

1

O experimental em Lygia Clark

1.1

Neoconcretismo de Lygia Clark

Lygia Clark e alguns contemporâneos – como Helio Oiticica e Lygia Pape – a partir da experiência Neoconcreta nos anos 1960¹, procuram modificar o papel do artista e a concepção de obra de arte: o artista seria um propositor de experiências a serem vividas pelo espectador e a obra seria completada no ato: o próprio gesto e seus desdobramentos na vida do participante. A fruição seria uma experiência expandida, do olhar ao corpo, aos vetores da percepção; o participante é convocado a conhecer o que lhe é proposto através das sensações, até que ele se torne o próprio criador de sentido.

Em 1959, Lygia Clark assinara o Manifesto Neoconcreto, início de um movimento que procurou dar seqüência crítica à introdução da estética construtiva realizada pelo concretismo brasileiro, contrário ao figurativismo regional que predominava no já restrito circuito de arte do país. O neoconcretismo herdara certos posicionamentos do movimento concreto, como a participação da arte na transformação social², ao mesmo tempo em que inseria novos aspectos, como a significação da obra a partir do contato com o espectador – viés radicalizado mais tarde por Clark, Oiticica e Pape em suas propostas experimentais –, numa

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

abordagem fenomenológica que levava em conta a espacialização da obra, assim como a abertura às múltiplas percepções de forma e cor dadas pela contingência³; o caráter expressivo e particularizado das obras, que sinalizaram “um esforço para conservar sua especificidade (e até sua ‘aura’)” (BRITO, 1999, p.58)⁴, e a inclusão de cores locais, visíveis na crítica à poética concretista alinhada ao projeto desenvolvimentista brasileiro. “É um fato histórico que o neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no país e que, inevitavelmente, encerrou um ciclo. Com ele termina o ‘sonho construtivo’ brasileiro como estratégia cultural organizada” (BRITO, 1999, p.55). A visão mais amadurecida do ambiente cultural local e a consciência da impossibilidade de atuar fora do estrito circuito de arte, presentes no neoconcretismo, devem-se em parte à experiência concretista, que tentara disseminar a linguagem construtiva através da produção industrial – daí sua estreita relação com o *design* e a publicidade. Os neoconcretos dispensaram um projeto mais abrangente e procuraram pensar o ambiente mesmo de sua formação/disseminação, provocando desafios aos modos de apresentação e fruição pelo seu caráter experimental. Assim, o Neoconcretismo insere o exercício do pensamento sobre a atividade artística dentro do circuito brasileiro, prática que instrumentalizará mais tarde abordagens da arte contemporânea nacional.

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

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

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

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

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

A proposta neoconcreta opunha-se à idéia de tempo associado ao movimento mecânico existente nas tendências construtivas – como nas esculturas de Naum Gabo⁶ e Antoine Pevsner –, percebido passivamente pelo espectador através de

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

sua formalização/ concretização em obra. Assim, o “tempo mecânico” construtivo materializaria a sucessão dos movimentos assim como faz o relógio fracionando-a em unidades numéricas. Já a arte neoconcreta, com sua abordagem fenomenológica, alinhava-se à noção de tempo como duração e virtualidade⁷; o tempo deveria ser percebido pelo espectador como deveriam ser percebidos o espaço, a forma e a cor, elementos constitutivos da obra que se expandem para além do objeto. Todos devem surgir e se refazer a cada experiência, aparecendo aos olhos como fenômeno e nunca como dados *a priori*.

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

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

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

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

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

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

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

quiasma (ou *carne*) – o entrelaçamento do vidente e do visível observado por Maurice Merleau-Ponty⁹.

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

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

A partir da reflexividade sensível o homem se constitui como tal, assedia e é assediado por outros corpos, numa abertura para o mundo da vida¹¹. Para Merleau-Ponty, a arte, sobretudo a pintura, seria o emblema de tais trocas: no texto *O olho e o espírito*, o filósofo identifica Paul Cézanne como artista debruçado sobre o fenômeno da emergência do mundo em sua pesquisa pictórica. O conceito de intersubjetividade em Merleau-Ponty forneceu bases para as poéticas neoconcretas, sintonizadas com a idéia de que homem não está diante do mundo, como no *cogito* cartesiano, mas dentro dele, numa reflexividade constante entre si e as coisas, gerando uma espécie de eco em seu corpo. Com o amadurecimento da visão, seria possível fundir o *olhar* e o *mover-se*, tocar o mais longínquo objeto, até mesmo o Sol. Para o filósofo, a visão “nos

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Id. *ibid.*

13. Id. *ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A inclusão da ação nesse trabalho tridimensional dinamizou a relação espaço-temporal existente na escultura tradicional. Mesmo que mudanças nessa relação já viessem sendo trabalhadas por artistas como Gabo desde os anos 1920¹⁶, na Europa, as obras continuavam a manter o espectador em sua posição contemplativa. A obra de Lygia Clark vai adiante, refazendo e se atualizando a partir da ação de cada indivíduo, adquirindo significados distintos a cada experiência particular. Nessa dissolução pretendida entre homem-objeto, que busca a atualização mútua pelo contato, observa-se uma preocupação ética com a mobilização de novas subjetividades.

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

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

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

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

A proposição *Caminhando*, de 1963, (Figura 5, p.47) pode ser construída por qualquer pessoa: é uma tira de papel, de comprimento suficiente para envolver um livro que, depois de torcida, tem suas extremidades coladas, fazendo uma fita de Moebius, forma que trabalha conceitos matemáticos como orientação, continuidade etc. Declarou certa vez Lygia Clark: “Devo também a Max Bill¹⁷ uma boa lição. Nyomar Muniz Sodré o trouxe na minha casa e foi ele que me falou na fita de Moebius e me ensinou a fazê-la. Partindo dela, muito mais tarde, fiz a proposição ‘Caminhando’” (CLARK apud FERREIRA, 1996)¹⁸. A artista apropriou-se da fita e deu continuidade à problematização de dicotomias como dentro/fora, avesso/direito, antes/depois; questões que já vinham sendo esboçadas em trabalhos da fase concretista – *Descoberta da linha orgânica* (1954), *Série: Quebra da moldura* (1954), *Maquetes para interior* (1955), *Superfícies moduladas* (1955-56) e *Planos em superfície modulada* (1956-58) – que incorporaram o conceito de “linha orgânica”¹⁹ (1954). Este termo foi elaborado por Lygia Clark em 1954 após notar a linha que surgia no espaço entre uma colagem e o *passe-partout* de mesma cor: seria a expressão da tensão entre o espaço plástico e seu entorno, o *vazio-pleno*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A tentativa de Lygia Clark em forçar os limites da instituição de arte, tanto pela gênese e destruição material da obra, como pela abertura de possibilidade para sua realização fora do espaço institucional, estava alinhada com outras poéticas da época, do Brasil e do exterior²². Como vimos no início deste capítulo, este seria um exemplo de operação da consciência crítica diante do circuito brasileiro, postura compartilhada com outros artistas que iniciaram o movimento Neoconcreto. Helio Oiticica, por exemplo, no texto *A obra, seu caráter objetal, o*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_links&cd_verbete=2020&cd_idioma=28555&cd_item=0000. Acessado em 30 de maio de 2008.

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

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

1.2

Nostalgia do corpo

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

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

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

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

afrouxamento acabaria com a experiência. São necessários movimentos lentos, cuidadosos, exige-se atenção ao ato, interessando apenas conectar-se na interação bolsa - ar - mão - pedra, como um único ser vivo. Essa proposição, assim como as outras dessa fase, se prestariam a analogias com o corpo: “Com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi de que aquilo era uma coisa viva” (CLARK, 1997, p.205). Lygia Clark sentiu que vencia mais uma de suas crises²⁶ e começou a realizar uma série de novas experiências, como o *Livro sensorial* (Figura 7, p.48). Objeto em formato de livro, cujas páginas são envelopes de plástico (18cm x 18cm) com diferentes conteúdos em cada: conchas, água, palha de aço, pedras, elásticos etc, sendo que, na última página, encontra-se um espelho. É um livro sem palavras, sem um sentido *a priori*, pois aberto ao pensamento estimulado pelo toque. Quem estiver disposto a assumir a responsabilidade de criar um sentido para si, fruirá a obra. Aquele que só encontrar o “vazio”, esperando uma resposta da artista, ainda estará à procura de uma autoridade, buscando o conforto. Os objetos podem ser movidos dentro do plástico; a transparência permite inverter a “leitura” e criar uma “narrativa” particular. Segundo a artista, o homem “encontra sua realidade e a do mundo” (CLARK, 1997, p.206,) quando chega à página em que se encontra o espelho: talvez tudo fosse estranho e novo até ver o próprio rosto, sendo o espelho expressão do reencontro consigo mesmo após viver uma experiência tátil e visual.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3

A casa é o corpo

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

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

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

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

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

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

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

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

Segundo Lygia Clark, as *Máscaras sensoriais*, de 1967, (Figura 14, p.52) seriam um meio de fazer o homem encontrar o fantástico dentro de si, pois ficava alheio ao mundo de que há pouco fazia parte. Pelo tato, sons e odores, o participante poderia ser levado “a um estado equivalente ao da droga” (CLARK, 1967, p.219), ao perder contato com a realidade externa. Feitas de tecido, as *Máscaras sensoriais* cobriam toda a cabeça, eram de diferentes cores (verde, rosa, azul, púrpura, cereja, branco e preto) e davam aos participantes um aspecto monstruoso. Eles tinham ouvidos e olhos tapados – por dispositivos que variavam de máscara para máscara, alterando a audição e a visão – e uma espécie de bico, que abrigava diferentes substâncias, como ervas aromáticas, para o estímulo olfativo. Esses objetos plurisensoriais, tanto podiam proporcionar momentos de integração com o mundo exterior, como “uma interiorização que chega ao isolamento absoluto” (CLARK, 1997, p.221). As máscaras permitem habitar um espaço intermediário entre o real e a fantasia, entre o exterior e o interior²⁷: a artista utiliza o corpo para acessar a subjetividade do participante, que deve se readaptar à sua nova condição corporal/perceptiva; ele é levado a rever gestos, postura, maneira de andar e se comportar, a partir de uma simples intervenção no seu modo de estar fisicamente no mundo.

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

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

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

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

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

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

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

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

1.4

O corpo é a casa (Arquiteturas biológicas)

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

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

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

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

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

Em carta a Helio Oiticica³⁰, Lygia Clark chega a identificar-se com o “informe” das folhas plásticas que utiliza em *O corpo é a casa*, sente-se “sem fisionomia própria” (CLARK, 1996, p.171) até que possa se ver no outro novamente. “Uma folha de plástico colocada no chão ainda não é nada. É o homem quem, ao penetrar nela, a cria e a transforma, já que desenvolve em seu interior comunicações táteis” (CLARK, 1997, p.248). Uma outra proposição, intitulada *Nascimento* (Figura 21, p.55), utiliza o mesmo retângulo de plástico com bolsas costuradas. Nessa *Arquitetura biológica*, duas pessoas deitam-se frente a frente, encaixam seus pés nas bolsas de nylon e esticam suas pernas, apoiando-as em outros participantes que se encontram ao lado. Essas seis pessoas formam uma espécie de túnel, por onde outros participantes passarão, sem qualquer regra pré-estabelecida. Para Lygia, o nome *Arquitetura biológica* deve-se à criação de um ambiente através dos gestos e formas criados espontaneamente pelos participantes, ambiente que obviamente se desfaz após a experiência: “Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar” (CLARK, 1980, p.36).

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

1.5

Fantasmática do corpo / Corpo coletivo

Nessa etapa iniciada nos anos 1970, através de um curso oferecido para alunos da Sorbonne³¹, Lygia Clark envolve grupos maiores em suas proposições. O intercâmbio de “conteúdos psíquicos” (CLARK, 1996, p.306) “vomitados” e “engolidos” após a participação nas propostas constituiria um *Corpo coletivo* (e por que não corpo criativo?) dotado de “identidade”, “como um todo onde todos participam, se tocam, se ‘agridem’ na confrontação de suas fantasias” (CLARK,

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

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

1996, p.306). Além dessa especificidade era preciso que as propostas ultrapassassem a condição de *happening*, performance que normalmente é realizada uma única vez³². As trocas possibilitadas pelas proposições davam-se por um processo contínuo, conectando cada vez mais os participantes. A idéia era extrapolar a fruição do aqui-agora para gerar impactos na vida dos estudantes fora da sala de aula.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.6

Estruturação do Self

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

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

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

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

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

A partir das vivências na universidade, Lygia Clark desenvolve a *Estruturação do Self* (1976-1988) (Figura 25, p.55), método que, através da utilização de *Objetos Relacionais*³⁵, poderia exorcizar os fantasmas que bloqueavam o potencial poético do indivíduo. Sistematização das experiências vividas na Sorbonne, a *Estruturação do Self* tornara-se uma espécie de terapêutica³⁶: “O processo se torna terapêutico pela regularidade das sessões, que

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

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

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

O trabalho realizava-se no apartamento de Lygia, no Rio de Janeiro, e consistia em sessões periódicas individuais³⁷ com *clientes* que se deitavam sumariamente vestidos num colchão recheado de bolinhas de isopor, facilitando a acomodação perfeita do corpo. Lygia passava os *Objetos Relacionais* pelo corpo do *cliente* e depois os deixava sobre ele, sem qualquer mediação. As formas de tais objetos, não serviam a nenhum sentido específico do corpo e não tinham qualquer significado em si mesmos; eram apenas instrumentos para convocar o potencial poético do indivíduo. Segundo Lula Wanderley, os *Objetos Relacionais* encontram seu significado “em uma interioridade imaginária do corpo” (WANDERLEY, 2002 apud BRETT, 2005, p.111).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

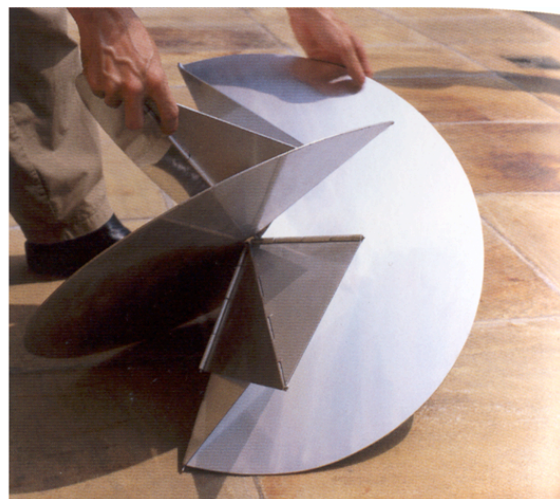


Figura 1
Bicho, Coleção João Leão Sattamini Netto.

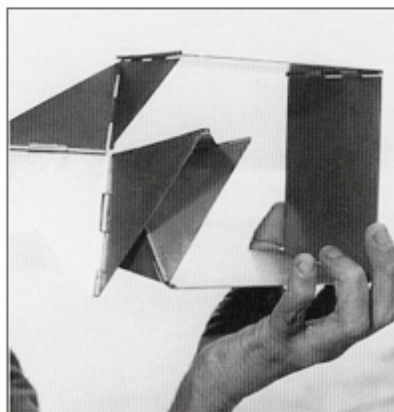
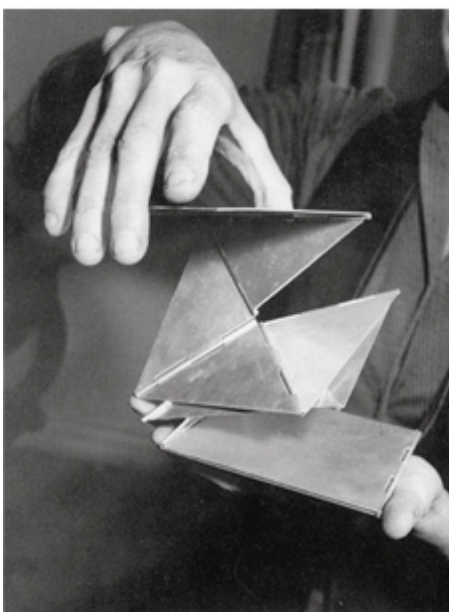


Figura 2
Bicho de bolso, 1966.



Figura 3
Trepante, 1965;
Bronze



Figura 4
Trepante (Obra mole), 1964.
Borracha

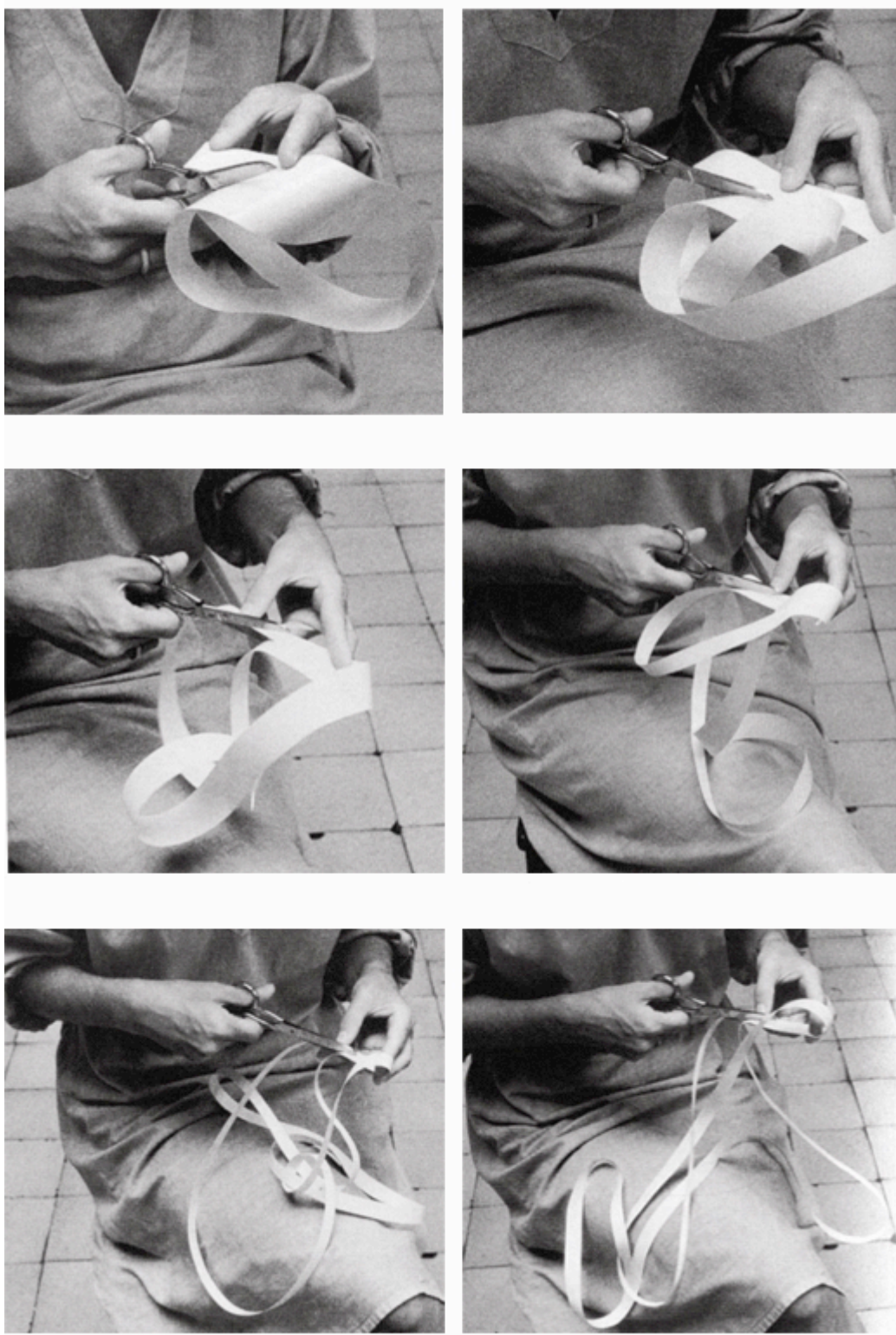


Figura 5
Caminhando, 1963.



Figura 6
Pedra e ar, 1966.

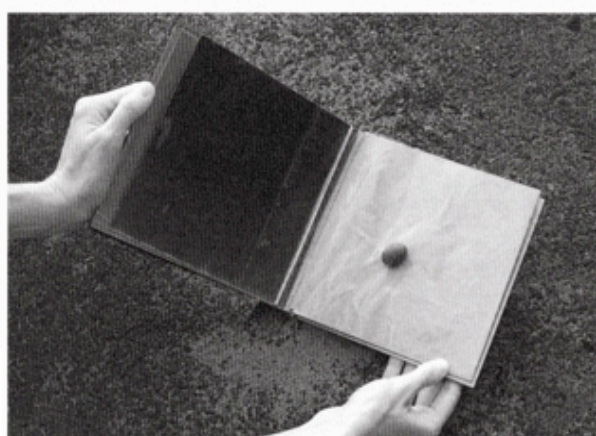


Figura 7
Livro sensorial, 1966.

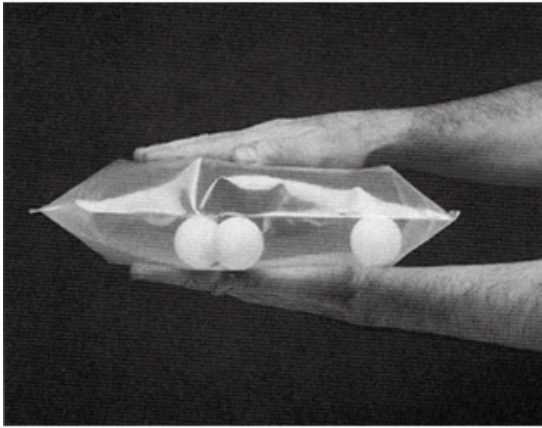


Figura 8
Ping-pong, 1966.



Figura 9
Desenhe com o dedo, 1966.

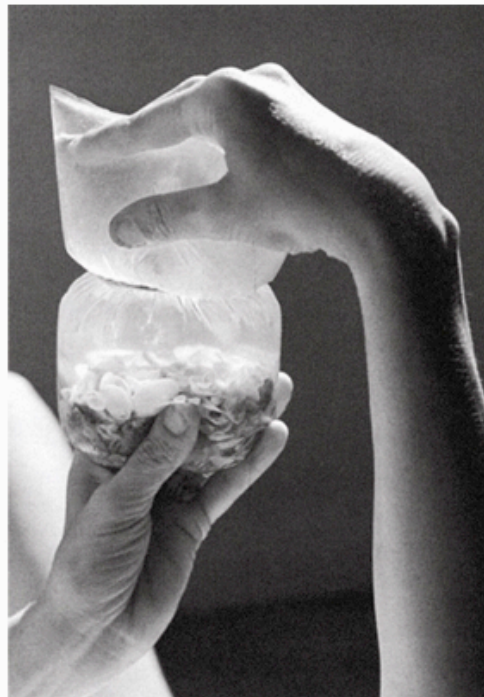


Figura 10
Água e conchas, 1966.

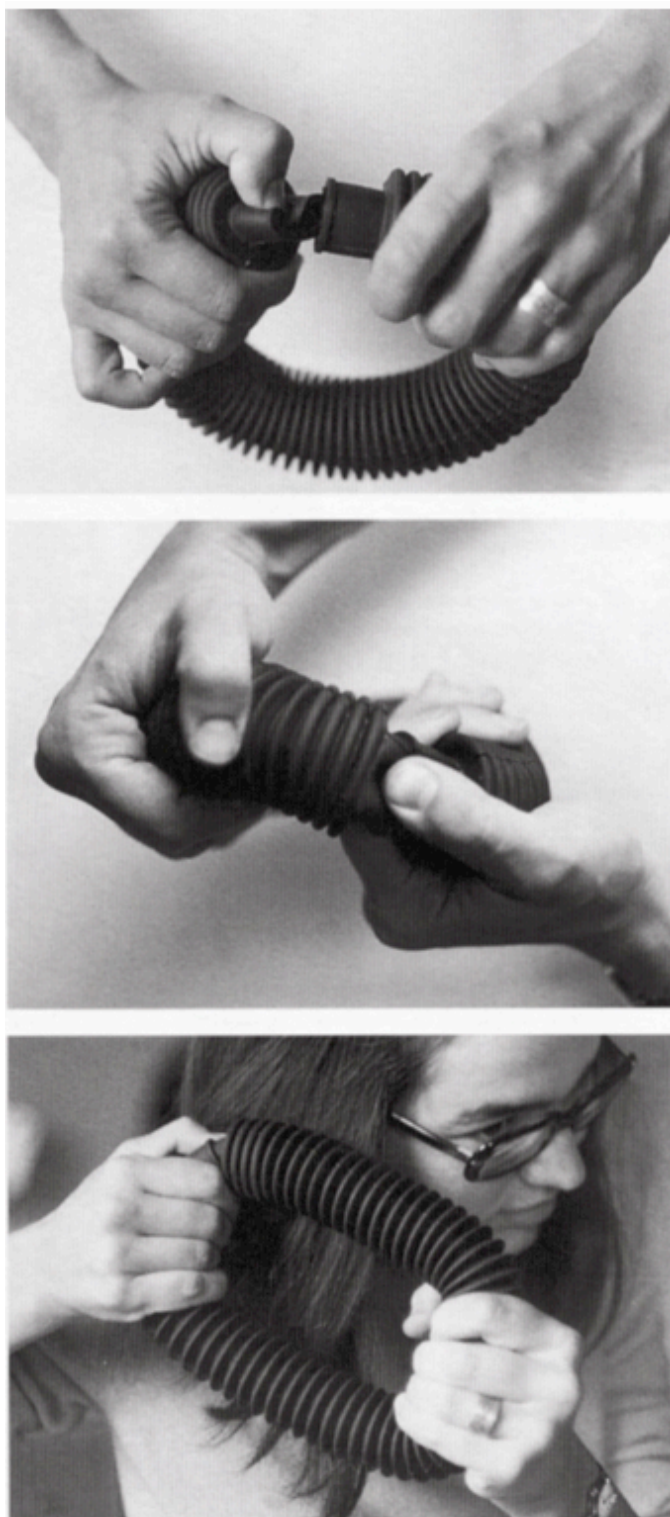


Figura 11
Respire comigo, 1966.



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



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



Figura 14
Máscaras sensoriais, 1967.



Figura 15
Óculos, 1968.



Figura 16
Diálogo: Óculos, 1968.

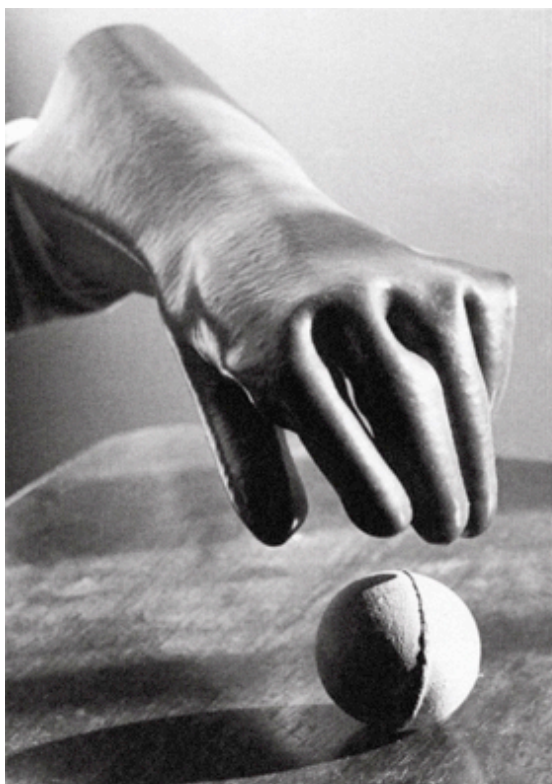


Figura 17
Luvas sensoriais, 1968.

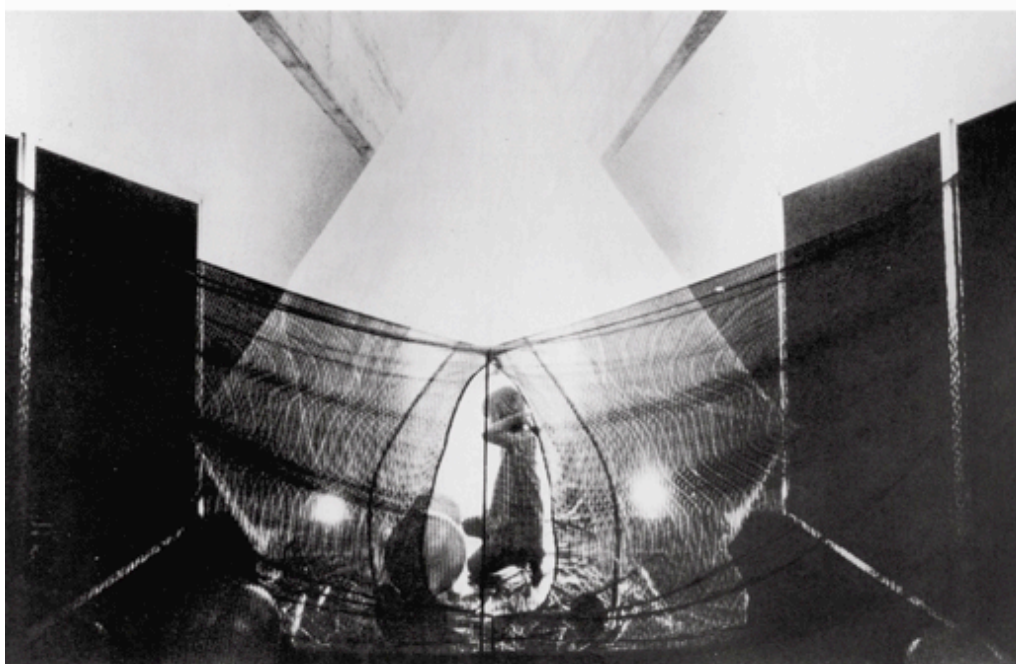


Figura 18
A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão, 1968.

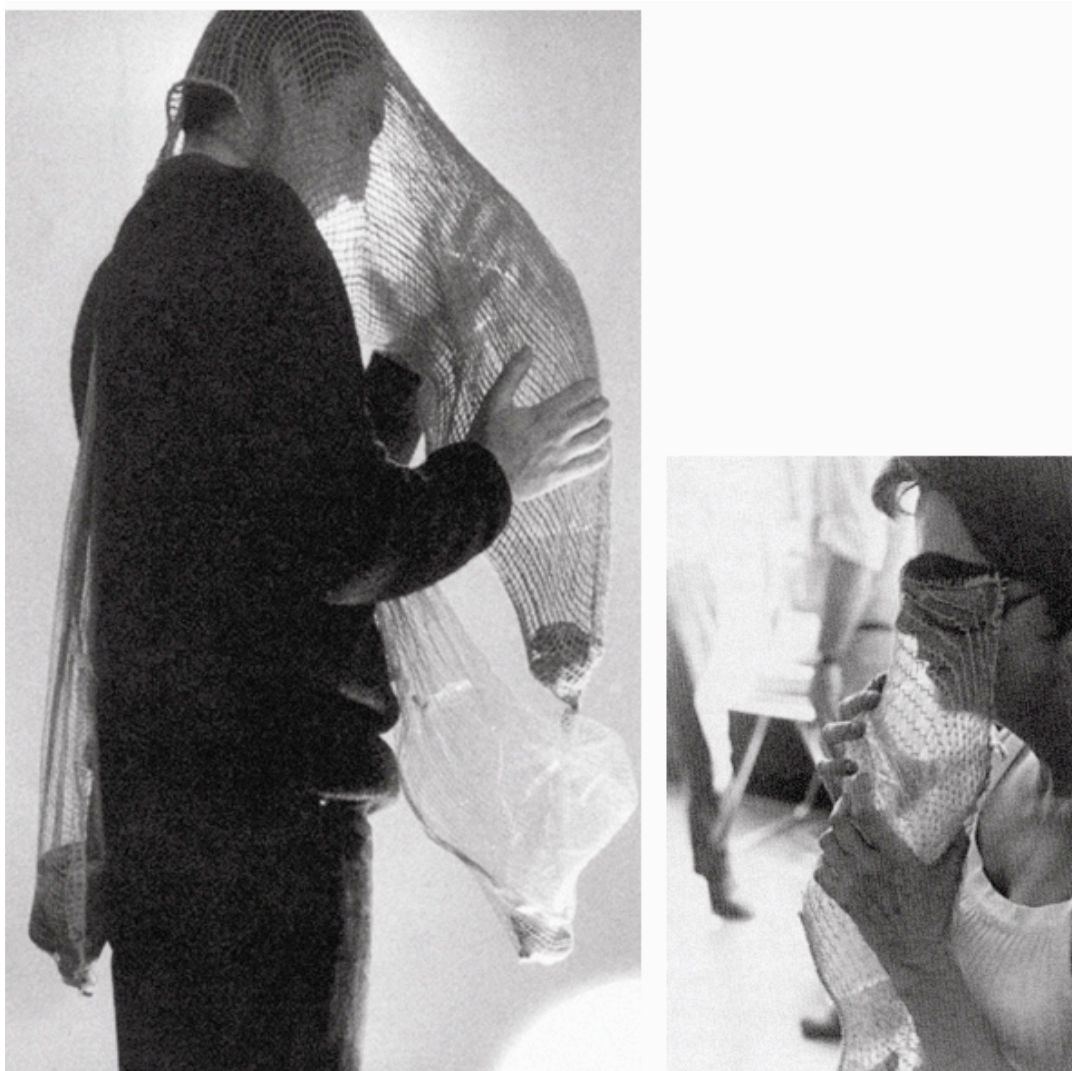


Figura 19
Máscaras abismo, 1968.

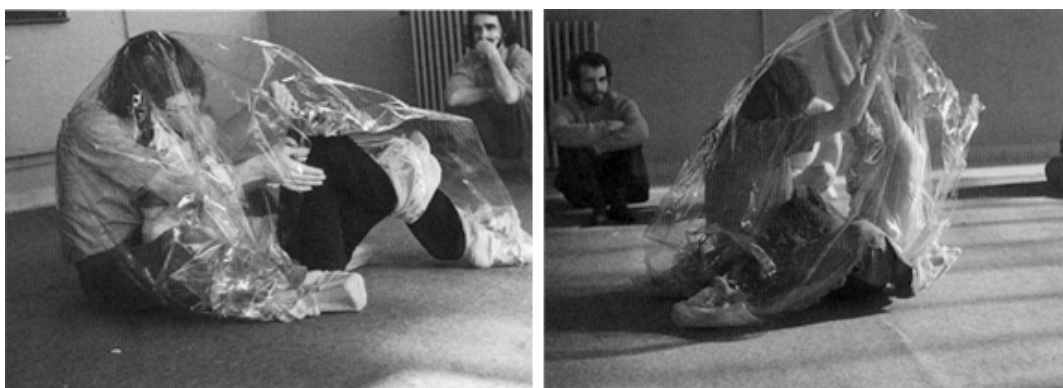


Figura 20
Ovo-mortalha, 1968.



Figura 21
Nascimento, 1969.



Figura 22
Baba antropofágica, 1973.



Figura 23
Canibalismo, 1973



Figura 24
Cabeça coletiva, 1975



Figura 25
Estruturação do Self, 1976-88.