aconteciam coisas muito bonitas, dramáticas.

Teve também uma doidinha que apareceu lá, um dia, e quando viu todo mundo meio maluco, ela disse: "Eu não volto não, eu moro no hospício, lá acontecem coisas muito mais sensacionais do que aqui. Eu não volto para cá, não."

O teu trabalho é terapêutico, ou você está começando a descobrir um lugar, o sentido desse lugar?

Eu quero descobrir "o corpo". O que me interessa fundamentalmente é o corpo. E atualmente eu já sei que é mais do que o corpo. Ontem, por exemplo, eu tive uma sessão individual belíssima com uma moça que fez uma operação de vesícula, há mais tempo, e começou a sentir um buraco enorme aqui (*Lygia indica uma parte do corpo*), que não é onde fica a vesícula. E ontem ela viveu pela primeira vez o "grande buraco" (que eu chamo de buraco, porque os clientes o chamam assim), e ela sentiu que não era o órgão que faltava, não era o buraco do órgão da vesícula que havia sido retirado, é que quando se tirou o órgão, ela começou a sentir esse vazio aqui dentro, que é fundamental em cada um de nós, que tem que ser trabalhado e preenchido. Então eu me lembrei do conceito do Balint, o "defeito fundamental", e ontem ela sentiu isso, pela primeira vez. Então por trás da coisa corporal, é o que tem de mais profundo que me interessa.

A terapia tem esse sentido do cliente melhorar? Ou seja, como é que ele leva a você os problemas? Como começa a terapia?

Eu vou dizer como é. Eu não faço entrevista, a pessoa entra e quer contar a história. Eu digo: se você soubesse a sua história, você não estaria aqui. Dispa-se, deite e vamos começar o trabalho. Então, começa aí. A pessoa deita na cama, em geral sumariamente vestida: as mulheres ficam de calcinha – e de sutiã, quando não querem tirá-lo – e os homens ficam de sunguinha. Eu faço primeiro uma massagem no corpo inteiro, começando pela cabeça. Isso já é o consultório.

Um dia, eu começo a massagear uma determinada cliente – e ninguém sabia qual era o problema que eu ia encontrar, eu não sabia, ela não sabia – e, no momento que eu massageio, ela tem um longo orgasmo, sente uma faixa enorme no corpo, aqui (*Lygia indica uma parte do corpo que não é a cabeça*), comprimindo o corpo dela neste ponto, mas ela diz que a cabeça foi decapitada. Primeira sessão.

Na segunda sessão, ela volta com o seguinte sonho: ela está no meio de uma floresta, com árvores enormes, mas tinha uma que era gigantesca, maior que todas. Essa árvore cai e corta toda a visão dela e a divide em dois. Todo o split dela – afetivo e erótico –, que apareceu desde a massagem, é confirmado no sonho. E quando eu pergunto a ela o que ela está fazendo, em desenho, ou em qualquer forma de expressão, ela põe a mão na cabeça e diz: "Imagine que eu estou fazendo superfícies de uma cor só, divididas completamente pelo meio também". Daí você vê como as coisas caminham rápidas e juntas. Então eu já sabia qual era o problema fundamental dela. É muito bonito porque o problema, em geral, aparece na primeira sessão.

Eu tenho uns slides para mostrar a vocês, com a relaxação da Sorbonne, que já é mais próximo daquilo que eu faço no consultório. E depois tem alguns slides do consultório individual, só que as pessoas estão vestidas ainda, porque eu comeci trabalhando com as pessoas vestidas, com o tempo é que eu achei que era importante tocar no corpo todo e, portanto, tirar a roupa. Então, se vocês quiserem, a gente podia passar a parte da relaxação e, depois, alguns slides do consultório. Depois, eu gostaria que o Lula falasse, e a Gina também. Porque eu acho que a parte mais importante do trabalho hoje não está na minha mão, está na mão do Lula, porque o Lula está aplicando a experiência com psicóticos de ambulatório e com um resultado muito grande. Essa experiência com os psicóticos do ambulatório, eu acho que é mais importante.

Gina Ferreira – Poderíamos contar como você interage a partir da necessidade do cliente, de como surgiu, por exemplo, o uso da gota de mel...

Ah, sim, conte da gota de mel...

Gina – Uma cliente minha estava em colapso, com uma falta de ar intensa, e ela não me fala desta falta de ar, porque a coisa é muito mais interna; aí sem saber do que estava acontecendo, eu coloquei a mão sobre o peito dela e pinguei umas gotas de mel nos lábios, e a falta de ar então cessou. O mel não fazia parte da "regra" da terapia, ou seja, foi uma coisa criativa, mas uma coisa criativa respondendo à necessidade da cliente. Porque eu acho que essa interação é realmente profunda, é quase de inconsciente a inconsciente.

É verdade. Isso também acontece muito comigo, de eu de repente começar a levantar e pegar numa parte do corpo da cliente, sem que ela tivesse pedido. E quando ela levanta, me diz: "Naquele momento que você levantou, você colocou a mão exatamente no lugar que eu queria que você colocasse, que era o necessário para mim". É a coisa pré-verbal.

Uma vez eu peguei um rapaz em crise – um caso muito interessante, pré-psicótico. Ele sentia uma bola imensa de plástico na cabeça e, ao mesmo tempo, como se toda a pele dele do corpo saísse, e ele sentia uma dor terrível pelo corpo inteiro, e então ele corria pela cidade. Corria, corria, corria, corria. E ele foi me procurar. Eu fiquei com medo de ele ter disritmia temporal, e pedi para ele fazer os exames e não era isso. Então eu comeci a fazer um

trabalho com ele e, em três meses, ele se revestiu com a pele. A Inês achava que era um pedaço do corpo da mãe, e eu achava que era o envoltório dele que descolava e saía. E ele ficou completamente bom, escreveu um livro e nunca mais teve nada.

Essa experiência me parece um aceleração de terapia, de transferência. Porque num determinado momento, as coisas verbalizadas não dão conta. Esse trabalho deve ser interessante não só com psicóticos, mas com psicóticos você deve conseguir até mais resultados, não é?

Com o *borderline* você consegue muita coisa também, mas com o neurótico é terrível, porque toca, fundamentalmente e diretamente, no "defeito fundamental". A meu ver é isso. E com o verbal, já não se consegue, ao contrário, a gente se defende com o verbal, quando é tocado. O silêncio no momento da sessão em que deixo o cliente com os objetos, por exemplo, é muito importante. Aquele cliente, por exemplo, na última sessão, fez uma grande reflexão com uma só frase e depois ele dormiu. Ficamos uma hora, eu sentada no chão, ele dormindo, e não se falava nada. Você sabe que o silêncio costura a pessoa. Quando acaba, eu vou lá, tiro os objetos de cima dele, passo aquele colchão de bolinhas de isopor, pego no corpo dele todo, dou o saco de plástico para ele estourar e, depois, ele se veste e vai embora. O silêncio é fundamental.

Gina – Eu queria completar lembrando que todos nós temos esse núcleo psicótico e eu acho que essa vivência que a Lygia traz possibilita que esse núcleo psicótico seja movimentado. E assim todos nós podemos deixar de ser um *borderline*...

Deixar de ser um *borderline*, eu não sei. Mas eu acho que, pelo menos, um *borderline* equilibrado dentro de sua própria loucura. Sair dela, sena como o neurótico pois o que faz o neurótico? Ele bola um sistema, não cria, não muda a visão de mundo, não faz nada. E o que faz o *borderline*? É o artista, é o criador. Então um *borderline* bem equilibrado – quer dizer, dentro da possibilidade dele – ele vai fazer o quê? Ele vai fazer literatura, ele muda o pensamento do mundo, a visão do mundo, e modifica as coisas. Então, eu acho que o *borderline* é muito mais sadio do que o neurótico. Eu duvido que o neurótico passe por minhas mãos, e volte a fazer o trabalho dele. Só o *borderline* pode fazer isso.

Eu por exemplo, já passei por psicótica na minha vida e não fui internada por puro azar... ou pura sorte. Agora, eu entendo qualquer "doido" (entre aspas), porque eu sou profundamente maluca também. Uma maluca organizada, equilibrada, mas maluca. E eu duvido que uma pessoa certinha chamada neurótica possa entender uma clínica dessas.

Gina – A experiência com psicótico comigo não deu certo, pela necessidade que ele tem do concreto. Então você dá o saquinho cheio de ar, e ele entende como seio; ele não consegue abstrair, ele quer o concreto...

Nós três estamos falando, cada um, com uma linguagem diferente e até com sentido diferente... Eu, por exemplo, tenho experiência com muita gente que não simboliza mesmo, e é tão clara a coisa em si, que não há necessidade de simbolizar, porque a coisa em si é ela por inteiro. Isso é diferente mesmo.

Parece-me que, talvez, a diferença no caso da tua técnica – e que é interessante para trabalhar com psicóticos – é o suporte que você é para a pessoa, não só fisicamente ali com ela, mas também com o material que você usa.

Eu acho isso também. Na realidade, eu trabalho com dois suportes: eu trabalho com minha pessoa que, num momento de fluir intenso em que o cliente me destrói, ele está com o *Objeto Relacional* na mão e não está comigo; se ele destrói o *Objeto Relacional*, eu estou presente inteira para desmentir que ele destruiu realmente o objeto. Então eu trabalho com dois suportes: um é o objeto e eu sou o outro.

Lula Wanderley – Isso me faz pensar na memória do corpo...

É, eu acho que o fundamental é o que existe de memória do corpo, que é exatamente como aquela cliente que pensa que não vai respirar mais: intelectualmente ela não sabe o que é, mas ela passou por aquilo quando nasceu. Você pega coisas com o corpo, que com a cabeça você não lembra – nem tem como lembrar, porque você não tem memória, na ocasião, mas você registra estas coisas no seu corpo. Você registra quando balançam, quando fazem uma queda mais brusca, quando você está com fome, quando você está molhada, quando você está seca – enfim, o corpo vai registrando tudo e vai se estruturando com aquilo. Isso aparece muito no meu trabalho.

Seu trabalho não deve funcionar para neuróticos obsessivos...

Eu sou tão ignorante que, neurótico obsessivo, eu não sei quando é, fóbico também não sei quando é... Eu trabalho com aquilo que eu vejo, com aquilo que eu sinto, com aquilo que aparece.

Mas acho que não dá com neuróticos...

Não, dá sim, mas eu acho o neurótico péssimo. Em um ano, um ano e meio, três anos, sete anos falando em papai e mamãe, minha tia, meu tio, meu irmão – Deus me livre! Não, esse negócio de papai e mamãe não dá não. Pra mim, ficar remetendo tudo às relações com papai e mamãe, ou com meu irmão, minha tia, minha vizinha... me dá tédio, eu não trabalho com neurótico porque morro de tédio. O neurótico, em geral, até gosta de trabalhar com o corpo, mas é num sentido completamente diferente: é porque ele gosta de ser tocado, ele gosta de ser paparicado, e no trabalho com o corpo ele é tocado, ele é paparicado...

O que eu acho que me interessaria é reabrir um grupo um dia. Tem uma menina que se interessa por isso: ela está trabalhando com uma autista, filha de um rapaz, amigo meu. Ela podia pegar esse meu trabalho de grupo, em que o espaço intermediário entre uma pessoa e outra é preenchido por um plástico: eu acho que isso, por exemplo, com autista deve ser muito bom. Eu tinha vontade de fazer essa experiência, mas agora eu não me atrevo, porque eu fui ler um livro sobre o autismo que diz assim: cada um de nós acaba com bolsões autistas. E eu descobri que eu era o próprio bolsão (*risos*). Então não posso, senão vou ter um troço, você entende? Mas eu ensinei para a menina a fazer toda aquela coisa com o plástico e os sacos de cebola que tem que botar no pé de um lado, passar por cima do outro, etc. Eu gostaria de formar gente para fazer isso. Fazer um grupo eu gostaria também, muito...

EDIÇÃO DE TEXTO E NOTAS POR SUELY ROLNIK

na obra como elemento essencial. O *acontecimento* de sua *experiência* é a própria expressão da obra, que ganha assim uma densidade viva na imanência do ato.

³ *O Mundo de Lygia Clark*, com direção de Eduardo Clark e criação musical de Nana Vasconcelos. Rio de Janeiro, 1973.

⁴ *Nostalgia do Corpo* (1966), *A Casa é o Corpo* (1967-69), *Corpo é a Casa* (1968-70) e *Corpo Coletivo* (1972-75), fase que a partir de 1974 é também chamada de *Fantasmática do Corpo*.

⁵ Esta experiência, que aconteceu em 1966, deu origem ao trabalho que Lygia Clark chamou de *Pedra e ar*. Ver Suely Rolnik, "Breve descrição dos Objetos Relacionais" no presente catálogo.

⁶ Lygia Clark refere-se à sua filha Elizabeth Pimentel Lins Clark Ribeiro, falecida em 2002. Os outros dois filhos da artista são: Álvaro Edward Clark e Eduardo Lins Clark Ribeiro.

⁷ Ver notas 9 e 74 de Suely Rolnik, "Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia", no presente catálogo.

⁸ A pergunta refere-se ao filme *O Mundo de Lygia Clark*, que inclui documentação de alguns trabalhos desenvolvidos na Sorbonne (da fase "Corpo coletivo" ou "Fantasmática do corpo"). Estes eram em geral feitos em sala fechada, embora muitas vezes as propostas extrapolassem o espaço da classe, e tomassem as escadarias e outros recintos da faculdade, expandindo-se para a rue St. Charles, onde se localizava a escola, ou o Boulevard Brune onde se situava o ateliê de Lygia Clark, frequentado nos finais de semana por seus alunos. Retomados especialmente para o filme, os trabalhos foram efetivamente realizados ao ar livre, em meio à natureza, nas proximidades do Rio de Janeiro, durante uma das vindas de Lygia Clark ao Brasil, em 1973.

⁹ *Viagem* é o nome que foi dado por Lygia Clark a esta proposta.

¹⁰ *Enveloppé*, em francês no original, significa, neste contexto, "embrulhado".

¹¹ O que Lygia Clark chama de "relaxação", numa versão afrancesada de "relaxamento", consiste num método criado por Michel Sapir (psiquiatra e psicanalista francês, da *International Psychoanalytical Society - IPA*), o qual ele chamou de "relaxamento de sentido analítico" ou "relaxamento de abordagem psicanalítica" no início e, mais tarde, de "indução variável". Sapir começou este trabalho logo depois da Segunda Guerra Mundial, no serviço de nefrologia do Hospital Rotshild com doentes portadores de hipertensão grave. O psicanalista francês trabalhou em colaboração com Balint – psicanalista húngaro, próximo da tradição ferencsiana –, de quem absorveu a concepção de *relação* e a importância atribuída a ela. Sapir era um dos grandes amigos de Fédida, também seu colaborador na pesquisa sobre o corpo. Foi Fédida – com quem a artista fez análise de 1972 a 74 –, que a indicou para o trabalho corporal, em 1974. Michel Sapir indicou para a artista uma profissional de seu grupo, Monique Karlicow, com quem Lygia fez alguns meses de terapia corporal. Lygia incorporou esse método em suas propostas na Sorbonne e, ao voltar ao Brasil, e começar a atender individualmente, ela o utilizou nos primeiros tempos. Mas, rapidamente, ela foi recriando o método, explorando cada vez mais o trabalho com os *Objetos Relacionais* e acabou afastando-se totalmente da proposta de Sapir. Dois interessantes depoimentos acerca do universo de Sapir e de sua relação com o trabalho de Fédida podem ser encontrados nas seguintes entrevistas filmadas no contexto do projeto de documentação "Lygia Clark, do objeto ao acontecimento": a psiquiatra e psicanalista Simone Cohen, viúva e colaboradora de Sapir, e Catherine Vingtrignier, uma das alunas que participaram do grupo de formação que Sapir e Fédida fizeram em parceria, no início dos anos 70.

¹² *Rapport*, em francês no original, significa aqui relato.

¹³ O que Lygia chama de "defeito fundamental" é uma tradução afrancesada do conceito de "falta básica" (em francês: *défaut fondamental*) de Michaël Balint, cujo trabalho Lygia Clark certamente conheceu graças a seu convívio com Fédida e com o universo de Michel Sapir. Este último não só colaborou com Balint, mas também privilegiou seu conceito de "falta básica", em seu método de relaxamento.

¹⁴ Lygia Clark refere-se à série de entrevistas que, em muitas correntes, o terapeuta faz com o paciente, antes de iniciar o trabalho terapêutico propriamente dito.

¹⁵ *Split*, que significa dissociação, clivagem, é um termo do jargão psicanalítico, geralmente usado em inglês.

¹⁶ Lygia Clark refere-se a Inês Besouchet, psicanalista que a incentivou a começar a desenvolver seu trabalho em sessões individuais, quando ela chegou de Paris, em 1976. Formada por Kemper e, depois, re-analisada em Paris por Sacha Nacht, Besouchet constituiu com colegas, filósofos, artistas e uma psicodramatista, o Centro de Estudos de "Antropologia Clínica", no Rio de Janeiro. Uma das raras psicanalistas que se interessaram pela Estruturação do Self, ela foi uma interlocutora privilegiada da artista no desenvolvimento desse seu último trabalho.

¹⁷ Lygia refere-se ao *Objeto Relacional*, *Saco plástico cheio de ar*. Ver Suely Rolnik, "Breve descrição dos Objetos Relacionais", no presente catálogo.



Encima: *Nostalgia do corpo*, 1968
Embaixo: *Arquiteturas biológicas, nascimento*, 1969.
Sacos de nylon costurados em um retângulo de plástico.

Abrir o corpo

José Gil

1. O campo que vou tentar explorar sobrepõe-se em grande parte a esse terreno indefinido que foi o da experimentação artístico-terapêutica de Lygia Clark. Qualquer que seja a dificuldade em delimitá-lo, uma coisa é certa: o ponto de vista adotado vai no sentido da elaboração de uma certa idéia de corpo que está certamente presente tanto nos processos criativos artísticos como nos processos terapêuticos. Que tem essa idéia de particular?

Quer se trate de um ritual terapêutico "primitivo" (como os estudados por Victor Turner nos Ndembu de África, ou o candomblé brasileiro), quer de arte sacra (de Bizâncio ao retábulo de Issenheim de Grünewald ou ainda aos ícones de certas procissões religiosas portuguesas), ou das *Aktionen* de Joseph Beuys, ou ainda da arte clínica (chamemos-lhe assim, por certo incorretamente) de Lygia Clark, assistimos sempre à imbricação estreita dos três planos: da arte, da clínica e de certas ações e paixões do corpo. Os dispositivos, máscaras, estatuetas, ornamentos, objetos múltiplos que nós caracterizamos como artísticos participam nos processos terapêuticos que, em princípio, deverão transformar o corpo (ou o espírito que se manifesta no corpo) doente.

Porque é que esses processos incidem sobre o corpo? Inversamente, porque é que a visão de certos corpos representados, ou de certos ícones de santos, tinha a virtude de curar? Porque é que o trabalho sobre o corpo tinha e tem efeitos sobre o espírito? Velhas questões que as terapias atuais retomam porque não resolvidas – apesar das extraordinárias elaborações, teóricas e práticas, que, desde há mais de um século, têm sido testadas no corpo e no espírito doentes.

Fazer um fio de inteligibilidade – por mais tênue que se apresente – a estes problemas, é o que nos propomos fazer, deslocando talvez uma certa idéia adicional das relações entre a consciência e o corpo.

A primeira característica notável deste corpo é que não é definível como uma "unidade psico-física", segundo a expressão de Husserl. Nem o homem é uma unidade, nem o elemento psíquico se liga harmoniosamente ao somático para constituírem um ser uno.

Assim, um ser de consciência e de inconsciente. Que significam estas expressões? Aqui também a concepção fenomenológica deve sofrer uma transformação. Enquanto ela define a consciência como intencionalidade, ponto de partida de toda a obra da constituição, é preciso agora considerar o outro lado da intencionalidade, a parte de trás da consciência, por assim dizer, a que chamaremos a *consciência do corpo*.

Por "consciência do corpo" não entendemos a consciência que se toma de um órgão quando ele se

faz sentir na dor ou no prazer; nem, mais geralmente, a consciência das "localizações das sensações", problema que tanto preocupou Husserl nas *Ideen II*. Não nos interrogamos sobre a questão de saber como uma instância psíquica, incorporal, não espacial como uma sensação se pode espacializar através de um corpo sensível (*Leib*). Não o fazemos porque a nossa idéia de corpo difere da da fenomenologia; como difere a idéia de consciência.

Há que considerar a consciência como um elemento paradoxal: sempre em estreita imbricação com o corpo, ela atravessa os estados de maior intimidade, mistura, osmose mesmo com o corpo; mas pode também dele afastar-se a ponto de parecer entrar em ruptura, separar-se, abandoná-lo como se de um elemento estrangeiro se tratasse. Que a consciência deixe de habitar um corpo é uma experiência comum, da ordem da psicose.

Esta separação, no entanto, nunca é completa. Mesmo nos casos extremos de ruptura, permanece sempre uma ligação residual, um fio muitas vezes inconsciente que faz com que a consciência se reconheça como pertencente àquele corpo e não a outro.

"Consciência do corpo" significa assim uma espécie de avesso da intencionalidade. Por exemplo, não se tem consciência do corpo como se a tem de um objeto percebido. Aqui, toda a consciência não é "consciência de", o objeto não surge "em carne e osso" diante do sujeito; pelo contrário, a consciência do corpo é antes de mais nada impregnação da consciência pelo corpo. Numa série de casos bem conhecidos, desde a experiência do bailarino que sente a energia fluir através dos membros e os movimentos da consciência acompanhá-los, até a estados vegetativos induzidos por drogas, a consciência aparece como um "meio" ou "atmosfera" susceptível de ser invadida, captada, ocupada, por texturas finíssimas que a obscurecem e que vêm dos movimentos do corpo. Em múltiplos estados triviais de consciência do corpo – como no cansaço extremo, na insônia, no acordar prolongado – um dos efeitos mais visíveis é o abaixamento do limiar da consciência clara. Este fato, contudo, não nos deve levar a caracterizar a consciência do corpo como uma consciência subliminar.

É preciso definir a consciência do corpo não à maneira da fenomenologia (mesmo de uma fenomenologia do corpo como a de Merleau-Ponty), não como o que visa o sentido do objeto na percepção, por exemplo, mas como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo.

A impregnação da consciência pelos movimentos do corpo é própria da natureza da consciência: a descrição clássica da consciência como "tomada de

consciência" do objeto diferenciando-o do sujeito implica, curiosamente, essa mesma impregnação. Não haveria tomada de consciência se esta não desposasse, de uma maneira ou de outra, o objeto em questão. Ora "desposar" vale como metáfora que recobre processos precisos de cognição e contágio, entre os quais a captação das formas e das forças que animam o objeto. Como é que a consciência capta essas características objetivas? Fazendo-as suas: opera-se primeiro uma impregnação da consciência pelo corpo; em seguida, este último entra em conexão com o mundo exterior, o que significa que passa a coincidir com as forças do objeto. O corpo inicia um devir-objeto quer dizer, em termos deleuzianos, que se cria uma zona de indiscernibilidade entre o corpo e o objeto que faz com que o corpo transfira certos dos seus traços ao objeto, e reciprocamente, que certas propriedades do objeto se transmitam ao corpo. Assim se devem peixe, pedra ou cubo. A percepção do cubo de Husserl não se explica de outro modo.

Notemos que esta descrição sumária da percepção de um objeto qualquer não difere muito da percepção artística: também aqui ocorrem, necessariamente, um devir e uma osmose com a obra de arte. Para bem pintar um peixe, escrevia um pintor japonês, é preciso aprender a tornar-se peixe.

Como se opera a conexão do corpo que impregna a consciência com os seus movimentos, com o mundo?

Consideremos, primeiro, a noção de impregnação: se ela existe, e se existe uma consciência do corpo – o que parece irrecusável – temos que admitir que nem a consciência nem o corpo constituem duas "substâncias" ou "elementos" opostos, que se definiriam por atributos contrários como no caso da concepção cartesiana, adotada por Husserl. Pelo contrário, uma tessitura comum atravessa os dois. Qualquer que ela seja, para aceitar tal enunciado, é necessário inverter o ponto de vista cartesiano de um corpo caracterizado por se situar no espaço, e uma consciência incorporal. Inverter o ponto de vista significa fazer do corpo e da consciência duas expressões ou manifestações de uma outra instância: passamos assim da fenomenologia à ontologia.

Não é essa a questão que nos interessa agora. Mas tiremos dela um pequeno proveito: e se considerássemos a expressão "movimento de pensamento" não como uma metáfora do movimento de um corpo físico no espaço, mas, ao invés, tanto o primeiro como o segundo movimento, como resultados, agora num registro ontológico, de um movimento de uma outra natureza, mais profundo e original (que o movimento de uma coisa no espaço euclidiano)? Um movimento virtual não determinado pela distância, mas que se atualiza no espaço e no tempo?

Compreenderíamos então que o pensamento move-se realmente, porque se movia já no espaço virtual. Ai não se define por parâmetros físicos, porque estes são virtualmente indeterminados. Nem é ele determinado por não sei que fatores "espirituais" ou "inteligíveis". Digamos que a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo se opera num espaço virtual em que se atualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos de pensamento. Numa imagem simples e simplificadora, diríamos que num estado de transe ou de grande intensidade de criação artística, por exemplo, quando a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo, os dois elementos convergem, transformando-se, para o espaço único em que a osmose se produzirá: e no mesmo processo de atualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento, que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo.

É assim que não só a consciência devém corpo de consciência – em que os movimentos da consciência *sabem do seu espaço* tão imediatamente como o corpo sabe dos seus gestos (practognósias) – mas o próprio corpo se torna consciência, capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos dos outros corpos. Movimentos de forças e de pequenas percepções.

A consciência do corpo comporta assim dois regimes, um que resulta da transformação da consciência vigil intencional, e outro que decorre da mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo.

O primeiro regime, que diz respeito propriamente à consciência, constitui o lado obscuro da intencionalidade. Merleau-Ponty referia-se amiúde à componente "irrefletida" da consciência, por onde ela "mergulhava" as suas raízes no corpo. O que chamamos o avesso da intencionalidade (ou consciência do corpo) é de outra ordem. Primeiro, porque não tem como referência a consciência reflexiva, não se tratando de uma obscuridade fruto da perda ou negação das propriedades da reflexão, como a clareza ou a distinção. Em segundo lugar, trata-se, sim, de uma diferença da própria tessitura da consciência: deixar vir ao de cima, dar pregnância ao que na consciência (intencional, habitual) está sempre presente a todo o instante – os movimentos do corpo – mas ofuscados pela claridade da *lumen naturale*. Eis o que significa fazer passar a consciência do corpo para o primeiro plano da consciência.

Todas estas transformações a que se submete a consciência, os diferentes regimes por que passa, exigem dela uma definição em termos muito diferentes da reflexividade e da intencionalidade.

Importa insistir na idéia de que a consciência do corpo não nasce de uma operação que modifica o regime normal da consciência vigil, mas que constitui uma espécie de regime subjacente a todo o estado de consciência, mesmo o da mais pura consciência reflexiva. Não há consciência sem consciência do corpo. Não há consciência sem que os movimentos corporais intervenham nos movimentos da consciência.

O avesso obscuro da consciência clara revela-se simplesmente na mudança de escala. A mudança de regime é uma mudança de escala.

Steve Paxton, coreógrafo americano, inventor da técnica de Contacto-Improvisação, diz que a consciência (intencional) que temos dos movimentos do corpo está cheia de "buracos" (*gaps*), como um queijosuiço, porque esses movimentos são demasiado rápidos para que a consciência clara os capte. No entanto, para a consciência que a consciência tem de si, não há *gaps*, mas uma continuidade ininterrupta, uma corrente de consciência sempre preenchida por percepções, imagens, impressões, sensações, pensamentos, volições etc. Se fosse possível aplicar um microscópio eletrônico a essa corrente, aumentando muito a escala média dos elementos que a percorrem – que é afinal o que faz a criança ou certos psicóticos – obteríamos uma duração esburacada, uma descontinuidade de tal maneira lacunar que a imagem original da corrente de consciência se tornaria irreconhecível.

Resumindo, a consciência intencional ou reflexiva é, de fato, intervalar: e nos intervalos sucedem-se movimentos corporais tão rápidos que passam despercebidos.

Assim, a consciência do corpo torna-se evidente quando se aumenta a escala dos seus "objetos". Mais: ela deixa de ter objetos, cessando, como vimos, de ser "consciência de"; perde progressivamente a sua intencionalidade dirigida para o mundo fenomênico para adquirir poderes diferentes que a abrem a um outro mundo. A consciência do corpo não impõe já a sua "luz" aos objetos, deixando-se invadir cada vez mais pelos movimentos ínfimos que a ela se "colam" nesses espaços intervalares. Devem então corpo de consciência.

Mas o que é o corpo de consciência senão o próprio corpo, por sua vez, impregnado de consciência? Duas faces de uma mesma imanência. O corpo impregnado de consciência ou corpo-consciência constitui o segundo regime da consciência do corpo.

Resta-nos, como fizemos brevemente para o primeiro regime, descrever os processos pelos quais o corpo se transforma em *corpo-consciência*.

Começemos por um traço importante: o corpo-consciência caracteriza-se pela sua hiperexcitabilidade. É possível, mesmo provável, que esta se desenvolva sensorialmente, afetando o conjunto dos órgãos sensoriais. Mas a estas modificações modais da excitação sensorial subjaz uma dupla transformação do corpo sensível:

a) ele torna-se capaz de captar as "sensações insensíveis" ou pequenas percepções (para empregar os termos de Leibniz) dos outros corpos. Como veremos, este novo poder do corpo corresponde ao mesmo poder da consciência do corpo tornada corpo de consciência. Também aqui se trata de uma questão de escala: o corpo-consciência está presente, desde sempre, no corpo comum ou corpo empírico, mas adormecido ou enterrado pelas funções macro-sensoriais deste último.

b) A segunda transformação diz respeito à relação consciência-inconsciente. O corpo-consciência, hipersensível, pode entrar imediatamente em contacto-osmose com os outros corpos. Digamos que se abre aos outros corpos, conectando-se com os *movimentos do seu inconsciente*. A osmose ou a comunicação realiza-se entre dois ou mais inconscientes. É o que acontece na transferência psicótica, como o mostraram irrecusavelmente Harold Searles, Françoise Dolto e Françoise Davoine. E como existe sempre um substrato deste tipo de transferência na transferência analítica (v. Pierre Fédida), esta entra também no campo operativo do corpo-consciência.

A comunicação de inconscientes opera-se por osmose ou contágio. A adequação de dois corpos no Contacto-Improvisação evidencia vários aspectos do fenómeno, no domínio da dança.

É no campo dos fenómenos mágicos, da adivinhação, da influência a distância, da telepatia etc. que a noção de corpo-consciência pode trazer uma outra inteligibilidade. Estes fenómenos, tão mal estudados pela antropologia, são de natureza semelhante à transferência psicótica. Certas correntes psicanalíticas, como a de Maria Torok e Nicolas Abraham, trabalham fatos clínicos que anteriormente (e ainda hoje) se atribuem à magia (refiro-me ao "impensado genealógico", à "glossolalia", etc.).

Somos assim levados a uma concepção do inconsciente muito diferente da que Freud elaborou. É tudo aquilo a que se chamava "o oculto", e que interessava prodigiosamente Freud – certamente por não entrar na sua metapsicologia – que obriga a pensar o inconsciente. Fenómenos que, afinal, não são ocultos senão por serem ocultados. Ocorrem a cada instante na vida quotidiana mais trivial.

Por exemplo, um caso banal em vários países do Mediterrâneo, e em Portugal: uma massagista com poderes de vidência. Pelo contacto das mãos na pele e nos músculos do paciente, ela vê quem lhe "lançou injevas" de que o seu corpo lhe dá sinais (através

das pequenas percepções). Descreve então pessoas que ela nunca viu e que correspondem exatamente a conhecimentos próximos da paciente.

Fenômenos deste tipo acontecem muitas vezes em escolas de dança moderna e contemporânea, que praticam técnicas avançadas de desestruturação dos movimentos corporais.

Uma explicação científica, racional, desta comunicação de inconscientes implicaria a seqüência seguinte: a hipersensibilidade da massagista registra movimentos do corpo da paciente, normalmente indetectáveis, quer dizer não sentidos pela consciência vigil comum. Transmitedos ao cérebro, são decodificados e traduzidos em imagens, as imagens das pessoas que lançaram o mau-olhado. Esta hipótese reduz a carga mágica do fenómeno. Resta compreender como os movimentos do corpo são percebidos pelas mãos da massagista, e como as imagens das pessoas se inscreveram no corpo, através dos movimentos.

A percepção de movimentos imperceptíveis é explicável pela captação das pequenas percepções pelo corpo-consciência da massagista. É verdade que seria necessário ter em conta aqui uma semiótica das pequenas percepções de que tentamos, noutra sítio, construir os primeiros elementos.

Quanto ao modo como a "influência" do mau-olhado se inscreve no corpo, e como essa inscrição implica a codificação de imagens em movimentos – é tarefa certamente para um estudo transdisciplinar que não poderia deixar de recorrer às neurociências. Lembremos apenas que a codificação de imagens em movimentos corporais (sensorio-motores) não parece muito diferente daquela codificação "amodal" de que fala Daniel Stern, que permite aos bebês reconhecerem com um sentido, a vista por exemplo, um objeto de que só obtiveram, até ali, sons. Também aqui um operador amodal abstrato transformaria, codificando e decodificando, os movimentos das imagens em movimentos corporais – e inversamente.

Um aspecto da comunicação de inconscientes ficou por explicar: como se opera a transmissão ou passagem das pequenas percepções e das forças de um a outro inconsciente? O que significa a contaminação de um inconsciente por outro, ou a influência de um sobre o outro? Quais as condições de possibilidade para que a contaminação aconteça?

3. Desde o início que, sem os nomear, vamos falando de afetos. Todos os fenómenos referidos – desde a transferência psicótica à vidência – supõem fortíssimas intensidades afetivas. A contaminação afetiva seria assim o exemplo mais comum de contágio: nada mais banal do que a transmissão imediata da expressão emotiva de um rosto, lágrimas ou riso que induzem em outrem mais lágrimas e mais riso.

Porém, trata-se, agora, de contágio de inconscientes e, em particular, do que já descrevemos implicitamente como inconscientes do corpo. Noção que exige, pois, alguma explicitação prévia.

Dois aspectos são a considerar no inconsciente do corpo: o primeiro diz respeito à captação das pequenas percepções pelo corpo-consciência, o segundo pode ser encarado como um aspecto particular do primeiro e remete para a cartografia das intensidades do corpo.

Digamos que as pequenas percepções se repartem em dois grandes tipos: no primeiro, são inconscientes porque ínfimas, situando-se aqum do limiar da consciência. Formam cadeias contínuas que ligam duas macropercepções. São, como diz Leibniz, insensíveis e imperceptíveis, mas não deixam de nos afetar através das forças que drenam.

O segundo tipo de pequenas percepções interessa-nos mais. Resultam, antes de mais nada, da defasagem entre dois contextos quase idênticos. Qualquer coisa, um "não sei quê" surgiu hoje no rosto do amigo que

vejo todos os dias. O "não sei quê", indefinido porque microscópico, não é nada que se veja, é o *intervalo* entre a percepção macroscópica habitual do rosto do meu amigo, e a sua percepção atual. A pequena percepção é intervalar: tem, no entanto, uma forma, uma espécie de contorno interior da defasagem a que chamei "contorno do silêncio" ou "contorno da ausência". A forma não descreve uma figura pois o intervalo só é percebido enquanto *forma das forças* que emanam do conjunto das pequenas percepções. Nada se vê, nada se ouve, "sente-se" qualquer coisa indeterminada, ilocalizável, que se confunde com o sentir do corpo inteiro (que é um não-sentir), mas que anuncia um sentido.

Como diz Deleuze, num belo texto sobre as pequenas percepções de Leibniz (primeiro tipo): "Voltemos aos textos célebres de Leibniz sobre o murmúrio do mar. Ai também, duas interpretações são possíveis. Ou dizemos que a percepção do barulho do conjunto é clara mas confusa (não distinta), porque as pequenas percepções que o compõem não são elas próprias claras, são confusas. Ou dizemos que as pequenas percepções são elas próprias distintas e obscuras (não claras): distintas porque captando relações diferenciais e singularidades, obscuras porque não ainda "distinguidas", não ainda diferenciadas – e essas singularidades, ao condensar-se determinam um limiar de consciência em relação com o nosso corpo, como um limiar de diferenciação, a partir do qual as pequenas percepções se atualizam...".¹

Para Deleuze, as pequenas percepções assim caracterizadas definem um "inconsciente diferencial". O texto citado não contém já, implícita, a noção de contorno do silêncio?

O segundo aspecto do inconsciente do corpo refere-se, como dissemos, às cartografias das intensidades do corpo. Podemos imaginar uma gama infinitamente variada de presenças de um mesmo corpo quase imóvel no espaço, desde a ausência quase total de intensidades no coma profundo, à histerização extrema de um orador político como Hitler. Digamos que a presença das intensidades se mede pela influência que ela provoca nos que a percebem. O carisma induz o contágio, e este não é mais do que uma comunicação de inconscientes.

Um só corpo pode ser habitado por presenças sucessivas diferentes, como o demonstra a experiência mais comum. Melhor: um só corpo pode desdobrar-se em dois ou três outros corpos simultaneamente. Suponhamos que, subitamente, opero uma ruptura entre o meu discurso e os meus gestos (ou todo o meu comportamento corporal) – o que acontece em múltiplas situações, por exemplo, numa situação de sedução: o discurso continua a um nível de que se desprende o corpo que começa a "falar" toda uma outra linguagem, que vem ecoar no próprio plano verbal. A linguagem oral torna-se *também* indicativa dos movimentos corporais cujas estratégias de sedução agem diretamente sobre o corpo a seduzir. Que acontece, então? O corpo do outro é solicitado por uma espécie de presença espectral do corpo do sedutor, presença densa, que acorda o desejo do outro, e que procura intensificá-lo e captá-lo.

Chamemos a esta presença corpo espectral (que surge como uma variante do corpo virtual). Não é o corpo físico que suportava o discurso antes da sedução, é um outro corpo invisível, mas presente, que, de certo modo, vem tomar o lugar do corpo físico, empírico, agora elidido. Este corpo espectral torna-se um foco de forças poderosas de contágio. Imperceptível mas produzindo efeitos, inconsciente mas conectando-se com, e agindo imediatamente sobre o inconsciente do auditor.

Há que considerar, pois, um inconsciente da linguagem que é ao mesmo tempo um corpo inconsciente (espectral), e um inconsciente do corpo. É o corpo espectral que Hitler produzia nos seus discursos, como corpo-sem-órgãos de intensidades paranoicas em que se inscreviam e circulavam as intensidades de milhões de alemães (nazistas ou não) irrisistivelmente atraídos pela sua potência oratória. Este inconsciente da linguagem é altamente

performativo – não no sentido de Austin, mas no quadro de uma linguística pragmática que tome em consideração o inconsciente.

O corpo espectral não tem figura. Que se não confunda com a presença, esbatida ou informe, ou o que quer que seja, do corpo próprio. Pelo contrário, o corpo espectral é susceptível de múltiplas quase-formas: corresponde aos investimentos afetivos da linguagem que não aparecem necessariamente no corpo físico visível a que se imprimiu a defasagem original. Nesse sentido, as suas "figuras" coincidem com os "contornos de ausência" ou espaços intervalares, elididos, não-inscritos na linguagem que evocamos atrás. Não são formas, mas formas de forças, quer dizer dos investimentos inconscientes que compõem o corpo espectral. No entanto, as formas das forças visam o corpo do outro e os seus órgãos e, ao fazê-lo, procuram conectar-se.

Simplesmente, pode suceder – e sucede sempre, necessariamente – que o corpo espectral não compreenda tais ou tais forças, ou, pelo contrário, que compreenda outras e mais forças do que aquelas que correspondem aos órgãos do corpo próprio. Ou seja, pode acontecer que eu esteja a falar com alguém, e que o corpo espectral que se destaca do meu discurso falte um órgão, digamos o braço direito, ou que três pernas o componham etc. É este corpo-espectro que entra em conexão inconsciente com o inconsciente do outro. O que mostra que se investe num outro inconsciente "sem braços" ou com "três pernas" – as formas "braços" e "pernas" não significando senão órgãos de investimento de formas de forças ou de intensidades do corpo espectral.

Numa palavra, há sempre qualquer coisa de monstruoso – relativamente a certos cânones – na comunicação de inconsciente do corpo a inconsciente do corpo, na medida em que se faz através de corpos espectrais (ou virtuais) que não correspondem a um corpo pleno formador de órgãos de intensidade máxima. Quando Francis Bacon pinta um peçoço a que falta uma parte do queixo, é uma parte do corpo espectral que falta, e uma superfície lisa que é investida (de intensidade de cor e velocidade).

A comunicação de inconscientes equivale a uma incorporação do corpo espectral no corpo do outro, porque a defasagem entre o discurso e o corpo espectral oferece a este último uma movimentação inconsciente que é assimilada (incorporada) pelos afetos (de medo, de desejo, por exemplo). O espectro entra sempre no corpo-inconsciente do outro a más horas, quer dizer quando o outro se distrai suficientemente para abrir o corpo e se deixar investir afetivamente. Ora o afeto vai sugar completamente o espectro e moldar-se segundo as suas forças. É propriamente a este fenómeno que se chama incorporação.

Poder-se-ia talvez entender de modo diferente – do modo, em particular, laciano – as relações entre linguagem e inconsciente, a partir da noção de defasagem e de comunicação de corpos espectrais inconscientes. Se o corpo espectral resulta da defasagem da linguagem e dos movimentos do corpo, e se se encontra, em estado inconsciente, no seio da linguagem; se esse mesmo corpo entra em osmose com o corpo inconsciente (espectral) do outro, então se compreende que o trauma resulte da elisão da linguagem dos investimentos da libido. Compreende-se também que estes sejam inconscientes, que o objeto a, objeto do fantasma, se reduza afinal a um órgão ou uma parte do corpo espectral; que o processo de cura implique a passagem por um discurso idiolectal do paciente (linguagem da mutilação ou da deformidade do corpo espectral), e que o espectro seja eliminado quando desaparece a defasagem entre a linguagem e o corpo. O inconsciente ou a parte mutilada e incorporada do corpo espectral "viria à linguagem". A "cripta" (Nicolas Abraham) seria desfeita, e o espectro, de incorporado contribuiria à introjeção (Ferenczi).

Este paralelo com a psicanálise visa mostrar as diferenças que a separam da nossa idéia inicial: o trauma, assim como a cura, depende da comunicação

de inconscientes; há um inconsciente da linguagem a que pertence o corpo espectral, e o inconsciente a que nos referimos designa o Inconsciente do corpo real ou intensivo, e não o inconsciente do fantasma.

O que é o corpo espectral? É um corpo de afeto, mas *mudo* e sem visibilidade outra que a densidade e a presença do silêncio, onde circulam forças que se moldam aos contornos de ausência que delineiam o corpo espectral.

Segue-se daqui que o corpo espectral é o corpo real cujos órgãos constituem pontos ou pólos emissores e atratores de intensidades. São os "pontos singulares" de Deleuze. Quando dois corpos se "convêm" (como diz Spinoza), à revelia das palavras trocadas, é porque as formas das forças de um se adequam às formas das forças do outro; ou porque o corpo erógeno de um desenvolve a sua potência graças ao corpo erógeno do outro. Não esquecer, enfim, que o corpo espectral equivale a uma extração e concentração desse "corpo" inconsciente que se encontra disseminado no inconsciente da linguagem. Compreende-se que a libido possa seguir os caminhos mais invios e surpreendentes: é que o corpo espectral desenha um mapa de pontos singulares que pode parecer monstruoso, hiperperverso relativamente à sexualidade comum.

A comunicação de inconscientes torna-se osmose de corpos. Osmose que traça suas vias ditas pelos mapas ou corpos espectrais de desejo inconsciente.

4. Para que ocorra uma comunicação de inconscientes, é necessário que os "corpos se abram", já que se trata de inconsciente do corpo. Que significa a expressão "corpo aberto"? Poder-se-ia responder o que parece óbvio: um corpo abre-se quando o inconsciente "sobe" à superfície da consciência. Idéia, no entanto, insuficiente, já que sabemos que a consciência ou a linguagem comportam no seu seio um inconsciente.

Tentemos analisar o que se entende por "abertura", para o que nos vão ajudar as noções de corpo-consciência e consciência do corpo. Esta, como vimos, supõe a impregnação da consciência pelos movimentos do corpo que podem ser inconscientes, na medida em que a impregnação acontece geralmente quando as defesas da consciência se atenuam ou se dissolvem (como no transe, por exemplo). Mas sabemos que não basta caírem as defesas para se atingir o trauma: o inconsciente é formado por múltiplos estratos, labirintos, atalhos, nós. Além de que não resulta apenas do "recalcamento": há um inconsciente produtor, inventivo, que pensa graças a variadíssimos meios.

Atenhamo-nos à idéia de "abertura". No corpo-consciência encontra-se certamente uma abertura, mas sob um registro inesperado. Consideremos um corpo que anda. Não só se orienta no espaço, não só os seus sentidos são estimulados em permanência – é um corpo que vê, que toca, cheira, experimenta sabores, ouve sons – o que supõe uma consciência intencional do mundo, mas tudo o que lhe acontece conscientemente é acompanhado pela consciência de um corpo que anda, que tem um peso e uma massa que se desloca no espaço e que despence esforço e tempo nos seus movimentos. Esta consciência do corpo não é separável da consciência do mundo. Mais, é a consciência do corpo no mundo, num sentido muito preciso: não como coisa no espaço – por assim dizer vista do exterior da coisa – mas uma consciência que *do interior* da sua massa se vê deslocando-se no espaço exterior. É claro que vimos e percebemos sempre uma parte do nosso corpo como coisa no espaço: parte dos braços, do peito, das pernas etc. Mas não se trata aqui de visão sensorial, por um lado, e, por outro, o corpo não é um dado objetivo. Mesmo neste último caso (se o reduzirmos a tal), as partes objetivas do corpo próprio percebidas estendem-se num campo perceptivo que, a partir de um certo limite *indefinido*, passa para o interior, deixando de ser visto. Ora, de que ponto de vista vemos ou percebemos o mundo? Nem do exterior, nem do interior do corpo, mas dessa fronteira – ou interface – em que o interior e o exterior se sobrepõem.

Reparando bem, não haveria percepção do mundo se o ponto de vista fosse apenas exterior, pois não

existiria um *ponto cego*, referencial absoluto porque fora do espaço aberto – e toda a ambigüidade da concepção kantiana do espaço na Estética Transcendental vem da ausência desse ponto cego.

Mas também não existiria percepção se o ponto de vista fosse puramente interior. Então, ele próprio não poderia situar-se no espaço que não apresentaria abertura, fechado sobre si, puro espírito sem extensão. Ou seja, a noção de “sujeito perceptivo” estável, com um ponto de vista fixo e, em si, imóvel face ao mundo, é uma ficção.

Se há consciência do mundo e percepção, é porque o ponto de vista está e não está no espaço – ou melhor, é num outro tipo de espaço que se “situa”. Em segundo lugar, esse outro espaço define uma linha de fronteira entre o interior e o exterior, de tal modo que seria impossível perceber o mundo se não se percepcionasse ao mesmo tempo *parcialmente* o corpo. Vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência – como se vissemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele; como se a consciência fosse coextensiva à sua superfície, de maneira que a vista ou os ouvidos deixassem de ser órgãos privilegiados da percepção, tornando-se o corpo inteiro, com a pele que o cobre e o traz ao exterior, com o seu movimento, os seus membros e articulações que contribuem diretamente para a percepção do mundo, como que um órgão único perceptivo. O corpo inteiro “vê”, ou melhor, “percepciona”.

Eis o que permite essencialmente a abertura do corpo no corpo-consciência. A consciência abrindo o corpo inteiro ao mundo: nessa percepção em que todo o corpo vê, não é a consciência pura (intencional) que visa as coisas mas, literalmente, não metaforicamente, o corpo fechado que se abre através da pele.¹ O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como dissemos: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos.²

Por outras palavras, a percepção do mundo opera-se essencialmente por meios afetivos, no sentido em que a cognição se faz sobretudo através dos afetos e do seu contágio. Este aspecto das relações entre a cognição e a afetividade na percepção não nos interessa agora. Lembremos apenas que o afeto aumenta a escala das percepções, abarcando simultaneamente um campo infinito do espaço e do tempo (por isso há percepção de mundos).

Interessa-nos mais o que devem o corpo-consciência, quando se abre. Afinal, o que é um corpo aberto? Se existe uma consciência “obscura” (e por isso mesmo mais clara, como diz Deleuze, captando o mundo todo), “impregnada” pelos movimentos do corpo, estes se intensificam e libertam-se ao transmitirem-se à consciência do corpo. Por isso, no transe os movimentos parecem descontrolados.

Qualquer coisa de muito particular acontece ao corpo tornado corpo-consciência: a visão do corpo (do exterior do interior) que o acompanha abre um espaço, alargando e transformando a zona indefinida de fronteira. Não existe afinal um *ponto* de vista, nem a fronteira é uma linha, um plano ou um volume. Saímos do espaço euclidiano e entramos num espaço topológico, intensivo. Significa isto que os limites do corpo próprio se alargam indefinidamente ganhando profundidade (topológica). Ao mesmo tempo, é todo o corpo que se transforma. O seu em-redor torna-se espaço, confunde-se com um espaço de intensidades, de osmose potencial, de visões e tatos a distância, espaço pronto a entrar em conexão com intensidades de outros corpos. No corpo aberto fervilham “afetos de vitalidade”, como diz Daniel Stern, referindo-se às crianças. Precisamente, as crianças têm o corpo aberto. Um corpo que é como que o avesso do corpo paranóico fechado, hostil, revestido daquela “carapaça caracterial” de que falava Reich.

Abrir o corpo é, antes de mais nada, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez, formando ou não cadeias sem fim.

Defini-lo como afetivo não quer dizer que se o caracteriza segundo os múltiplos modos das afecções. Teríamos então não só um espaço, mas afecções. Teríamos então não só um espaço, mas afecções. O espaço um corpo alegre, triste ou melancólico. O espaço e o corpo-consciência são afetivos porque neles se formam turbilhões poderosos de vida, de que os afetos de vitalidade constituem o estrato subjacente.

A este espaço chamaremos *zona*. Abrir o corpo é criar a zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo. É a zona do devir constante das crianças que brincam, em que as palavras agem e os gestos falam, em que o corpo espectral se dissolve nas forças que se conectam com as forças do outro.

Ai o intenso caos afetivo começa a produzir traços, intensidades dirigidas, um começo de consistência no engendramento de agenciamentos. A zona é, por vocação, o espaço dos primeiros agenciamentos do corpo com o mundo.

Tal fato decorre naturalmente do metabolismo próprio da superfície de fronteira. Ai se sobrepõem o interior e exterior numa zona de tensão: coincidindo e ao mesmo tempo opondo-se, o paradoxo desdobra-se abrindo o espaço e multiplicando-se. A zona paradoxal de hiperexcitabilidade, formada por intensidades divergentes, sustém os investimentos das forças que procuram conectar-se com as forças do mundo. Enquanto espaço paradoxal, definido por uma multiplicidade de intervalos e espaços heterogêneos de onde irrompe a energia de investimento, a zona constitui assim o lugar privilegiado do agenciamento. Porque o agenciar continua o movimento paradoxal, retirando-lhe uma parte do seu caos. O paradoxo, pela tensão intervalar que implica, desencadeia um movimento proliferante também paradoxal: não com o fim de encontrar uma solução (numa descarga tensional, por exemplo), mas de dar consistência ao seu próprio movimento. Por isso tende a agenciar, quer dizer a criar dispositivos conectivos-disjuntivos que mantenham ou amplifiquem a sua energia, de tal maneira que visem, por sua vez, novos agenciamentos de intensificação de forças, e assim por diante.

Os agenciamentos, além de modais e locais, podem fazer do corpo inteiro um só dispositivo – como na dança, por exemplo no Contacto-Improvisação em que a tendência vai no sentido de construir uma espécie de corpo único agenciando (e agenciado por) dois corpos em movimento que, no entanto, se agenciam, cada um por si, com o espaço ou com os outros corpos. Assim acontece, igualmente, no amor ou na amizade.

Abrir o corpo é abrir o espaço de agenciamento de fluxos de intensidades, para que estes fluam segundo as vias mais adequadas. Agenciar é tecer, cerzir, atar, anexas, conectar, forjar os dispositivos apropriados à intensificação das forças; numa palavra, é dar consistência à osmose para que esta não se transforme numa sopa psicótica. A criação de agenciamentos é uma morfogênese.

5. A abertura do corpo-consciência define a zona, como espaço privilegiado de agenciamentos. Eis o nosso ponto de partida para pensar os processos clínicos e artísticos em recíproco devir: por exemplo, não é porque os agenciamentos artísticos abrem o corpo que adquirem poderes terapêuticos?

Toda uma série de problemas, extremamente complexos, decorre desta simples questão. Deixemo-la, pois, em suspenso, na esperança de ter contribuído minimamente à inteligência da prática tão singular de Lygia Clark.

¹ V. Harold Searles, *L'effort pour rendre fou*. Paris: Gallimard, 1977; do mesmo *Le contre-transfert*. Paris: Gallimard, 1991. De Françoise Dolto, em particular os *Séminaires de psychanalyse d'enfants*, I,II,III. Paris: Seuil, 82-88. De Françoise Davoine, *La folie Wittgenstein*. Paris: EPEL, 1992.

² V. Pierre Fedida, *Crise et contre-transfert*. Paris: PUF, 1992 e ainda: P. Fedida e Jean Guyautat (Ed.) *Mémoires Transferts*. Paris: Echo Centurion, 1986.

³ V., em especial, Maria Torok & Nicolas Abraham, *L'Écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 1978; e Didier Dumas, *L'Ange et le Fantôme*. Paris: Minuit, 1985.

⁴ V. Wladimir Granoff & Jean-Michel Rey, *L'occulte, objet de la pensée freudienne*. Paris: PUF, 1983.

⁵ V. J. Gil, *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

⁶ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1969, p. 275-6.

⁷ Os rolos mágicos terapêuticos da Etiópia, feitos de pele de animais sacrificados, destinados a curar várias doenças, representavam múltiplas figuras à volta de um corpo humano crivado de olhos em toda a superfície da pele. O doente devia olhar (e ser olhado pelo) o rolo, para expulsar os demônios, causa da doença.

⁸ Se a abertura é literal e não metafórica, é porque realmente começamos a conhecer certas propriedades da pele, por exemplo: a pele é também um órgão auditivo, além de ser o do sentido do tato.

⁹ Não será esta a definição do “corpo vibrátil” de Sueli Rolnik?

¹⁰ V. a noção de “profundidade” em Deleuze, *Différence et Répétition*, op. cit.

Carta a Hélio Oiticica

Lygia Clark / 14 rue Cassini, Paris 14^{ème} / 26-10-1968

Caríssimo HeliCaetaGério,

Recebi anteaquem sua carta que muito me impressionou! Do Hélio antigo que ai deixei só sobrou o lado positivo e sobrou uma outra personalidade a que dei o nome acima! Cheguei a pensar que era uma carta escrita em equipe por vocês três e ainda não estou certa se o foi ou não, mas de qualquer maneira vejo uma personalidade fabulosa como ainda não tinha conhecido madura com enormes culhões que se arrastam pelo chão como pêndulo do Big Ben ou ainda do meu relógio de L'Observatoire... Senti também uma tendência muito bacana de defesa pela minha pessoa ou obra (que nome cada vez mais sem significado...) e juro por Deus que me deu uma impressão de que terei mais um ombro para chorar pois acaba de nascer um Homem. Por Deus a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial. Senti também quase um estado alucinatório nesse rio fabuloso de pensamento que escorre como o próprio mijo de um Apocalipopotese ou como uma faca que entra fino na carne de um *meç* (carca) ou ainda quando a barca abre as águas do Sena quando passa, deixando estrias na barriga do rio. Garanto que estás também marcado por estrias, depois de um volume tão grande: após criar CaetaGério destes a luz a um outro Helicoptero que veio seguramente de um outro "plá" anunciando um outro mundo, confirmando o precário como novo conceito, a magia do ato na sua imanência e também a negação do objeto que perdeu toda sua carga poética ainda projetada, para se transformar num poço onde a multidão se debruça para se encontrar na sua essência.

Reduzidos a esse poço estamos à mercê da curra do coletivo onde seremos deflorados não importa onde e como, ficando reduzidos à anedota da velhinha, guerra é guerra, ou adotando a filosofia (às avessas) que se torna aqui dia a dia mais popular. Evite a curra o mais possível mas se ela for inevitável... relax! Já fui tão currada pelo espectador que nem o buraco da orelha escapou. Em Veneza, para não sair nas crônicas policiais tive que me mandar com urgência para cá pois comecei a odiar tanto o espectador tesudo que estava pronta também a utilizar o teu 22, 32, 38 e também o teu 45 e estou ainda confusa, escondida aqui num canto, formulando novas proposições sensoriais que me parecem bem mais terríficas que tudo que já fiz até agora. Começo a atar o corpo à cabeça, dedos atados nos dedos, poços terríveis vestidos de capas de guarda-chuvas pretos e velhos onde a mão aparece ainda desligada do resto, e ainda capacetes onde sobra sempre a presença do plástico envolvente como um ectoplasma. Mandarei fotos. O pessoal que anda me conhecendo aqui acha que eu tenho uma espécie de psiquismo que sai da minha pessoa como essa camada de plástico que agora se vê nas minhas proposições. Para mim isso é conversa fiada, pois quando era moça, isso tinha um nome bem mais simples: *sex appeal*... Fez muito bem em largar esse emprego mas quanto à sua marginalização não estou de acordo. Isso não é só para você acho e ando impressionada e também muito chateada pois jamais o artista esteve tão pouco alienado da realidade como agora. Ao contrário, ele está absolutamente integrado na vida, muito bem assentado numa confortável cadeira, ao contrário de outra espécie de juventude que tem hoje a mesma atitude existencial que ele mas que não tem nem o interesse dele em viver a vida nos momentos como realização total na imanência do mesmo e nem de propor essa imanência ao outro. É essa juventude hoje que está no mesmo papel do artista de outrora, marginalizado pra valer! Achar ainda que é um marginal porque vive à margem de uma sociedade caduca pode é ainda um conceito burguês. O que me angustia profundamente não é nem você nem eu nem gente como nós. É me saber situada, integrada numa situação privilegiada, mas perceber que para outros o mundo ainda não cavou o seu lugar e talvez seja essa geração de jovens que incorpora de tal maneira um CHE que, cavando a sua própria sepultura, abra lugar para a próxima. Você vê, até o realizar-se está vindo diretamente ligado à ação. Todos os mitos caíram por terra, desde o político que tinha carisma (o CHE realizou na medida da ação) e nós, os privilegiados, temos que propor na ação porque o momento, o agora é a única realidade tangível que ainda comunica algo. Para o resto sobram as manifestações contra o proibido, a autoridade e ainda uma coisa muito importante: a não programação, pois o realizar-se e a consciência do mesmo virá à medida em que a ação se revela. Esses são hoje os verdadeiros revolucionários. Para mim, na medida em que revelamos um novo mundo somos ainda o resto de um mundo antigo, e se não fazemos mais a "obra" somos de qualquer maneira o "personagem" que expressa o pensamento "obra". Toda essa minha percepção nada tem de romântica, porque nunca me propus ser diferente para fazer arte, mas estou me sentindo numa posição cômoda que me incomoda muito. Pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.

Tenho tido vivências dramáticas: vejo uma escuridão total e o homem no começo das coisas, como um primitivo, captando o seu próprio corpo, recompondo-o, redescobrimo o gesto, o ato, o mundo como um outro planeta estranho selvagem. Vejo também que um morto é tão anônimo que na verdade num cemitério é o vizinho, e o que lhe dá individualidade é a laje com o seu nome inscrito. Precisamos com urgência derrubar essa placa como já derrubamos outras com o nome de Deus, amor, para que tudo na realidade seja processo e totalidade. No mais, estou passando também por um processo enorme de consciência de minha pessoa humana. Descobri terrificada que quando não consigo ser um "ser" decente me torno uma L.C. insuportável. Nesse momento fico triste e choro à impossibilidade do anonimato onde poderíamos recomeçar todos os dias a vida. As crises quanto a minha expressão desapareceram já há muito e fazer proposições hoje para mim é como comer, uma simples motivação sem preocupações de ordem. Estreei o meu novo corpo e virei também uma esplêndida fêmea. Jamais pensei ser isso tão maravilhoso e com isso passei a chorar em todas as situações, desde o fazer amor até na cozinha ao descascar cebolas para o jantar. Descobri o *meç* que me deflorou em criança e foi impressionante, pois depois de tantos anos ele não carrega sobre ele nada do que se passou e nem consigo senti-lo como na noite da descoberta em que todos os detalhes apareceram, desde o cheiro do seu quarto e também os detalhes do mesmo em todos os momentos. Uma defasagem enorme do tempo que tudo destrói e não sobrou nem ódio nem ressentimentos, mas uma enorme simpatia e amor pelo mesmo pois aprendi a amá-lo nesses anos todos, e essa descoberta em nada mudou esse amor mas me mudou muitíssimo, me revelando em toda minha autodefesa que ainda me conferia uma carga ultra-agressiva nas relações humanas. Quanto ao espetáculo que me descreveu, deve ter sido genial! Acho que é ainda a coisa mais importante pois é uma ação que revela a mudança radical do mundo para deixar de ser somente uma interpretação do mesmo. Essa sim é a atitude revolucionária por excelência! Nada tem de marginalizante, ao contrário, é a própria integração da nova realidade. Tudo isso no grande sentido e não no conceito dito burguês. Isto está morto e nem existe mais referências possíveis.

Diga-me na próxima carta o que achas disto pois talvez possas me dar algo que talvez ainda não tenha percebido...

O grupo de Medalla está fazendo também espetáculos e existe um grupo na Argentina que faz somente isso mas lá parece-me que e no sentido político. O Medalla está também interessado na descoberta de objetos que encontra, mas a meu ver mais parece ainda uma atitude do Ready Made se e que entendi as fotos que o Jan Clay me mostrou. Para mim o objeto, desde o Caminhando, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais por exemplo é 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. A mim não importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. Só posso ser o que sou e pretendo ainda realizar os tais filmes em que o homem é o centro do acontecimento. Para mim tanto as pedras que encontro ou os sacos plásticos são uma só coisa: servem só para expressar uma proposição. Se eu construo ainda algo e pela mesma razão. Não vejo por que negar o objeto somente porque o construímos. O importante é o que ele expressa. Se eu sinto hoje na vida esse estado que você sente e que chama alucinatório, é porque aprendi com as proposições a sentir esses mesmos momentos e, se não as tivesse feito, talvez nunca descobrisse esses mesmos momentos que são sensoriais. O que eu quero é não esquematizar nada e cada dia comer uma nova "pêra" para ver se e bom ou não. O termo do Mário como sempre é ótimo mas para mim não é o momento do acaso mas é o "fruto" do momento. Fruto no sentido fruta, tal o saber e a sensualidade do comer, viver esse momento. Achei também muito bom quando você diz que o elemento rudimentar já libera estruturas abertas embora não o usemos porque exatamente não acreditamos mais em conceito estético. O seu texto no final é esplêndido quanto a vivência poética e carga subjetiva, só que não acredito, como te disse acima, na marginalidade do propositivo, mas o que é bacana é essa diversidade de posições, pois na medida em que há contradição e negação há também confirmação de uma realidade. Vou ver se o Jean Clay pode publicá-lo no *Rhobo* que será sobre o Brasil, tendo o meu especial junto. Mandei material, meu amor, pois se sua exposição em Londres não sair ou custar muito, eu mostrarei ao Kulterman que, diz o Jean Clay, te lançará imediatamente, pois todos aqui dizem que ele é o mais genial pois tem um grande faro para coisas importantes. A galeria Thelen é a melhor da Alemanha, e assim poderás começar lá como eu.

Mande também material para um *Rhobo* especial pois o Jean Clay quer fazer e está interessadíssimo! Pega ao Pedrosa um artigo sobre mim que saiu na GAM para ver se dá tempo de sair no meu especial pois tem artigo do Guy, do Medalla e Jean Clay e só falta o dele. Estou escrevendo pouco e sonhando muito. Vou ver se leio o tal de Marcuse pois é uma pêra que ainda não provei. Diga-me quais outros livros devo ler pois acho que está na hora de mudar essa minha maneira de ser. De ignorância basta! O seu texto da descoberta do Supersensorial vai ser publicado nesse número do *Rhobo*. Outra coisa: pela sua carta a gente sente que e ainda no Brasil que as coisas importantes acontecem. Sua carta mais parece um programa do Chacrinha, onde tudo acontece ao mesmo tempo e tudo é trançado como uma tapeçaria. Onde se vê uma coisa como essa! Somente ai nesse país fabuloso que aprendo a amar cada dia mais e em que tudo é importante até para se ter opção para negar alguma coisa! Aqui a merda é geral. Não existe povo. Tudo é Inez Vardaz ou ainda o canastrão do Malraux que inventa todos os dias de enfeitar Paris. Sua última invenção mais parece coisa de russo: obras de arte no Metrô! Morou?

Mil beijos nos nossos, nos seus que começo a achar que também são meus: Caetano e Rogerio! Um grande no muito Amado dos amados. Escreva por favor pois adore sua carta.

Mil beijos para esse novo HeliCaetaGério!
Clark

P.S.: Raimundo recebeu minha carta! E o Gerchman?

In, Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 56-64.



Trepante (com Lygia Clark), s. d.

Não estar em repouso com as palavras

Entrevista com Pierre Fédida Psicanalista e filósofo,
Analista de Lygia Clark em Paris

Por **Suely Rolnik**
para «Lygia Clark, do objeto ao acontecimento:
projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal»
Paris, 15 de julho de 2002

Lygia Clark viveu em Paris pela terceira vez de 1968 a 1976, e esse foi um momento privilegiado de suas investigações voltadas para o corpo. Seu depoimento é importante para este projeto de construção de memória pois, nesse período, ela estava em análise com você. Obviamente, esta entrevista não tem absolutamente a intenção de anedotizar o processo de análise de Lygia com detalhes pitorescos que fariam o prazer de um olhar "voyeur". Não se trata tampouco de procurar interpretações psicologizantes da obra da artista, e menos ainda de revelar as suas cenas inconscientes, o seu romance familiar ou a sua fantasmática, mas sim de avançar na compreensão de sua obra singular e de contribuir para lhe restituir a radicalidade.

Uma primeira questão diz respeito à fenomenologia. O movimento neoconcretista se forma no fim dos anos 1950 como cisão do concretismo, impulsionado por um grupo de artistas concretistas do Rio de Janeiro, entre os quais Lygia Clark e Heli Oiticica. O grupo do Rio adotou a noção de "orgânico" para nomear a vida que animava suas pesquisas, em contraponto ao que consideravam um formalismo inanimado dos artistas de São Paulo. Esta noção vem da concepção de corpo da fenomenologia de Merleau-Ponty e Susanne Langer, referências importantes no universo crítico dessa época no Brasil, especialmente para o movimento. Ora, sabe-se que, no início de sua análise enquanto psicanalista, há uma forte presença da fenomenologia. Você considera que essa ressonância filosófica teve um papel significativo no processo analítico de Lygia assim como no rumo que tomou sua obra? E se isso faz algum sentido, o que se poderia extrair dessa ressonância?

Eu fazer uma primeira observação; é que posso falar e somente hoje, não falar de Lygia Clark, mas falar como descobridor de sua obra. Não acredito que fui seu analista, pois ela própria o funciona, não esqueço, por certo, o trabalho que fizemos juntos. Mas, para tentar falar dessa obra e dessa artista, é preciso desde já que eu não afaste as categorias. Porque uma das coisas mais fortes, parece-me, em Lygia Clark, é uma espécie de insegurança em relação às categorias. Então, concretismo, formalismo ou construtivismo... creio que Lygia Clark estava no caminho de sua obra. Ela estava, em sua obra, caminhando. E não é uma fórmula, o que extremamente forte nessa artista é que não se pode certamente separar a vida da obra. Ela trabalha numa obra que está em via de se fazer e esse trabalho comporta um pensamento crítico em relação aos movimentos contemporâneos. Então, é verdade que a fenomenologia foi algo importante para mim, como base de formação e principalmente da formação psicopatológica. Mas o que deve ser aqui designado é a relação da vida com a existência, pois se for preciso referir-

se a uma influência, ou uma referência, seria antes aqui a relação com a existência. A gente não se contenta com a vida. E se estamos, como está essa artista, nos solavancos constantes, nos terremotos da existência, a vida conta muito, certamente, mas é a relação com a existência que subjaz ao desenvolvimento crítico da obra, se entendermos crítico em referência à crise.

A vida artística de Lygia foi ativada exatamente no momento de uma crise muito importante, depois do nascimento de seu terceiro filho, em 1947. As crises continuarão a acompanhar a obra da artista, irrompendo sempre na gestação de cada nova proposta, ou após a realização de alguma obra por demais desconcertante, para aquilo que a artista podia suportar, sustentar e incorporar naquele momento de seu percurso. Se de fato pode ser interessante abordar essas crises, certamente não é enquanto objeto de uma frívola curiosidade acerca da intimidade da artista. Se há uma razão para pensá-las, é que as crises se situam no próprio âmago de sua obra. Elas têm a ver, penso eu, com a experiência do "vazio-pleno" de que Lygia falava desde muito cedo e até o final de sua vida. As crises eram as passagens por essa experiência, e eram vividas pela artista como verdadeiras "erupções vulvânicas", como ela escreve em um de seus manuscritos. O início da trajetória artística de Lygia está, pois, marcado por uma vontade de atravessar a experiência do vazio-pleno em sua própria subjetividade. Essa "defasagem entre a vida e a existência" – como ela escreve e que você acaba de evocar – que teria podido levá-la à loucura. Desde o início, o seu trabalho será movido pela consciência de que a experiência do vazio-pleno deve ser incorporada para que a existência possa ser vivida e produzida como uma obra de arte. Para ela, este era o sinal de uma verdadeira saúde. Não só as suas invenções na arte estarão sempre imbricadas com a reinvenção de sua própria existência, mas mais do que isso, sua obra, principalmente em seu importante componente corporal, consistirá numa série de dispositivos que favorecerão no espectador a travessia da experiência do vazio-pleno e provavelmente o evitamento de sua patologização.

Que relação você vê – se é que pensa que se possa estabelecer alguma – entre o processo analítico de Lygia Clark, sua travessia do vazio-pleno e a afirmação de sua potência criadora?

Sim, mas tudo isso é muito difícil. Creio primeiro que a palavra "patológico" conviria perfeitamente, mas não convém. Conviria perfeitamente caso se tratasse de uma dimensão pática, quer dizer, do experimentado. Sendo assim, trata-se da experiência patológica de si e também dos outros. Então, nesse sentido, a palavra patológico conviria perfeitamente, mas não convém se a gente a

precipita apressadamente para o lado da clínica. O que pode me importar? O que me importa é ver essa obra, comportando ao mesmo tempo um movimento crítico em relação à evolução daquilo que acontece em torno dela e uma potência de ruptura. Então, potência de ruptura não é absolutamente um nihilismo, é que quando as coisas se dizem, já não é mais aquilo, é preciso dizê-las novamente de outro modo, é preciso estar novamente no tormento, tormento da linguagem e tormento das próprias coisas. Parece-me que Lygia Clark, de algum modo, escolheu levar a questão da arte, da prática artística e da prática terapêutica ao limite de sua ruptura – isto é, não se pode mais olhar um quadro como se olhava antes, ou, mais exatamente, quando se olha um quadro, não se pode mais ser espectador. Pois o que é a relação vazio-pleno? Não é uma noção que se trataria de experimentar, mas a mais forte relação com a visão do mundo exterior e de si mesmo. Sendo assim, como vejo as coisas? Vejo as coisas, precisamente, como uma verdadeira criação naquilo que se constitui entre si e o mundo, entre si e os outros.

No fundo, eu estaria quase tentando a dizer que, revendo a obra de Lygia Clark e lendo o que ela escreveu, o âmbito onde ela trabalha é o que se passa de invisível entre si e o outro e como se constrói esse espaço. É o que se poderia chamar de uma "comunicação": um espaço que só se pode construir com a linguagem e plasticamente, isso não quer dizer que haja um objeto mediador, mas quer dizer que as produções de Lygia Clark são elas mesmas, sem cessar, criações entre si e o outro. Então isso é bastante fantástico e, em certo sentido, faz explodir a obra de arte que se chama escultura ou quadro, faz explodir igualmente aquilo a que se chama a intersubjetividade da comunicação (por exemplo, clínica ou terapêutica). Portanto, é extremamente importante. Creio que isso se faz em Lygia Clark muito silenciosamente.

Então, você me colocava a questão do processo analítico. Não creio que eu poderia, pessoalmente, me representar as coisas dessa maneira. O processo analítico, como é possível testemunhá-lo? O analista poderia testemunhá-lo com a discricção e a confidencialidade que se impõem, ele não poderia testemunhá-lo senão a partir de si mesmo – não em termos de "senti isso", "experimentei aquilo", mas a partir daquilo que a palavra do outro fomenta, daquilo que põe em movimento a linguagem, a um ponto tal que o que se chama de processo analítico é sem dúvida criador no sentido que há "entre", e isso não se vê.

Então, eu certamente não poderia exprimir o que Lygia Clark viveu no processo analítico: querer hoje interpretá-la seria uma impertinência, seria uma coisa muito vulgar. Não posso senão pensar com essa obra que me parece extraordinariamente criadora, criadora dessa relação vazio-pleno, dessa dialética que não se vê, que não pode se materializar.

Você sugeriu que haveria uma ressonância entre a relação analítica e aquilo que a obra de Lygia Clark põe em jogo na relação com o outro. Poderia desenvolver essa ideia?

A análise é o que é: ela consiste em escutar, em receber uma palavra que se transforma, sem por isso dar lugar a uma interpretação imediata. A força de disrupção está tanto na própria obra quanto na fala, não estar em repouso com as palavras, nunca estar em repouso com as palavras. E não é apenas uma questão de expressão, é a vida que não está em repouso, que não está em repouso com as palavras. E não é apenas uma questão de expressão verbal, é que no momento em que se produz a fala, o espaço se constrói e, ao mesmo tempo, se desfaz. Então, creio que Lygia Clark soube dar uma sensorialidade a esse espaço fora da situação que era a situação analítica. É por isso que sua obra me fala, não porque ela refletiria uma situação analítica, mas porque ela tem lugar em outro lugar. E o espaço que se constrói não pode parar nos objetos que não seriam objetos em comunicação.

Se a fala, por exemplo, é antes uma secreção, como a baba; se a fala pode ser uma baba antropofágica, não é um simbolismo que nos interessa. O que nos interessa é que, elementarmente, primitivamente, a fala é isso.

E aí eu penso nessa artista considerável que é Lygia Clark – e é hoje que digo isso pois no momento em que trabalhava com ela, não se tratava de ter esse ponto de vista, não podia tê-lo e não o tinha... É agora, muitos anos depois, que aceitei começar a falar com sua obra. É impossível tranquilizar os objetos, sejam eles quais forem, uma escultura etc. É impossível fazê-lo porque não há criador e espectador e, então, é a deflagração, visto que o que acontece, primitivamente, com o outro precisa estar sempre sendo feito a partir de um gesto invisível que é um gesto corporal. Mas, de certo modo, o corpo tem um pudor extraordinário, o corpo encarnado, que nunca é abstrato, ele não se vê. E creio que o gênio de certas expressões que Lygia Clark utilizava, inclusive expressões do corpo sexual, exclui que se tenha a possibilidade de se representar o corpo sexual.

Então, essa comunicação, que não é comunicação no sentido em que se fala disso hoje, pois que ela é a produção, a construção, dos gestos primitivos que me fazem entrar em relação com um outro, todos esses gestos que não mostro, mas que o outro pode perceber. E Lygia Clark faz apelo a formas que são as formas em oco desses gestos, como faz apelo às formas em oco das palavras. É aí que se produz uma disrupção da obra de arte como, verdadeiramente, uma disrupção daquilo que chamamos de troca terapêutica. Eis o que posso dizer a respeito, por ora.

Seria possível estabelecer uma relação entre o acontecimento clínico visado pelo processo psicanalítico e o acontecimento estético a que Lygia visava com suas propostas? Se a pergunta faz sentido, em que a investigação singular de Lygia (particularmente a partir de sua orientação mais explícita rumo ao corpo) teria podido encontrar uma ressonância no decorrer dos diversos processos analíticos que a acompanharam durante toda sua vida?

E, principalmente, em que isso teria contribuído para sustentar as suas práticas, apesar da pouca ressonância que encontravam no contexto cultural da época, principalmente no Brasil?

Novamente aqui, creio que tenho vontade de me deslocar um pouco. Muito mais tarde, encontrei ressonâncias na obra de Lygia Clark – falo de seu trabalho que eu não conhecia, praticamente – com as crianças ou os sujeitos autistas. Quando se tenta entrar em contato com um sujeito autista, é primeiro todo o espaço que é convulsionado. Meu corpo, não posso mais senti-lo como o sentiria em relação a qualquer outra pessoa, neurótica. Eis que estou diante de uma criança ou um adulto autista que acompanha o volume da sala percorrendo uma linha, voltando atrás... e não posso dizer que olho para ele, mas sim que ele me transforma já na relação com o espaço da sala onde estou com ele. Se essa convulsão não acontece, não há contato possível e se eu puder receber esse silêncio autista da maneira

como o olhar percorre a sala onde estamos, então, posso começar a estar na disposição que convém, que não é artificial, que não é tecnicamente buscada, na qual o sujeito autista vai produzir, de algum modo, com o seu corpo, substâncias formas – talvez a baba, a urina, ou outras coisas mais.

Aí começam, para o terapeuta, experiências extremamente fortes que são aquelas com as quais se vão construir objetos provindos do corpo e da troca corporal primeira. A troca corporal primeira não comporta de início o uso dos produtos corporais. Então, não se deve tocar, não se deve deixar-se ser tocado tampouco, aliás, precisamente, tocar faria cessar tudo, produziria um verdadeiro terremoto. E se, mais tarde, houver contatos com a mão, já é uma elaboração que é extremamente importante, forte, mas não se deve antecipar esse movimento. Afinal de contas, é o que acontece na intensidade de uma conversa: nota-se que muitas coisas não vão ser exprimidas, quando é o corpo do outro e o meu próprio corpo que experimentam as potencialidades dos gestos. Então, Lygia Clark, parece-me trabalhar com isso.

Não fiquei realmente surpreso com o fato de que em dado momento, ela tenha reivindicado essa clínica ou essa terapêutica na rua. Primeiro porque a rua é absolutamente intensa, principalmente a rua do Rio de Janeiro ou de São Paulo, não são pessoas que passam de longe, há olhares intensos, coisas fortes acontecem. Por isso, não fiquei espantado absolutamente.

Para voltar à sua pergunta sobre o acontecimento estético (ainda que eu não sabia se ela teria gostado do termo "estético") ou o acontecimento clínico (não sei tampouco se ela teria gostado de "acontecimento clínico"), o que acontece como obra de arte, afinal, é da mesma ordem que a criação de um templo, isto é, um *templum* onde uma pedra é colocada, onde um espaço é desenhado e aonde os deuses podem chegar. Não é outra coisa, não quero dizer que é religião, mas que é sagrado – afinal, um encontro humano deveria sempre ser assim, sagrado. E creio que na obra de Lygia Clark há essa relação com o sagrado sob a condição de que o sagrado não seja fanatizado, capturado pela religião. O que mais eu poderia dizer?

Nos manuscritos de Lygia, pude lembrar sua força poética para nomear os problemas que trabalhavam sua obra, bem como para elaborar os desdobramentos de suas práticas. Entretanto, constata-se que, curiosamente, repetidas vezes Lygia se "corrigia": ela riscava palavras que eram expressões muito precisas da intensidade convulsiva de sua experiência e as substituiu por palavras que empobreciam nitidamente o seu texto, palavras bem educadas que faziam desaparecer toda a densidade corporal de seu pensamento. Talvez fosse o poder do fantasma de um superego bacharelesco ou mesmo psicanalítico, pois, em geral, as palavras substitutas faziam parte do jargão psicanalítico. Por exemplo, a expressão "erupção vulvânica", que mencionei há pouco, ela a substituiu por "obsessivo". É com essa revisão, que o texto foi publicado no catálogo da retrospectiva de Lygia que circulou pela Europa em 1997-98, e que teve o mérito de ter integrado à sua obra o conjunto das práticas que envolvem o outro em sua corporeidade (até então só eram reconhecidos seus trabalhos de pintura e escultura, ou seja, apenas os primeiros anos de seu percurso).

Então, as duas questões que eu lhe colocaria: no decurso do trabalho analítico que vocês empreenderam juntos, aparecia essa espantosa acuidade poética de sua linguagem? E, como se poderia pensar, por um lado, a inegável contribuição da experiência psicanalítica enquanto aliada da força criadora de Lygia e, por outro lado, essa presença do jargão psicanalítico no próprio movimento inibidor dessa força?

Não posso responder à sua pergunta, posso dizer isto: creio que o que compreendi da obra de Lygia Clark é que ela faz de seus gestos, a cada vez, um acontecimento, que ela solicita o por trás das palavras, aquilo que se poderia chamar de "uma poética". E essa poética é selvagem, é rude, é bruta, pode fazer apelo a expressões populares interlínguas, entre o português, o francês, talvez o inglês.

E este por trás das palavras é ao mesmo tempo a criação de linguagem, a criação silenciosa de linguagem no analista. Escutando a fala, está-se numa atividade de linguagem que não se comunica. Então, aqui de novo a categoria poética que considero pessoalmente como extremamente preciosa, ao mesmo tempo não é uma categoria, pois que se trata daquilo que se passa no turbilhão das palavras. Afinal de contas, as palavras só pedem para serem imaginadas de outra forma ainda, a cada vez. Sendo assim, é algo de tão íntimo na obra, é uma intimidade da obra, que quando se trata de escrever ou de expor, será que se pode mostrar essa intimidade? Não. Que Lygia Clark escreva a palavra "obsessiva", eu não tenho interpretação disso, talvez seja o superego ou sabe-se lá o quê, mas é provavelmente o sentimento de que ela tem que encontrar um modo de comunicação com os outros e que as palavras que lhe vêm à mente não são a moeda corrente... É, por assim dizer, como os primeiros poetas, é o heracliteano: isso pertence ao encontro humano onde a palavra é um rito e, ao mesmo tempo, ela é criada por esse encontro. Na questão da linguagem escrita em Lygia Clark – o que, como disse, descobri mais tarde, pois que não a conhecia – o que conta é o momento em que uma palavra autóctone vem à língua, é preciso que essa palavra se vista, ganhe uma roupagem, enquanto por baixo, a palavra era louca. É isso.

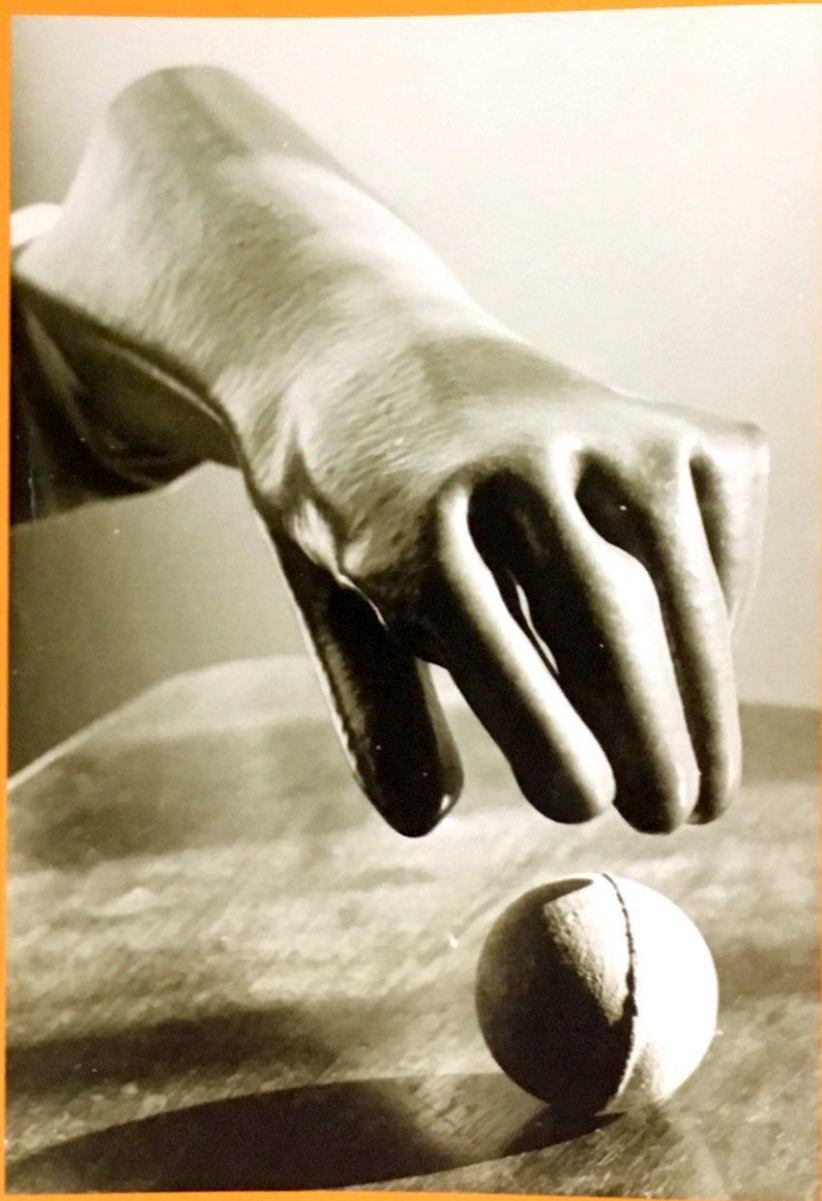
Você quer dizer algo mais?

É com muita timidez que pude começar a convidar aqueles que me escutavam a descobrir a obra de Lygia Clark, principalmente em conferências ou em cursos. Obviamente, não disse nada do que releva da discricção absoluta, mas parece-me de primeiríssima importância que a descoberta da obra de Lygia Clark seja também uma experiência formadora para aqueles que se aproximam desse acontecimento processo que ela produziu. Enfim, não sei se posso dizer mais a respeito, não creio.

EDIÇÃO DE TEXTO POR SUELY ROLNIK E AURÉLIE GUITTON



pipe comigo, 1966. Cano emborrachado.



Luvas sensoriais, 1967. Luvas e bolas de materiais variados.

Olhar cego

Entrevista com Hubert Godard

Abordagem terapêutica do corpo
Mestre de conferência na Universidade de Paris VIII

Por Suely Rolnik

para «Lygia Clark, do objeto ao acontecimento:
projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal»
Paris, 21 de julho de 2004

As pesquisas que você vem desenvolvendo sobre o corpo, principalmente em torno do sensorial e da relação deste com o espaço, podem dar uma rica contribuição para a leitura da obra de Lygia Clark. Refiro-me principalmente às propostas que ela criou a partir do momento em que deslocou o foco de sua investigação da pintura e da escultura para o corpo e o envolvimento do outro como condição de realização da obra. Poderíamos então começar diretamente por sua abordagem da questão dos sentidos.

Há uma frase de Lygia Clark que me impressionou num dos filmes que foram feitos sobre o seu trabalho. Ela está andando na praia e diz: "Através do *Caminhando*, dissolvo-me no coletivo".¹ Pode-se sem dúvida ouvi-la de várias maneiras, mas de meu ponto de vista, seguindo sua trajetória me dou conta que ela realmente fez dois tipos de revolução no nível da percepção. A primeira se situa no nível de como ela trabalha no interior de cada sentido: tomando como exemplo o olhar, a questão aqui é a de como ela vai de um olhar "objetivo" a um olhar "subjetivo". Não é novo dizê-lo, mas hoje se têm muitos suportes na pesquisa em neurofisiologia que explicam bem estas duas formas de olhar, pois que existem dois analisadores no cérebro. Poderíamos qualificar o primeiro de olhar subcortical. É um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então, esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido. Se uma mosca vem no canto do meu olho, meu olho pisca e se fecha, antes que eu me dê conta de que a mosca está chegando. Portanto, há sensorialidade que circula sem que seja necessariamente consciente e interpretada. Não é possível porque efetivamente há um olhar que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial. Um olhar que não está ligado ao tempo ou, em todo caso, que não está ligado a uma memória, que não está ligado a um tempo à história do sujeito. E depois, se vamos ao outro sentido do olhar, seria o olhar objetivo, cortical, associativo, o olhar objetivante, que está associado à linguagem etc. Então, é mesmo uma cura, porque não se trata para Lygia Clark de se contentar com esse olhar. Lygia faz realmente uma revolução no sentido de que trabalha sobre o que se poderia chamar de olhar subjetivo. Como poderia eu falar desse olhar subjetivo? Isso me faz pensar numa das mais velhas estátuas destruídas: dois bisões de argila que foram encontrados numa gruta no sul da França e que foram miraculosamente salvos. São dois bisões colocados tais quais, um ao lado do outro, e a única diferença entre eles são os olhos, côncavos em um deles e convexos no outro. Pode-se supor que se trata de um olhar sexuado, tal como foi imaginado na época de sua descoberta: um olhar

que seria fálico e outro que não o seria. Mas, na realidade, penso que isso vai muito mais longe do que a separação dos sexos ou algo dessa ordem. É uma capacidade de *fazer corpo com*. Quer dizer que posso olhar completamente *em recepção* do mundo, ou posso também olhar com meu olho que se projeta no espaço, passando assim do côncavo para o convexo. É por essa razão que gosto dessa metáfora dos bisões de argila, pois é a operação real que aí se faz. Nos estudos clínicos encontramos pessoas que em decorrência de um acidente haviam perdido uma parte do olhar objetivo, cortical ou convexo, se seguimos a metáfora dos bisões. Isso foi chamado de "olhar cego".

E eles conservavam o outro olhar?

Sim. Então é surpreendente porque se colocarmos uma cadeira diante deles e lhes pedirmos para descrever o objeto, nomeá-lo, eles dirão que não vêem nada. E se pedirmos que andem, irão evitar a cadeira. Chamou-se, pois, a isso, olhar cego. Sabe-se que esse olhar é subcortical, que não é, pois, ligado ao tempo, que não é ligado à história do sujeito, que não funciona a partir de uma interpretação e que não é tampouco um confronto entre um passado e uma atualização do olhar – algo que seria um olhar mais "geográfico".

Como se o olhar fosse afetado por aquilo que vê?

É isso, como se o mundo chegasse a mim tal como é. É um velho debate que remonta aos pré-socráticos sobre a questão de saber se é o olhar que lança uma chama sobre o objeto ou se é o objeto que envia uma chama para o olhar. A mesma dificuldade em compreender esses dois olhares prossegue ainda hoje; é sempre o mesmo antagonismo. Isso não mudou, mas sabe-se, em todo caso, que há dois órgãos funcionais na análise do olhar que não são separados. E é claro que no momento em que eu olho você, talvez os dois estejam operando ao mesmo tempo. Mas frequentemente, a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar os objetos do mundo, minha projeção vá associá-los sempre da mesma maneira. Ou seja, vejo sempre a mesma coisa, sempre através do filtro de minha história. Portanto, poderíamos dizer que há uma "neurose do olhar". Algo que diria respeito ao fato de que o meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo. Para mim, é interessante estabelecer esse paralelo entre o olhar cego e o olhar objetivante, porque se seguimos até o fim a trajetória de Lygia, é evidente que há um movimento rumo ao olhar cego. É por essa razão que falei de revolução, porque ela vai na direção do olhar cego, o que permite participar completamente das coisas do mundo, antes de engessá-las numa interpretação.

Você acha que se poderia estabelecer uma relação entre essa hipertrofia do olhar objetivo, ou essa neurose do olhar, e o estatuto da imagem nas sociedades contemporâneas?

Com certeza. É bastante difícil fazer uma história do olhar, pois o único que se pode analisar são as obras que são propostas. Mas existe, assim mesmo, algo que parece evidente: na Renascença inicia-se um longo caminho em direção ao olhar objetivo, e é na modernidade que aparece pela primeira vez uma recusa desse olhar. E isso, com muitas passagens, o século XIX, a câmara escura... Isso me parece muito importante para Lygia, pois não é o artista que inventa um novo objeto, mas é antes uma mudança na percepção social, na percepção geral das pessoas que faz com que de repente, novos atratores se ponham em funcionamento. Quem vai captar esse atrator é aquele a quem chamamos de artista. Lygia está totalmente neste processo, quando, num dado momento, ela recusa essa relação com o objeto de arte, esse fechamento do objeto de arte. Ela propõe o que se poderia chamar uma desobjetivação, quero dizer uma desreificação do olhar, para ir rumo a algo que não seria uma regressão, mas um mergulho interno que permite recolocar o imaginário em movimento. Falávamos de neurose do olhar, quando o imaginário deixa de funcionar.

Ou que passa a funcionar segundo certa política, que seria a da neurose do olhar...

Sim e, portanto, eu olho sempre através do mesmo filtro. Daí a pergunta: como posso mover esse filtro? Pode-se ver que nos dispositivos, nos *acontecimentos* ou coisas desta ordem, realizados por Lygia, há uma tentativa de modificar essa posição do olhar, de refazer um mergulho num olhar subjetivo onde há uma perda das noções gravitacionais e outras, permitindo atingir um olhar talvez mais primeiro ou menos manchado de linguagem.

O filtro do olhar objetivo é posto em crise por esse outro olhar? Isso conduz também à produção de outros filtros e outras maneiras de objetivar?

Sim, absolutamente. Não acho que haja outros meios. Esse mergulho no antes do olhar, no pré-olhar ou no olhar cego, conforme se queira nomeá-lo, é a única maneira de recolocar em movimento certa forma de imaginário ou de elaboração.

¹ H. Godard se refere ao documentário *O mundo de Lygia Clark*, realizado por Eduardo Clark, filho da artista, em 1973, com criação musical de Nana Vasconcelos.

Ou seja, de recolocar em movimento a criação...

Sim, absolutamente. Em minha profissão, ensino leitura corporal: quando observamos pessoas, que operações do olhar estão aí implicadas? Lembro-me de que, há trinta anos, eu me sentia mais atraído por certa forma de objetividade. Por exemplo, isolar cada articulação e observar seu movimento próprio. Infelizmente, quando tentava transmitir isso a estudantes de medicina, em osteopatia ou outra, eu me via confrontado a um bloqueio terrível. Dei-me conta de que as pessoas olhavam muito pouco ou simplesmente olhavam apenas certas partes do corpo. Para observar o movimento, somos obrigados a nos basearmos num ponto fixo ou um ponto imóvel e é a partir desse ponto imóvel que organizamos o conjunto das dinâmicas vetoriais. Percebi que as pessoas tomavam sempre o mesmo ponto, que organizavam o olhar sobre uma pessoa a partir da cabeça, outras a partir das pernas etc. e que tudo isso era muito rígido e fonte de muita dificuldade. Conclusão: malogro pedagógico. E levou uma eternidade antes de eu perceber que a única maneira de mudar isso é ter um olhar quase antropofágico: quer dizer, deixar que o outro entre em nós mesmos. Num primeiro tempo, não procurar nomear, objetivar. E quando de certo modo me torno essa pessoa, é a minha própria corporeidade que me informa sobre os movimentos que acontecem no outro. Não posso ver o outro, não posso senão perceber em meu próprio corpo o efeito deste olhar sobre o outro, e só num segundo tempo objetivar este efeito. Portanto, tive que mudar minha pedagogia e...

Foi em que ano, essa mudança?

Foi justamente nos anos 1970-80, no período dessas propostas de Lygia. E, assim, eu realizava todo um trabalho prévio antes de fazer a análise corporal que consistia em colocar as pessoas num certo estado em que eram capazes, por meio de exercícios precisos, de não mais começar interpretando o outro, mas de deixar o olhar subjetivo operar primeiro, deixar o outro imprimir o esboço de um movimento em seu próprio corpo para só depois eventualmente compreender o movimento ou objetivá-lo. E nesse momento, abre-se de repente um abismo de sentidos, um abismo de possibilidades, que me permite compreender. Portanto, efetivamente, não posso primeiro ver o outro através de um olhar que chamei de objetivo, ainda que, num segundo tempo, eu utilize essa possibilidade. Mas é preciso que, num primeiro tempo, eu abandone essa espécie de segurança do olhar, essa segurança que chamo de "o outro", logo de início: Eu / o Outro. Ir a um terreno desconhecido onde não se sabe mais: fundir-se no coletivo, como diz Lygia. E então aparece uma multiplicidade de objetos, os quais, em seguida, posso analisar. É isso.

É interessante o que você está dizendo porque contradiz duas tendências de interpretação desse deslocamento em relação ao olhar operado por Lygia. A primeira consiste em dizer que ela propunha simplesmente um deslocamento do monopólio do olhar rumo aos outros sentidos. Ao passo que o que você diz é que, antes mesmo do deslocamento para os outros sentidos, existe nela um deslocamento rumo a esse além do olhar objetivo.

Sim.

E a segunda tendência – talvez mais psicologizante, a qual se poderia inclusive situar na perspectiva da neurose do olhar – consiste em apreender algo que vai além desse olhar objetivo. Entretanto, este além é descrito como um passado arcaico ou primitivo que se situaria num estágio inferior ao olhar objetivo, segundo os parâmetros de uma suposta escala de desenvolvimento cognitivo. Daí, toda essa ideia de que é por regressão que se tem acesso a esta outra potência do olhar... Você acaba de afirmar que não se trata de regressão. Como você justifica esta ideia?

Para dar uma imagem, se tomarmos um prisma e enviarmos um raio luminoso sobre esse prisma, há dois raios: um que vai passar diretamente e

outro que vai repartir-se pelo interior do prisma e que vai abrir um conjunto de cores. Os dois estão presentes ao mesmo tempo. É a mesma coisa para o olhar. Então, o que acontece se por acaso eu estiver somente no olhar subjetivo, isto é, se mergulho somente no prisma que vai abrir todas as cores? Pois bem, ficarei em transe, estarei em outro estado. O que acontece em geral é que se mantém um fio condutor de objetividade, mas se aceita um contra-mergulho nesse olhar que permite "abrir as cores", ou abrir o conjunto. Portanto, tem-se essa função prismática no interior de cada um que é um exercício do olhar. Penso que é algo que se aprende e que não é absolutamente uma regressão.

Essa imagem do mergulho do olhar no prisma e o fato de que é necessário voltar, senão fica-se em transe, fez-me pensar na última proposta de Lygia: a "Estruturação do self". A artista geralmente dava uma pedra para seu "cliente" segurar na mão durante pelo menos uma parte da sessão. Esse uso da pedra na sessão ela chamava de Prova do real. Essa pedra não seria o fio condutor da objetividade que você evocou? Quero dizer que a pedra permitiria ao cliente viver a mobilização dessa potência do sensorial que você está chamando de "subjetiva" – e não só do olhar, mas de todos os sentidos –, de modo a poder voltar às formas estáveis da percepção objetiva.

Exatamente!

Nesta experiência, a pedra encarnaria essa forma estável.

Sim, é exatamente isso. Em dado momento, os dois extremos seriam: ou estou bloqueado num olhar objetivo, ou estou num transe completo. De fato, o ideal é poder efetuar idas e vindas. E aí, não é uma regressão, pois não estou submerso por algo, mas é voluntariamente que crio um diferencial. Há ainda o Outro, depois não há mais. Caso eu só tenha um olhar objetivo – isso parece louco – não há mais o Outro. O que me permite criar um diferencial, quer dizer, recolocar em movimento a alteridade, o outro, é ser capaz de tomar outro caminho. Há duas espécies de diferenciais: um ligado ao trabalho de cada sentido, e outro de que falarei mais adiante, que se produz pelo encontro entre dois sentidos diferentes. O primeiro diferencial que descrevi não age unicamente para o olhar, mas para cada um dos sentidos. Por exemplo, identifiquei-se um fenômeno similar no tato e o termo "tato cego" foi escolhido por referência à primeira descoberta sobre o olhar. E isso é fundamental porque essa operação que fiz na revolução do olhar, posso fazê-la com cada um de meus sentidos. E com o tato ela é imensa!

Penso que o acontecimento em que consistia a obra de Lygia era exatamente esta possibilidade de viver o paradoxo entre as duas modalidades de percepção. Você concorda com essa ideia?

Ah, sim, totalmente, totalmente... Isto está presente em seu trabalho no nível do olhar, no nível do tato também, no modo como ela cria encontros com o inaudito, a partir do material. É fabuloso com o tato porque se dá a mesma operação que com o olhar: há um tato que objetiva e um outro que se dissolve no coletivo. Mas, é preciso entender-se sobre isso: não é uma dissolução total, regressão ou algo do gênero, é simplesmente a existência de um duplo movimento. Merleau-Ponty descreveu muito bem isso. Quando toca a mesa, ao mesmo tempo a mesa me toca. Ora, frequentemente, as pessoas tocam, mas não são tocadas. E então, é uma educação necessária; deveria mesmo ser a primeira educação para técnicas manuais.

A questão é a seguinte: quando toco o corpo do outro, posso aceitar ser tocado? Portanto, é aceitar uma cegueira momentânea: será que estou realmente sendo tocado pelo outro? Será que sou capaz, enquanto sou tocado pelo outro, de começar uma manobra manual? Observa-se comumente uma relação objetificante com o corpo do outro, reduzido a um objeto que

se manipula. Ao passo que, se sou capaz de ter esse mergulho interior em que recebo o Outro, em que sou tocado pelo Outro e de preservar esse clarão, posso começar a enviar luz. Volta-se assim à oposição grega: são as duas coisas, ao mesmo tempo o objeto que envia uma chama e eu que envio uma chama ao objeto. Nesta dupla consumação pode surgir o sentido.

Essa capacidade de manter o diferencial no tato permite uma escuta monumental. É um reconhecimento do outro logo de início. Posso tocar de um ponto de vista subjetivo, posso olhar de um ponto de vista subjetivo, quer dizer que estou acolhendo a pessoa. Através desse acolhimento, vou ter um toque que também vai estar acolhendo. E depois, pouco a pouco, algo vai se colocar em movimento que permite voltar a uma objetividade. Em Lygia, existe essa relação tocante/tocado, e quando ela diz: "Dissolvo-me no coletivo", em vez de pensar que é uma regressão, eu diria que ela encontra aquilo a que Merleau-Ponty chama a *carne do mundo*. Ela encontra uma espécie de matéria que é feita do cruzamento das interações sensoriais entre os objetos. E ela tenta modelar essa *carne*... Quando uma pessoa está deitada e Lygia coloca um objeto em sua mão que vai ser o fio de Ariane, o fio condutor, é magnífico porque é completamente real...

De fato, chamar de Prova do real a pedra que ela coloca na mão do cliente não é uma metáfora...

É isso mesmo, não se trata absolutamente de uma metáfora. Porque se esse tato me dá uma segurança espacial, vou aceitar tanto melhor me perder no espaço, na situação deitada, em que de repente todos os sentidos vão operar uma revolução. Mas num dado momento posso conservar um fio condutor, portanto como o prisma, há um pequeníssimo fio que continua, que me permite estar presente. Assim, para voltar ao que dizíamos há pouco, não se está absolutamente naquilo que se poderia chamar de regressão, que seria um retorno a um estágio do passado. Não é o caso, pois que se mergulha num além – um além da história ou um além da linguagem.

Sim, e um devir pode então ser deslançado, já que se tende a desfazer a neurose da percepção...

Sim, a gente recoloca a percepção em movimento, em todo caso... Michel Bernard⁷ fala muitas vezes do fato de que não há diferença entre o imaginário e a percepção, que se um pára, o outro pára. Portanto a questão de Lygia é realmente estar sempre colocando em movimento as modalidades que permitem fazer isso. A mesma coisa existe, pois, para o tato, poder-se-ia falar a respeito durante horas, é formidável. Para a escuta igualmente, assim como para o olfato.

A escuta é também muito importante no trabalho de Lygia: por exemplo, no decurso da Estruturação do self ela cobria os ouvidos do cliente com conchas. O que você poderia dizer a esse respeito?

O que é que ouço na concha? O eco dos barulhos de meu corpo. E como esses barulhos do corpo se parecem com o barulho do mar, é comum se dizer que é o mar o que se ouve na concha. Sim, ouço o mar de meu corpo, ouço as minhas pulsações sanguíneas, ouço todos os marulhos que podem intervir no meu próprio corpo. E, justamente, a escuta permite escutar por e através do próprio corpo. Portanto, se você está me falando, tenho duas maneiras de escutar. A primeira que se chama voz aérea e a segunda, a voz solidiana ou ossosa que consistiria em suspender a interpretação, quer dizer, a escuta da voz aérea, e em deixar vibrar os meus ossos ao som da sua voz e em apoiar-me nesta percepção igualmente. É, pois, ser tocado pelo som da sua voz, depois interpretá-la. Se esta experiência é feita num grupo em que há uma falta de escuta recíproca, o fato de pedir às pessoas de ficarem atentas, num primeiro tempo, ao *vibrato* da voz do outro em seu próprio corpo, à voz ossosa, e somente num segundo tempo de se preocupar com o sentido do enunciado, de repente

a situação relacional melhora consideravelmente. Na música, a nota vibra em meu corpo e me apóia sobre este vibrato para em seguida emitir um som. Sendo a voz aérea a mais objetivante e a voz ossosa a mais subjetivante, ela passa por uma propriocepção. O simples fato de escutá-la ou de escutar a minha própria voz de acordo com essa segunda maneira de escutar – isto é, de sentir os vibratos de minha própria voz no momento em que lhe falo –, modifica inteiramente a relação que tenho com você. Portanto, essa capacidade de ser tomado entre dois pólos no interior de cada sentido permite criar um diferencial. Esta dupla apreensão cria o primeiro sentido da alteridade. A primeira alteridade não é o Outro exterior, mas antes essa dissociação em cada um de meus sentidos.

Sim, a possibilidade de um devir-outro de que eu falava há pouco depende de habitar esse paradoxo entre as duas modalidades de exercício dos sentidos...

Certamente. Sabe-se que, na criança, num primeiro tempo há esse olhar, ela ainda não tem história, mas um olhar que seria pura sensação. E depois, pouco a pouco, algo se constrói, sobretudo com a linguagem. Penso que é importante essa questão do lugar da escuta, do lugar do olhar ou do lugar do tato e como essa espécie de ida-e-vinda perpétua permite abrir novos sentidos, novas interpretações, novos olhares.

Você disse no início que a história da percepção pouco a pouco privilegiou o pólo da percepção objetivante e que isso produziu uma neurose da percepção. E depois você sugeriu que é exatamente aí que intervêm as propostas de Lygia. Ora, se pensarmos que a criação artística se faz nesse ir-e-vir entre a percepção subjetiva e a percepção objetiva e que, por outro lado, o exercício clínico consiste em criar as condições para que essa ida-e-vinda seja possível, poder-se-ia dizer que Lygia criou um território onde a fronteira entre arte e clínica não tem mais sentido? E isso mesmo que ela afirma no final de sua trajetória ter abandonado a arte para se tornar terapeuta e em outros momentos deste mesmo período ela afirma, ao contrário, que jamais deixara de ser artista... Aliás, como você concebe essa relação entre arte e clínica?

Não é uma pergunta simples. Houve tantas tentativas de toda espécie que foram feitas em torno da ponte entre arte e clínica. Mas, não creio absolutamente que seja preciso apegar-se às palavras que Lygia utilizou – como aliás você já escreveu num texto. Ou então, eu falaria mais de uma clínica política, de algo que caminhava na direção de uma transformação daquilo que pára a sociedade ou o eros, daquilo que pára em todo caso o movimento – se trataria de recolocar isso em jogo. Então, se pensarmos que o perfil psicológico e o perfil perceptivo de alguém são a mesma coisa, desde que se toque em alguma coisa da percepção está-se necessariamente num trabalho da psique. Portanto, pode-se escorregar de um a outro sem cessar, os exemplos são numerosos. Lançou-se tal opróbrio durante muito tempo sobre a arte terapia – com o qual inclusive concordo – que não acho que se deva garrar-se às suas palavras. Acho que, através da revolução da percepção, ela está no político. Então, evidentemente, com relação a um indivíduo num dado momento, isso se aproxima de um trabalho clínico.

Você poderia falar mais dessa relação entre o físico e a percepção?

Como as duas faces de uma mesma moeda. Existe a face que seria a estrutura perceptiva de alguém e a outra que se pode chamar de estrutura psicológica. Lacan falava disso muito bem, é o vaim de um a outro que acarreta o movimento. Mas, não creio que essa cesura entre o psíquico e a percepção faça realmente sentido. Eles são tão ligados que é artificial separá-los em duas palavras. Isso mesmo explica também a confusão sobre a arte e a terapia, pois que as duas trabalham sobre uma remodelagem e uma recolocação da percepção

em movimento. Ou se está num ambiente clínico com um contrato preciso com um paciente, ou se está em outra forma de contrato. Mas as operações que se movem por meio desses dois contratos são com frequência muito parecidas. O que leva à ambiguidade é que Lygia escolheu o termo "terapia". É um problema semântico. As práticas que ela operava são práticas correntes hoje na dança contemporânea, no butô ou em outras práticas.

Você poderia falar um pouco dessas experiências em dança contemporânea?

O que fez Lygia, eu vi muitas vezes nos cursos de improvisação em dança contemporânea. Por exemplo, colocam-se no chão diferentes materiais, pede-se às pessoas que caminhem em cima deles, de olhos fechados, de maneira a criar uma outra relação com o chão, com o espaço. A partir dessa percepção, um novo gesto é criado. Não posso mudar de gesto se não mudar a minha percepção. É uma ilusão acreditar que se podem aprender gestos por uma decomposição mecânica tudo aquilo que chamamos de coordenações, os *habitus* corporais de alguém são, na realidade, *habitus* perceptivos. Portanto, tornou-se evidente para os dançarinos contemporâneos que se quisessem mudar a natureza de um gesto e sair de certa forma de repetição, não podiam fazê-lo senão passando por um trabalho com a percepção. Se tivermos em mente os ateliês de Lygia encontraremos hoje em certos estúdios de dança pessoas fazendo exatamente a mesma prática. Ou como no butô, passar horas a sentir uma árvore e a tentar confundir-se com ela. É da mesma natureza. Em Lygia, a ambiguidade vem do termo empregado, ela cobra as suas sessões e as chama de terapia. Pois este processo é uma prática comum na arte contemporânea hoje. Para os dançarinos ele é afinal a própria base! Não posso mudar o meu gesto se não mudar a relação que mantenho com o meu corpo e com o espaço através da percepção. Se dermos a alguém olhos que modifiquem a maneira como irá perceber o espaço, ele se moverá de maneira diferente. Assim, o que me limita na criação de novos gestos são as paradas da percepção, daí todo o trabalho que se pode ver em Lygia ou que se pratica nos ateliês, ou na dança de *Contato Improvisação*, entre outras. Como, num dado momento, tenta-se inventar outra forma de relação com o outro? Mas que forma de relação com o outro? A do peso? Da gravidade? Do espaço puro? Quer dizer que não é mais o outro com uma história psicológica, mas o outro enquanto peso, vetor de movimento, de geografia fluante. Todo mundo falou disso, mesmo Laban. Em sua obra, Laban fala do "estado de dança" como se o tempo virasse espaço. O que ele quer dizer com isso? Que a percepção – que chamamos há pouco de sentido objetivo – é um modo temporal que está ligado a nossas histórias. E o sentido subjetivo é aquele que não atravessa a questão da linguagem, que é subcortical. É bem isso que está em jogo na dança de *Contato Improvisação*, tentar ficar na frente do outro enquanto peso, contorno, cor, enquanto gesto e estar na urgência dessas coisas primeiras. Na prática de *Contato Improvisação* surge uma espécie de vigilância incrível, de clareza geográfica. Alguém pode saltar atrás de nós, ou podemos ser trombados por alguém, e isso se torna extremamente perigoso se estivermos na lentidão do olhar objetivante. E o fato de escapar do olhar objetivante – e se faz todo um trabalho neste sentido – induz a fulguração do espaço. Isso permite fazer ações extremamente perigosas, sem que haja risco. O ímpeto da imagem do corpo e dos fantasmas diminui, o espaço é percebido em 360°. É o olhar periférico, panorâmico. Portanto, há sempre perigo, mas o perigo sou eu, ou seja, voltar para a história. E se fico nessa vigilância pura, que é o olhar cego e o tato cego, há uma maneira de reencontrar o coletivo. É evidente que reencontramos aí Lygia Clark, mesmo em seus textos ela volta o tempo todo para isso. Não o escreve da mesma maneira como eu estou contando, mas é exatamente

isso. Portanto, pode-se dizer que o trabalho de Lygia continua presente hoje.

Em outro lugar e de outro modo...

Sim! E depois, esse mesmo trabalho se desdobra no mundo da terapia. Observam-se cada vez mais terapias baseadas nas redescobertas sensoriais nos Estados Unidos ou no Brasil, por exemplo. Portanto, isso continua nos dois sentidos. E ela se encontrou, em dado momento, no cruzamento dos caminhos.

(...)

Quando olho para alguém, quando estou com alguém, o que quer que ele faça, há uma superposição de nossas caixas torácicas, de nossa respiração. É um belíssimo trabalho que fez Marc Jannerod no Instituto das Ciências Cognitivas de Lyon.² Ele colocou num espectador eletrodos e diversos outros captadores, aparelhos que medem os movimentos do conjunto do corpo. O espectador está tranquilamente sentado, olha alguém que corre. Jannerod se dá conta de que quando o corredor acelera, o espectador acelera a sua respiração. Quando anda mais lento, a respiração também se faz mais lenta. Portanto, há uma espécie de empatia torácica. Então, a primeira interpretação de Jannerod é que este fenômeno acontece para se preparar à ação. Isso remonta aos tempos em que era importante captar o que o outro ia fazer fisicamente. Depois, observou os batimentos cardíacos e eles não funcionavam espetacularmente. Ora, se a aceleração da respiração tivesse acontecido para preparar-se para uma ação, os batimentos cardíacos teriam igualmente acelerado, no entanto somente a respiração se colocara em unísono. A questão permanece portanto em aberto. Que eu saiba ou não, há uma espécie de empatia respiratória com o outro. Isso acontece o tempo todo. Quando duas pessoas se encontram os jogos dos micro-movimentos da caixa torácica formam um diálogo. É interessante saber deste efeito espelho sobre o ritmo respiratório: uma comunidade musical da respiração. Podemos remeter isso àquele tubo de Lygia Clark³ e dizer que ela o utilizava para provocar o impacto do *feedback* sonoro sobre o conjunto dos movimentos da corporeidade.

É belíssima essa imagem... a empatia torácica.

«Empatia torácica», é assim que se poderia nomear esse fenômeno. Tudo isso já me havia chamado a atenção durante um curso com Marceau, o mímico. Estávamos todos aprendendo o gesto de costurar. Depois, nos observando, ele acabou dizendo "Isso não tem nada a ver com a forma do gesto, isso tem a ver com a caixa torácica". Não era, pois, apenas uma tecnicidade motora o que estava em questão mas uma certa forma de vivência do gesto. É por isso que é interessante distinguir o sopro da respiração. O sopro é um aquecimento da respiração, ele depende do estado geral do trabalho do imaginário e da percepção, de nossa conexão com o contexto, e influencia nosso modo respiratório. O equilíbrio dos movimentos sensoriais de que falamos, esta dupla trajetória em direção ao exterior e ao interior, tem um impacto direto sobre a inspiração e a expiração. Como se a respiração se apoiasse num primeiro tempo sobre a dinâmica de nossa relação com o mundo. Em todo caso, os desequilíbrios ou as fixações respiratórias são comumente o reflexo de distúrbios da percepção. A maneira pela qual construímos, inventamos o espaço a partir do real

² Michel Bernard, filósofo, professor da Université de Paris VIII, é uma importante referência na reflexão contemporânea filosófica e antropológica sobre a corporeidade.

³ Marc Jannerod dirige o Laboratório de Psicopatologia da Intenção no Institut des Sciences Cognitives de Lyon (CNRS) e foi diretor do próprio Instituto até 2003. Membro da Académie des Sciences e autor de vasta obra, seu campo de investigação inclui Psicologia cognitiva, Psicopatologia da Intenção e Neurociência.

⁴ Hubert Godard se refere a *Respire corrigio*, obra de 1966. Trata-se de um tubo de borracha – como os usados em *scubas* para respiração subaquática –, cujas duas extremidades são juntadas formando um círculo. O participante expande e contrai o tubo repetidamente. O ar que vai e vem no interior do tubo produz um som semelhante ao da respiração.

topológico modula nossa possibilidade de inspiração. Esse espaço não é homogêneo, ele é feito de densidades variáveis, ele é povoado de fantasmas de nossa história, de nossa cultura, de buracos, de opacidades, de feridas e de orientações luminosas privilegiadas. Nossa corporeidade segue constrangido por essa topologia imaginária que e o espaço e essa matriz subjetiva pode reduzir-se a ponto de nos sufocar. O trabalho sobre a sensorialidade permite abrir e reinventar os volumes do ar que nós nos autorizamos, de pacificar o espaço para que o corpo encontre aí seu lugar.

Na Estruturação do self trata-se justamente de trabalhar esses fantasmas, essas feridas, esses buracos na experiência corporal convocados pela mobilização daquilo que você chama de "percepção subjetiva". É interessante essa abordagem que você faz disso, do ponto de vista da própria fisicalidade.

Num trabalho feito em Milão, pude objetivar concretamente os efeitos de nossa construção do espaço sobre nossas tensões corporais e, portanto, sobre nossa capacidade de movimento. Tratava-se neste caso preciso de compreender por que as mulheres que têm câncer de seio perdem seu movimento pendular do braço que acompanha o andar, apenas do lado onde há o tumor, e isso mesmo antes da operação cirúrgica. Este fenômeno não podia ser explicado pelo efeito fisiológico do tumor. Medindo com um eletromiógrafo a atividade tensiva do braço em dificuldade, ao pedir-lhes que apontassem o espaço com o dedo prolongando-se nessa direção pude observar que os músculos antagonistas ao movimento se ativavam, criando assim uma inibição do braço, o que não acontecia com o outro. Como se do lado do tumor o espaço tivesse se tornado opaco. Esta inibição, ou atividade do músculo antagonista ao movimento, cessava depois de um trabalho de reabilitação do espaço – em todo caso provisoriamente, pois para que esse progresso fosse definitivo seria necessário um engajamento terapêutico mais prolongado. Este trabalho que descrevo aqui sucintamente permitiu ter uma abordagem mais convincente para a reabilitação pós-operatória. Mas o que nos interessa aqui, é ver a que ponto nossos movimentos estão na dependência da maneira como desenhamos o espaço através da percepção.

Mas trabalhar a recuperação desses movimentos pode até mesmo ter efeitos sobre o próprio câncer?

Não, isso é outra coisa.

O trabalho então intervém apenas nos efeitos do câncer?

Apenas no efeito que o fato de saber do câncer vai induzir na construção da imagem do corpo no espaço. Essa inibição específica não teria lugar se a patologia não fosse conhecida pela pessoa. Há algo que está muito ligado à idéia de corpo estranho que acarreta a incapacidade de se projetar. Para pessoas atingidas de escoliose opera-se a mesma coisa. Muitas vezes o que está torcido é o espaço, a maneira como é percebido. Quando digo o espaço é o espaço imaginário, não é a geografia, não é o *topos*. Então, nas escolioses, no mais das vezes, é o espaço que está torcido e que acaba por deformar o corpo. Existe, pois, um grande trabalho a fazer sobre a psicologia da percepção. Um trabalho sobre o corpo, mas também um trabalho psicológico no sentido de que estamos tocando na percepção. Para voltar a Lygia, ela toca todos esses pontos.

Certamente.

É a maneira como construo o espaço que vai induzir o gesto, inclusive o gesto do pensamento. O espaço, este *topos* imaginário, esta utopia não é somente da ordem da história do corpo. Um novo gesto por vir tem que se apoiar numa utopia, um espaço ainda inexistente. Penso que a nostalgia não é a nostalgia de um certo corpo, mas a nostalgia do corpo num Éden, num espaço que não estivesse machucado, ferido, cheio de fantasmas.

Sim, a nostalgia dessa abertura do corpo para o mundo.

É isso! E é assim que faço a minha própria história em relação a Lygia.

(...)

No início, falou-se do que acontecia no interior de cada sentido. Mas, como isso acontece entre os sentidos? Como agem as plurimodalidades ou as polissemias no concerto dos sentidos? Merleau-Ponty fala disso no capítulo "O entrelaçamento – o quiasma". É uma questão importante porque se trata, sempre e antes de mais nada, de uma necessidade: um sentido não pode funcionar sozinho, ele tem que estar apoiado por outro sentido. Quando você está sentado num trem, na estação, e o trem dá a partida bem devagar, você nunca sabe qual o trem que está andando. Como a partida é muito lenta, ela não estimula o ouvido interno, a propriocepção. Portanto, você não sabe quem se move, o olho sozinho não é suficiente para me informar a esse respeito. Normalmente é o ouvido interno que me diz: não, não é você que está se movendo, é o outro. Os sentidos agem entre si, assim, sem parar, e há frequentemente conflitos de informação de um sentido ao outro. Falávamos há pouco de neurose na organização de cada sentido mas ela também opera sobre os cruzamentos de sentidos. Se duas modalidades sensoriais estabelecem uma relação em que trabalham sempre da mesma maneira, seja qual for o contexto, a plasticidade intersensorial deixa de funcionar. Trata-se de recolocar em movimento esta relação paralisada, de criar uma dinâmica para que os sentidos se cruzem e se descruzem. Sabe-se hoje que no recém-nascido, na primeira infância, não há separação entre os modos sensoriais, as informações se transferem automaticamente de um ao outro. Para dar um exemplo, uma chupeta que um recém-nascido terá tido em sua boca, sem que a tenha visto, será por ele reconhecida visualmente na tela onde são projetadas várias formas de chupetas. Nas brincadeiras com a mãe, as sensações cinestésicas podem ser transformadas em sons ou reconhecidas visualmente. Ele está mergulhado numa plurissensorialidade fluida. E depois, pouco a pouco, os sentidos vão se separar com a aparição da linguagem. Piaget e outros haviam sustentado a tese oposta, a saber, que cada um dos sentidos desenvolvia-se separadamente, que aprendiam a cooperar na sequência. Mas de fato, se nasce plurissensorial, depois se perde essa capacidade e é preciso reconquistá-la. Para um dançarino, esta capacidade é fundamental, ele tem que poder reproduzir um movimento visto, afiná-lo com um som musical e modular sua motricidade em função. Muitas vezes alguns desses cruzamentos não funcionam. É preciso então utilizar o sentido que é privilegiado, como um cavalo de Tróia, para entrar na cidadela dos movimentos sensoriais, de modo que em seguida se possa recolocar em funcionamento o(s) sentido(s) que estão estagnados. É exatamente o que faz Lygia Clark quando trabalha o tato, com universos sonoros, olfativos onde ela vai convulsionar a intersensorialidade. Ela vai jogar com as sensações corporais, com o olfato e com as mudanças de postura, para transformar o olhar. Assim, ela joga infinitamente, você pode imaginar, tem-se seis sentidos – se eu acrescentar a propriocepção, o sentido de si – isso permite uma infinidade de jogos possíveis. É algo que ela utiliza sem cessar. É o que se vê quando há o crítico que se chama...

Paulo Sérgio Duarte.

Sim, Sérgio Duarte, que deve se despir, e sobre cujo corpolygiacolocaobjetos, eofazdeitar-senumcolchão mole e lhe cria um universo sonoro, provocando uma reviravolta em sua intersensorialidade. Essa recolocação em movimento da constelação sensorial vai transformar – e completamente – todas as modalidades, inclusive a do olhar, é claro. O que gosto muito também é de que ela utiliza o que chamo de sexto sentido: o sentido da postura, o sentido dos movimentos de seu próprio corpo,

de que ela se serve sem cessar também para modificar o resto. Isso não é novo pois na literatura, na filosofia, as pessoas comumente andam para falar ou para pensar, ou num outro registro, a idéia de deitar-se num divã... Sempre houve esse movimento. Enfim, todas as maneiras que se teve para mudar a postura do olhar. Falo de postura, porque um olhar é necessariamente sustentado por outros sentidos e principalmente o da postura física. Se chego a mudar completamente o universo da postura, a postura do olhar vai mudar também. Obviamente isso abre um abismo de possibilidades que Lygia utiliza enormemente em seus jogos na intersensorialidade.

Sim, por exemplo, na proposta à qual você está se referindo a sessão começa com o cliente deitando-se num colchão que é completamente instável. Você acha que isso age sobre o que você está chamando de sexto sentido?

Sim, completamente. E é uma boa notícia, porque isso quer dizer que, mesmo se por uma razão qualquer algo tenha parado numa das modalidades sensoriais – que tenha se neurotizado –, posso sempre recolocá-la em movimento utilizando outro sentido.

As novas capacidades de produção de imagem em medicina que permitem observar o cérebro em ação mostraram que em cegos de nascença o córtex visual é no entanto ativo. Ele é informado, entre outros, pelos estímulos que vêm do tato. Neste caso, se a visão, os órgãos visuais, não funcionam, uma certa forma de olhar continua operando. Há criação de imagens nutrida por outros sentidos. Essas pessoas preservam o sentido da perspectiva, que é uma operação do córtex visual e não dos órgãos da visão. De fato, o trabalho que faz Lygia, o trabalho que se pode fazer em dança contemporânea consiste em suprimir essas compartimentações que são provocadas pela catástrofe da linguagem, pela história. Portanto, aqui, estamos numa segunda atividade. A primeira atividade consistia em operar, no interior de cada sentido, essa relação que vai do vazio ao pleno e do pleno ao vazio. E aí, tem-se essa segunda atividade, que funciona pela intersensorialidade.

Daniel Stern⁵ em seu trabalho fala disso muito bem. Trata-se de mostrar a que ponto uma, duas, ou três modalidades sensoriais vão impor um ditame aos outros sentidos. E diante disso, tenta-se desesperadamente mudar esse sentido, quando há uma via real que é a de trabalhar sobre as outras modalidades sensoriais e seus encontros. Para os dançarinos, um trabalho sobre o olhar vai modificar imediatamente a propriocepção, o gesto. E penso que Lygia trabalha com isso de maneira bastante extrema. Na medida em que ela faz um fulano se deitar, que a cama fica mole e a possibilidade da visão é suprimida, ele não tem mais seus pontos de referência habituais com a gravidade, o que vai obrigar os outros sentidos a reinventar seu concerto. Normalmente, sempre sabemos – ou pelo olho, ou pelo pé, ou pelo ouvido interno etc. – onde nos situamos em relação à gravidade. A partir do momento em que a propriocepção que nos orienta no espaço desequilibra-se completamente, o imaginário que move os sentidos é solicitado. Os nos, as inibições sensoriais vão se situar quase o tempo todo no cruzamento entre dois sentidos. Há inúmeros exemplos de uma interrogação em torno disso, seja na dança, seja no trabalho terapêutico.

⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. "L'entrelacs – le chiasme". Paris: Gallimard, 1964, p.170. Trad. português: "O entrelaçamento – o quiasma". In: *O Visível e o Invisível*. Coleção Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

⁶ Godard se refere a Lygia Clark, *Memória do corpo*, documentário realizado em 1984, direção de Mario Carneiro, programação visual de Waltercio Caldas e seleção musical de Lillian Zarembo Rio Arte Video, apoio MEC, SEC, Funarte e Inac.

⁷ Daniel N. Stern é Professor de Psicologia na Universidade de Genebra e Professor adjunto de Psiquiatria no Cornell University Medical Center – NY Hospital. Autor de várias obras entre as quais *The Interpersonal World of the Infant: A view from Psychoanalysis and Developmental Psychology* (New York: Basic Books, 1985). Trad. português: *O mundo interpessoal do bebê. Uma visão a partir da Psicanálise e da Psicologia do Desenvolvimento* (Porto Alegre: Artes Médicas, 1992).

Você poderia dar um exemplo de dança e um exemplo de trabalho terapêutico?

Em dança, por exemplo, a propriocepção, o sentido do corpo no contexto, exerce um forte constrangimento sobre o olhar. Essa dupla ação do olhar e da propriocepção vai criar uma dinâmica responsável por nosso sentido da perspectiva. Esta por sua vez vai mudar consideravelmente a qualidade do gesto. Sabe-se que cada cultura, e a *fortiori* cada indivíduo, tem um sentido particular de perspectiva, ainda que a Renascença tenha declarado que a perspectiva legítima era aquela de Alberti. Em certas regiões da África, há frequentemente uma perspectiva plana; em muitos países orientais, o ponto de fuga está atrás e na frente; portanto, cada um vai induzir uma perspectiva, ou seja, uma narrativa particular do mundo.

Antes que alguém se mova, é obrigado a constituir um espaço a partir do *topos*, da geografia, que ele vai dinamizar, temporalizar. A perspectiva é também uma temporalização do espaço. Cada um a faz, mas muitas vezes, esta função perde sua plasticidade, podemos ficar limitados a um certo modo perspectivo, como se tivéssemos uma máquina fotográfica com uma objetiva de 50 mm e não vissemos mais o mundo senão através dessa única objetiva. A questão seria a de criar *zoom* e de recriar um movimento da perspectiva. E se, para muitos bailarinos, a maneira pela qual eles constroem a perspectiva é modificada pelos artefatos ou por um trabalho sobre o imaginário, isso provoca uma modificação completa do movimento. Muitas vezes é a maneira pela qual o espaço é projetado que é errônea, que induz a uma repetição do mesmo em relação ao gesto.

Você mencionou esse vai-e-vem entre o vazio e o pleno que é uma das questões centrais do pensamento de Lygia; você poderia falar mais disso?

Perspectiva... O vazio pleno tem a ver com o que dizíamos há pouco em relação a cada sentido. É preciso esvaziar o sentido de seu demasiado-pleno de pré-visão. Não são essas as palavras que Lygia Clark emprega, mas quase...

Ela diz por exemplo que é preciso "vomitar a fantasmática do corpo".

É isso, vomitar a fantasmática que sufoca o sentido para, a partir daí, atingir um estado de vazio que abre um novo potencial. Assim, mais uma vez, não é um estado de regressão, é um estado de vazio, de suspensão, de pré-movimento, como quiser, onde esvaziamos um demasiado-pleno de *a priori* sobre o espaço. E é a partir daí que podemos voltar a criar. Um pouco como na pintura chinesa, onde pode haver uma nuvem que vai esconder uma parte da montanha. Isso obriga o observador a construir essa montanha. Ao passo que se a montanha estivesse integralmente desenhada, ele não a veria. A pintura chinesa está frequentemente baseada nisso, na noção de vazio, e os textos chineses sobre a pintura falam disso muito bem. Reencontramos aqui a idéia de Lygia completamente.

Quando Francis Bacon, Deleuze escreve a respeito da pintura que antes de começar a pintar precisa que o artista esvazie a tela dos clichês toda espécie que a preenchem de antemão...⁸

Sim, é isso. Essa noção de vazio e de pleno nos leva ao intra-sensorial de que falávamos no início da entrevista, à capacidade de ir além da percepção, isto é, de alcançar uma zona de silêncio que teria parentesco com um vazio. E esse vazio é o meu trampolim. É porque sou capaz de fazer essa operação, de ir rumo ao vazio que vou poder criar a dinâmica do pleno em suma trata-se de encher de vazio. Se estou completamente pleno, não posso mais mexer. É um pouco o que faz o dançarino: quando ele se aquece, tira peles que estão sobre ele, ao infinito, para poder chegar a um estado de dança que vai permitir-lhe ficar novo outra vez – no entanto sem esquecimento, sem fazer a abula rasa do passado. Isso permite ter uma

imediatez em relação à geografia, a abertura de uma perspectiva, a invenção de um gesto. Portanto, quer seja o pintor ou o dançarino, na frente do gesto pictorial ou na frente do gesto dançado, há uma fundação de perspectiva e, no dançarino, é muitas vezes essa perspectiva que é bloqueada e não o gesto. É um exemplo da maneira como se pode elaborar o espaço, por meio do olhar, do tato ou do som para recriar o outro no gesto. E depois, num contexto mais terapêutico; eu dava há pouco o exemplo de um trabalho sobre a respiração.

A inspiração depende, como o gesto, da maneira como o espaço é percebido: ameaçador, acolhedor, aberto, reduzido, imenso; em suma, ela depende da maneira com que a história de nossas relações interpessoais povoou, preencheu a geografia. No antes da inspiração o movimento dos sentidos pode ser situado, trabalhado, orientado. Os automatismos que prenunciam os movimentos musculares da respiração serão modificados, se o ar – isto é, a porção do espaço que vou ingerir – toma um sentido diferente. Estes pré-movimentos correspondem a uma diferença de atitude face ao "geográfico".

A expiração necessita uma volta para si mesmo, um abandono à gravidade, e muitas vezes esse movimento é limitado por uma incapacidade da postura para dar suporte a este abandono, a tal ponto podemos estar fascinados pelo "fora" ou carecer de um sentido de si, da constância de um solo que nos acolheria.

A partir daí, você pode fazer um trabalho que consiste não em criar a respiração, mas em criar o movimento dos sentidos que abre o espaço e depois o apazigua. E isso você pode fazer em relação ao tato, à escuta, ao olhar, ao olfato, à propriocepção. Muitas vezes por contágio, esse sentido vai dar um apoio para recolocar em movimento os outros sentidos. Assim pode surgir uma respiração plena, isto é, uma respiração que tem diferencial. Esse diferencial nasce antes na motilidade de cada um dos sentidos – a primeira alteridade de que falamos – e o sopro dos sentidos sustenta o movimento da respiração.

Uma pergunta que eu estou para lhe fazer desde que você falou em sexto sentido, é por que você o chama de "sentimento de si"?

O significado habitual do termo propriocepção, é o conhecimento que temos dos movimentos de nosso próprio corpo no contexto. Eu o traduzo por "sentimento de si" pois sem essa sensibilidade particular os outros sentidos não poderiam funcionar em referência a um si constante. Como para o trem que se põe em movimento em frente ao nosso, não conseguimos saber se é o contexto ou nós mesmos o que se move. O mesmo vale para o tato, que depende de nossa atividade apalpatória, portanto de nossa proprioceptividade. E se costuma esquecer que essa sensibilidade refere-se ao contexto, pelo jogo da orelha interna que nos informa acerca de nossa relação com a gravidade, única força constante nesse mundo em perpétuo movimento que nos rodeia. É aí que o trabalho de Steve Paxton, ou ainda o de Trisha Brown, adquirem todo seu alcance. O fato de impor uma urgência do espaço tal como é, e não uma urgência da figura, permitiu re-desenvolver as coisas. É um pouco também o que faz Lygia. A dança de *Contato Improvisação* é o retorno à força do real do espaço... Alguém se move, e você deve receber o peso dessa pessoa, devolver o peso, e não receber sentimento e devolver sentimento. Sempre se tem recriminado a dança por um excesso de narcisismo, é verdade caso se pense que o sentimento de si pode ser separado do sentimento do contexto. Como se o corpo pudesse preparar-se fora de um projeto. O contexto está de imediato em mim e é essa relação ao contexto que se trata de fazer flutuar.

É exatamente na mesma época que Trisha Brown, Steve Paxton e outros na dança, e Lygia e outros nas artes plásticas, criavam as condições para um retorno do real...

Sim, também o Judson Church, os gestos do cotidiano e tudo aquilo...

E depois há também todos os esforços nessa direção que foram feitos na filosofia desde esse período.

Sim, penso que havia uma espécie de atrator comum ao qual cada um respondia segundo as suas modalidades.

Esse atrator comum talvez fosse o fato de que essa neurose dos sentidos, como você diz, ou essa dissociação em relação ao real, havia ultrapassado um limiar de tolerabilidade.

O fato de ver Lygia Clark me faz pensar muito em certas partes do trabalho dos situacionistas durante os anos 1970. Isso também me lembrou aquela pessoa que trabalhava com os autistas no Sul da França, o nome me escapa...

É Fernand Deligny. Tem a ver mesmo...

Com Deligny, era a volta da geografia, era refazer os traçados geográficos das crianças. E para os situacionistas, tratava-se de fazer funcionar a geografia contra a psicanálise. É o termo que eles empregavam... E eis que estava-se em cheio num mesmo banho ou, prefiro dizer, num mesmo atrator.

Vamos agora ao Brasil. Faz algum tempo que você vai lá regularmente fazer *workshops* e dar conferências. Você teria vontade de falar do seu trabalho no Brasil? Por exemplo, como você vê o corpo naquele contexto? Talvez seja interessante falarmos disso, pois a obra de Lygia passa por aí também, como uma de suas inúmeras dimensões.

Então, não vou mais, absolutamente, ser racional, mesmo que eu já não o fosse... É um encontro magnífico para mim. Aconteceu por acaso, pois fui convidado por amigos no Brasil para fazer um trabalho, há cinco anos.

Em São Paulo?

Sim, em São Paulo. Desde então fui para lá a cada ano. Efetivamente, ver o corpo brasileiro – não sei se se pode dizer isso – ou a corporeidade brasileira, é realmente um choque. E já no aeroporto quando você chega, compreende de imediato que você está em outro mundo.

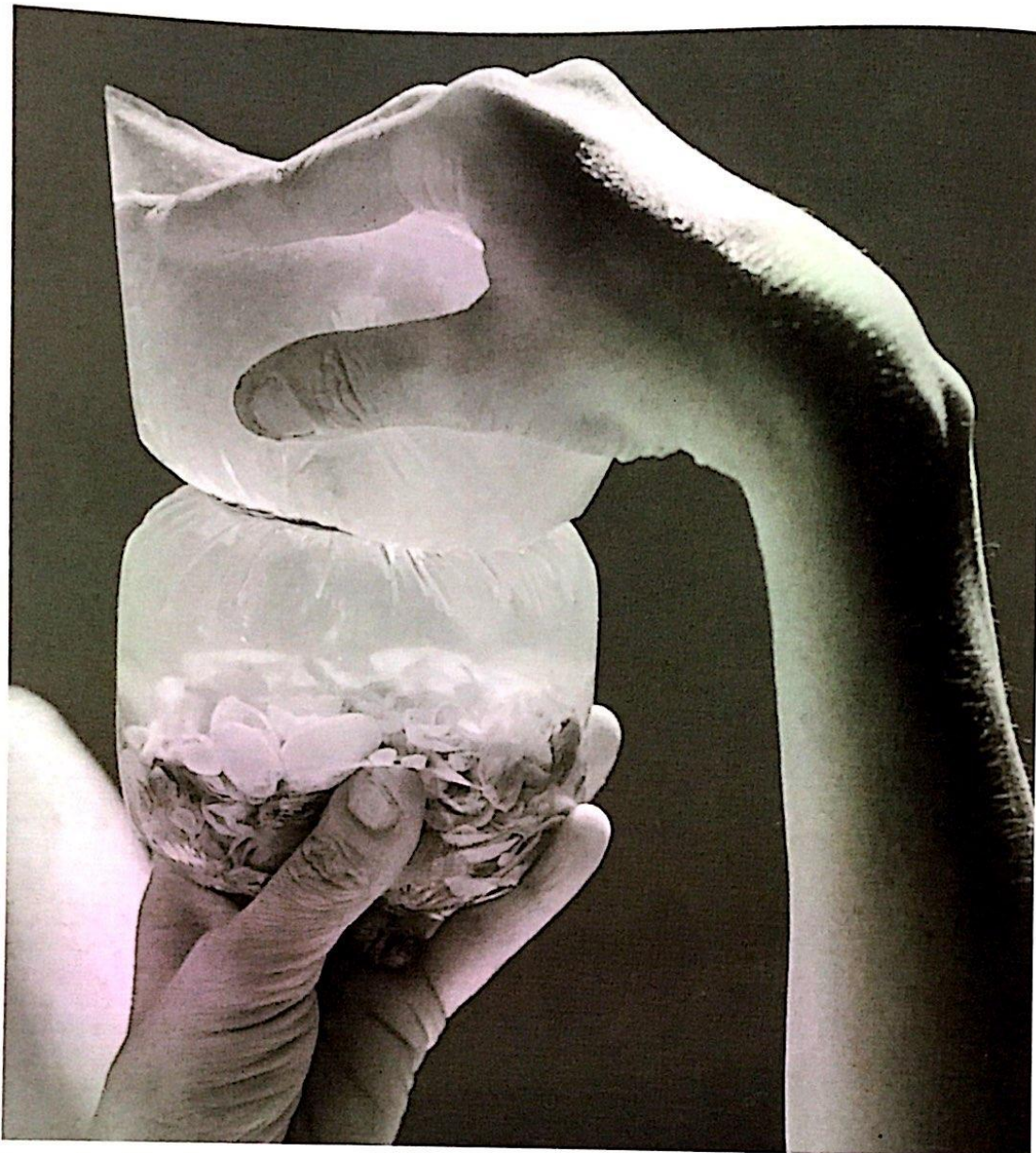
Um choque por quê? Como? Um outro mundo? Que mundo?

Pois bem, justamente, é que há um pouco menos de ícones da corporeidade estanques; há alguns, certamente, visto que não se pode escapar da imagem do corpo, mas isso funciona mais num fluxo. O corpo brasileiro é um corpo de fluxos e menos um corpo de imagens. Então talvez seja o samba, não sei, mas em todo caso há alguma coisa em que você sente uma espécie de capacidade, já na língua, na música da língua, dos corpos, na mestiçagem. Com certeza, há sempre problemas políticos e econômicos com as cores, mas viajei muito pela África, pela América do Norte, ou outros lugares, e nunca vi tal capacidade de mestiçagem, de mistura.

Concordo com você, há uma real abertura para o outro, no sentido subjetivo e portanto uma verdadeira mistura, uma antropofagia. Mas ao mesmo tempo, no sentido objetivo, no nível das representações vigentes, constata-se, apesar de tudo, um racismo de classe, como não se vê tão perverso noutros lugares: aí sim o outro é uma imagem *a priori* e completamente engessada. É isso vai de par com um machismo tão atrasado, cafona, seguro de si... Mas é verdade que esse vetor da política do desejo funciona ao mesmo tempo que o da abertura do corpo ao outro, que você aponta, é realmente espantoso...

Sim, realmente.

⁸ Suely Rolnik refere-se ao capítulo IX do livro de Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation* (Paris, éditions de la Différence, 1996).



Água e conchas, 1966. Saco plástico contendo água e conchas

E isso é apaixonante! Porque dá o que o Brasil tem de mais interessante na produção artística e cultural – como uma Lygia Clark –, mas também o que tem de mais perverso, de mais grosseiro, por exemplo, nas relações de classe, ou na relação com a coisa pública...

O que você diz em relação a essa espécie de abertura ao outro, eu o senti ao dar cursos desde a primeira vez: havia uma grande atenção ao outro, um olhar periférico estava presente, aquele olhar de que falávamos há pouco. Cada um ficava atento ao contexto, ao mesmo tempo em que se ocupava com sua tarefa; e se num dado momento, por exemplo, alguém ficava em dificuldade, uma parte do grupo se ocupava dele imediatamente. Normalmente, na Europa, caberia a mim, enquanto professor, intervir nesta situação. E isso é muito forte.

Isso me faz pensar em Matisse, que quando foi ao Marrocos viveu uma revolução pessoal. O fundo tornou-se mais importante do que a figura. O fundo se pôs a vibrar cada vez mais e, finalmente, passou à frente da figura. É bem o que nos captura no Marrocos... Matisse é um belíssimo exemplo daquilo de que falávamos há pouco, é o contexto marroquino, isto é, uma certa forma de olhar, de movimento dos corpos, de conduta em sociedade, das cores e do abafado dos sons, que modificou a sua pintura.

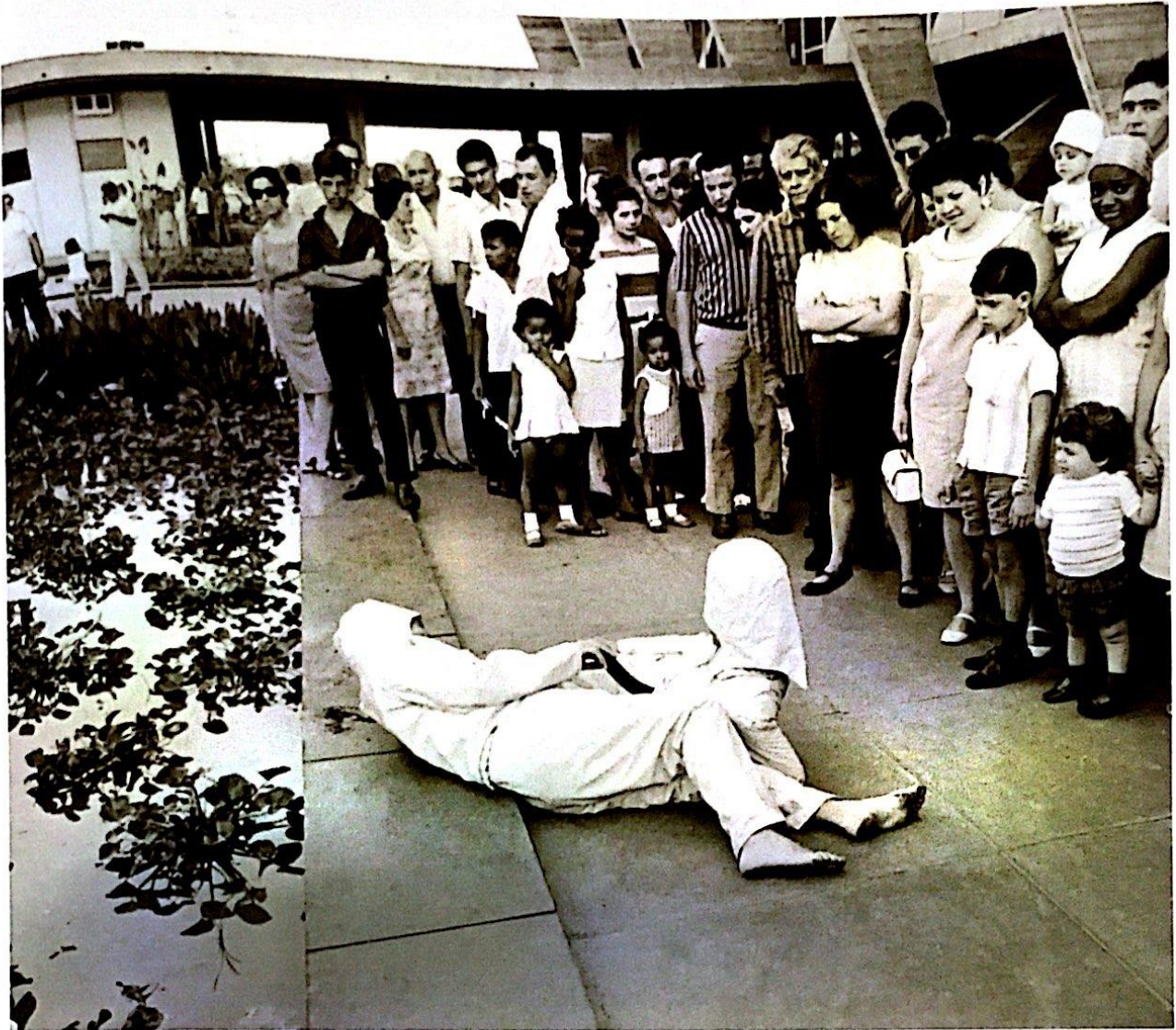
E é o que faz Lygia Clark. Ela se interessa mais pelo fundo do que pela figura. Quer dizer, o fundo ainda indiferenciado, onde os sentidos se agitam; esse fundo permite retomar, inventar uma nova figura ou jogos entre figuras. Tenho a impressão de que na Europa, somos muito fortes nos conceitos, mas temos uma secura de fundo. É o mesmo diferencial de que falávamos acerca de Lygia Clark. Poder-se-ia dizer que, de um ponto de vista estritamente estético, há uma abordagem que não está tão longe disso. E é o que encontro no Brasil.

“A secura do fundo” me agrada como imagem; afinal foi a Europa que inventou o sujeito moderno e se poderia dizer que foi aí que houve a decisão de secar o fundo...

Sim, realmente. O Brasil é para mim como um recarregar-se pois me obriga a pensar diferentemente, não é apenas um movimento dos corpos. Gosto de como os brasileiros fazem uma mestiçagem, uma subversão das técnicas, das idéias vindas de fora. Eles têm menos esta rigidez de compartimentação das disciplinas, dos campos, dos gêneros, é antropofágico. Mas penso que podemos ficar por aqui. Há um limite para a palavra. É preciso confrontar-se com a obra de Lygia, ela fala por si mesma.

Sim, deixemos, pois, a palavra para a sua obra...

EDIÇÃO DE TEXTO POR HUBERT GODARD, SUELY ROLNIK E AURÉLIE GUITTON
 TRADUZIDO DO FRANCÊS POR MÁRIO LARANJEIRA E SUELY ROLNIK
 NOTAS POR SUELY ROLNIK



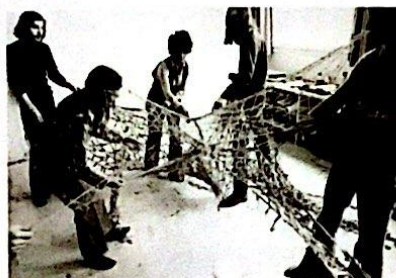
79

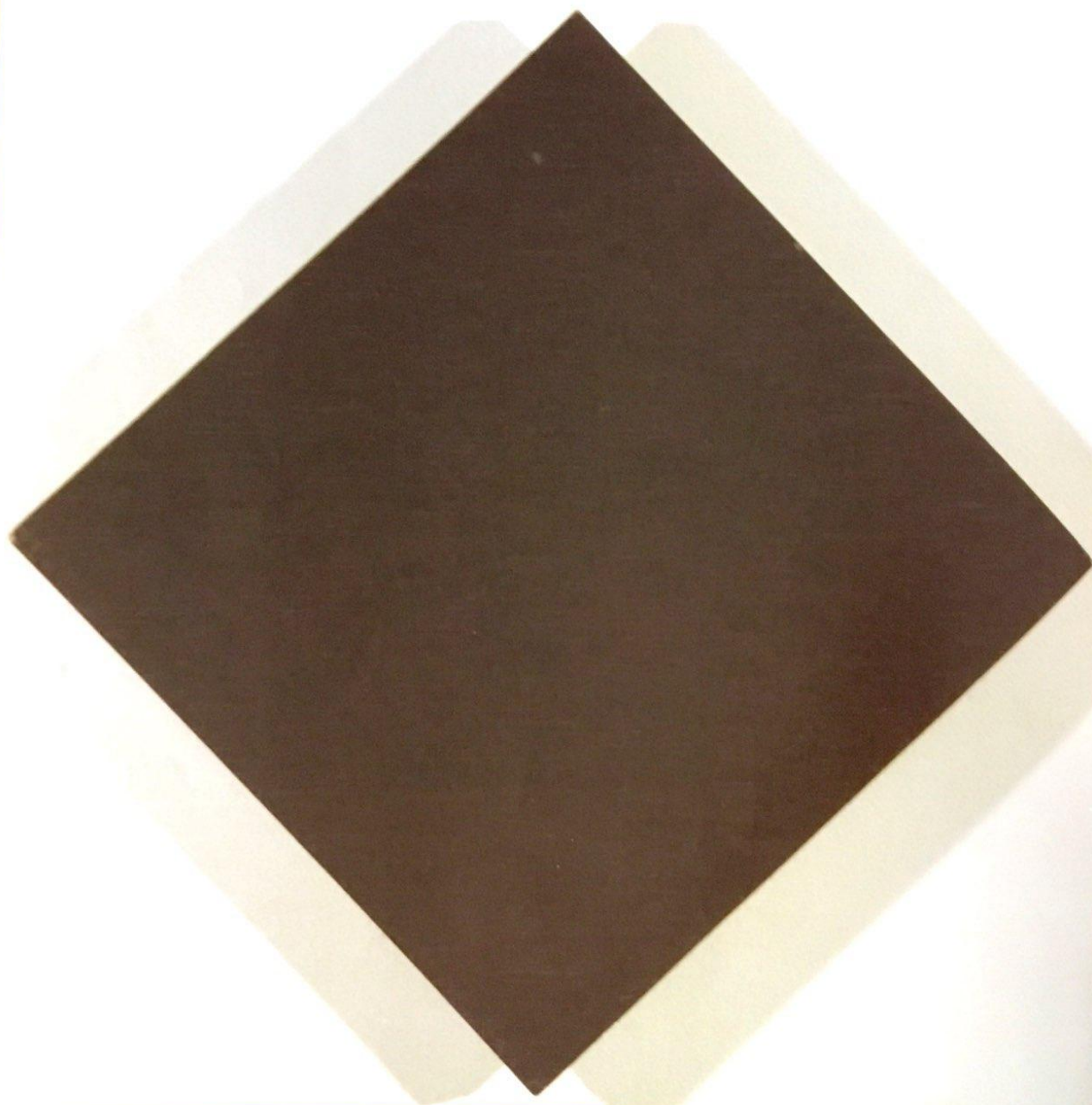
O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa, 1967. Duas combinações ligadas por um tubo de borracha.

[...] coloco uma série de problemas gerais para mostrar a grande diferença entre as nossas posições, você de um modo e eu de outro, e as dos artistas que lidam com problemas de participação sensorial em geral; digo algo importantíssimo sobre o seu problema da *Nostalgia do Corpo*, numa passagem, e sei que você vai adorar pois está bem formuladíssimo, relacionado com a descoberta do corpo, mostrando que para você o importante é essa descoberta, ali, e não a “participação num objeto dado”, pois esta relação objetal (sujeito-objeto) está superada lá, ao passo que em geral o problema de participação mantém essa relação objetal, e os contrários.

Extraído de uma carta de Hélio Oiticica à Lygia Clark, 20/06/69, in: Lygia Clark. *Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, Luciano Figueiredo (Org.), Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p.115

de elástico. 1973. Elástico.





Ovo, contra relevo, circa 1959. Pintura industrial sobre madeira. 56,5 x 40 cm.

Diagrama da vida

Entrevista com Paulo Herkenhoff

Critico e curador,
Diretor do Museu Nacional de Belas Artes
do Rio de Janeiro

Por Suely Rolnik

para «Lygia Clark, do objeto ao acontecimento:
projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal»
Rio de Janeiro, 1 de maio de 2005

Suely Rolnik – Paulo, você está envolvido com a obra de Lygia Clark há bastante tempo. Em que momento de sua vida você a descobriu?

Paulo Herkenhoff – Ouvei falar de Lygia Clark pela primeira vez através de Hélio Oiticica. Se não me falha a memória, foi em 1969, numa palestra no MAM do Rio de Janeiro, quando falou muito entusiasmado sobre a obra de Lygia. Nesse mesmo ano, também Ivan Serpa, com quem eu estudava, me falou de Lygia. Eu havia chegado ao Rio para estudar. Aqui e ali, via-se um *Bicho* ou outras obras em ocasionais mostras no MAM. Só conheci Lygia em 1973, ela estava de férias no Rio e foi visitar minha exposição na Central de Arte Contemporânea. Ela veio com a psicanalista Inês Besouchet. Apontou a visceralidade da exposição. Foi uma dos maiores estímulos que tive ao meu trabalho. Talvez meu trabalho não tivesse muito a ver com a obra dela, mas ela era muito generosa.

Desde que voltou a morar no Rio, estivemos juntos em muitas situações. Numa exposição na Área Experimental do MAM, eu havia feito uma performance de devorar jornais. Lygia a chamou de “ação antropofágica”. Nós nos encontramos muitas vezes, como na sala de espera do prédio de meu psicanalista, onde funcionava o grupo de discussões de Besouchet, ao qual Lygia compareceu pelo menos uma vez. Jantamos algumas vezes na casa de Anna Maria Maiolino e depois em exposições, como na mostra dela na Funarte. Encontrei-a com o Luciano Figueiredo, jantamos juntos na casa de Fabio Settini. Reunimo-nos para falar de suas doações ao MAM. Os contatos mais intensos foram na casa de Maiolino. Depois que ela retornou de Paris, eu a via com certa frequência lá. Lygia sempre muito entusiasmada quando gostava de alguém. Mesmo depois de ter deixado de ser artista, Lygia nunca deixou de me tratar como artista. Dizia que eu estava hibernando, perguntava quando ia voltar ao trabalho, discutia o que conhecia das minhas performances. Ela tinha um enorme entusiasmo pela obra de Maiolino, cujo trabalho me ensinou a ver Lygia me fez dar não um salto epistemológico, mas um salto fenomenológico e sensível.

Em a mostra *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (MAM, 1977), o Brasil recebe de volta o Concretismo e o Neoconcretismo. Aracy Amaral tem aí um papel extraordinário, bem como a revista *Malasartes*. Um capítulo do livro sobre o Neoconcretismo de Ronaldo Brito, publicado na revista, indicava o mesmo dado no Brasil e nós não conhecíamos essa arte, que não estava nos museus. Lygia me saltou aos olhos quando comprei na Livraria Leonardo da Vinci o livro *Art and Life* de Udo Kultermann, publicado em 1970, no qual ela comparecia com

obras extremamente intrigantes. Lygia estava incluída na cena internacional não pela instituição, mas por um crítico. Os museus tinham dificuldade em lidar com a obra dela.

E os críticos da época, como receberam essa guinada de sua obra?

O trabalho de resgate pela Funarte foi fundamental com a publicação do livro sobre Lygia na Coleção ABC.¹ É o momento de entrega da artista, que estivera distanciada em Paris, fora do mercado e do processo de exposição das instituições. O livro da Funarte propiciou uma aproximação, mesmo que não tivéssemos as obras nos espaços públicos. Já era possível buscar Lygia.

O livro foi publicado em 1980 e essas propostas de Lygia já estavam todas lá. Talvez tenha sido o primeiro texto sobre esses trabalhos que circulou em português.

Era a primeira síntese de sua trajetória. Com muita clareza, já em 1958, Ferreira Gullar fez uma discussão definitiva da trajetória da Lygia de 1954 a 1958.

Até a virada em direção à inclusão da corporeidade do receptor na própria obra.

É, até a virada neoconcretista. Aquele catálogo era o sintoma do processo que ocorria no Rio de Janeiro, de um momento especial no país, intelectual e também político. Corresponhia ao encontro que estava acontecendo entre críticos, artistas e a instituição, o MAM, e que criava condições para o desenvolvimento de idéias.

Você está se referindo exatamente a qual período?

Eu diria que esse processo cultural começou, ainda sem envolver a Lygia, nos anos 1940. Mário Pedrosa, se não pudermos dizer que ele é “a” base, certamente é “uma” base. Esse homem que estudou filosofia na Alemanha se interessa pela fenomenologia de Cassirer e pela teoria da psicanálise. Estudou a teoria da Gestalt. Pedrosa foi um leitor de Freud e daqueles que trabalharam com arte e loucura ou arte e psique, como Prinzhorn, Jung, Arnheim e outros. Ele havia se encontrado com os surrealistas em Paris, já na véspera da guerra. Teve a clareza, que talvez outros latino-americanos não haviam tido até aquele momento, de que o surrealismo era a via fácil, mas não era a solução para a América Latina. No entanto, isso não significava descartar a psicanálise, mas evitar a sua borda mais banal e trazer a questão da psicanálise para o próprio processo criativo e da percepção.

Talvez porque o interesse pelo inconsciente no surrealismo seja principalmente focado nos fantasmas, e não na criação de imagens de um inconsciente processual e produtivo.

Exatamente. Na verdade, Suely, você é uma pessoa que me ensinou muito a ver Lygia. Eu me lembro da grafia do seu nome já quando o livro dela foi lançado na coleção ABC da Funarte. Não sei se você morava ainda em Paris. Lygia falava sobre você com veemência.

A figura de Mário Pedrosa foi o calço de um processo cultural. Ele retornou ao Brasil por conta da guerra. Começa a escrever com um olhar novo. Na literatura, surgia a geração de 1945 que lançava por terra o modernismo regionalista e nacionalista, com a poesia quase geométrica de João Cabral, o universo ao mesmo tempo simples e extremamente complexo, sofisticado, de Guimarães Rosa, que é capaz de instalar Dante na mineiridade mais simples, mais discreta. E Clarice Lispector, a grande escrita do Brasil – e uma das grandes no mundo – sobre a condição da subjetividade. Era, portanto, um momento fundamental na literatura, que dissipava as questões modernistas que desde o começo apontavam muito mais para um impasse do que para o desenho de caminhos. Mário Pedrosa escreverá sobre experiências singulares. Ele se interessará por problemas do olhar a partir da impossibilidade física da cegueira – e como um indivíduo pode perceber ainda assim o mundo concreto e físico. Nós podemos pensar no “Elogio da Cegueira” de Arnheim ou na “Carta sobre os cegos para uso dos que vêem” de Diderot,² ou mais remotamente a cegueira em Lucrécio, significando a morte, mas que também implica a luz como sendo vida. Pedrosa fará um vínculo extraordinário entre um extremo da escultura moderna, que era a *Escultura para Cego* (1920) de Brancusi e a experiência da Dra. Nise da Silveira no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, com Adelina, uma cega que esculpia. O excesso de tatibilidade e o aspecto tátil da escultura de Adelina indicavam seu esforço em estabelecer uma forma perceptível. Em Brancusi existe esse paradoxo de vermos o cego vendo e, ao mesmo tempo, não podermos experimentar a cegueira. É uma escultura extraordinária. Pedrosa cria o vínculo para discutir os estados da percepção e da criatividade. Para ele, a modernidade já despontava com uma certa crise do olhar. Uma crise já estava instalada, uma crise da certeza da forma. Porque não há certeza em nenhum momento nesse Brancusi, nem no cego e nem em quem vê. Noutra instância, ocorria o extraordinário encontro entre Pedrosa e Nise da Silveira.

Embora leitor de Jung, Pedrosa era um freudiano. Ainda que não fosse um grande especialista, ele era um leitor de Freud. E Nise era uma Junguiana, ou seja, ela acreditava que a criatividade era capaz de restaurar, recompor a personalidade, reestruturar o ser fragmentado pela angústia, pela vida, pelos traumas. Nise era convicta da presença do inconsciente coletivo e era uma estudiosa da teoria dos símbolos. Os dois talvez estivessem em pontos quase antagônicos em termos de psicanálise – sabemos do conflito histórico entre junguianismo e freudismo – mas ambos eram trotskistas.

E estavam no Brasil...

Estavam no Brasil e foram capazes de trabalhar em harmonia a partir da sua identificação com um programa de luta política, um programa de utopia (eu prefiro ver assim, mais que como ideologia...).

É, utopia tem mais a ver com esse olhar que se apresenta na cegueira e que alcança a turbulência da vida, do que com ideologia, que fica mais no plano da forma e, em geral, supõe uma visão idealizada e estável da realidade...

Pois é. E Trotsky discute como uma sociedade plena não comportaria diferença entre trabalho, experiência, arte e vida. Pedrosa e Nise, através de ferramentas teóricas diferentes, estavam buscando certas transformações sociais. Nesse momento, o Brasil tinha uma complexa divisão territorial do campo da esquerda. Nós poderíamos pensar em alguns anarquistas históricos contrapostos aos grupos de orientação stalinista, com os Clubes de Gravura, criados por Carlos Sciar no modelo dos *Talleres de Grafica Popular* mexicanos. Poderíamos pensar também na situação interessante do gramsciano Waldemar Cordeiro, um artista concretista em São Paulo. Ressalto ainda a figura de Geraldo de Barros, artista plástico e proprietário de uma fábrica de móveis modernos, organizada com um processo social utópico. Cordeiro valorizou certos resultados políticos, como incorporar a seu grupo artistas com uma certa formação profissional para estamparia industrial, os quais tinham uma origem operária. Ele pensava a relação entre indústria e estética. No Brasil, a esquerda era dividida, conflitada. Havia divisores. O trabalho de Nise da Silveira estimula os artistas engajados na arte-terapia, que hesitavam em abraçar a abstração geométrica e ainda não tinham respostas.

Na década de 1940, Nise da Silveira chamou três artistas para trabalharem no setor de arte-terapia do hospital Engenho de Dentro: Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier. Com os três, a matriz da arte geométrica no Rio de Janeiro passa pelo Engenho de Dentro. Na base dessa experiência, a questão geométrica se confronta com a loucura. A racionalidade geométrica se confronta com o desbordamento psicológico, enquanto outros artistas em São Paulo e no Rio estavam mais preocupados em negociar a passagem da forma figurativa para a abstração. Por exemplo, uma cabeça podia ser estruturada com linhas de fuga: não era cubismo, era uma hesitante vontade de geometrizar, de dar uma aparência de estrutura àquilo que era dado pelo mundo. Contraposto a esse processo formal, aqueles três artistas (Serpa, Palatnik e Mavignier) tiveram uma experiência absoluta em termos de relação com o que pudesse significar a liberdade de criar. É lá no Engenho de Dentro, antes de terem visto Max Bill, que eles vêem pintura geométrica. O Engenho de Dentro era vulgarmente chamado de "hospício", palavra no Brasil que designa manicômios e hospitais psiquiátricos. Na instituição psiquiátrica, a memória já não seria de uma história da arte, mas é aquilo que aqueles indivíduos expressam através de seus símbolos e daquilo que inesperadamente poderia ser geometria. Isso dá uma base ao Neoconcretismo para inserir radicalmente a subjetividade no universo racional da geometria.

Desses três artistas, Almir Mavignier viria a ser convidado por Max Bill para Ulm, que, como sabemos, tem algo de uma retomada, com as devidas mudanças e diferenças, da experiência da Bauhaus. Palatnik, que era engenheiro, toma as possibilidades da tecnologia para produzir aquilo que alguns chamam de "objeto cinético". Prefiro chamar seus trabalhos de "objeto-pintura com luz e movimento". No espaço e tempo ganham uma outra articulação. E, finalmente, Ivan Serpa, que havia estudado arte fora da Escola de Belas Artes. Ele estudou com Levino Fanzeres, que tinha uma experiência generosa de comunidade de artistas trabalhando juntos *en plein air*. Serpa criou em sua casa, no bairro do Méier, um lugar onde artistas e críticos se reuniam aos domingos, para ver livros de artes e discutir diferentes assuntos. Ele estava sempre com um livrinho de arte, com uma revista nova, com um catálogo que havia comprado, recebido etc., sempre mostrando aos artistas e alunos. Fez isso ao longo da vida.

Serpa, além de ser um artista que viveu intensamente seu processo de experimentação, tinha esse lado generoso de propiciar informação e produzir um lugar de encontro. Outro ponto de encontro foi a casa do próprio Mário Pedrosa, onde, segundo alguns relatos, encontravam-se simultaneamente o grupo dos "políticos", entre aspas, que ficava na biblioteca, e os artistas que ficavam na sala. E nesse processo Pedrosa transitava entre Hélio Pelegrino e Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann, entre outros. Portanto, Pedrosa também já propiciava um lugar para o debate intelectual.

Nesse momento, na virada dos anos 1940 para 1950, Lygia Clark estuda com Roberto Burle Marx. Em 2004, em conversas com Zélia Salgado, a escultora – que estava lúcida na véspera de completar cem anos –, pude checar uma informação que me pareceu elucidativa. Zélia, na década de 1930, ganhou um prêmio de um salão de arte para estudar na Europa. Foi para Paris, onde estudou com vários artistas na *Grande Chaumière*. Através de uma colega, chegou a um russo, hoje desconhecido, da Escola de Paris. Era um retratista figurativo chamado Isaak Dobrinsky. Zélia passou a estudar com Dobrinsky, participando de suas aulas privadas dadas nos museus. Ele ensinava a ver. Em lugar de pintar cópias, analisavam as obras.

Quando Lygia estuda com Burle Marx, Zélia era assistente dele, o ajudava na escola, no ateliê. Quando ele viajava, era ela quem acompanhava os alunos, e é assim que faz amizade com Lygia. Quando Lygia vai a Paris em 1950, Zélia lhe recomenda estudar com Dobrinsky. Por isso, Lygia estuda com Léger e também com Dobrinsky. E, em várias ocasiões, Lygia afirma que Dobrinsky fora seu melhor professor na vida justamente por essa relação mais direta com a arte, com a obra, com aquilo que a obra representa de símbolo, de produção, de esforço, de capacidade de expressar. Portanto, aquele professor de Lygia não surgiu de um encontro casual, mas veio de uma indicação no Brasil.

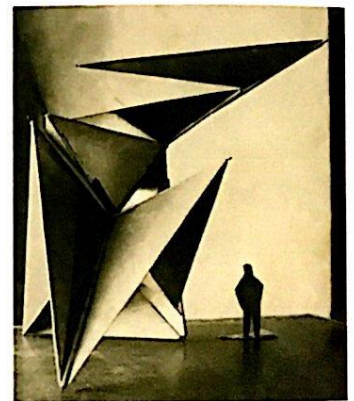
Seu período com Burle Marx é, para Lygia, o momento em que ela tem o primeiro contato com a questão da forma orgânica. Burle Marx desenhava seus jardins como canteiros sinuosos, com um aspecto orgânico às vezes com formas amebóides. Em alguns casos correspondia ao modo como as pessoas marcam os caminhos sobre gramados. Os canteiros tinham cores que correspondiam ao tom da vegetação que ele distribuía. Uma planta baixa de um projeto de jardim de Burle Marx é quase uma pintura abstrata. Tudo é sinuoso, não existe a malha do jardim neoclássico, nem a fantasia dos jardins ecléticos do século XIX, mas uma liberdade moderna. Lygia, nesse momento, produz algumas formas que poderíamos tratar como orgânicas. Ela afirmou que as melhores obras eram as da série das escadas, que tinham forma de caracol. Já aqui temos uma dimensão orgânica no sentido animal do objeto, algo que se desdobra de si, o

caracol que se move. As escadas de Lygia sempre colocam uma questão de percepção, a questão da ambivalência. As escadas nunca estão num ângulo que você possa olhar e ver um elemento arquitetônico definido. Elas sempre estão num processo que pode ser de subida e/ou de descida. Pode ser uma evasão, pode ser uma dissipação – ou seja, eles sempre estão num trânsito simbólico. São estruturas que nos fazem pensar também nos russos, no *Monumento à Terceira Internacional* (1920) de Tatlin. As escadas guardam a situação de um certo mistério que está dentro de nós, que é essa questão da experiência da ambivalência.

A ida para Paris (1950-1952) oferece a Lygia um contato com um momento de hesitação e de muitas transformações da arte francesa. Ela estuda com Léger, que era um bilhete sorteado, pois era um artista consagrado e tinha sido professor de Tarsila do Amaral. Léger estava discutindo arquitetura naquele momento. Trabalhava alguns murais, em Chicago e, seguramente, em Caracas. Ele preconiza a destruição do muro. Afirma naquele momento que o muro é uma superfície morta, e que só o artista pode transformá-lo em superfície viva.

É um dado interessante para traçar uma genealogia da investigação artística de Lygia.

É nesse período que Léger discute essas idéias. Lygia passa a trabalhar linhas bem delineadas marcando a forma em preto, muito legerianas nesse sentido. É o que ela produz nesse período, em que também está impregnada de uma idéia de arquitetura.



Arquitetura fantástica.
1963. Alumínio.

Aqui fazemos um desvio para pensar o modo como o pós-guerra oferece ao Brasil um novo recorte institucional e, ao mesmo tempo, encontra um meio artístico capacitado para absorver esse novo diálogo de uma maneira mais positiva e mais intensa. Eu menciono nomeadamente a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e depois o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o qual logo em seguida constituiria a Bienal de São Paulo, e que traria Max Bill pela primeira vez ao Brasil. Surgem canais de contato interessantes. E a experiência das exposições que chegam ao Brasil – de Paul Klee, de Piet Mondrian ou de Picasso, em 1953 – possibilita um contato mais direto com a história da arte. E uma figura como o Mário Pedrosa preside o debate intelectual.

Mário Pedrosa é a figura capaz de problematizar a arte. É a figura capaz de se incorporar ao debate teórico, que discute as fenomenologias mais gerais, passando pela psicanálise e pela teoria da Gestalt. Ele adota a fenomenologia da percepção como um instrumento capaz de reconfigurar o ser diante da arte. Ele faz uma escolha por Suzanne Langer, grande teórica do trânsito entre as artes e os sentidos – a relação entre música, pintura, dança etc. – e a figura notável de Merleau-Ponty,

com o seu conflito com Sartre e sua reivindicação de uma fenomenologia do corpo vivido. Essa substância filosófica fenomenológica, que até permite certos desvios mais empíricos por um Bachelard, é um momento de enorme atualidade. O homem passa a ser visto como uma totalidade de sentidos e percebe com a totalidade deles. Como reconhece Ferreira Gullar, Pedrosa propiciou aos artistas brasileiros esse debate e também uma intensa absorção destas ideias nos anos 1950, no Rio de Janeiro. As ideias se vinculavam àquilo que o artista estava pensando, suas dúvidas, hesitações, indagações, indicando um projeto estético complexo e vigoroso. Na França isso não aconteceu a este ponto na década de 1950, em todo caso esse cruzamento sociológico, político entre razão e loucura que temos no Brasil não se deu com a mesma intensidade por lá. Tivemos a teoria estética, a possibilidade de trazer a filosofia para a estética e, finalmente, o conhecimento da história da arte a partir da própria experiência com as obras. Porque Pedrosa tinha vivido na Europa e essas obras estavam vindo ao Brasil.

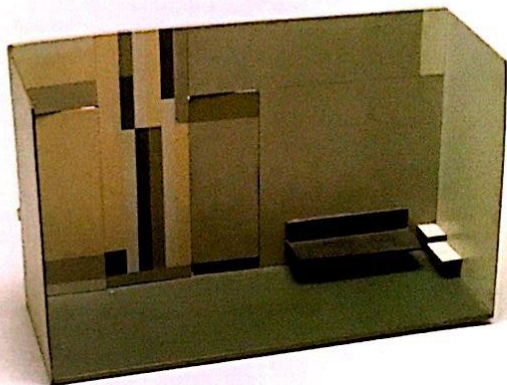
Com Pedrosa ocorreu um corte epistemológico na crítica brasileira. Pela primeira vez na arte brasileira se compreende que a história da arte não é uma sucessão de estilos ou de escolas para serem seguidas. Tampouco, é uma sucessão de monstros sagrados de artistas bem-sucedidos a serem emulados e, muito menos, um repertório de imagens a serem reinterpretadas. A história da arte é um movimento vivo, é um movimento que não pode se estagnar, esse movimento que não se conclui com um artista, ainda porque

Eu acho que é muito interessante percebermos que Lygia Clark, Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Lygia Pape, aqui no Rio, tiveram a oportunidade e reconheceram o privilégio de terem dois grandes teóricos capazes de olhar a obra de arte. E, tendo em mente que o conflito com os concretistas era a consciência crítica que estes artistas precisavam, eu acredito que sem Waldemar Cordeiro, em São Paulo, talvez não tivesse havido o aceleração e o aprofundamento que houve. Waldemar Cordeiro cobrou coisas tão radicais que levou os artistas do Rio a um impasse. Ou responde ou dança. E responderam, em termos de teoria, em termos de construção. Então é um momento em que se teoriza muito. Eu admiro profundamente os concretistas de São Paulo, como Waldemar Cordeiro, como também o Geraldo de Barros, o Luis Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Antônio Maluf, Nogueira Lima, Judith Lauand (que era muitas vezes posta de lado dentro do próprio grupo). E acho que, no conflito, eles foram uma das forças que moveram, por negação, o grupo carioca.

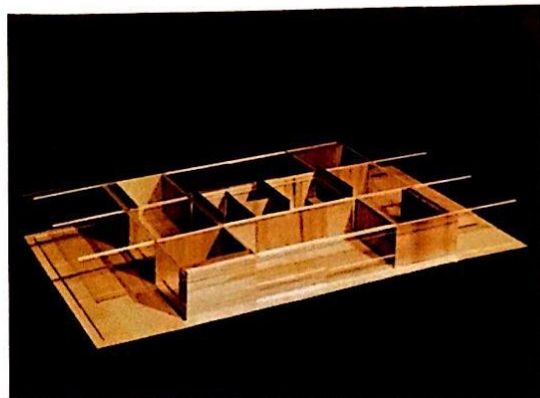
A crítica brasileira tem grande dificuldade em analisar as obras individualmente. Satisfaz-se com suas próprias teorias. Sabemos que cada obra é uma experiência única para o artista – essa capacidade rara que Pedrosa e Gullar tinham, fez com que, no caso de Lygia Clark por exemplo, toda sua experiência de espaço pictórico estivesse analisada já em 1958. Ou seja, sua trajetória já estava organizada mentalmente e seu raciocínio espacial estava claro. Se, num certo momento, Léger trata da destruição do muro, Clark opera a

surge, Lygia está começando a definir os seus problemas concretistas. Entre os dois se desenha uma trajetória em que quanto mais diferentes, mais eles se uniam. Quanto mais eles partiam em caminhos separados, mais juntos ficavam. Esse é um exemplo de que a história não se dá por caminhos unitários, únicos, mas é uma ramificação na qual o próprio olhar pode ser rizomático.

Lygia se concentra na questão do espaço, Oiticica é mais sensual, optando pela cor. Lygia é mais racional, mas essa racionalidade se compensa por um interesse maior em psicanálise, enquanto Oiticica possui uma visão antropológica da cultura, de maneira ampla. O fato é que há cruzamentos, mas eu diria que Lygia buscou o tempo todo a experiência do espaço. Só que o espaço como processo vivo, onde cabe um devir e topologias extraordinárias, onde cabem deslocamentos lógicos. Do espaço natural, ela passa ao espaço construído pelo homem na pintura ou na arquitetura, a escultura se converte em espaço da interioridade e essa interioridade já não tem fronteira, se confunde com o Outro. O tempo todo, esse espaço não consegue captar ou congelar o espírito da Lygia, não consegue aprisioná-lo numa forma, num lugar, numa posição, num *topos*, porque ele deixa os lugares sistematicamente. Vou usar as sutilezas da língua portuguesa, e as sutilezas inclusive machistas, para dizer que Lygia é “o” artista na segunda metade do século XX que investigou o espaço mais profundamente e com maior riqueza. Em sua investigação, Clark faz aflorar o espaço sempre inesperado que nos



Maquete para interior n.º 1, 1955.
Madeira e tinta industrial. 30,5 x 50 x 18 cm.



Construa você mesmo o seu espaço de viver, 1960.
Maquete. 47,5 x 83,8 x 11,5 cm.

o problema nem mesmo pertence ao próprio artista. Então, podemos dizer que o Mondrian que vai interessar não é o de seus resultados mais expressivos, como *Victory Boogie Woogie* (1944) ou *Broadway Boogie Woogie* (1942-43), mas aquilo que o Mondrian não foi capaz de avançar a partir daquele ponto extremo em que chegou, aquilo que ele lança como problemas que, como na ciência, começam a ter uma vida independentemente dele próprio como artista. E o fato de que ele não tenha resolvido não significa um fracasso, mas a possibilidade de outros artistas se apropriarem de sua excelência, no sentido do melhor que desenvolveu, e a partir dali criarem outros problemas. É um processo que não surge numa receita, tampouco, mas que vai se dando de dentro daquilo que resultaria no concretismo e nas questões seguintes. Para fechar a questão de Merleau-Ponty, só foi traduzido nos Estados Unidos em 50, numa sociedade onde não se lia francês. Quanto o Brasil lê Merleau-Ponty em francês na década de 50. Mel Bochner, que é um dos extraordinários minimalistas, diz que não se trata, na história americana, um momento de relação intelectual e de capacidade de lidar em tensão com a teoria como o que ocorreu no Brasil.

quebra da moldura sob nosso olhar, mas sobretudo integrando a própria moldura, reincorporada ao trabalho como um espaço que alimenta a superfície, modula e diferencia, como no caso da fresa que existe entre a tela e a própria moldura. Lygia percebe que está diante de uma tradição, que é preciso nivelar essa tradição para que tudo o que a tradição trouxesse como questão entre a pintura propriamente dita e a moldura que separa a pintura do mundo, fosse transformado em unidade de objeto. Isso implicava uma variação dinâmica da própria superfície, pois abolida a moldura, cessava a separação entre a pintura e a parede, ou seja, entre a pintura e o mundo.

Entre 1953 e 1954, Lygia opta por definir seus problemas plásticos a partir da lógica de seu próprio trabalho. Também em relação a Hélio Oiticica podemos perceber que existe algo semelhante. Na trajetória dos dois ocorre algo que na história da arte talvez possa ser apenas comparado com a relação entre Picasso e Braque no começo dos anos 1910, em que cada um buscava dizer em que dia pôs areia na pintura – tais eram as semelhanças dos problemas. O medo da influência e o desejo da autoria levavam os dois a disputarem o dia exato em que cada um havia pintado tal ou tal questão. Picasso e Braque estavam convivendo e avançando em suas conquistas estéticas. No caso de Clark e Oiticica, quando Hélio

leva à própria lógica da existência. Podemos pensar que a Clark da *Quebra da moldura* (1954), da *Descoberta da linha orgânica* (1954) dividiu a superfície, lhe deu coesão e a ativou. Ela modula a superfície através de planos, mas já reconhece que os planos pictóricos estão divididos por uma massa, que ela chama de “linha orgânica”. Para que o plano, de fato, ganhe uma dinâmica, até aqui não experimentada, é preciso que Lygia opere com a idéia de que ele tem uma fisicalidade concreta, uma corporeidade. Portanto, o plano tem uma espécie de espessura que é conceitual, mas também tem que ser física, para que a teoria possa ser operada e os problemas plásticos concretizados. Já não saberemos se a massa que existe entre um plano e outro separa um plano que deixa a moldura, se é a própria tela, se é uma realidade que está para além da dicotomia tela/moldura. A partir daí, arte e mundo desconhecem fronteiras.

O que ela chamou de *Quebra da moldura* talvez não fosse propriamente uma quebra física, porque a moldura lá permanece como corpo, e a tela no centro, mas é uma quebra na percepção, porque nesse momento tanto a superfície da própria moldura quanto a da pintura desconhecem diferenças, elas integram a pintura e compõem o campo visual.



Trepante, 1964. Madeira e cobre. 150 x 150 x 100 cm.

Em alguns momentos há uma geometria dada, mas é um jogo ambíguo. As *Superfícies Moduladas* (1955-58) se apresentam de forma bastante coesa, como planos, losangos, triângulos, quadrados. Assim, podemos entender que são esses planos – com suas formas tão claramente estabelecidas em nosso imaginário e sua experiência empírica – que determinam a modulação do espaço. Se os planos estão bem definidos, eles dinamizam a superfície em suas entranhas, definidas pela linha orgânica. Antes naquela “confusão primal” entre moldura e tela, os planos ainda atuavam sobre as superfícies, mas não havia uma lógica. Depois, nos *Planos em superfície modulada* (1956), tal lógica dos planos poderá se dar por espelhamento, buscar momentos de diferenciação dos planos brancos como luz absoluta e primária, planos cinzas e planos pretos. Tudo se integra com a existência de uma ranhura mínima que é a sombra e o ar do mundo que penetra na pintura. Numa outra dessas pinturas, pode surgir um plano em amarelo solar. Ou seja, entre a luz absoluta dos planos brancos e a escuridão que é a ausência de luz nós temos o sol, e através das sombras nós podemos perceber o mundo. Esse, para mim, é um momento de descoberta do mundo com a invenção da luz.

A modulação nos espaços pictóricos de Clark se dá por planos dentro de uma lógica clara. A partir de um certo momento, a artista desloca o problema para uma lógica de módulos que o nosso olhar pode captar e desdobrar. Trata-se de um processo de redução. É o próprio espaço que se modula no tempo (*Espaço Modulado*, 1958), sendo simultaneamente contínuo e dividido por “linhas-luz” ou por linhas em sulco, que são ainda a memória da linha orgânica. Há uma divisão em três, em cada um deles pode haver uma linha de luz que ora divide, ora se coloca como uma falta, mas o nosso olhar opera essa modulação.

Porque aqui existe uma ativação da percepção. Finalmente, Clark nos oferece as *Unidades* (1958), quadrados de uma certa dimensão, calculada para nosso campo ótico concreto. Para aquele que vê, é possível apreender em um só relance a totalidade da forma e do problema, sua *unidade*. Esse todo é um ser percebido, propõe tensões à sua própria totalidade. O olhar não viaja sobre a superfície, ele capta todo o objeto. A unidade é, então, como um clarão apreendido pelo olhar. Sua totalidade é fusão entre o tempo e o espaço no plano da percepção.

Em Mondrian ocorre permanentemente a idéia de malha – a vertical, a horizontal –, direções absolutas onde se inscrevem os fatos plásticos. É um campo de ortogonalidade. Ao articular suas *Unidades* numa parede, como Mondrian, Clark oferece uma organização “jazzística” dos quadrados. Se as cores na pintura do holandês não têm um lugar pré-determinado, mas são dispostas na malha, de improviso, o jazz das *Unidades* negras de Clark, como também ocorreria com certas obras de Oiticica, já não tem mais a malha gráfica regente. O espaço será ativado por uma ordem virtual.

No período em que o quadro ainda era o seu próprio tema, a quebra da moldura na produção de Clark foi o ponto de partida para a discussão de questões plásticas concretas e do estatuto do quadro como objeto. No extremo de sua experiência em pintura, a percepção é lançada para o plano simbólico com *Ovo linear* (1958). Não se trata de uma forma ovóide, mas de um círculo. É algo que implica uma tensão espacial de um círculo negro que, por sua vez, é delineado num círculo branco periférico incompleto. O esforço do olhar leva ao permanente fechamento e abertura desse círculo, que é o próprio esforço do espaço para nascer. Teríamos aí um diagrama da própria vida. Esse espaço que está

contido mas não quer se conter naquela situação. E o único ser que pode resolver esse paradoxo e essa tensão já é o outro, não é o artista. Então não se trata de concordar se isso é um ovo, se isso é uma ruptura, mas de experimentar a tensão da forma que quer romper-se como uma casca e estar no mundo. O círculo tenso, circundado por um semicírculo branco periférico, interrompe-se num certo ponto, como uma falha, e é aí que se constitui o ponto de tensão. Porque o olho busca fechar o círculo, busca dar a totalidade desse halo, e a falha é o ponto onde esse campo pode se espalhar pelo espaço do mundo, ou seja, ele é a própria tensão do momento do nascimento.

Para Lygia Clark, o plano tem um corpo. Ele não é apenas uma superfície que recebe a pintura, mas é um corpo que, não sendo escultura, é o corpo que absorve as questões da superfície e onde o olhar pode imergir nas linhas orgânicas, entre frestas, ou viver tensões reais e virtuais, mas que são tensões que falam do próprio objeto e do próprio ser como agente da percepção. Isso é também um diagrama do próprio olhar. Ao mesmo tempo, este é o momento básico do nascimento. O ponto de tensão no *Ovo* de Clark é uma abertura para o mundo, como o ponto que toca a superfície da “base” do volume na escultura *O Recém Nascido* (1915) de Brancusi. A relação do interior com o mundo é tensão.

No passo seguinte, será preciso para Lygia Clark tomar planos diversos, levar em conta sua corporeidade, empilhá-los, um sobre o outro, segundo uma ordem lógica. São seus *Contra-relevos* (1959). Em alguns ângulos de visão, frestas visuais serão encontradas entre os planos empilhados. São linhas formadas por estreitas faixas vazias. É nas laterais que encontramos linhas brancas ou pretas e essas linhas vazias. O corpo do plano agora começa a ser revirado, não apenas cortado. Ele será visto pelos lados. O olho invade pelo lado. Já não há mais uma visão frontal única da obra. De testemunha de uma cena, o espectador passa a ser protagonista de uma exploração visual desses planos em conjunção. Ele tem que entrar. Se não fizer isso, não receberá a totalidade da obra.

O olho, portanto, precisa explorar o espaço para entrar nele como um corpo. O plano já se torna, nesse momento, uma quase escultura. E essa dobra do plano que nós podemos pensar aqui como se fosse uma folha que vai conquistando o espaço. O plano se desdobra na direção do espaço tridimensional. Sobre o espaço do mundo. São os *Casulos* (1959). Para a realização física dessa obra, Clark deixa a madeira e utiliza o metal, que lhe permite a dobra. Temos que pensar aqui na dobra leibniziana, a partir das interpretações de Deleuze sobre o barroco. Sem dúvida corresponde a uma necessidade de conquistar o espaço ou de estar para além de si mesmo. Ao denominar seus espaços *Ovo* ou *Casulo*, Clark indica o caráter vital do espaço em sua obra, como se superasse o plano histórico. Sua agenda é a vida em processo de expansão. Porque – temos que repeti-lo sempre – a arte para Lygia era pulsão de vida.

O momento mais significativos seguinte aos *Casulos* será o dos *Bichos* (1960-63). No contexto de *Casulo*, em torno de 1959, é necessário falar do Manifesto Neoconcreto e da Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar, que esteve sempre muito próximo dos artistas, acompanhando profundamente os neoconcretistas.

Ele mesmo sendo artista.

Ele mesmo era artista, um poeta. Estava ao mesmo tempo próximo de um Pedrosa e buscando essa relação de proximidade com alguns artistas. A crítica naquele momento se colocava junto do artista em sua etapa produtiva, participava do processo de discussão dos problemas plásticos enfrentados pelos artistas. Não estava para dizer o que era a obra, mas para discutir espaço,

tempo, cor, percepção afetiva da forma, o estatuto do objeto e tudo mais que pudesse mover o pensamento plástico. Há questões laterais também, por exemplo, um certo interesse inicial na duração de Bergson que considero muito interessante. Porque evidentemente Bergson foi um pensador importante na teoria do tempo. Mas ele não será o grande pensador do tempo no século XX. Para o artista, no entanto, 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. O fato é que, para Lygia e Hélio, Bergson naquele instante fazia sentido. Não para ser ilustrado, porque eles nunca foram ilustradores de nada, mas como uma forma de lhes colocar problemas e questões.

Nas primeiras dobras do espaço na produção de Clark, com os *Casulos*, elas são fixas. Há algo ali que diz que isso não é uma panóplia do corpo, uma armadura do corpo, mas diagrama do próprio corpo desabrochando como vida. Nesse processo absolutamente transparente de Lygia, o espaço opera por uma lógica própria, que é a lógica que Clark inventa e pensa juntamente com outros. Ferreira Gullar diz que o não-objeto é um objeto que não deixa rastro na experiência, ele não precisa de resíduos. Ele se satisfaz em ser pura experiência. Gullar também abre discussões sobre o caráter simbólico da forma. O simbólico não seria ilustrativo, mas a projeção de certos valores e certas preocupações que poderíamos se inscrever na forma abstrata. Nesse ponto, Lygia Clark inventa o *Bicho*. E o *Bicho* – essa estrutura viva, daí o nome – vai incorporar processos físicos, sensoriais e simultaneamente questões filosóficas. O *Relógio de Sol* (1960) será um disco cósmico. A escultura será um *Caranguejo*, a partir de um desses crustáceos visto numa praia. Um *Bicho* pode ter entranhas geométricas. E a entranha exibe sua estrutura de planos geométricos. Entre planos vazios, podemos ser surpreendidos por um plano retangular vazio no interior da estrutura ativa. Essa percepção só será válida se não formos mais um espectador, mas aceitarmos participar da proposta. Não como algo lúcido, mas a obra como algo que requer um investimento libidinal. Um investimento no mais profundo sentido que essa palavra possa ter na relação de um ser com o outro. E esse investimento vai se voltar como resposta do *Bicho* ao próprio indivíduo que está ali.

Nesse momento, explode aquilo que talvez fosse a matriz básica do conflito entre os concretistas de São Paulo e os concretistas no Rio, que depois se denominaram neoconcretistas. Em São Paulo, prevaleceria a relação de objetividade absoluta da forma. No Rio, reivindicava-se o caráter simbólico da forma e o imperativo de incorporar a subjetividade, orientada pela percepção fenomenológica, na experiência racional e objetiva da geometria. Estou reduzindo a coisas muito simples, como cabe numa entrevista para o grande público. A partir de Franz Weissmann, Lygia Clark e Amílcar de Castro, a escultura será entendida no Brasil como puro espaço. Ela se "desincorpora" para ser apenas experiência espacial. O que é importante aqui como dimensão da subjetividade, é que tudo aquilo que foi gesto do artista está visível – o corte e a dobra. E a escultura não tem nada mais além do que aquilo que ali está exposto. Não há simulação. Não há áreas que foram coladas ou fundidas. Essa operação é subjetividade transparente do artista. E Lygia e Hélio caminham para essa incorporação dos investimentos, que vamos aqui chamar de libido, provisoriamente, como sendo parte intrínseca da existência daquela obra como experiência.

Se nós fizermos uma análise em termos diagramáticos do momento político, a crise brasileira do início dos anos 1960, que vai se aprofundando, é uma crise onde o equilíbrio da forma geométrica, a Bossa Nova, o cinema que

surge, a literatura, tudo isso conflui para uma crise que é a crise do déficit social. Brasília, a esperança, os planos de desenvolvimento, na verdade é um desencanto. Ao mesmo tempo há um processo de urbanização, de comunicação de massas, há uma nova consciência política. Há alternativas dessa consciência. E no final dos anos 50 e início dos anos 1960, ocorre uma crise das linguagens do projeto construtivo brasileiro na arte. Eu vou citar o que alguns artistas fizeram. Lygia Clark parte do *Bicho* para as *Obras Moles* (1964-65), os *Trepantes* (1965) e daí já para experiências sensoriais. Para ela, a forma não tem mais qualquer importância. Hélio Oiticica dando aqui um grande salto: os *Bóldes* e os *Parangolés*. Lygia Pape deixa de fazer geometria para se envolver mais diretamente com o cinema. Milton Dacosta deixa as suas estruturas, Maria Leontina também. Os castelos da Leontina se tornam bandeiras, uma referência política clara. Um Waldemar Cordeiro trabalha em experiências físicas da luz, mas logo entra diretamente nos processos de comunicação social dos artistas e aborda essa crise com muita clareza. Porque a maioria dos artistas, por mais que houvesse diferenças em sua linha de pensamento, tinham uma relação em torno da crença no socialismo. Temos que pensar numa base ética comum a todos. E quando se encanta com a Pop, depois de ter visto também o novo realismo francês, Cordeiro diz que já não bastava mais que os meios de produção estivessem à disposição de todos, mas que também o deveriam estar os meios de comunicação. Não se trata mais de disputar entre Peirce e Merleau-Ponty, se o fulcro da arte é signo ou símbolo. Mas entender que a comunicação tinha chegado a um certo ponto de expansão e de controle social sobre a sociedade. Macluhan foi um pensador leve, mas que levanta um problema que hoje se aproxima do absurdo como processo de controle corporativo. Atingimos aquilo que Paul Virilio chama de "a bomba da informação". Baudrillard também será outro crítico importante. Tantos críticos desse processo de apropriação privada dos meios de comunicação poderiam ser mencionados. É a partir desse momento de crise social brasileira de meados da década de 60, que Waldemar Cordeiro passa a usar jornais, cria os *Popcretos*, Geraldo de Barros e Mauricio Nogueira Lima trabalham em uma direção Pop também; Ivan Serpa será marcado pelo grupo Cobra. Surgem suas representações eróticas, a fase negra. A geometria não dá conta da crise social e política em que se encontra o país. Por outro lado, curiosamente, há uma geometria que surgirá nessa crise justamente no caminho oposto, que é a de Sérgio Camargo, que até então tinha sido um simbolista, um amorfo etc. Mas Camargo é da segunda geração e chega tardiamente a partir dessa crise.

No caso de Clark, é essa introdução do sujeito, é essa presença que torna aquele objeto que ela chama de *Bicho*, um ser vivo, uma possibilidade de subjetivação. É o momento em que ela começa a propor, ou a solicitar, que haja um outro na obra. Não acho que ela exija nada do outro especificamente, mas ela se mostra com a incompletude, em oposição à hierarquização da arte. Mais frequentemente, os artistas queriam estabelecer formas definidas, triunfos da construção, mas Clark dirá: "Não. Eu me coloco, eu proponho o vazio, eu proponho a incompletude". Nesse momento Clark trata de um afastamento da metafísica. Ela se afasta da transcendência. Pensa na imanência da própria experiência. Nesse processo, Lygia escreve sua "Carta a Mondrian" (1959) onde se afirma uma arquitetura. Clark será sempre uma arquiteta. Mas uma arquiteta que é capaz de projetar espaços nos mais diferentes níveis da experiência humana. Então esses *Bichos* que em um certo momento têm referências que eu vou chamar de "pseudo-ilustrativas", vão se defrontar com situações essenciais, que são *O Dentro é Fora* (1963). Esse "dentro e fora" é uma relação de espaço e uma relação de tempo. Há um trânsito, uma transitoriedade entre esses dois espaços. É o um e o outro também. A incompletude se dá nessa percepção.

Talvez valesse a pena fazer aqui uma pequena digressão, já que estamos falando da década de 1960, momento em que nos Estados Unidos vinha de construindo o Minimalismo – movimento que começa também no final dos anos 50, mas que vai explodir mesmo nos anos 1960. O Minimalismo surge de certo modo como uma reação nos Estados Unidos, país onde nunca tinha havido de fato uma produção que pudesse ser pensada em termos de geometria mais significativa, embora tenha havido cubistas etc. Mas é um país que conviveu com a presença importante de Mondrian e Albers. Albers ensinou no Black Mountain College, formando uma geração de artistas.

E Albers é também crucial para o Brasil, eu diria até mais do que Max Bill, o qual foi importante para a história da Bienal de São Paulo mais como um processo de abertura de contatos. Mas Max Bill não é o artista mais importante nesse diálogo dos artistas brasileiros com a tradição moderna europeia. Evidentemente, no meio carioca, com uma precisa avaliação da história das ideias na arte moderna, Mondrian e Malevich, serão as duas grandes referências. Também se discutia Cézanne, Theo Van Doesburg do De Stijl, Albers e o próprio Max Bill. Albers ressoa nos espelhamentos da forma que aparece em obras de Lygia Clark e Lygia Pape. Mas o Minimalismo, que não surge como movimento, mas como uma confluência de ações individuais e encontros, nunca teve um manifesto. Nunca teve um programa. Ele se fixa em alguns momentos no final dos anos 1950 e tem a sua força maior a partir de meados dos anos 1960. Só no final de 1969 e início dos anos 1970 que o Minimalismo começa a ser de fato teorizado.

No entanto, o interessante é que existem alguns arranjos formais, algumas questões que estão no Neoconcretismo e vão aparecer no Minimalismo depois. E até numa visão mais formal, poderia haver uma confusão de quem fez primeiro. Mas ocorre que nós temos que entender os dois processos. Ou seja, o Minimalismo se declarava como uma escapada desses artistas contra a teoria francesa da composição: "põe um vermelhinho aqui, coloca um outro ali, vai combinando". Sobretudo uma reação contra a excessiva subjetividade, que era vista como um narcisismo absoluto do Expressionismo Abstrato americano. Já o Neoconcretismo foge da excessiva objetividade do concretismo de São Paulo, na direção da introdução do sujeito na experiência da arte. O Minimalismo está fugindo dessa subjetividade na direção da objetividade, da redução dos aspectos formais. E eles se encontram ali no meio em algumas questões.

Eu trabalhei sobre isso na relação, por exemplo, de Frank Stella e Lygia Pape recentemente numa exposição no MoMA (2000) e numa palestra em Harvard em 2001. Eu havia abordado algumas relações entre Neoconcretismo e Minimalismo na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1992 ou 1993, quando Sônia Salzstein me convidou para uma palestra. E no ano passado, numa conferência no Getty, Yve-Alain Bois fez um trabalho análogo de demonstrar precedentes franceses e estabelecer confrontos entre a obra dos franceses no início da década de 50, e a produção do minimalista Frank Stella. Os americanos foram críticos ferrenhos do que ocorria em Paris. Em parte, meus questionamentos sobre o Minimalismo hoje talvez se ampliem ao verificar sua transformação em discurso sobre um Minimalismo convertido no instrumento mais poderoso dentro do sistema de arte. Tudo pode ser minimalista. É uma solução de "meia sola" para o mundo, depois da queda do muro de Berlim. Ou seja, até a queda do muro de Berlim, prevalecia na estratégia do mundo capitalista a divulgação maciça do Pop. Porque, independentemente de sua qualidade, a Pop foi o braço artístico do capitalismo para anunciar as suas utopias de consumo, de comunicação, de glamour, de sucesso. Embora alguns colocassem aí a crítica, mas ele tinha esse caráter de corar tudo isso. Com a queda do regime soviético e a instalação

da *Pax Americana* como imperialismo absoluto, como império total, era preciso uma meia-elástica estética que desse conta de tudo. Essa é a idéia do uso do Minimalismo. O Minimalismo passou a ser todo tipo de redução: ele não falaria de sociedade alguma e, tampouco, de qualquer tensão. Falaria de todas, mas sempre num nível superficial.

Voltando à crise sócio-política no Brasil dos anos 1960, percebe-se que se a Pop explode no mundo e entre nós, Lygia Clark já não se atinha a questões formais e dos materiais. Ela havia se deslocado para outras instâncias do espaço. E devo dizer que sempre me impressionou muito um texto em que a Lygia dizia que se ela fosse mais nova, faria política. Porque eu acho que ela percebe a necessidade de fazer política. Talvez não quisesse dizer ou não tenha percebido que os *Bichos* (para falar de um momento específico) que surgem antes, mas que atravessam o golpe militar de 1964 e a ditadura, tiveram uma função política. Eles operam como um diagrama de resgate da subjetividade, de valorização do outro. Uma ditadura é a negação de que cada indivíduo possa decidir como sujeito. Sob o regime militar de 64, Clark oferece a arte como modelo de possibilidades de decisão e subjetivação, como você apontou em sua conferência no CCBB. Um *Bicho* é sempre o mesmo, mas será diferente para cada um e todos podem vivenciar a experiência. Clark disse que a relação do *Bicho* no começo é metafórica e depois vai ser real. Vejo, portanto, que existe um sutil e eficaz caráter político na produção de Clark. São as políticas de subjetivação, como você tem mostrado em seus textos, as políticas de escolha, diagramas para a convivência social. Esse *Bicho*, que inicialmente terá sua experiência física, foi feito para ser desdobrado e redobrado como campo de possibilidades.

Sempre tive a tentação de compreender a diferença entre Clark e Calder, que viveu alguns meses no Rio de Janeiro. O movimento na obra de Calder é sobretudo um movimento mecânico. Ele tem uma lógica, uma rota e não deve sair dessa rota. Se um móvel escapa, pode entrar em colapso. Essas jóias do século XX nos aproximaram da lógica celeste, operam uma cosmologia. Mas se sair do prumo, aquele universo entra em colapso. Os *Bichos* de Clark admitem as hesitações do sujeito, os arrendimentos daquele que está ali a manipulá-lo. E vai respondendo aos estímulos, como observou a própria Clark. A artista também tem um *Projeto para um Planeta* (1963), mas esse *Bicho* – como experiência da geometria dos quadrados, retângulos, triângulos, semicírculos, trapézios – chega a um ponto em que passa a se constituir de estruturas formadas por faixas. E a faixa, de certo modo, é uma passagem de um plano definido para um plano que é uma continuidade, ela não é um ponto fixo, não é uma forma que seja apreendida, ela se desloca para a topologia. Temos que pensar na fita de Moebius. É uma fita que sofre uma torção. E essa torção tem uma consequência espacial extraordinária: torna-se uma superfície unilátera e contínua. Se correremos o dedo pela superfície, veremos que num momento nosso dedo está dentro da estrutura e, em seguida, está fora dela. Ou seja, é uma superfície que não tem direito e avesso, ela é contínua. No pós-guerra, a topologia será apropriada por artistas, como Max Bill que se apropria da fita de Moebius.

E ele enrijece a fita de Moebius fazendo dela uma escultura de forma fixa.

É, Max Bill fez uma escultura em alumínio ou em pedra, bota um pino, a fixa – ou seja, interrompe a possibilidade do percurso do olhar ou do tato. Perde-se porque se tornou um objeto, uma forma física, uma ossatura sem a possibilidade desse percurso, dessa experiência do contínuo entre o dentro e o fora. É importante compreender quando a fita de Moebius se transforma em uma possibilidade de discussão em Lacan e em Deleuze. Lygia Clark cria a sua fita de Moebius em 1963, e toma essa forma que é entre o dentro e

o fora, essa inexistência do direito e avesso (que em alguns momentos da psicanálise é a questão do contínuo entre o eu e o outro) e propõe que cada um de nós faça sua própria fita de Moebius. *Caminhando* de Clark surge do nada: uma fita de papel, na qual você faz uma torção e cola e você obtém a fita de Moebius. Você enfia uma tesoura e com ela caminha pela superfície.

Com *Caminhando*, Lygia Clark propõe a experiência do tempo imanente, que é de caminhar sobre essa superfície que não é nem o dentro e nem o fora mas um contínuo sem fronteiras entre eles. Na perspectiva das relações de alteridade, é o contínuo entre eu e o outro. O percurso oferece opções, na definição da direção a seguir. É uma experiência que só pode existir em si mesma e na qual cada indivíduo tem que ser o sujeito da ação e vivê-la pessoalmente. *Caminhando* é irreduzível a qualquer outra experiência que não seja a da subjetivação. Não há possibilidade de explicar o que é o caminhar, porque a maneira como eu vivo, não posso passá-la para o outro. Tampouco posso me apropriar da experiência, que ocorre no gerúndio: *Caminhando*. É uma situação de devir. Portanto, não pode ser retida, colecionada, não pode ser exposta, não pode ser transacionada pelo mercado. O tempo de *Caminhando* é inalienável. Ele não produz lucro. *Caminhando* insiste em ser pura imanência, pura experiência. É um momento crucial de passagem para Clark. Não haveria mais possibilidade de retorno. Para Lygia Clark, a arte é absoluta pulsão de vida. É campo da pulsão de vida. Já nem se poderia discutir relações entre arte e vida nas proposições de Lygia, pois seria irrisório. A categorização pela crítica, por uma curadoria de exposição, pela historiografia da arte, poderia não dar conta da grandeza da experiência proposta por Lygia Clark. Ela dirá mesmo, que aquilo não tem a ver com a arte. Declara-se uma "a-artista". Porque realmente não pode ser reduzido a uma categoria. A questão da imanência está na crise da metafísica. Dois ou três anos depois, Mário Pedrosa estará lendo Wittgenstein. O filósofo austríaco aborda o limite do dizível. A partir da lógica da linguagem, Wittgenstein toca o indizível. Para ele, o que não se pode dizer deve-se guardar em silêncio. Para além deste ponto, está a metafísica. Então como o espaço não pode mais ser descrito geometricamente, o lugar desse silêncio seria a experiência. Clark, ultrapassa o impasse do indizível para o experimentado. As leituras de Wittgenstein por Pedrosa em confronto com o próprio olhar sobre a produção de seu tempo, levam o crítico brasileiro a perceber o esgotamento da gramática moderna. A partir desse limite da linguagem produzida pelos artistas, Pedrosa diz que se necessário for dar um nome a essa crise, poderíamos denominar seu resultado de "pós-moderno", e assim ele cunha esse conceito. Pedrosa conclui que em momentos de crise, deve-se estar com os artistas.

É uma ótima companhia, pois no momento da crise o artista vai para o invisível e indizível onde o problema está vibrando e cria um espaço-tempo para aquilo que pede passagem. Aliás, esse é o trabalho propriamente dito do artista, o qual teria assim uma inegável potência política...

No Brasil temos muitas grandezas desta ordem, na travessia do limite da linguagem racional de que eu falava – esse limite que havia sido experimentado com a geometria, mas agora é com a própria arte –, temos uma Mira Schendel ou mesmo artistas de uma outra geração, como Anna Maria Maiolino, com seus *Buracos Negros*. A astrofísica conecta a ideia de buracos negros a noções de entropia. A ditadura militar de 1964, em sua montante, é talvez a maior crise brasileira do século XX. Penso que a crise da arte geométrica no Brasil, na primeira metade da década de 1960, é um índice político da própria crise da razão. Tampouco seria mais possível reduzir a arte brasileira a um movimento preponderante, que pudesse ser chamado de abstração, ou dividir entre formalismo e geometria ou entre Concretismo e

Neoconcretismo. A arte então se torna uma teia, com movimentos rizomáticos, com múltiplas possibilidades de saídas e de invenção, como Antonio Dias, Cildo Meireles e Arthur Barrio.

E naquele momento há uma profusão intensa e poderosa...

Exatamente. Evoco o conceito de "gueto" desenvolvido por Cildo Meireles. Para ele, o gueto, fechamento das fronteiras e limites, termina por condensar e acelerar a circulação da informação no interior do campo fechado. Para ele, é o que explica a riqueza cultural do Harlem. Essa noção de gueto confere intensidade, uma condensação na arte brasileira em que as gerações se aceleram e num certo momento é como três gerações juntas atuando ali, operando com muita intensidade. A geração dos neoconcretistas, dos que vinham dos anos 1950 e depois, a geração que emerge no início dos anos 1960, como um Antônio Dias (é extraordinário o que ele faz nesse momento) e, no final dos anos 60, o surgimento de artistas como Cildo, Arthur Barrio e Antonio Manuel. O Neoconcretismo realiza, talvez pela primeira vez no Brasil, aquilo que tinha sido a intenção inconclusa dos modernistas: produzir linguagem autônoma. A Antropofagia propusera, no campo teórico, esta busca. No entanto, no Neoconcretismo já não há linguagem subalterna. A autonomia não é mais a simples ausência de poder hierarquizado mas a real possibilidade de escolha do sujeito, que buscando se subjetivar, não está restrito a modelos já legitimados ou a padrões primitivistas.

E isso, naquele momento do país, acontece em todas as áreas da cultura.

Pois é, nós podemos pensar no que foi a Bossa Nova e toda a música popular brasileira, o Cinema Novo, o que era o design gráfico, o teatro, a literatura, a arquitetura e a arte, as próprias transformações do carnaval. Um processo de modernização – com novas aberturas e contatos com o mundo, com a Bienal e os museus de arte moderna no Rio e São Paulo – trazia pela primeira vez esse encontro efetivamente mais produtivo e mais enraizado na sociedade. Alguns tendem a dizer equivocadamente que essa geração fez coisas tão esplêndidas durante a ditadura como resposta à repressão. Nessa ótica equivocada, a ditadura seria em estímulo enviesado para a arte. Considero que essa geração já produzia e se readaptou. E que naquele momento era preciso criar arte e, ao mesmo tempo, construir seu espaço social de comunicação e circulação.

Era tão poderoso o que estava se criando ali como espaço-tempo, como você bem assinalou, numa variação tão generosa de possibilidades, que a ditadura no início não pôde estancar. Mas não sei se dá para dizer que depois do AI-5, com o recrudescimento da ditadura, esse movimento tenha continuado com tanta virulência.

Eu acho que o movimento teve que construir novas estratégias. Se você pensar que Cildo Meireles faz o *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* em 1970, no momento mais pesado da ditadura, já com o AI-5... Diante da ditadura, Clark disse que se fosse mais jovem, faria política.

Foi o período mais tenebroso.

Mais tenebroso, e a obra de Meireles era uma alusão absolutamente direta ao preso político, chamava *Monumento ao Preso Político* para se referir ao presente e remetia a Tiradentes, o mártir da Independência do Brasil, enforcado em 1792. A maneira de tornar opaca aquela situação, isto é, a relação dos artistas com a ditadura, era exatamente dizer que a ditadura foi um estímulo para a criação.

Propor esse tipo de argumento é ficar pedindo ditadura...

Isso para mim é aquela lógica do escravo que absorve a ideologia do senhor descrita por Hegel. Ao escravo, a única coisa que não se podia impor era o desejo de liberdade. O escravo podia ser chamado de "coisa", podia ser negociado, mas em relação ao desejo de liberdade não havia lei que regulasse ou que determinasse que o escravo tinha que querer ser escravo.

E essa lógica do mestre-escravo impregna ainda hoje a política de subjetivação dominante no país.

Tal posição de direita persiste e retorna de quando em vez. Não gosto de chamar a geração daquela década por nenhum nome que possa degradá-la, como é o caso do nome "Geração A1-5" que foi dado a uma exposição na Galeria do Banerj no Rio. Designar esses artistas desta maneira e identificá-los pelo lado da opressão e não por seu papel de resistência. É importante pensar que a irredutibilidade do desejo da liberdade operou-se aqui.

Mas ao mesmo tempo, nesse tipo de situação, a experiência de liberdade é a tal ponto marcada pelo terror, que o próprio movimento de desejo nessa direção acaba associando-se a essa memória e tende a se paralisar por algum tempo, quando não irreversivelmente.

Eu acho que as reações são todas aceitáveis. As diferenças entre cada ser e o modo singular de cada experiência são cruciais. Clark propicia esta vivência. Há uma ideia de que os artistas brasileiros vão para o exterior e não voltam para o Brasil – mas é uma quase verdade. Eu acho que isso se traduz muito bem pela maneira como Clarice Lispector fala do Brasil. Como o Brasil só pode ser explicado não por um nacionalismo, mas por um desejo de pertencer e participar. Quando Lispector diz isso, não está longe de Cildo Meireles e Hélio Oiticica em Nova York em 1970, que no catálogo da exposição *Information* escrevem a mesma coisa: nenhum dos dois estava ali representando país algum. Eles estavam ali como sujeitos, nem mesmo como "indivíduos" (digo isso porque a questão do indivíduo é muito característica da arte americana, um individualismo que resvala muitas vezes para o solipsismo).

Essa crítica ao princípio identitário, ao nacionalismo e às duas políticas de relação com o outro que costumam acompanhá-lo – seja a xenofobia e o ódio ao outro, seja a idealização do outro e a atitude submissa que ela acarreta – já estão no Manifesto Antropofágico, que propõe uma política de singularização cultural e subjetiva, marcada por um processo de absorção do outro e recriação de si e do mundo.

O que acho que vai diferir dos anos 70 é que o Manifesto Antropofágico, sobretudo com relação às artes visuais, sofre de um problema similar ao do Futurismo: você tinha mais manifesto do que obra. Todos nós tentamos ver a "Antropofagia" na obra antropofágica de Tarsila do Amaral, mas a obra é sempre mais simplista do que o Manifesto de Oswald de Andrade. É sempre menos do que a literatura antropofágica. A pintura não deu conta da teoria.

Nós percebemos na cultura brasileira um retorno permanente à questão da antropofagia e isso, declaradamente, no Hélio Oiticica, na Lygia, no Glauber Rocha, no teatro de José Celso Martinez e em tantos outros que falam disso. A antropofagia nunca sendo um modelo estético, mas sempre uma posição – ela não se reduz a uma forma, mas é um modo de posicionar-se no processo dinâmico da cultura.

Gostaria de mencionar que Lygia Clark começa sua análise com Pierre Férida em 1972, e nesse mesmo ano o psicanalista publica um texto sobre o canibal melancólico no número da revista de psicanálise da Gallimard, dedicado ao canibalismo. Lygia estava trabalhando com essa questão, o que aparece explicitamente em 1973, em *Baba Antropofágica* e em outras obras.

Creio que, a partir dos *Bichos*, Lygia Clark avança cada vez mais para questões da existência: o nascer, a criança no peito da mãe, essa incorporação com os dentes, de uma busca e de uma totalidade, o desejo, as pulsões de vida, os limites da razão, o *borderline*. Acho que Lygia, nesse sentido, oferece duas possibilidades de cura: no trabalho individualizado através da terapia, mas também no confronto com o corpo coletivo.

Ela desenvolve o trabalho coletivo na França, desde quando se instala em Paris em 1968, e, mais sistematicamente, em seu trabalho na Sorbonne, que se inicia em 1972. É na volta para o Brasil que ela dá o passo seguinte em direção ao trabalho individual. Você localizaria essa última proposta ainda dentro desse percurso ou você veria aí uma ruptura com a arte e um deslocamento para o campo da terapia?

Acho que essa experiência está na terapia, mas para mim também está na arte. Não quero hierarquizar nem criar uma limpidez num território que era deliberadamente contaminado.

Você poderia falar mais do que está chamando de território contaminado?

Porque se já não havia na trajetória dela, naquele instante, uma cisão entre arte/vida, ela elimina o conceito de arte: eu sou "a-artista". Esse prefixo "a" que põe ao lado, não nega, não é anti-arte, não é não-artista, mas é "a-artista", não se refere mais ao conceito de arte e parece querer dispensar qualquer categoria. Não precisa mais ser arte e talvez também não precisasse mais ser terapia. Se isso já não for arte, será, no entanto, a coisa mais próxima da arte, a tal ponto de coincidir totalmente com ela. Clark tem momentos poéticos, raramente alcançados, como a figura com os dois caramujos (um em cada ouvido) e com duas conchas (uma em cada olho). É uma situação de uma beleza rara. Essa concha em espiral, tudo vira espiral. Qual o sentido da espiral? Uma espiral se abre para dentro. Para mim essa espiral é o mesmo problema da escada do começo. Só que agora a espiral está dentro do olho. Ora, uma terapia não precisa da cegueira, do não olhar. E, no entanto, opera com as crises do olhar, aguçando-as.

Acho interessante essa imagem das conchas nos olhos e ouvidos, e a associação que você faz com cegueira, o que remete àquela cegueira de que você falava no início, referindo-se a Mário Pedrosa. Mas penso que a terapia, ao contrário do que você colocou, não só precisa da "cegueira" mas, mais do que isso, é exatamente o que a cegueira implica como capacidade sensorial que ela visa ativar. E é por isso também que Lygia tem que aguçar a crise do olhar, como você diz, crise provocada pela redução do olhar à sua capacidade de apreender formas e objetivá-las, crise da certeza das formas. Habitar a crise provocada pela dinâmica da defasagem entre estas duas capacidades do olhar, é condição da arte, tanto do lado do artista como de seu receptor, mas é também a própria saúde sensorial e subjetiva que Lygia teve que trabalhar no corpo daqueles que estavam dispostos a receber sua obra, de modo a viabilizá-la.

Essa história de que é arte ou é terapia, durante muito tempo, se colocava a mim como uma pergunta que eu não conseguia responder. Sempre me debati com isso e já tive posições absolutamente incoerentes sobre se o que se faz no Engenho de Dentro é arte ou não. Vivo me debatendo sobre isso. Minha dúvida já não tem a menor importância. Já não sinto necessidade de definir se aquilo era só terapia, ou se era arte ou se os dois campos já não se distinguem, nem precisam se distinguir.

A exposição de Clark, realizada em 1998, foi um marco para o conhecimento e a divulgação internacional de sua obra. Eu só vi a mostra no Rio, do Paço, onde estive onze vezes. Fui tantas vezes

assim, porque queria entender a trajetória de Lygia, não pela maneira como estava organizada no livro, porque havia ali uma certa intenção de evolução, nem no Paço, onde a obra não se montou por cronologia nem por uma lógica interna da mesma. Luciano Figueiredo teve um papel importante na montagem, pois ele compreendia bem esse passo-a-passo, mas a montagem não refletia isso. A exposição foi uma rara oportunidade para ver as obras, estudar e começar a compor a trajetória, de um problema plástico a outro.

E a mostra antológica de Clark no MAM em São Paulo¹ talvez tenha sido a exposição que eu fiz na minha vida que tenha mais me dado prazer. Foi uma exposição feita logo depois da Bienal que eu havia dirigido e a obra dela havia participado da mesma. Eu tinha aprendido com o admirável esforço da exposição no Paço, que me maravilhou. Quando digo que fui lá muitas vezes para compreender Clark, é porque vivi aquela exposição como um desafio que me foi posto, eu estava ali diante de um ser cuja obra me tomava. Percebi a responsabilidade de trazer isso à superfície e de entregar ao público sua lógica. Nesse sentido, esta também foi a exposição mais delicada que eu já fiz. Tive a assistência de Ricardo Resende, que era curador do museu, na época. Eu gosto de trabalhar com jovens curadores. Resende se encarregou de escolher algumas obras em São Paulo. Fizemos uma divisão de trabalho curatorial e a família Clark fez a parte dos *Objetos Relacionais*. Se curadoria é um processo de conhecimento, mas também um processo de leitura, um processo de entrega, um processo de revelação no espaço, tem que prever tudo isso. Mas naquele momento não se tratava de constituir uma exposição retrospectiva ou antológica da totalidade de uma obra, mas propiciar sua experiência pelo olhar e pelas vivências que ela propunha. O desafio era como trazer isso de uma forma coesa em que a obra ganhasse cada vez mais transparência. Era um experimento sobre as possibilidades de mostrar Clark.

A pergunta é por que artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica ainda hoje apontam para os limites das instituições e da crítica. Apontam para a história. Se tudo isso permanecer onde está e não conseguirmos nos chegar mais à natureza da experiência proposta pela obra, será um modo de ficarmos confinados em nossos próprios limites.

EDIÇÃO DE TEXTO POR PAULO HERKENHOFF, SUELY ROLNIK E VERÔNICA CORDEIRO

¹ Udo Kulterman, *Art and Life*. Wilksburg, PA: Caliban Books Pittsburgh PA ABAA (Original New York: Praeger Publishers, 1970).

² Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Arte Brasileira Contemporânea).

³ Rudolf Arnheim (1928-1997), "Elogio da Cegueira: a liberação dos corpos". In: *Radio* (London: Faber & Faber, 1936); republicado, com o título *Radio: An Art of Sound* (New York: Arno Press, 1971).

⁴ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749). Paris: LGF, 1999 (Ldp Classiques d'aujourd'hui, poche). Trad. Port. Marilena de Souza Chaui e Jacob Guinsburg, "Carta sobre os cegos para uso dos que vêem". In *Voltaire Diderot: Helvetius*. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Pensadores).

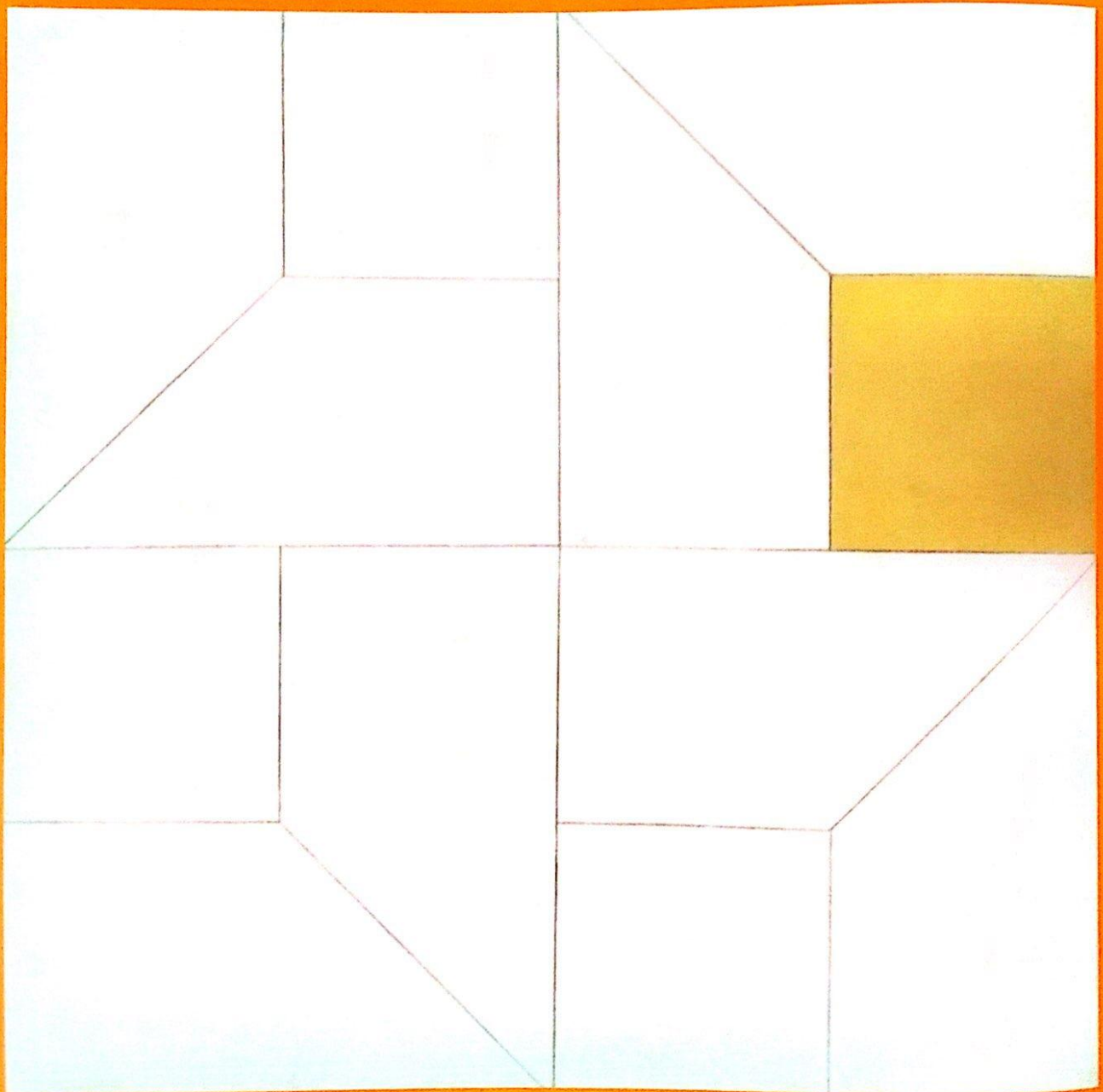
⁵ Suely Rolnik, "Subjetividade à venda. Tratar, resistir, criar", conferência no ciclo *Gilles Deleuze*, Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 12 a 15 de abril de 2005.

⁶ *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* consiste em dez galinhas amarradas a uma estaca, que são queimadas vivas. Cildo Meireles o apresentou em 1970 no evento "Do Corpo à Terra" da Semana da Inconfidência, em Belo Horizonte.

⁷ Pierre Férida, "Le Canibal mélancolique" in *Nouvelle Revue de Psychanalyse* nº 6 (Destins du cannibalisme). Paris: Gallimard, 1972. Republicado in: Pierre Férida, *L'absence*. Paris: Gallimard, 1978.

⁸ Herkenhoff se refere à retrospectiva de Lygia Clark realizada no Paço Imperial no Rio de Janeiro, em 1988-89, ponto final da itinerância da exposição organizada pela Fundação Antoni Tapies e inaugurada naquela instituição em 1997 (Barcelona), a qual seguiu, em 1988, para os museus: Reunion des Musees Nationaux, Marseille/MAC, galeries contemporaines des Musees de Marseille (Marseille), Fundação de Serralves (Porto) e Societe des Expositions du Palais des Beaux Arts (Bruxelles).

⁹ Herkenhoff se refere à exposição de Lygia Clark no MAM de São Paulo, em 1999, da qual foi curador.



Planos em superfície modulada n°3, 1957. Tinta industrial sobre madeira 60 x 60 x 5 cm.

O sabonete é uma escultura

Entrevista com Tunga artista plástico

Por **Suely Rolnik**
para «Lygia Clark, do objeto ao acontecimento:
projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal».
Rio de Janeiro, 2 de abril de 2005

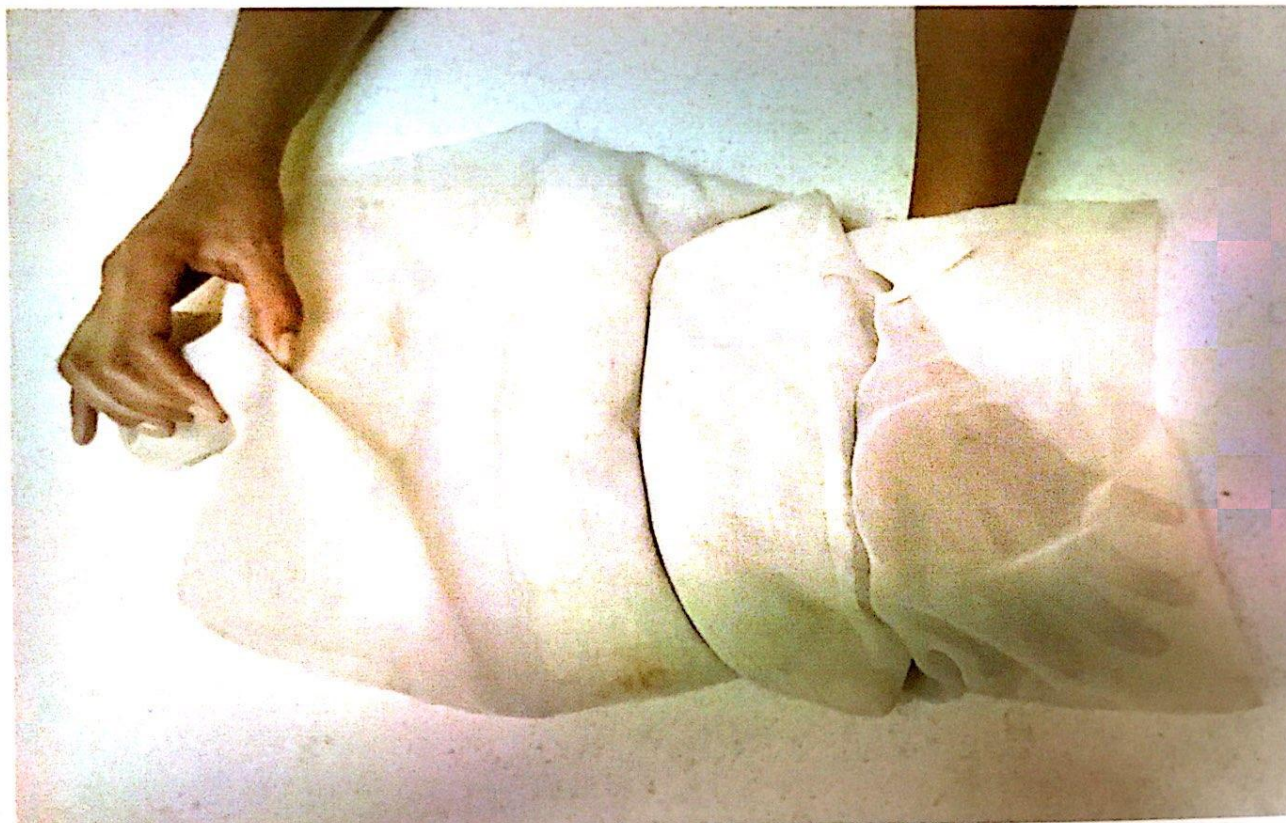
Quando conheci Lygia, ela me disse: "eu não faço arte". Talvez porque tivesse a pretensão de exilar-se desse território, da prática artística, para poder invadir outro. Acredito que existam dois modos de pensar isso. Por um lado, em que medida o discurso de um artista sobre sua obra é a verdade da obra, em que medida o discurso de um sujeito sobre suas práticas revela a verdade dessas práticas? Isso já é um tema complicado, denso e interessante, a ser explorado sobre Lygia Clark. E, por outro lado, caberia aqui colocar o seguinte: o que é arte? Não cabe a nós definir o que é arte.

Evidentemente, diante desta afirmação "eu não faço arte" colocada por Lygia, respondi dizendo "para os outros... para mim você faz arte". Nossa discussão seguiu baseada nessa questão, eu tentando explicar a Lygia que para mim tudo aquilo era arte, e ela respondendo radicalmente que aquele seu trabalho não era arte, era uma prática relacionada à terapia, ligada a uma questão do corpo etc. etc.

Eu penso que, quando Lygia rompeu com a arte, quando pretendia estar fazendo outra coisa além da arte, era porque no espaço da arte já não cabia seu pensamento. O retorno da presença de Lygia ao circuito da arte, passados mais de dez, quase vinte anos de sua morte, só atesta a defasagem entre aquela época na qual aquela prática de trabalho poder-se-ia inscrever, e como ela terminou na atualidade. Como não havia um lugar para aquilo se colocar, se "aquilo" fosse considerado arte, esse território foi recriado. O que compunha seu universo, aquela prática, disciplina, ou modo de viver e transmitir questões urgentes ao *self* dela, necessitava a criação de um território diferente. E ao ser reintroduzido no meio da arte, esse território sofre alterações que implicam a construção de réplicas, a montagem em museus de um laboratório igual ao que Lygia tinha em casa etc. Isso é um desvio estranho e importante em relação àquilo que ela propunha.

Acho que a melhor lição de Lygia é Lygia. E o melhor de Lygia se encontra nesta passagem de sua obra em direção à invenção de um outro modo de construir aquilo que eu chamo de poesia. Poesia é lavar as mãos com sabonete e saber que o sabonete é escultura. Isso seria uma prática do gênero das práticas de Lygia. Como voltar a pensar isso? Como voltar a pensar o universo de Lygia nessa nova fase de seu trabalho? Como se narra historicamente isso?

Acho fundamental atualizar a inquietação, a energia, veiculadas por Lygia e que ela fez aparecer, resgatar a urgência, em que ela se encontrava, de achar um novo jeito de se expressar. As obras da Lygia fazem como que uma arte final dos próprios procedimentos inventados por ela e que se tornaram novos padrões estéticos e objetos de trânsito no meio das artes – trânsito financeiro, de glória, de aparecimento. Podemos dizer o mesmo de sua prática terapêutica que,



Objeto relacional, 1981. Tecido, areia e cascalho.

de algum modo, também foi absorvida dentro de práticas mais convencionais, ou, onde se tornaram convenientes.

Penso que a proposta é manter a vitalidade da obra de Lygia. Como? Radicalizando as práticas desenvolvidas por ela, radicalizando essa vontade que ela imprimiu e fez aparecer, compreendendo que dentro dessa vontade, desse desejo de fazer aparecer coisas novas, havia um contexto cultural, poético e pessoal, todavia vigente, e que, junto com a intensa atualidade política encontrada no bojo dessa obra, ela mantém a sua vitalidade. Por isso vale a pena hoje falar de Lygia.

A urgência de Lygia, como a urgência de qualquer artista em criar e colocar um mundo e seu aparelho expressivo, obriga a os subterfúgios mais estranhos. O retorno de Lygia ao Brasil a confrontou com uma solidão verbal e artística/poética extrema. Eu acho que essa solidão fez Lygia encontrar um público inexistente. Uma vez que não havia um público para "aquilo" (que, segundo ela, não era arte) ela o inventou. E esse público podia ser a prostituta que vivia embaixo de seu apartamento ou a grã-fina que era amiga da tradição de grã-finagem dela, ou um jovem artista, ou um músico. A solidão urgia e ela pensava "tenho que dizer... meu Deus para quem vou dizer?!". Curiosamente, vejo que em um ponto essa estratégia montada por Lygia encontra aquela outra do Hélio Oiticica, que foi encontrar seu público nas favelas, porque o público "culto" da arte não se interessava por "aquilo".

O que existe de mais radical na Lygia está relacionado à sua ideia de experiência. Essa ideia encontrada no mundo da arte, do artista como alguém que propõe uma experiência, dá muito a pensar, e talvez nesse ponto, realmente no Brasil tenha se criado quase que uma tradição. Nossos modelos

ou sociológicas desenvolvidas no Brasil). Uma sociedade que vive como se o princípio de não-contradição fosse inválido, uma sociedade onde a palavra, o significado e o significante, não teriam outra cola senão a possível cola poética. Quer dizer, como trabalhar desenvolvendo um conjunto teórico, conjunto de obra, de algo expressivo e real, em que você possa falar fora da racionalidade que regeu a formação dos Estados Modernos da Europa e da América do Norte?

Esse estado de exceção é presente demais no Brasil e poucos conseguiram formulá-lo de modo tão claro. Penso que a obra de Hélio, as da Lygia e de muitos outros no Brasil trazem à porta esta clareza de que, nesse território da constituição do sujeito que possui trânsito direto com o simbólico, certas construções lógicas não são vigentes e sim outras, chamadas de "inconsistentes" dentro do panorama da lógica. É espantoso que um país como o Brasil não tenha percebido a obra da Lygia, por exemplo, como matriz possível para se pensar uma transformação radical na sociedade. Ela aponta para verdades muito maiores e mais intensas, muito mais claramente do que as análises que se fazem da sociedade brasileira.

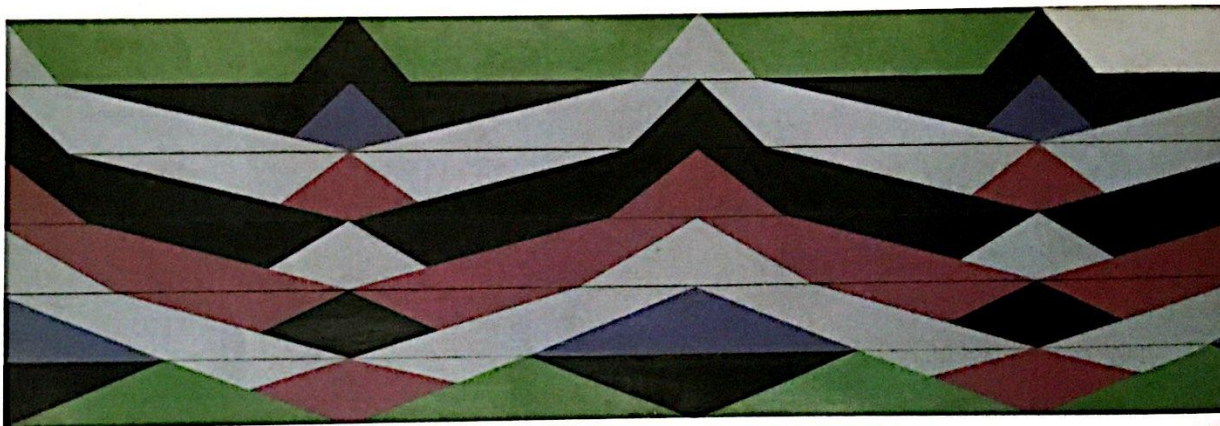
Pouca gente no circuito, no mundo dos museus, das artes, se pergunta como mostrar Lygia Clark. A preocupação maior recai no fetiche, na imagem, a presença de Lygia, a "coisa" que inventou ao invés de sua ressonância, que era disjuntiva, que era pensamento, reflexão vigente, presente, intensa. Então, como atualizar esse pensamento?

Com relação a esse novo universo "terapêutico" de Lygia, seu instrumento está aqui (Tunga mostra um *Objeto relacional*, a *Almofada Leve-Pesada*). Primeiro quero comentar o vídeo que o Mario realizou sobre a Lygia. Nele, se apresenta

filho lá, maltratando o objeto. Eu acho que esses objetos são para serem usados e destruídos, os que eu faço também. E, lógico, existem pessoas desejando preservá-los. Mas eu acho que seria melhor preservar a dinâmica desse pensamento, o que ele provoca, e a dinâmica de você poder fazer isso, ao invés de criar objetos. Mas existe um mercado, uma requisição para transformar o uso em valor, enfim, lógico que já estamos desiludidos com essa hipótese de que todos sejam poetas, todos façam arte, todos façam algo dessa ordem. Entretanto, acho que a gente continua acreditando nisso e fazendo disso uma prática cotidiana.

Resgatar a Lygia é resgatar a possibilidade de alguém continuar fazendo isso em casa – "vamos brincar" – e essa brincadeira não seria da ordem do lúdico, que teria neutralizado o transformador e revolucionário na ideia de criar. Para Lygia era "vamos inventar um novo self, um sujeito, uma nova maneira de estar no mundo". Devemos guardar isso de Lygia, e seus objetos são o testemunho positivo.

EDIÇÃO DE TEXTO POR CORDÉLIA MELLO MOURÃO, LILIAN ZAREMBA, SUELY ROLNIK E TUNGA
NOTAS POR SUELY ROLNIK



Superfície modulada nº12, 1956. Tinta industrial sobre aglomerado. 36,4 x 119,8 cm.

se estruturam a partir da arte moderna ocidental, do cubismo, do construtivismo, e assim por diante. Mas a direção que isso vai tomar desliza desde a passividade do olhar que impregna uma obra, até a atividade do observador que enuncia a existência dessa obra que ali está. Então, ele passa a constituir essa obra de um modo muito mais decisivo e definitivo. Esse, a meu ver, foi um grande momento de descoberta tanto no Hélio quanto em Lygia, ao pensar: "o olhar sobre a pintura do Vermeer impregna a pintura do Vermeer!". Hoje em dia, o olhar não é apenas o olhar. É também tocar, mexer.

Existe uma certa inocência em relação à ideia de participação, porque ela talvez esteja impregnada de conjuntos de ideias da época como a noção de comunicação, muito presente através da vigência, da moda mesmo, da semiologia, da ideia de informação. Acredito que Hélio e Lygia não estavam trabalhando com essas noções porque estas estavam se inscrevendo de modo muito presente. A obra de Lygia, me parece, vem impulsionada pelo desejo de tentar compreender e mostrar um modelo para uma sociedade que vive no interior do paradoxo, no bojo e na angústia do paradoxo (e talvez através nas artes isso tenha sido mais bem resolvido que através das teorias econômicas

uma série de seqüências surpreendentes e reveladoras. Me ajudou a compreender por que era tão fácil e tão difícil a Lygia dizer "isso aqui não é arte". No filme, Lygia pegava um *Objeto relacional* e afirmava "agora faço isso aqui, e é um monte de isopor". Depois deixava o objeto cair no chão, pegava outro objeto e falava "e isso aqui, parari, parará", e o jogava no chão para outro lado. E assim com vários outros *Objetos relacionais*.

Penso que a maioria dos artistas possui uma relação com a obra, com o que fazem, dessa ordem. Mas existe o momento no qual este trabalho sai de sua casa e entra na casa de outro, em outro mundo, esse que será o mundo de valores do museu, das finanças, de troca dessa história, e aí é apavorante. No entanto, em geral, os artistas tratam assim e acabou. Isto aqui (Tunga mostra novamente a *Almofada Leve-Pesada*) é uma prova. Lygia me deu este trabalho e disse "isso aqui é para você e seu filho". Meu filho era um bebê na época, aí eu joguei dentro do berço dele e lhe disse "brinca aí". E ele ficava brincando. Depois chegava gente lá em casa para ver meu filho, que estava ali com uma Lygia Clark, e diziam "porra, tu é muito irresponsável, isso é uma Lygia Clark, e vai ficar aí?". E meu


Lygia Clark viveu em Paris por três períodos. Tunga refere-se à volta da artista ao Brasil após o terceiro e último desses períodos (1968-76).

Lygia iniciou seu trabalho com a *Estruturação do Self* com algumas prostitutas que trabalhavam na rua Prado Jr., onde se localizava o apartamento da artista. Duas delas tiveram sua entrevista filmada pelo projeto de pesquisa e documentação "Lygia Clark, do objeto ao acontecimento".

Trabalho da artista que consiste numa pequena almofada de voile branco, dividida por costuras, cujos compartimentos contêm bolinhas de isopor, areia e um seixo.

Memória do Corpo, documentário realizado em 1984 pelo diretor Mario Carneiro, programação visual de Walmécio Caldas e seleção sonora e musical por Lilian Zarembo. RioArte Vídeo, apoio MEC, SEC, Funarte e Inac.

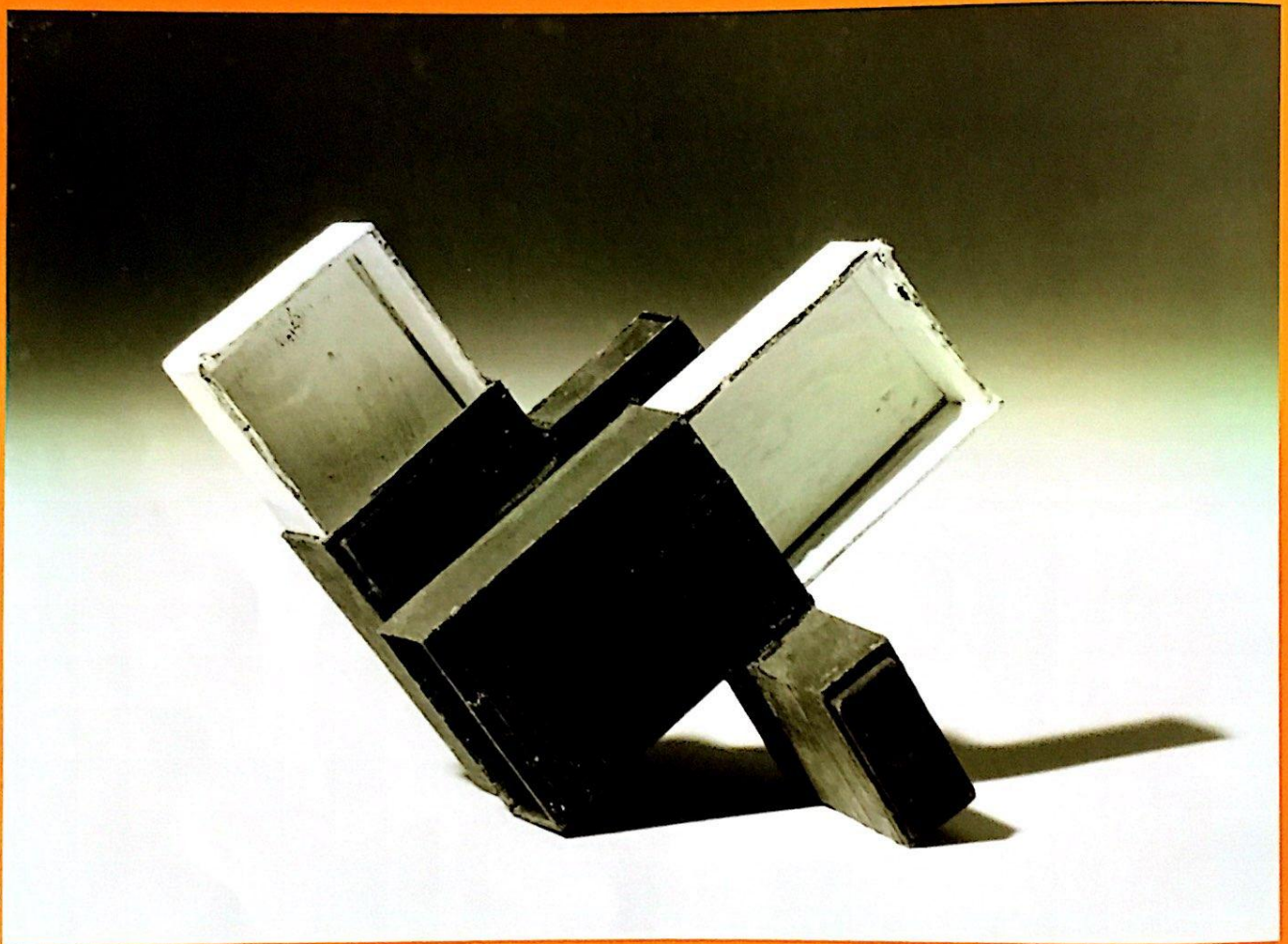
Página seguinte:
Estruturação do self, anos 1970-80



De 2002 a 2005, Suely Rolnik realizou 56 filmes de entrevistas por ela conduzidas, na França e no Brasil, no contexto de «Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentações corporais». Uma seleção de pesquisa e produção documental de memória tem origem à exposição que o presente catálogo acompanha.

As seguintes pessoas tiveram suas entrevistas filmadas:

Andrónico Rodrigues Chaves (Neto), 30 de abril de 2004
Anna Maria Maiolino, 23 de abril de 2004
Anne-Marie Duguet, 18 de julho de 2004
Annette Malochet, 22 de julho de 2004
Antonio Dias, 9 de março de 2004
Arnaud Pierre, 22 de julho de 2004
Aspásia Camargo, 17 de abril de 2004
Berndt Deprez, 20 de julho de 2004
Caetano Veloso, 18 de abril de 2004
Carlos Cruz Diez, 15 de julho de 2004
Catalina Pagès, 26 de abril de 2004
Catherine Vingtrignier, 31 de janeiro de 2005
Celso Favaretto, 25 de abril de 2004
Christinne Ishkinazi, 29 de julho de 2004
David Medalla, 27 de julho de 2004
Dedé Veloso, 15 de abril de 2004
Denise Renée, 13 de julho de 2004
Didier Vignon, 9 de julho de 2004
Felipe Ehremberg, 22 de abril de 2004
Ferreira Gullar, 4 de abril de 2004
Gabriela Leite, 11 de abril de 2004
Gaëlle Bossier e Claude Lothier, 2 de agosto de 2004
Geneviève Clancy, 19 de julho de 2004
Guy Brett, 28 de julho de 2004
Helena Lustosa, 17 de abril de 2004
Hubert Godard, 21 de julho de 2004
Iole de Freitas, 19 de abril de 2004
Ivanilda Santos Leme, 11 de abril de 2004
Jards Macalé, 2 de maio de 2004
Jean Boghici, 12 de abril de 2004
Jean-Luc Moulène, 12 de julho de 2004
José Resende, 23 de abril de 2004
Julien Blaine, 3 de agosto de 2004
Júlio Bressane, 30 de abril de 2004
Lia Rodrigues, 2 de abril de 2004
Lula Wanderley, 10 de abril de 2004
Marie-Ange Guilleminot, 17 de julho de 2004
Marie-José Pillet, 10 de julho de 2004
Mário Carneiro, 16 de abril de 2004
Paulo Herkenhoff, 10 de maio de 2004
Paulo Sérgio Duarte, 10 de abril de 2004
Paulo Venâncio, 5 de abril de 2004
Pierre Baqué, 13 de julho de 2004
Pierre Fédida, 15 de julho de 2004
Raquel Arnaud, 24 de abril de 2004
Regina Favre, 26 de abril de 2004
Ricardo Basbaum, 9 de abril de 2004
Ricardo Fabbrini, 25 de abril de 2004
Rubens Gerchman, 25 de abril de 2004
Simone Cohen, 10 de janeiro de 2005
Suely Rolnik (por Guy Brett), 27 de julho de 2004
Suzana de Moraes, 8 de abril de 2004
Sylvie Coëllier, 23 de julho de 2004
Thierry Davila, 29 de julho de 2004
Tunga, 2 de abril de 2004



Estruturas de caixas de fósforos, 1964.
Caixas de fósforos pintadas e coladas.

Bibliografia

TEXTOS DE LYGIA CLARK

Livros:

Livro-Obra Rio de Janeiro, 1983

Lygia Clark, Hello Oititica Cartas, 1964-1974 Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

Meu doce Rio Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984.

Textos publicados:

"1959: Manifeste du néo-concrétisme" (e outros textos). In: *Robho*, n.4. Paris: 1968, p.12-20.

"1959: Neo-concretist manifesto" (e outros textos). In: *October*, n.69. Cambridge: MIT Press, verão 1994. p.91-109.

"Do ritual". In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Reunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingües: espanhol/inglês e francês/português, p.122-3.

"A proposito da magia do objeto". In: *Lygia Clark e Hélio Oiticica* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Ministério de Cultura, 9º Salão de Artes Plásticas, 1986.

"Bichos". In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1960. Republicado "Beasts" (tradução de Madalena Nicol). In: Frank, Patrik (Org.) *Readings in Latin American Modern Art*. Binghamton: Yale University Press, 2004.

"Breviário sobre o corpo". In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Reunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingües: espanhol/inglês e francês/português, p.190-203.

"Caro Jayme...", carta a Jayme Mauricio. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22. 03.1964.

"Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte em 1956". In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Reunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingües: espanhol/inglês e francês/português, p.71-3.

"Da supressão do objeto (Anotações)". *Navilouca*, Rio de Janeiro, 1975.

"Depoimento da artista (para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP)". In: PECCINI, Dayse (Org.) *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

"L'art, c'est le corps". In: *Preuves*, n.13. Paris: 1973. p.138-45.

"L'homme, structure vivante d'une architecture biologique et cellulaire". In: *Robho*, n.5-6. Paris: 1971. p.12.

"Leia texto exclusivo da artista: O objeto não tem de 'per si' realidade poética...". *Folha de São Paulo*, 11.12.1993.

"Objeto Relacional" (em colaboração com Suely Rolnik). In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte. Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980, p.40-55. Republicado em *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Reunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingües: espanhol/inglês e francês/português, p.319-27.

"Lygia Clark" (entrevista). In: COCCHIARALE, Fernando, GEIGER, Anna Bella (Org.) *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p.144-51.

"Lygia Clark - Hélio Oiticica: correspondance". *Art Press*, New York, n.233, Mar. 1998, p.32-7.

"Nostalgia of the Body". *October*, n.69. Cambridge: MIT Press, Summer 1994. p.85-109.

"O homem como suporte vivo de uma arquitetura biológica imanente". In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje: situação e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p.159-60.

"O homem, estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular". In: *Lygia Clark: Superfícies moduladas/Bichos/Manifestações*. São Paulo: Galeria Ralph Camargo, 1971.

"O vazio-pleno (1959)". *Jornal do Brasil* (Suplemento de domingo), Rio de Janeiro, 2.04.1960, p.5.

"Os Bichos (Les Bêtes), 1960". *Interlope*, Nantes, n.13, dez. 1995, p.84-7.

"Pensamento Mudo" (e outros textos). In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

"Sob as asas de um grande dragão". *Folha de São Paulo*, 8.12.1984, p.26.

"Tenho planos..." (e outros textos). In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Belo Horizonte: Museu de Arte Moderna, 1993.

"The Relational Object 1975-1980". *Flue*, New York, v.3, n.2, Spring 1983, p.26.

"The Writings of Lygia Clark". *Signals*, London, v.1, n.7, Apr.-May 1965.

PUBLICAÇÕES E TEXTOS SOBRE LYGIA CLARK

AMARAL, Aracy (Org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Textos de Malevitch, Ferreira Gullar, Max Bill, Waldemar Cordeiro, Mário Pedrosa, Aracy Amaral, Ronaldo Brito, Roberto Pontual et al. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

BENSE, Max. "Lygia Clark: objetos variáveis". In: *Pequena estética São Paulo*. Perspectiva, 1975, p.219-21.

BECKER, Ilka. "Acción Ritual (de curación): La casa es el cuerpo". In: GROSENICK, Uta (Org.) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2001.

BOIS, Yve-Alain. "Some Latin Americans in Paris". In: *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Cambridge: Harvard University Art Museums, Yale University Press, 2001.

_____. "Angel with a Gun". In: BRETT, GUY. *Carnival of Perception: Selected Writings on Art*. London: InIVA, 2004.

_____. "Lygia Clark, Mathias Goeritz". In: *America: Bride of the Sun* (catálogo de exposição). Anvers: Royal Museum of Art, 1992.

BRETT, Guy. "Un salto radical". In: ADES, Dawn. *Arte en Iberoamérica*. Madrid: Turner, 1989.

_____. "Dröm och revolt: Hélio Oiticica och Lygia Clark". In: *Viva Brasil Viva: konst från Brasilien*. Stockholm: Kulturhuset/Liljevalchs, 1991.

_____. "Um salto radical". In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: CosacNaify, 1997.

_____. "Lygia Clark: seis células". In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Reunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingües: espanhol/inglês e francês/português. Republicado em: BASBAUM, Ricardo (Org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

_____. "The Proposal of Lygia Clark". In: ZEIGHER, Catherine de (Org.) *Inside the Visible*. Cambridge: MIT Press, 1996. Republicado em: BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Organização e prefácio de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

_____. "Celula-mãe: idéias arquitetônicas na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica". In: BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Organização e prefácio de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

_____. "A eficácia da arte". In: BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Organização e prefácio de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

_____. "Lygia Clark: À procura do corpo." In: BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Organização e prefácio de Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

_____. *Kinetic art* (catálogo de exposição). London: Studio Vista, 1968.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vertice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: CosacNaify, 1999.

_____. "Esculturas transitivas". In: *Lygia Clark*. Belo Horizonte: Museu de Arte Moderna, 1993. Republicado em: BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. Organização de Suelli de Lima. São Paulo: CosacNaify, 2005.

CÁURIO, Rita. "A obra-ato de Lygia Clark". In: *Artêxtil no Brasil*. Rio de Janeiro: s.n., 1985, p.262-3.

CHALUMEAU, Jean-Luc. "Lygia Clark". In: *L'art aujourd'hui*. Paris: Éd. Nathan, 1971, p.76.

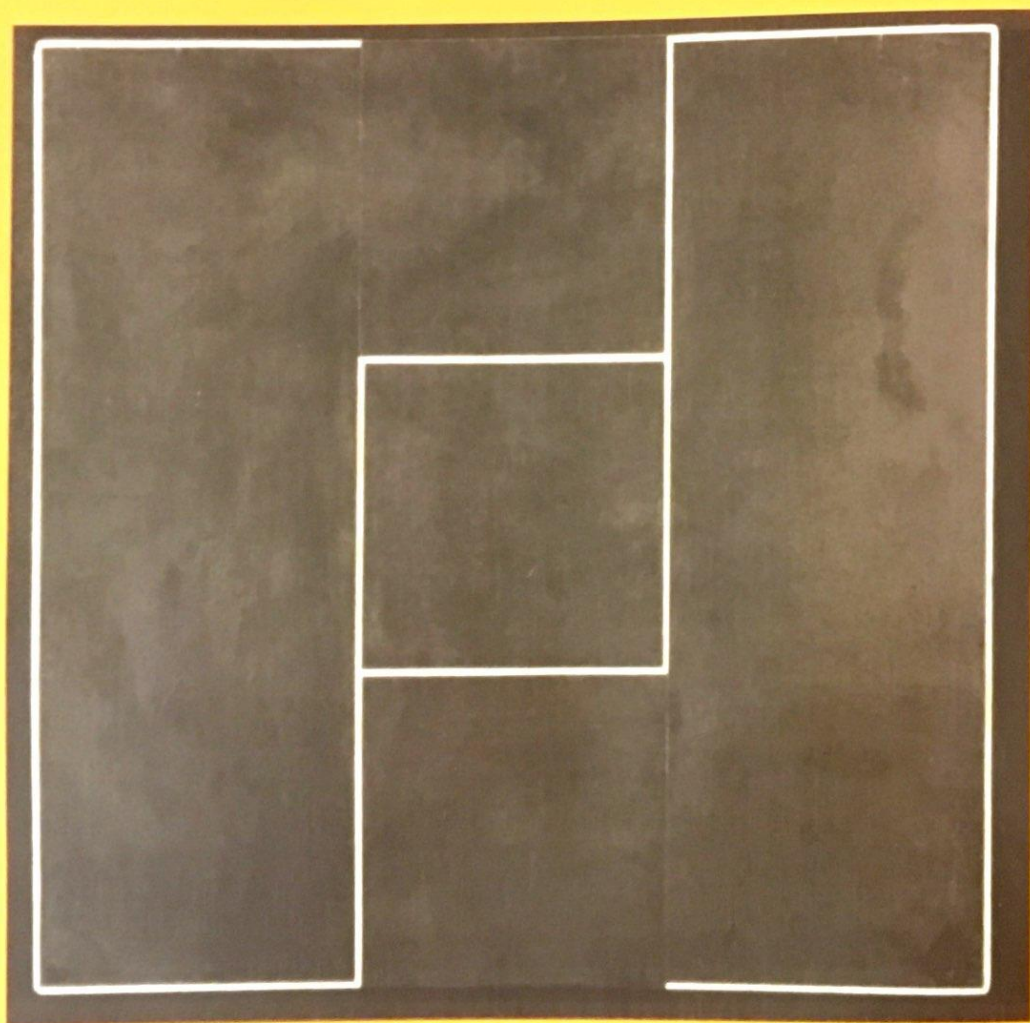
COÉLLIER, Sylvie. *Lygia Clark (l'enveloppe)*. La fin de la modernité et le désir du contact. Paris: L'Harmattan, 2003.

- DAVILA, Thierry. "Lygia Clark. La relation thérapeutique". In: *L'Art médecine*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999, p.187-97.
- DUARTE, Paulo Sergio. "Vivência interior". In: *Lygia Clark*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1982.
- FABBRINI, Ricardo. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FERREIRA, Glória. "Terreiro do Paço: cena para Lygia Clark e Hélio Oiticica". In: *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Ministério de Cultura, 9^o Salão Nacional de Artes plásticas, 1986, p.83-5.
- GULLAR, Ferreira. "A trajetória de Lygia Clark". In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Fundação Antoni Tàpies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galerias contemporâneas des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingües: espanhol/inglês e francês/português.
- _____. "Lygia Clark. uma experiência radical 1954-1958". In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980, p.7-12.
- HAMOUDI, Jamil. *L. Clark-Ribeiro*. Paris: Institut Endoplastique, 1952.
- HERKENHOFF, Paulo. "Lygia Clark". In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Fundação Antoni Tàpies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galerias contemporâneas des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingües: espanhol/inglês e francês/português.
- _____. *A aventura planar de Lygia Clark*: de Caracóis, Escada e Caminhando. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1999.
- _____. "Zero and Difference: excavating a conceptual architecture". In: *Beyond perceptions: the sixties experiment*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2000; Berkeley: Berkeley Art Museum, 2000.
- _____. "La mano y el guante". In: *Heterotopias - medio siglo sin lugar*: 1918-1968. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000. Republicado em: *Inverted Utopias - Avant-garde art in Latin America*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2004.
- _____. "4 Clarks". In: *Arte Brasileira na coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- KULTERMANN, Udo. *Lygia Clark*. Essen: Galerie M. E. Thelen, 1968.
- MAURÍCIO, Jayme. "Brasile". In: *XXXIV Biennale de Venezia*. Venezia: 1968, p.60-4.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajetória*. São Paulo: Edusp, 1992.
- PEDROSA, Mário. "Lygia Clark e os seus 'Bichos'". In: *Catálogo da VII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963.
- _____. "Lygia Clark...". In: *Lygia Clark 1950-1952*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1952.
- _____. "Significação de Lygia Clark". In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1963. Republicado em: Rio de Janeiro: Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980, p.15-21.
- _____. "Lygia Clark, ou o fascínio do espaço". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Textos Escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. "A obra de Lygia Clark". In: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. Textos Escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998.
- ROLNIK, Sueli. "Alteridade e cultura: arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo". In: BARTUCCI, Giovanna (Org.) *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p.365-82.
- _____. "O híbrido de Lygia Clark". In: *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Fundação Antoni Tàpies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galerias contemporâneas des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997, edições bilingües: espanhol/inglês e francês/português.
- _____. "Lygia Clark e o híbrido arte/clinica". In: COSTA, Mauro (Org.) *Pontos de fuga: visão, tato e outros pedaços*. Rio de Janeiro: Taurus, 1996, p.131-41.
- _____. "Lygia Clark está viva". In: LINS, Sonia. *Artes*. Bruxelas: Snoeck Ducjau & Zoon, 1996.
- _____. "Lygia Clark et la production d'un état d'art". In: *L'art du corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marseille: MAC - Galeries contemporâneas des Musées de Marseille, 1996, p.276-83.
- _____. "Molda-se uma alma contemporânea". In: LEÃO, Lucia (Org.) *INTERLAB - Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.173-94.
- _____. "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark". In: CARVAJAL, Rina; RUIZ, Ama (Org.) *The Experimental Exercise of Freedom*. Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999, p.55-108.
- _____. "Politics of Flexible Subjectivity. The Event-Work of Lygia Clark". In: SMITH, Terry; CONDEE, Nancy; ENWEZOR, Okwui. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2006.
- _____. "Por um estado de arte. A atualidade de Lygia Clark/For a State of Art: the Actuality of Lygia Clark". In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Org.) *Núcleo Histórico: Antropofagia e História de Canibalismos*, XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998, p.456-67.
- _____. "Subjectivity in Work. Lygia Clark, a Contemporary Artist/Subjectividade a la obra: Lygia Clark, Artista Contemporânea". In: MASSERA, Jean-Charles; DISERENS, Corinne (Org.) *Moulène/Sala - São Paulo 2002*. Marseille: Images En Mainoeuvre Ed. & Carta Blanca Ed., AFFA/DAP, 2002, p.15-7, 63-5.
- _____. "Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea". In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.) *Nietzsche e Deleuze: O que pode o corpo?* Rio de Janeiro: Relume Dumarã, 2002, p.269-80.
- "Bichos de Lygia". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12.11.1960.
- "Bienal da Bahia nas mãos de Lygia". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8.01.1967.
- "Contato: Lygia Clark" (entrevista). *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes*, out. 1958.
- "É enterrada no Rio a renovadora Lygia Clark". *Diário do Grande ABC*, 27.04.1988, caderno B, p.12.
- "Exhibition at Alexander Gallery". *Art News*, New York, 2.03.1963, p.16.
- "Exposição Lygia Clark na Galeria Bonino, Rio". *Habitat*, v.11, n.64, jul. 1960.
- "Lygia Clark (Pintora concretista): 'A arte me disciplina e me educa'" (entrevista). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3.08.1957, Caderno B.
- "Lygia Clark busca na pintura a expressão do próprio espaço". *Folha da Manhã*, São Paulo, 27.09.1958.
- "Lygia Clark ganha grande prêmio na I Bienal da Bahia". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30.12.1966.
- "Lygia Clark morre de infarto no Rio". *Folha de S. Paulo*, 26.04.1988, p.31.
- "Lygia Clark terapeuta: 'Sem os objetos eu morreria', diz paciente". *Folha de S. Paulo*, 19.11.1994, caderno 5, p.5.
- "Lygia Clark vai mostrar arte de meninos surdos". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29.09.1960.
- "Lygia Clark: a coragem e a magia de ser contemporâneo" (entrevista). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10.11.1971, anexo, p.1-2.
- "Lygia Clark: exposição neoconcreta III". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27.04.1961.
- "Lygia Clark: livre do tempo e do espaço". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26.04.1988, caderno 2, p.1.
- "Lygia Clark: na fronteira do medo, do sonho, dos fantasmas e da liberdade". *O Globo*, Rio de Janeiro, 24.04.1976, p.35.
- "Lygia Clark: Prêmio 'Diário de Notícias' na IV Bienal". *Revista Feminina*, Rio de Janeiro, 13.10.1957, p.8-9.
- "Lygia Clark" (necrology). *Art in America*, New York, v.76, n.7, July 1988, p.156.
- "Lygia Clark, artista bióloga". *Veja*, São Paulo, 24.11.1971.
- "Lygia Clark, cinco anos depois". *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 15.12.1993.
- "Lygia e a vitória de seus 'Bichos' em N.Y.". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17.03.1963.
- "Manipulações de vanguarda: o rastro de arte polêmica de Lygia Clark". *IstoÉ*, São Paulo, 4.05.1988, p.33.
- "Morre a artista Lygia Clark, mineira de BH". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26.04.1988, p.13.
- "Mostra é atração à parte na Pampulha: museu expõe obra de Lygia Clark desde quarta-feira". *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 18.12.1993.
- "O método de Lygia Clark em discussão no Tuca". *O Estado de S. Paulo*, 24.04.1982.
- "Os Bichos de Lygia Clark". *Habitat*, São Paulo, v.11, n.65, set. 1960.
- "Os Bichos de Lygia Clark". *Módulo*, Rio de Janeiro, v.4, n.21, dez.1960, p.16-21.
- "Para a escultora Lygia Clark, a árvore é curva abstrata". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23.12.1962.
- "Sessão Coruja reúne Lygia Clark e Glauber". *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 10.12.1993.
- "Todos os tempos de Lygia". *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 15.12.1993.
- "Um bicho orgânico". *Veja*, São Paulo, 4.05.1988, p.148-9.
- ALMEIDA, Miguel de. "O melhor do neo concreto". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26.04.1988.
- ASHTON, Dore. "Art" (Notice: Alexander Gallery, New York, 1963). *Art & Architecture*, Los Angeles, 80, n.5, Apr. 1963.
- AYALA, Walimir. "Os bichos: para a escultora Lygia Clark, a propósito dos seus bichos". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9.12.1961.
- _____. "The Beasts: pour Lygia Clark, à propos de ses Bêtes". *Signals*, London, v.1, n.7, Apr.-May 1965.
- _____. "Lygia Clark: proibido estacionar hoje". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3.02.1968.
- _____. "Precariedade e participação". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5.03.1969.
- _____. "Uma lição de vida". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6.03.1969.
- _____. "Corpo a corpo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17.11.1971.
- _____. "O aprendizado do ver". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19.10.1971.
- BASBAUM, Ricardo. "Clark and Oiticica". *Blast 4: Bioinformatica*, New York, Dec. 1994.
- BASUALDO, Carlos. "Sleeping Cure/Cura de sueño". *Trans 1*, New York, n.2, 1996, p.20-3.
- BELUCCO, Antônio. "Pai de Lygia queria a filha lavando panela". *Binômio: jornal da semana*, Belo Horizonte, 1969.
- BENSE, Max. "Lygia Clark's variable objects". *Signals*, London, v.1, n.7, Apr.-May 1965, p.10.
- BENTO, Antônio. "Lygia Clark e Karl Zerbe no MAM". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 31.05.1963.
- _____. "Lygia Clark". *Módulo*, Rio de Janeiro, v.2, n.5, set. 1956, p.38-9.
- _____. "Os Bichos de Lygia Clark". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2.06.1963.
- _____. "Os bichos de Lygia Clark". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, out. 1960.
- BERG, Evelyn. "Lygia Clark: o fim de uma proposta radical". *Zero Hora*, Porto Alegre, 30.04.1988, p.6.
- BEUTTENMÜLLER, Alberto. "Não-objetos para um diálogo: o espectador é participante". *Visas 31*, São Paulo, n.16, 19.04.1982, p.46.
- BOIS, Yve-Alain. "Lygia Clark". *Artforum*, New York, v.37, n.5, Jan. 1999, p.116-7.
- _____. "Lygia, l'art hors des enceintes". *Réforme*, Paris, 8.03.1969.
- _____. "Nostalgia of the Body: Lygia Clark". *October*, Cambridge (Mass.): MIT Press, n.69, Summer 1994, p.85-90.
- BOMFIM, Beatriz. "O pensamento mudo de Lygia Clark". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30.06.1972.
- BOMPUISS, Catherine; CLARK, Lygia. "sans titre". *Le Travail de l'art*, Paris, n.1, Aut.-Hiver 1997, p.2-15.
- BRAGA, Júlio. "Quando a certa altura da minha pesquisa...". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5.11.1960, p.7.
- BRETT, Guy. "Both Author and Reader". *C Magazine*, Toronto, n.36, 1993, p.18-28.
- _____. "Faits sur le corps: le Parangolé de Hélio Oiticica". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n.51, 1995, p.32-44.
- _____. "Hélio Oiticica: Reverie and Revolt". *Art in America*, New York, v.77, n.1, Jan. 1989.
- _____. "Lygia Clark: in Search of the Body". *Art in America*, New York, v.82, n.7, July 1994.
- _____. "Lygia Clark: the Borderline Between Art and Life". *Third Text*, London, n.1, Fall 1987, p.65-94.
- BURLAMAQUI, Maria Cristina. "Lygia Clark: a dissolução do objeto". *Revista Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n.1, 1984, p.34-43.

Artigos em periódicos:

- "A arte está órfã e de luto". *O Globo*, Rio de Janeiro, 27.04.1988.
- "A importância de ir além do ponto que todos permitem" (entrevista). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10.11.1971, p.3.
- "Articulated Sculpture by a Brazilian Artist". *The Times*, London, 15.06.1965.
- "Ausência de Lygia". *Afinal*, Rio de Janeiro, 3.05.1988.
- "Autora (Lygia Clark) explica obra (Bichos) no catálogo". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10.10.1960.

- CAMBARÁ, Isa. "Lygia Clark, rebelde solitária". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26.04.1988.
- CARTA, Ivo. "Lygia, o corpo e o gesto". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20.03.1973.
- CASTRO, Amílcar de. "Neoconcreta: Lygia Clark, Lygia Pape". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15.03.1959, p.5.
- CAVALCANTI, Gilberto. "Máscaras sensoriais e outras modalidades da arte audociosa" (entrevista). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25.01.1969.
- CLAY, Jean. "Lygia Clark: fusion généralisée". *Robho*, Paris, n.4, 1968, p.12-4.
- _____. "Lygia Clark: fusion généralisée". *Art Press*, Paris, n.174, Nov. 1992, p.38-9.
- COSTA, Maria Ignês Corrêa da. "Lygia Clark e a proposição da imanência". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6.01.1968.
- COUTINHO, Wilson. "A Radical Lygia Clark". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15.12.1980, p.10.
- CUNHA, Eileen M. F. "Grupo Frente e o experimentalismo emergente de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, 1994, p.39-52.
- DANTAS, Ismênia. "Lygia explica sua pintura: todo artista é um suicida". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11.10.1959.
- DARD, Bertrand. "Un rituel au corps". *Info Artitudes*, Paris, n.5, Fév. 1976, p.26.
- DIAS, Carmina. "Oitica & Clark". *Tribuna*, Rio de Janeiro, 21.12.1987.
- DOCTORS, Márcio. "O molde e o sopro em vídeo". *O Globo*, Rio de Janeiro, 21.12.1987.
- ESQUENAZI, Rose. "Salvação nos 'objetos relacionais'". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15.3.1981.
- FIGUEIREDO, Luciano; SUZUKI, Matinas, Jr. "A quebra da moldura" (entrevista). *Folha de S. Paulo*, 2.03.1986, p.2-7.
- FURTADO, Manoel. "Presença da Bauhaus: Lygia Clark e a realidade espacial". *Revista Chuvisco*, Rio de Janeiro, n.58, set. 1963.
- GONÇALVES FILHO, Antônio. "A pintora que reinventou o corpo". *Folha de S. Paulo*, 26.04.1988, p.31.
- GULLAR, Ferreira. "Lygia Clark e a pintura brasileira". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7.09.1958.
- _____. "Lygia Clark: uma experiência radical". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.03.1959.
- _____. "Venturi: 'Lygia Clark encontrou uma solução extraordinariamente nova'". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.03.1959.
- _____. "Lygia Clark". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2-3.04.1960, p.1-4-5.
- _____. "Lygia Clark e a pintura brasileira". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1.08.1960.
- _____. "Do quadro ao não-objeto". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15-16.10.1960, p.2.
- _____. "Não-objeto Prêmio da Bienal: Lygia Clark". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16-17.09.1961.
- _____. "Lygia entre o brinquedo e a máquina". *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n.14, ago. 1963, p.26-7.
- _____. "Lygia Clark: dez anos de criações e muita ousadia". *Revista Istoé*, São Paulo, 17.12.1980, p.8.
- _____. "Lygia Clark e a busca sem limites". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27.04.1988, p.22.
- _____. "Um ser novo no universo da arte". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26.04.1988, p.1.
- HAKS, Frans. "De democratisering in de kunst in Lygia Clark". De Vrouw & Haar Huis, Amsterdam, 3.09.1969, p.522-4.
- HELD, Jean-François. "O corpo, esse mal-amado". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21.09.1974.
- JALKH, Ana Maria. "Lições de Lygia na fronteira do corpo humano". *O Globo*, Rio de Janeiro, 2.05.1987, p.3.
- JARDIM, Reynaldo. "Em busca do tempo Lygia Clark vira o espaço pelo avesso". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15.04.1961.
- JUDD, Donald. "Exhibition at Alexander Gallery". *Arts Magazine*, New York, n.37, 8.04.1963.
- LEIRNER, Sheila. "A ausência de compromisso histórico". *O Estado de S. Paulo*, 6.04.1982.
- _____. "O coração de Lygia Clark parou". *O Estado de S. Paulo*, 26.04.1988.
- LINS, Sônia. "Prosa". *Signals*, London, v.1, n.7, Apr.-May 1965, p.11.
- LUIZ, Macksen. "Lygia Clark: a sensível manifestação". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10.11.1971.
- LUZ, Celina. "Lygia Clark na Sorbonne: corpo-a-corpo no desbloqueio para a vivência". *Vida das Artes*, Rio de Janeiro, v.1, n.3, ago. 1975, p.60-4.
- MACHADO, Duda. "Lygia Clark: do objeto ao corpo". *GAM*, Rio de Janeiro, Galeria de Arte Moderna, n.28, jun. 1976, p.4-5.
- MANUEL, Pedro. "A linha e o 'Bicho'". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20.10.1960, p.6.
- MARTINS, Alexandre. "Uma nova e talentosa pintora". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26.10.1952.
- _____. "A arte em cima do morro". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31.10.1992.
- MAURÍCIO, Jayme. "Móveis, Lygia e artesanato no MAM". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26.05.1963.
- _____. "Lygia explica os seus 'Bichos'". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6.06.1963.
- _____. "Lygia Clark na Alemanha com seus objetos variáveis vistos por Bense". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1.03.1964.
- _____. "As novas dimensões de Lygia Clark". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9.06.1965.
- _____. "Mary e Lygia: escultoras premiadas em Paris e Salvador". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5.01.1967.
- _____. "Lygia e as caixas". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10.01.1967.
- MEDALLA, David. "Lygia Clark: an Appreciation". *Signals*, London, v.1, n.6, Feb.-Mar. 1965, p.11.
- _____. "Participe présent: l'art de Lygia Clark". *Robho*, Paris, n.4, 1968, p.16.
- MENEZES, Walda. "Gente da cidade: Lygia Clark". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3.02.1963.
- MERQUIOR, José Guilherme. "Galatéia ou a morte da pintura". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24.11.1960.
- MILLIET, Maria Alice. "Lygia Clark: a obra é o trajeto". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 17.03.1990.
- _____. "Lygia Clark: obra-trajeto". *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.30, maio 1985.
- _____. "Lygia Clark: da escultura à desmaterialização da obra de arte 1920-1988". *Skulture*, São Paulo, inverno 1988.
- MORAES, Angélica de. "Minas expõe obras inéditas de Lygia Clark". *O Estado de S. Paulo*, 22.12.1993.
- MORAES, Frederico. "Vitalidade da Bauhaus". *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12.07.1963.
- _____. "Lygia Clark teve grande prêmio na Bienal baiana". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29.12.1966.
- _____. "Erros e acertos do júri da Bienal da Bahia". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, jan. 1967.
- _____. "Introdução à obra de Lygia Clark". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15.01.1967.
- _____. "A morte do plano e o Bicho". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17.01.1967.
- _____. "Caminhando, o instante, o ato". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18.01.1967.
- _____. "Roteiro de Lygia e 'Semaphora III'". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26.01.1967.
- _____. "A arte comportamental de Lygia Clark". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9.11.1973.
- _____. "O problema do objeto-3". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9.11.1973.
- MOTTA, Morgan da. "Lygia Clark da vanguarda à uma nova dimensão". *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 24.01.1994.
- O'NEILL, J. C. "Omega-minus". *Signals*, London, v.1, n.7, Apr.-May 1965, p.7.
- OLIVARES, Rosa. "Exposicion: 'A vueltas con los sentidos'". *Lapiz*, Madrid, n.149-150, Ene.-Feb. 1999, p.178-85.
- PEDROSA, Mário. "Lygia Clark". In: *Lygia Clark, Franz Weissmann, Lothar Charoux*. São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, 1958.
- _____. "Significação de Lygia Clark". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22-23.10.1960.
- _____. "A obra de Lygia Clark". *GAM*, Rio de Janeiro, Galeria de Arte Moderna, dez. 1966, p.32-4.
- _____. "Momentos de uma trajetória". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31.05.1968.
- _____. "Lygia Clark". *Arte aZ*, Informativo da Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro, 1985.
- PEDROSA, Vera. "Lygia Clark: o homem é o centro" (entrevista). *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30.05.1968, p.1.
- _____. "Lygia vista por Clay". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.02.1969.
- PESSOA, Isa. "Arte condecorada: Lygia Clark é homenageada com Ordem do Rio Branco". *O Globo*, Rio de Janeiro, fev. 1988.
- PIERRE, Arnaud. "Eloge de l'oeil-corps: Lygia Clark". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n.69, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Aut. 1999.
- PONTUAL, Roberto. "A arte entre todos". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.09.1973.
- _____. "Lygia Clark: a fantasmática do corpo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21.09.1974.
- _____. "Lygia Clark: corpo e objeto". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27.07.1977.
- _____. "A artista da não-arte". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26.04.1988.
- ROELS, Reynaldo, Jr. "A arte que rompeu com a arte". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29.05.1988.
- ROLNÍK, Suely. "Um singular estado de arte". *Folha de S. Paulo*, Caderno "Mais!", 4.12.1994, p.6-16.
- _____. "Lygia Clark e a produção de um estado de arte". *Imagens*, n.4, Campinas (SP): Ed. Unicamp, abr. 1995, p.106-10.
- _____. "A State of Art: the Work of Lygia Clark/Um estado de arte: a obra de Lygia Clark". *Trans. arts. cultures. media*, New York, v.1, n.2, 1996, p.72-82, 148-9.
- _____. "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica". *Percurso - Revista de Psicanálise*, Ano VIII, n.16, São Paulo: Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae, 1º semestre 1996, p.43-8.
- _____. "Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea". *Corpo & Cultura, Projeto História*, Revista do Departamento de História e Programa de Estudos Pós-Graduados em História de PUC-SP, São Paulo, n.25, dez. 2002, p.43-54.
- _____. "Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea". *Jornal Valor Econômico*, São Paulo, 12.12.2002.
- SARMENTO, Edelweiss. "Lygia Clark e o espaço concreto expressional" (entrevista). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2.07.1959, p.3.
- SCAPOLATEMPORE, Renato. "A vanguarda diante do espelho: diário de Lygia Clark revela essência neoconcreta". *O Globo*, Rio de Janeiro, 12.12.1993.
- SCHILD, Susana. "Lygia Clark: depois do corpo, uma volta às artes plásticas". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6.12.1984, p.1.
- SCOVINO, Felipe. "A vontade poética no diálogo com os Bichos: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro: UFRJ, n.10, 2003.
- SPANUDIS, Theon. "Excursões de arte moderna em campo alheio". *Revista Habitat*, São Paulo, n.77, maio 1964, p.78-9.
- _____. "Nova realidade espacial: a pintura de Lygia Clark". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4-5.07.1959, p.1.
- STACHELHAUS, Heiner. "Spiel-Sachen bei Thelen: Ausstellung Lygia Clark". *Neuer Ruhr Zeitung*, Essen, n.288.
- SUZUKI, Matinas, Jr. "'Bicho impenetrável' contra a obra de arte". *Folha de S. Paulo*, 26.04.1988.
- TAGER, Alisa. "Report from Brazil: Paradoxes and Transfigurations". *Art in America*, New York, n.7, July 1994, p.44-7.
- TASSINARI, Alberto. "Lygia Clark". *Guia das Artes Plásticas*, São Paulo, n.8-9, jun.-jul. 1988, p.74-7.
- _____. "No MAC, as contrapinturas de Oiticica e Lygia Clark". *Folha de S. Paulo*, 8.12.1987.
- WHITTET, G. S. "Visiting Fire-Eaters (Lygia Clark at Signals Gallery)". *Studio International*, London, v.170, n.868, Aug. 1965, p.80-1.



Espaço modulado nº4, 1959. Tinta industrial sobre madeira, 51 x 51 x 3 cm.

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição: «Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o mundo. A você cabe o corpo», realizada no Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, de 08 de outubro a 31 de dezembro de 2005, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 25 de janeiro a 26 de março de 2006.

Curadoria

Suely Rolnik e Corinne Diserens, com a colaboração de Aurélie Guitton

Exposição realizada com o apoio de Drac Pays de la Loire e com a colaboração da Associação Cultural «O Mundo de Lygia Clark», da Arte3 Assessoria, do Centre National des Arts Plastiques e de Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains.

Esta exposição e este catálogo foram realizados graças à contribuição e à generosidade de várias pessoas e instituições. Nossos agradecimentos especiais a todos os colecionadores:

Archives de la critique d'art (Châteaugiron)
Coleção de Arte Suzana e Reynaldo Dabus Abucham
Associação Cultural «O Mundo de Lygia Clark»
Alvaro Edwards Clark
Cacilda e Roberto Teixeira da Costa
Denize Maria Bley
Glaucia e Peter Cohn
Ivo Pitanguy
Jean Boghici
João Sattamini
Coleção João Sattamini, em comodato no
Museu de Arte Contemporânea da Prefeitura de Niterói
José Resende
Lica Cecato & Antonio Dias
Luis Antonio Nabuco de Almeida Braga
Raquel Nosek
Ricardo de Gouveia Rego
Tunga

Nossos agradecimentos a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a elaboração deste projeto:

Chantal Akerman; Naruna de Andrade; Moacir dos Anjos; Rodrigo Araújo; Leonor Baldaque; Stéphane Mustapha Barat; Julien Blaine; Bernard Blistène; Manon De Boer; Guy Brett; Marie Céline Chevassu; Jean-François Chougnat; Alessandra Clark; Sandra e Alvaro Clark; Jean Clay; Verônica Cordeiro; Ana Helena Curti; Baptiste Evrard; Guy Faucher; Jérôme Férida; Michelangelo Férida; Willfried Férida; Sylvie e Jean-Marc Férida; Rousely Freire Felício; Bruno Fernandes; Eduardo Fernandes; Paula Porta Santos Fernandes; Gina Ferreira; Carlos Freire; Arnaldo Ganc; Jean Gauthier; José Gil; Hubert Godard; Paulo Herkenhoff; Brian Holmes; Filipe Jarro; Michel Kaptur; Sébastien Koeppel; Jacinto Lageira; Florence Lazar; Laurence Louppe; Cibele Lucena; Babette Mangolte; Guido Mantega; Paulo Martins; Boghos Minassian; Cordélia Mello Mourão; Alain Mouzat; Patricia Newcomer; Dominique Paris; Vera Pedrosa; Claire Pichelin; Olivier Poivre-d'Arvor; Paula Porta; Pascale Pronnier; Ana Paula Marini Rodrigues; Lara Rolnik Xavier; Paula Santoro; Simone Marafon Schneider; Felipe Scovino; Tunga; Lula Wanderley; Christophe Wavelet; Mareike Wolf; Lilian Zaremba.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador do Estado: Geraldo Alckmin
Secretário de Estado da Cultura: João Batista de Andrade
Diretora do Departamento de Museus e Arquivos: Sílvia Antibas
Diretor Técnico da Pinacoteca do Estado: Marcelo Mattos Araújo
Conselho de Orientação Artística: Ana Maria de Moraes Belluzzo, Carlos A. Cerqueira Lemos, José Roberto Teixeira Leite, Marilúcia Bottallo, Odetto Guersoni, Paulo Portella Filho, Regina Silveira, Ruth Sprung Tarasantchi

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA PINACOTECA

Diretoria: Carlos Wendel de Magalhães, Isa Melaragno e Marcelo Secaf
Conselho: Alexandra Periscinoto, Celso Lafer, Denise Aguiar Alvarez Valente, Eduardo Moraes Passarelli, Fernando Teixeira Mendes Filho, Horácio Bernardes Neto, José Roberto Marcellino dos Santos, Júlio Landmann, Nilo Marcos Mingroni Cecco e Vilma Haidar Eid
Superintendente: Miguel Gutierrez

Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo

Coordenação: Ivo Mesquita
Área Educativa: Área de Ação Educativa da Pinacoteca do Estado
Produção: ARTE 3 - Ana Helena Curti, Laura Marangoni e Lara Freiberg
Montagem: Equipe Pinacoteca do Estado
Equipamento Multimídia: Zero dB
Comunicação Visual: Zol Design - Renato Salgado e Marina Ayra
Transporte: A Alternativa

Créditos fotográficos:

Sergio Araujo; Archives de la critique d'art (Châteaugiron); Guy Brett; Alessandra Clark; Eduardo Clark; Marcelo Correa; Beto Felício; Alécio de Andrade; Patrice Morcre'o; Vicente de Mello; Clay Perry; Liu Vieira; Sérgio Zalis Asso
© Direitos de reprodução reservados Associação Cultural «O Mundo de Lygia Clark»

Catálogo

Projeto gráfico: Marc Touitou
Produção gráfica no Brasil: Claudio Filus
Tradução: Mário Laranjeira
Edição de textos e revisão de tradução: Suely Rolnik
Revisão e padronização: Armando Olivetti
Processamento gráfico e impressão: Stilgraf Gráfica e Editora

Editado pela

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Organização Social de Cultura

Praça da Luz, 2

01120-010 São Paulo, SP - Brasil

Tel. +51.(11) 3229 9844 - Fax. +51.(11) 3229 9844 ramal 229

© 2005, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Musée des Beaux-arts de Nantes

© Os autores.

Todos os direitos reservados.

ISBN: 2-906211-43-5

Organização

MUSEU
DES
BEAUX-ARTS
DE NANTES

Nantes



Realização

PINACOTECA

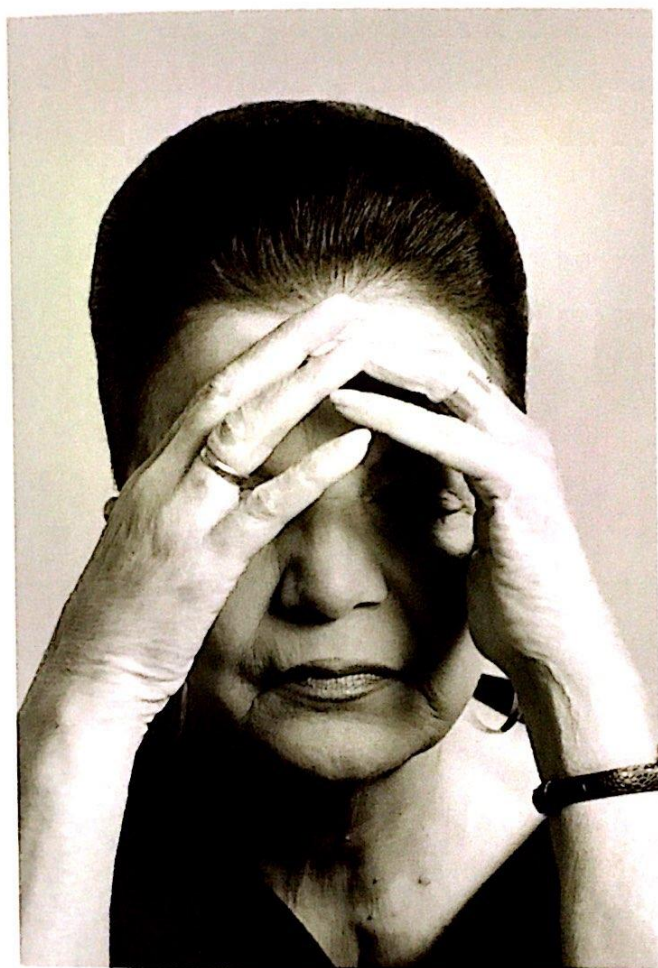
SECRETARIA DE ESTADO
DA CULTURA



Patrocínio

Meu filho:

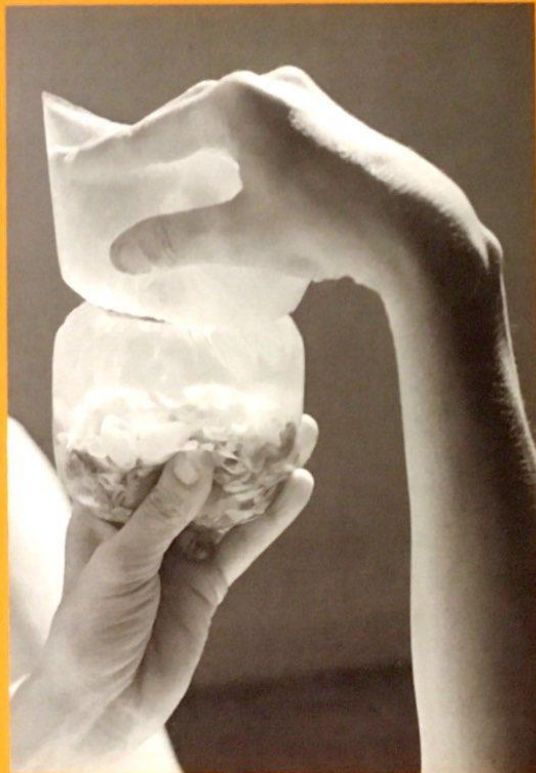
Meu filho,
Você é um ser.
Existe na medida do mundo.
É pouco.
O mundo é a constatação da realidade exterior que te cerca.
É a tua medida inicial.
É o teu começo mas não o teu fim.
É o chão da tua expressividade pois você é um ser vertical.
Para cima do chão há o "invisível".
Você pode olhar os seus pés mas não a sua própria imagem.
Esta você a percebe.
Na verticalidade está a medida da sua procura.
Quando você aceitar a simples constatação da vida, aí sim,
será o seu começo.
O primeiro sentimento será de perda pois tudo que cai na constatação
é vivido como ganho.
Tudo adquirido como perda até a integração absoluta do "o percebido"
no seu ser interior.
É a própria diâmica da vida: perde-ganha.
Quando você se sentir no mais absoluto desespero você está sendo salvo.
Solte e aceite a tua intuição que te levará a uma aparente
solução - solução esta sempre provisória.
Aceite o provisório pois jamais o processo pode parar.
A vida pode vir a ser uma realidade extraordinária desde que você
esteja voltado para a sua procura interior.
Não há realidade independente do o "interior em si".
Desconfie das coisas claras, a pureza é descoberta dentro da maior
conturbação de uma crise. É o ponto luminoso dentro da maior escuridão.
O teu corpo meu filho, é o veículo da tua vivência.
Não o impeça de florir por nada. Cuide dele como você cuida do teu carro.
Toda a tua riqueza interior vai suá-lo, sujá-lo, e até sangrá-lo.
Quando ele estiver gasto externamente você mesmo estará mais
inteiriço e completo interiormente.
Você o despirá um dia como a crisálida deixa o casulo.
Aí de você se neste momento você é ainda o início não elaborado
pois aí você vai saber que esteve permanentemente
morto em vida.



Capa e imagem acima
Pensamento mudo, anos 1970.

Contra-capa
Texto: Extraído de Lygia Clark, «Breviário sobre o corpo», do catálogo *Lygia Clark*, RMN, 1997.
Imagem: *Água e conchas*, 1966. Sacos plásticos contendo água e conchas.

Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo. Não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas apreendidas pelo sensorial. Num lapso de segundo eu me sinto tomada pela quentura da mamadeira na palma da mão acompanhada pelo gosto do leite morno que desce devagar, deixando um rastro de bolhas atrás de si. Experiência esta, talvez a mais remota dentro da minha vivência, inscrita no meu passado, que se faz presente ainda hoje. Havia uma tal incorporação e coesão neste instante que hoje só é comparável a esta sensação, me vem outro instante em que, me sentindo inteira, coesa, unida, me sinto como se estivesse de mãos dadas comigo mesma.



muna

museo
des beaux arts
de nantes



PINACOTECA