

## 2

### Crítica institucional

#### 2.1

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

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

---

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

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

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

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

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

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

40. Grifo do autor.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.2

### Terceira geração de crítica institucional

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

48. Id. Ibid.



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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.3

### Lygia Clark “extradisciplinar”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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