UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte

EDUARDO AUGUSTO ALVES DE ALMEIDA

ASPECTOS DA *ESTRUTURAÇÃO DO SELF* DE LYGIA CLARK:
PERSPECTIVAS CRÍTICAS

SÃO PAULO

2013

EDUARDO AUGUSTO ALVES DE ALMEIDA

ASPECTOS DA *ESTRUTURAÇÃO DO SELF* DE LYGIA CLARK:
PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação Interunidades em Estética e História
da Arte para obtenção do título de mestre.

Orientação: Professora Dra. Eliane Dias de Castro

SÃO PAULO

2013

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho por qualquer meio impresso ou eletrônico, para fins de pesquisa e estudo, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Contato do autor: edualmeida@artefazparte.com | www.artefazparte.com

Almeida, Eduardo Augusto Alves de.

Aspectos da Estruturação do Self de Lygia Clark: Perspectivas Críticas / Eduardo Augusto Alves de Almeida; orientadora Eliane Dias de Castro. -- São Paulo, 2013.

248 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2013.

1. Arte Contemporânea – Brasil – Século 20. 2. Crítica de Arte – Brasil. 3. Teoria da Arte – Brasil. 4. Crítica de Arte – Brasil. 5. Clark, Lygia, 1920-1988. I. Castro, Eliane Dias de. II. Título.

CDD 709.81

Eduardo Augusto Alves de Almeida

ASPECTOS DA *ESTRUTURAÇÃO DO SELF* DE LYGIA CLARK:
PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação Interunidades em Estética e História
da Arte da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de mestre. Área de
concentração: Teoria e Crítica de Arte.
Orientação: Professora Dra. Eliane Dias de Castro

Data de Defesa: _____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

AGRADECIMENTOS

Dissertação não é algo que se escreve sozinho. Ela resulta de um trabalho coletivo e, desse modo, possui diversos autores ocultos em diversos modos de colaboração. Eu não ficaria satisfeito se não pudesse trazer alguns deles à tona. Existem tantos mais! Espero, com total sinceridade, que as pessoas não citadas também se sintam homenageadas, pois é com carinho que eu as tenho. O mesmo vale para os autores de todos os textos que li, das obras que vi, dos filmes a que assisti e das experiências que vivi.

Esta dissertação não existiria sem o apoio e a orientação atenciosa – e paciente, para minha sorte! – da professora Dra. Eliane Dias de Castro, que acreditou em mim desde o início e a quem sou muito grato. Devo muito também aos amigos do grupo de pesquisa reunidos por ela, que me acompanharam etapa por etapa, compartilhando tanto os entusiasmos quanto as frustrações. São eles: Renata Monteiro Buelau, Sandra Maria de Oliveira, Isabela Umbuzeiro Valent, Gisele Asanuma e Arthur Calheiros Amador.

Eu gostaria de agradecer também aos professores que constituíram minha banca de qualificação, corrigiram coordenadas, abriram meus olhos e possibilitaram a confecção de um trabalho menos insano e mais consistente. Obrigado por lerem meus relatórios com tamanho cuidado e minúcia! São eles: Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini e Dr. João Augusto Frayze-Pereira. O professor João me deu a honra de acompanhar a maior parte do trabalho, desde quando sequer possuía um objeto definido, e sempre me aconselhou e confortou com palavras de incentivo. Um abraço forte é o mínimo que ofereço em retribuição.

Peço que os professores Dr. Ricardo Basbaum e Dr. João Augusto Frayze-Pereira também recebam meu carinho em troca da acolhida e das dezenas de questões que esclareceram antes, durante e depois das entrevistas aqui reproduzidas. O mesmo vale para

Lula Wanderley, que me recebeu duas vezes no Rio de Janeiro durante as visitas que fiz ao Espaço Aberto ao Tempo e ao Museu de Imagens do Inconsciente.

Agradeço à amiga Renata Rocco por dividir comigo suas angústias desde o primeiro dia de PGEHA, por perguntar "meu, como está o seu trabalho?" e por sempre dizer que "vai dar tudo certo" porque "nós somos nerds".

Eu não teria chegado à pós-graduação da USP se não fosse o incentivo de Maria Carolina Duprat [Caru] e Veronica Stigger, que me orientaram na especialização, praticamente me obrigaram a continuar as pesquisas e com frequência quiseram saber do meu progresso. A elas eu gostaria de dizer: muito obrigado, de verdade. Tudo o que continuei aqui começou com vocês.

Também teve participação fundamental a chefia da agência Trade Comunicação, que me permitiu sair durante o expediente para assistir às aulas, por mais incrível que pareça. São eles: Sérgio Collaço, Duda Nagata e Lusa Silvestre.

Um abraço também à equipe da secretaria do PGEHA, em especial para Águida Furtado Vieira Mantegna, Joana D'Arc Figueiredo e Paulo Marquezini, atenciosos e sempre facilitando meus embates com a burocracia.

Por fim, claro, um profundo e imenso agradecimento a minha família por acreditar em minhas empreitadas, fossem elas quais fossem, e por confiarem em minha vontade de fazer. À minha noiva Juliana Livero Andrucioli, obrigado por compreender que eu precisava mesmo de todos os finais de semana dos últimos quatro anos e meio para pesquisar. Obrigado por compreender que vou precisar de todos os finais de semana dos próximos quatro anos – talvez mais – para o doutorado. E obrigado por, de vez em quando, simplesmente não compreender, ficar louca da vida e me arrancar de cima dos livros. Porque a vida lá fora também é um infinito campo de experiência, pesquisa e aprendizado.

É um alívio colocar este ponto final. Só para iniciar mais uma linha na sequência.

RESUMO

Esta pesquisa se dedica a questões conceituais da arte contemporânea implicadas na proposição intitulada *Estruturação do Self*, desenvolvida pela artista brasileira Lygia Clark entre 1978 e 1988, que se coloca num limite ambíguo entre a arte e a terapia. Por meio de perspectivas críticas é possível analisar determinados aspectos daquela experiência, seus desdobramentos, territórios e paradigmas, de modo a compreender melhor suas contribuições ao pensamento artístico contemporâneo. Esses aspectos dizem respeito à recepção estética da obra e sua relação com determinados públicos da arte; às maneiras de pensar e fazer arte; ao seu tempo; às possíveis aproximações com outros campos de conhecimento, tais como filosofia e psicologia; aos lugares em que a arte se apresenta (museu, galeria, ateliê, clínica); às questões éticas e políticas que movimenta; à produção crítica. Em suma, trata-se de perceber o que há de contemporâneo no trabalho de Lygia Clark e de revisitar o próprio pensamento artístico a partir dele.

Palavras-chave: Arte contemporânea brasileira; Teoria e crítica; Lygia Clark; Estruturação do Self.

ABSTRACT

This research engages in conceptual issues of contemporary art implicated in the entitled proposition *Structuring of the Self*, developed by the Brazilian artist Lygia Clark between 1978 and 1988, which puts itself in an ambiguous boundary between art and therapy. Through critical perspectives it is possible to analyze certain aspects of that experience, its development, territories and paradigms in order to better understand its contributions to the contemporary artistic thought. These aspects concern to the aesthetic reception of the work and its relation to a certain public of art; to the ways of thinking and doing art; to its own time; to the possible approaches with other areas of knowledge, such as philosophy and psychology; to the places where the art is presented (museum, gallery, atelier, clinic); to its ethical issues and policies; to the critical production. In short, it is about realizing what is of contemporary in the Lygia Clark's work and, from it, to review the artistic thought itself.

Keywords: Brazilian contemporary art; Theory and criticism; Lygia Clark; Structuring of the Self.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Perspectivismo, ambiguidades	11

PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

Estética, fetiche, processo, desdobramento	38

Objeto, participação, ato	56

DESCRIÇÕES DO PROCESSO

Lygia Clark	73

Lula Wanderley	76

Suely Rolnik	78

LOCALIZAR A OBRA

SEGUNDA APROXIMAÇÃO

Público, participação	98

Autor, gesto, dispositivo	116

CORPO A CORPO

TERCEIRA APROXIMAÇÃO

Inquietação, corpo, políticas	157

Objetos	175

CONVERSAS

Ricardo Roclaw Basbaum	198

João Augusto Frayze-Pereira	213

VOLTAR AS COSTAS

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

Perspectivismo, ambiguidades

O título desta dissertação se transformou uma série de vezes ao longo da pesquisa. É natural que aconteça assim, uma vez que a própria pesquisa se modifica no processo e tenha, por consequência, seus parâmetros realocados. Convém dizer apenas que, quando me deparei com o termo "aspecto", consegui solucionar diversas inquietações que então se apresentavam como problemas e métodos. Chamo de aspecto os pontos de vista que me pareceram convenientes para observar criticamente a *Estruturação do Self* de Lygia Clark, com atenção às suas problemáticas no âmbito da arte contemporânea brasileira. Ou, melhor ainda: a partir de cada uma dessas perspectivas críticas é possível observar, analisar e produzir alguma reflexão a respeito de determinado aspecto daquela proposição artística. O termo, no caso, faz referência às faces que a obra nos deixa ver. Tal ambiguidade será positiva, como descobriremos ao longo do texto. Vamos compartilhá-la com pessoas que, por vezes, também manifestam ambiguidade em seus campos de atuação. Os psicanalistas Sigmund Freud, Donald Woods Winnicott, Melanie Klein e João Augusto Frayze-Pereira; os filósofos Maurice Merleau-Ponty, José Gil, Giorgio Agamben, Michel Foucault e Ricardo Fabbrini; os críticos Maria Alice Milliet, Paulo Sérgio Duarte, Ronaldo Brito e Suely Rolnik; os artistas Marcel Duchamp, Hélio Oiticica, Lula Wanderley, Ricardo Basbaum e – prioritariamente – a própria Lygia Clark, entre outros interlocutores.

A definição oferecida pelo dicionário parece bastante compatível com a proposta. Lê-se: "As.pec.to: s.m. 1. Maneira pela qual uma coisa ou pessoa se apresenta à vista; aparência exterior. 2. Semblante, fisionomia. 3. Cada um dos lados por que uma coisa, um fenômeno ou fato se apresenta à nossa observação; lado, face, ângulo, ponto de vista" (MICHAELIS).

Alguns desses termos são curiosos. Semblante, fisionomia. Um tipo de expressão da realidade pessoal que se transforma a todo instante, a cada contexto, a cada sujeito, objeto ou acontecimento que se posta adiante. O semblante indiferente de Marina Abramovic, posto à disposição de quem quisesse encará-lo durante aquela que foi das suas performances mais provocantes¹. Alguns riam, outros choravam, muitos saíam do museu enfeitiçados pelos olhos que olharam, tal como acontecia com os infelizes que viam a Medusa e se transformavam em estátuas – a estátua como castigo em forma de arte, o olhar como meio de transformação.

Outro termo relevante: fenômeno. O fenômeno que se apresenta à observação, aquilo que produzirá não apenas a apreensão e a construção de um mundo, mas também uma vertente filosófica afeita a movimentar artistas, críticos, psicanalistas, entre outros pensadores do século XX.

Assim, se uma coisa nos diz "alguma coisa", ela o faz pela organização de seus aspectos sensíveis que se equivalem entre si num sistema de mútuas referências. (...) Por isso, não se deve entender que essas múltiplas referências sejam explícitas e que só se perceba o plenamente determinado. Como sabemos, na experiência perceptiva, a coisa sensível se oferece sempre através de aspectos perceptivos. (...) Algumas [referências construtivas da percepção] são apenas sugeridas e presumidas (...). A percepção circunda-se de um halo de ambiguidade. Em outras palavras, se cada aspecto sensível mostra a "coisa", esta, encontrando-se em todos eles, no entanto, não se esgota em nenhum deles (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 177).

---

¹ *Marina Abramovic: the artist is present* (A artista está presente). Performance realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) entre 14 de março e 31 de maio de 2010, na qual a artista se colocava à disposição de um espectador por vez, em silêncio, sentados frente a frente (disponível em: <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>>. Acesso em: 12 de março de 2013). O objetivo era estabelecer um diálogo mudo de palavras, porém intenso de emoções.

A partir de cada ponto de vista selecionado eu vejo um aspecto – da maneira como ele se apresenta a mim –, um aspecto entre vários, os quais estão todos contidos na obra e, mesmo assim, estão longe de serem todos os possíveis. Existem muitos que ainda não se deixam observar, existem outros que se revelarão a olhos que não os meus. O tempo também influencia, implicando assimilações e preconceitos de que não é possível esquivar. A *Estruturação do Self* encontrou um ambiente específico quando surgiu em 1978, e hoje é percebida de maneira muito diferente, tanto do lado das psicoterapias quanto da crítica de arte. Sendo assim, neste momento, vejo apenas até onde o meu olhar permite, até onde a minha vista alcança sem embaçar, e este é o horizonte desta pesquisa, assim determinado.

Frayze-Pereira explica:

Diz-se que percebemos corretamente o mundo quando temos sobre o espetáculo uma tomada precisa. O que não significa uma tomada total. Esta é impossível, pois jamais somos senhores de uma coisa, jamais podemos esparramar diante de nossos olhos todas as suas perspectivas (2010, p. 104).

Trata-se de um jogo de ilusão e desilusão, em que a perda de uma evidência é seguida pela aquisição de outra. Enquanto a ilusão é encantadora, o processo desilusório é essencialmente doloroso, e a análise de um determinado objeto tem o propósito de tornar a desilusão suportável, mas nunca ignorá-la ou fazê-la desaparecer. Um enfrentamento da realidade por meio da capacitação do pesquisador. Sofremos ao fazer e também por não conseguir fazer tudo o que gostaríamos, porque jamais seremos senhores do assunto. Por que enfrentar o desafio, então? Porque *é preciso* fazer alguma coisa. Algo possível. Precisamos assumir a impossibilidade da realização plena como componente imprescindível e cercá-la por todos os lados, preencher as lacunas, ocupar os espaços disponíveis, de modo que o possível

se realize. Um trabalho com recortes, limites, vontades abandonadas pelo caminho. Progredir do princípio do prazer para o princípio da realidade ou para além dela, aumentar a capacidade de aquilatar o fracasso da adaptação e tolerar os resultados da frustração. Há um limite temporal para a frustração, crescente no sentido de processo; o processo da pesquisa colocaria em jogo o estabelecimento de um campo de experiência, de transicionalidade, de um sentido de realidade – espaço privilegiado para que seja possível retomar criticamente seu vir a ser. O rigor da investigação "reside na irreduzível atenção aos movimentos da subjetividade e da paisagem existencial, suas pontas de presente, seus fios soltos, suas linhas de fuga em relação à estratificação histórica" (ESCÓSSIA, KASTUP e PASSOS, 2010, p. 203). O sucesso da empreitada depende disso. Um processo que, espera-se, seja recompensador, pois é também fonte de prazer de quem pesquisa.

A distância pertence ao olhar e também ao objeto, está contida em ambos e os constitui na relação que estabelece, de modo que assim determina o espaço-tempo, a percepção deste e o seu método. Como explica Michel Foucault,

os volumes satélites e errantes não manifestam da coisa sua presença nem sua ausência, mas antes uma distância que simultaneamente a mantém longe no fundo do olhar (e parece, portanto, se impor do exterior aos objetos), mas que a cada instante se renova no cerne mais secreto das coisas. Ora, esses volumes, que são o interior dos objetos no exterior deles próprios, se cruzam, interferem uns com os outros, desenham formas compósitas de uma só face e se esquivam sucessivamente (2006, p. 62).

Os volumes de que o filósofo fala podem ser entendidos, entre outras coisas, como as críticas que são produzidas a partir de determinada obra (plástica, literária, musical...), as quais se posicionam como satélites na órbita dela e, de certo modo, passam a constituir a

própria obra – seu conjunto, tudo aquilo que ela carrega consigo. São, portanto, o interior da obra manifestada no exterior, o cerne mais secreto dos objetos e dos sujeitos envolvidos se cruzando entre si, possibilitando conexões e novas produções. "Pois esse mundo da distância não é de forma alguma o do isolamento, mas o da identidade em proliferação, do mesmo no ponto de sua bifurcação ou na curva de seu retorno" (FOUCAULT, 2006, p. 62). O distanciamento é o que permite à crítica ver, entrever e refletir; a perspectiva sobre determinado aspecto/face é um ponto singular/individual que contribui, a partir do produto criado como reação à ação artística, por meio de uma nova linha de identificação da mesma. Em outras palavras, a distância da crítica não é um isolamento, mas uma forma de envolvimento que permite identificar algo contido no interior da obra, portanto [distância = potência].

Cada um desses aspectos contém uma problemática própria, que se deixa perceber de modo isolado e, ao mesmo tempo, está implicada no contexto.

Assim, se uma coisa sensível é um ser que se define pelo perspectivismo perceptual, pela abertura do permanente vir a ser, pela inesgotabilidade de suas possíveis aparições, ela é, justamente enquanto coisa perceptível, também uma transcendência num rastro de subjetividade (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 102).

Ao pousar os olhos sobre a *Estuturação do Self* é possível perguntar quem é a artista e o significado do termo naquela proposta; qual é o contexto – ou os contextos – em que a obra se encontra, qual é a relação espaço-tempo contida nela; quem é o público, como ele entra em contato e de que maneira é compreendido por Lygia Clark e pela crítica; entre tantos outros aspectos possíveis. Em suma, cada aspecto abrange um conjunto de questões e possibilita apreender a criação da artista para, só então, obter respostas num movimento que acontece de

dentro para fora; ou seja, as questões são formuladas a partir de estímulos intrínsecos à obra, dado que o sujeito se oferece inteiro e vivo para a experiência. A conceituação vem depois, a teoria se constrói em consequência. A imersão no problema é singular, dada a partir da abertura ao diálogo e ao novo, portanto as mesmas questões não movem necessariamente as mesmas pessoas. A potência da obra de arte consiste, justamente, em devolver a cada interlocutor aquilo que ele traz na forma de inquietação. São, portanto, questões particulares, próprias de cada um, que se dispõem num embate intersubjetivo, num corpo a corpo singular. Cada encontro com a obra é apresentado em etapas que denominei "aproximações", e cada diálogo é construído em torno de um ou outro assunto, com interlocutores afeitos a eles.

O perspectivismo da percepção – sua inerência a um ponto de vista localizado espacial e temporalmente, e que torna possível falar de um mundo de experiência privado – pressupõe a presença de um mundo intersubjetivo, como um campo aberto para outras possíveis experiências, no qual justamente uma perspectiva poderia se recortar. A certeza perceptiva nunca será, por si mesma, autêntica certeza, se não remeter para esta dimensão de coexistência na qual a minha perspectiva e a do outro se envolvem mutuamente, como outras tantas aberturas singulares para um único campo de experiências. É por isso que eu e os outros podemos figurar como órgãos diferentes de uma única intercorporeidade (FRAYZE-PEREIRA, 2004, p. 23).

Não faria qualquer sentido abordar a obra com um formulário pré-programado e tentar desvendar quais conceitos se aplicam e quais não se aplicam, num processo análogo àquele que Sigmund Freud chamou de "psicanálise selvagem" (2013, p. 324) – quer dizer, uma aplicação da teoria como forma de desvelamento do mundo, como se todas as respostas já

estivessem previamente formuladas no livro; bastaria, então, encontrar a questão à qual ela se aplica. Não podemos converter a obra num "sintoma da teoria", violentando sua poética, como explica Frayze-Pereira (2010, p. 78). Pelo contrário, procuramos aqui assumir o perspectivismo da crítica. E, nesse jogo de aspectos, "o que está em questão é o afastamento, o trajeto, a vinda, o retorno" (FOUCAULT, 2006, p. 71).

Depoimento semelhante é dado por um dos cientistas responsáveis pelo estudo da Caverna de Chauvet, descoberta em 1994 no sul da França e retratada no documentário que o diretor alemão Werner Herzog batizou de *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010). Dentro da caverna, naquela aproximação máxima com o objeto pesquisado, o cientista se vê contagiado por uma ilusão, é transportado para outra dimensão, outro plano de consciência ou de espaço-tempo. Trata-se da imersão no objeto da pesquisa, sua etapa empírica. Porém, o trabalho não se realiza somente naquele contexto inebriante; o cientista entrevistado explica que é necessário sair da caverna, permanecer alguns dias em processo de descompressão, absorvendo todas as formas capturadas; todas as pinturas rupestres, os fósseis e os outros vestígios de uma história que repousava inerte há milênios e que ainda aguarda ser contada. É necessário buscar, por meio do afastamento, outro ponto de vista para fazer jus aos mistérios da caverna. Após a ida, o retorno. Mas um retorno para onde? Aproximar-se e se distanciar não significam anulação ou confirmação da distância; ambos os movimentos são apenas maneiras distintas de exaltá-la, de afirmar sua existência.

Não se pode analisar a Caverna de Chauvet com os olhos e a mente de hoje; ela fala outra língua, exhibe outros códigos, age de uma maneira que foi esquecida tempos e tempos atrás. O cientista não quer aplicar a ela seus preconceitos, então vai buscar outras civilizações que possam transformar sua maneira de pensar. Uma abertura ao desconhecido. Humildade. Ele conta que, certa vez, esteve com aborígenes australianos com o propósito de estudar a relação deles com as pinturas na pedra. Ao longo de uma exploração, em campo, o aborígine

sentou-se e começou a retocar uma pintura muito antiga, feita por seus antepassados, alguém que ele nunca conheceu pessoalmente. Por que você está pintando?, quis saber o cientista, para quem a atitude representava uma violação de tesouros antigos, uma destruição de vestígios históricos muito úteis à ciência na qual ele se criara. O aborígene, com pincéis em punho, feria princípios éticos de uma cartilha que sequer tinha sido apresentada a ele. Não estou pintando, respondeu. São os espíritos que estão pintando por meio de meu corpo. São meus antepassados que retocam a pintura que eles mesmos fizeram, e para isso tomam a mim emprestado.

Ambos os homens estavam corretos em suas próprias perspectivas; tanto o europeu quanto o aborígene australiano queriam manter a história viva, cada um à sua maneira. Eles percebiam na pintura determinado aspecto que interessava mais, aspecto este fundamentado em valores culturais, sociológicos, espaço-temporais etc. Cada aspecto visto por uma determinada perspectiva, cada valor intrínseco, cada teoria implicada.

O ponto mais alto de verdade, portanto, é ainda somente perspectiva, e constatamos, ao lado da verdade de adequação que seria a do algoritmo, se alguma vez o algoritmo pudesse separar-se da vida pensante que o produz, uma verdade por transparência, coincidência e retomada, da qual participamos não enquanto pensamos *a mesma coisa*, mas enquanto, cada um à sua maneira, somos por ela concernidos e atingidos (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 217).

A verdade perspectiva é, portanto, ambígua, e diz tanto a respeito do assunto quanto de quem o observa. A ambiguidade é seu princípio fundamental, devendo ser aceita e assumida. Ambas as leituras precisam ser realizadas, pois esse é o conteúdo inscrito no texto.

O crítico escolhe os aspectos que analisará, ao mesmo tempo em que ele próprio é o transformador do objeto em reflexão e, depois, em linguagem compartilhada.

Para Michel Foucault, o uso da palavra "aspecto" se justifica

por sua precisão gramatical e por todo um núcleo semântico que gira em torno dela (a *species* do espelho e a espécie da analogia; a difração do espectro; o desdobramento dos espectros; o aspecto exterior, que não é nem a própria coisa nem seu contorno exato; o aspecto que se modifica com a distância, o aspecto que frequentemente engana mas que não se apaga etc.) (2006, p. 71).

Tentei eleger quatro aspectos que me parecem fundamentais para entender as contribuições da *Estruturação do Self* ao pensamento artístico contemporâneo, que seriam: artista, obra, público e contexto (espaço-tempo). Acontece que é impossível encontrar um ponto de vista baseado num ângulo que possibilitaria observar cada um deles isoladamente. Sempre que se mira um aspecto, outro se apresenta de soslaio, entrevisto, interferindo e influenciando a percepção. Os aspectos coincidem na obra de arte e no autor da crítica. Vemos com dois olhos, portanto a simples linearidade tende, sempre, ao tridimensional. Quando encaramos certo assunto de frente, notamos também uma parte da lateral, um pedaço do topo, uma faceta que venceu a matemática rígida do polígono e se apresenta com toda a organicidade que é própria de quem o analisa. A precisão científica revela-se entremeada de humanidade, o que de modo algum depõe contra; na verdade, apenas faz crescer ao indeterminado o número de possibilidades e destaca a singularidade de cada uma delas.

A contemplação deverá enfrentar ainda a insuficiência do texto no momento de ser traduzida na forma de produção crítica.

Tampouco nas artes da fala a existência física dos sons, o traçado das letras no papel ou mesmo a presença de tais palavras segundo o sentido que lhes dá o dicionário, de tais frases feitas, é suficiente para produzir o sentido: a operação tem seu lado interior e toda a sequência das palavras não é senão seu sulco, não indica senão seus pontos de passagem (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 216).

Quando nos ocupamos com erigir colunas sólidas para sustentar uma verdade crítica, o mais valioso do trabalho acaba por se revelar o espaço potencial localizado entre uma coluna e outra, aquele sulco aberto a novas explanações, a novas produções opostas ou complementares, novos pontos de vista sobre o mesmo objeto que ajudam a sustentá-lo num conjunto colaborativo.

Lygia Clark pensava de maneira semelhante. Pois tanto o perspectivismo quanto a ambiguidade estão postos em sua produção pelo menos desde o fim da fase neoconcreta, como nos indica Maria Alice Milliet:

Inquietação que de há muito rondava o espírito da artista. Não por preconceito, mas por desejo de transgressão. A contemplação não mais a satisfaz, tampouco o ponto de vista privilegiado de visão, a frontalidade, a imobilidade do recorte sobre a parede, o espaço achatado da bidimensionalidade. Aspira à amplidão do tridimensional, às interpenetrações e contatos, ao avesso revelado, ao giro do objeto e do espectador em torno dele, ao tempo espacializado, ao espaço temporalizado (1992, p. 66).

Pensando por esse lado, o ângulo frontal e isolado nada tem de ideal, trata-se de uma redução injusta com a obra, que é rica exatamente pela quantidade de aspectos que oferece e

que permite pôr em conexão. Parece mais eficaz, sincera e consciente a produção crítica disposta em rede, repleta de intersecções e pontos de contato, de modo que a trama ganhe força e suporte o conhecimento que se possa produzir. Algo como os diagramas que o artista e teórico Ricardo Basbaum propõe em seus espaços de convivência, tal como pôde ser experimentado na 30ª Bienal de São Paulo em 2012². Seu trabalho como um todo segue o mesmo princípio. No livro intitulado *Além da Pureza Visual* (BASBAUM, 2007, p. 18), ele explica que a soma de pontos de vista detém o poder da multiplicação de significados, ideia que pode ser associada à transdisciplinaridade nos estudos da arte, tão presente nos dias atuais. Outra associação válida para nossa pesquisa é com a formação híbrida de Lygia Clark, assumidamente não acadêmica³, que rendeu trabalhos criados a partir de ingredientes dos mais diversos, sem receita previamente conhecida. Para Basbaum, "a progressiva autonomia da visualidade, da linguagem, da ciência ou de qualquer outro campo do conhecimento, entretanto, não indica o isolamento absoluto destas áreas umas das outras, mas vem, isto sim, recolocar em questão seus entrecruzamentos e interações" (2007, p. 18). O autor especifica que os meios "tradicionais" de elaboração artística ganham no contemporâneo formas híbridas, portanto "têm sido continuamente reelaborados à luz de uma crescente visão inter, multi ou transdisciplinar da cultura, em que a arte enquanto disciplina autônoma é

---

² A obra em questão – uma instalação/proposição – constituía-se numa espécie de grande sofá de formato irregular e um painel-diagrama adesivado na parede, feito de palavras e linhas codificadas cujo objetivo era ativar conversas e reflexões sobre arte. Algumas dessas conversas foram previamente agendadas e mediadas pelo artista, que assume a produção decorrente como parte constitutiva da obra, a qual está sempre em processo de atualização. Mais detalhes podem ser encontrados no catálogo *A Iminência das Poéticas*, publicado por ocasião da Trigesima Bienal de São Paulo (PÉREZ-ORAMAS, 2012, pp. 258-259).

³ Em diversas cartas que Lygia Clark trocou com o amigo e também artista Hélio Oiticica entre 1964 e 1974, selecionadas para publicação por Luciano Figueiredo, ela demonstra sua falta de aptidão e, com passar do tempo, também sua falta de interesse de lidar com a teoria, em especial com a teoria estética. Hélio escreve muito, participa de debates, promove atos públicos em museus, universidades e na própria rua, cria conceitos e sugere leituras à amiga, as quais ela abandona, argumentando que são difíceis demais. Diz ela, em carta de 26 de outubro de 1968: "Vou ver se leio o tal Marcuse pois é uma pera que ainda não provei. Diga-me quais outros livros que devo ler pois acho que está na hora de mudar essa minha maneira de ser. De ignorância basta!" (1998, p. 63). Na carta seguinte, datada de 14 de novembro do mesmo ano, ela desabafa: "Estou procurando ler o Marcuse mas é muito difícil para mim que não tenho nenhuma cultura" (1998, p. 86). Seu conhecimento é assumidamente empírico, apreendido em conversas com amigos intelectuais e no próprio trabalho, mesmo quando leciona na Sorbonne, em Paris, e a apropriação que faz da teoria como matéria-prima se assemelha muito mais à produção da arte propriamente dita do que à produção de conceitos estéticos.

confrontada com discussões provenientes de outros campos do conhecimento" (BASBAUM, 2007, p. 23) – em nosso caso, a filosofia, a psiquiatria e a psicanálise, para elencar alguns.

A própria Bienal aqui citada foi organizada num sistema de rede, ampliado no que se chamou de "constelações". Um campo de forças em que os elementos "fluem, crescem, mostram e sopram (...), exibem uma forma não linear se espalhando pelo tempo e pelo espaço", e que invoca o público na "condição de estar em fluxos através do constante intercâmbio em diferentes espaços e estilos de encontros" (MAIER, 2012, p. 75), livres da tradicional narrativa rígida do "começo, meio e fim". Não que a ideia seja inédita, ao menos não no que concerne à teorização da prática artística. Henri Matisse, em 1908, já sugeria que a composição pictórica é um campo de forças em constante tensão. Segundo ele, ao aplicar uma "sensação de cor" sobre a tela branca, cria-se uma relação imediata entre elas. Quando se aplica uma segunda pincelada, a primeira deixa de ser o que era e se modifica dentro de um novo jogo de forças. "É preciso que os diversos signos que emprego sejam equilibrados de tal maneira que não se destruam uns aos outros. Para isso, devo pôr ordem em minhas ideias" (MATISSE, 2007, p. 42).

Quando comenta a obra do pintor holandês Piet Mondrian, a quem considera "o maior de todos", Lygia Clark apresenta uma ideia análoga à de Matisse: "É crise de estrutura (...), é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão. Basta ele ser *colocado* na parede que estabelece automaticamente o diálogo sujeito/objeto (representação) pela sua própria posição" (CLARK, 1998, p.18). Em entrevista concedida a Suely Rolnik, Ricardo Fabbrini (2005) esclarece que Lygia Clark é herdeira legítima do projeto modernista, e que é radical desde a origem, pois sua obra parte do ponto de chegada das vanguardas. Daí compreende-se que a vontade construtiva de estetizar a vida por meio de investigações formais decorre não apenas nas relações de forças geométricas no plano, mas na ocupação do espaço em que a obra está inserida e no contato sensível que estabelece com o público. Por meio do que Fabbrini

classifica como desmistificação da função da artista, desaturatização da obra de arte e dessacralização dos materiais, as investigações formais de Lygia Clark se desdobram numa proposta terapêutica.

Lygia Clark possuía uma concepção pessoal de tempo e espaço, que ela chamou de "especulações":

Em arte, a ideia é o espaço e a realização é o tempo deste espaço sendo feito. O resultado é portanto o espaço-tempo. A superfície é tida como bidimensional, mas isto é uma convenção. (...) Na tela de formas seriadas, o tempo, que é puramente mecânico, passa a ser mais importante que o espaço. Na fase de linhas externas, (...) o espaço é orgânico e vivo. (...) A fundação do pensamento moderno é a ideia do tempo-espaço. O que me propus foi expressar uma superfície como um espaço vivo. A superfície deixa de existir em si mesma e vira um suporte abstrato⁴.

Sua concepção de tempo e espaço é bastante singular, pois considera também certa organicidade imprescindível, que mantém vivas as relações, o pensamento e as próprias superfícies. Isso se impregnou na *Estruturação do Self*, em que todo o campo de forças se estabelece em uma superfície impossível de se definir – quer dizer, "abstrata", "deixada de existir em si mesma", conforme vimos. A superfície se transformou em pura espacialidade, ganhou dimensão sideral, em constante expansão. Podemos apreender algumas das suas constelações práticas ou teóricas, mas jamais conseguiremos abrangê-la por inteiro. A espontaneidade, em conjunto com o dinamismo do espaço, é transformadora. Como afirma Milliet, ela deve ser "entendida como capacidade criativa capaz de alterar num momento

---

⁴ Texto sem data, disponível no site da Associação O Mundo de Lygia Clark, entidade responsável pelo espólio da artista: < <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivoPT.asp>. Acesso em 2 de fevereiro de 2012.

(*locus nascendi*) o nexos causal e transformar a realidade. (...) A potencialidade do ato-criador é a alteração da realidade" (1992, p. 132-133).

Michel Foucault completaria:

Uma relação tal que as obras possam se definir algumas diante, ao lado e à distância das outras, baseando-se ao mesmo tempo em sua diferença e em sua simultaneidade e definindo, sem privilégio nem apogeu, a extensão de uma rede. Essa rede, mesmo que a história faça aparecerem sucessivamente seus trajetos, cruzamentos e nós, pode e deve ser percorrida pela crítica segundo um movimento reversível (essa reversão modifica certas propriedades; mas ela não contesta a existência da rede, por ser justamente uma de suas leis fundamentais); e se a crítica tem um papel, quero dizer, se a linguagem necessariamente secundária da crítica pode deixar de ser uma linguagem derivada, aleatória e fatalmente dominada pela obra, se ela pode ser ao mesmo tempo secundária e fundamental, é na medida em que ela faz chegar pela primeira vez até as palavras essa rede de obras que é para cada uma delas seu próprio mutismo (2006, p. 66).

O filósofo fala de uma rede de obras a ser tecida pela crítica, mas também podemos considerar as próprias produções críticas como uma rede, orbitando determinada obra como satélites, atentando-se a determinado aspecto dela. A novidade experimentada pela curadoria da 30ª Bienal de São Paulo, em ressonância com aquele pensamento, está no acréscimo de uma dimensão tridimensional ao sistema, gerando constelações num universo particular. Essa dimensão engloba espaço, tempo, órbitas e deslocamentos, ampliando ao teoricamente infinito – ou ao imensurável – a trama de relações/significações possíveis. Esta pesquisa se apresenta assim, na forma de nós, de pontos de intersecção, construindo uma pequena área de rede ao

redor da *Estruturação do Self*; uma constelação simplificada, disposta num microcosmo, querendo se alinhar a outras para ganhar amplitude e resistência, para acolher a obra em seu potencial. Ela busca compreender diferentes aspectos como um campo onde as forças se diferem e completam, de modo que o objeto de estudo seja um organismo vivo aberto à mutação, experimentação e reflexão, jamais fixando forma definitiva.

Curiosamente, a Rede de Elásticos (1974), criada por Lygia Clark enquanto lecionava na Universidade Sorbonne, em Paris, parece compartilhar da ideia. O trabalho é realizado em grupo, em que cada pessoa contribui tecendo nós nas tiras largas de borracha, transformando-as aos poucos numa grande rede. Depois vem a atividade lúdica, em que todos se enrolam, são capturados, veem seus corpos presos juntos, forçando a rede a se expandir, esticando-a e recebendo de volta o esforço contrário; ação e reação, tensão criativa. A obra é o próprio ato que a produz. "Chegamos ao que denomino de 'corpo coletivo'", explica a artista, "que em última análise é a troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns" (1980, p. 41).

Mas o que é, afinal, a *Estruturação do Self*, que se apresenta assim de maneira tão complexa? Vamos observá-la em detalhes adiante, mas para completar o raciocínio desta introdução é importante considerarmos algumas informações. A começar que a obra se realiza no ato, pois ela é mais um acontecimento ou uma experiência do que um produto de manufatura. Lygia Clark desenvolveu a proposta durante seus últimos dez anos de vida, entre 1978 e 1988, e é tão difícil definir um ponto final para ela quanto um começo exato. Porque a efemeridade do trabalho se manifestava a cada sessão, ao mesmo tempo em que não compete falar em trabalho efêmero quando ele constitui um processo contínuo ao longo de meses ou anos. Quer dizer, "terminava" para "recomeçar" adiante, embora jamais deixasse de existir, invadindo novos campos e transcendendo a própria ideia de processo. Ainda que o nome *Estruturação*

do Self tenha surgido somente em 1978, a artista já trabalhava com os Objetos Relacionais, assim batizados, desde pelo menos 1976. Além disso, tanto o procedimento quanto os objetos eram frutos de experiências sensoriais que remetem a meados da década de 1960 e a experiências de participação do corpo desde a década anterior. Seja como for, em 1980, Lygia declara: "a 'estruturação do *self*' foi minha primeira sistematização de método terapêutico com os 'objetos relacionais'" (CLARK, 1980, p. 51). Portanto, como é necessário definir uma abordagem, vamos tomar emprestada a da própria artista e entender a *Estruturação do Self* como uma sistematização de método terapêutico com as peculiaridades e liberdades poéticas próprias do fazer artístico, uma vez que foi assim que ela se originou. Isso será feito sob um ponto de vista determinado, a despeito do que outras ciências – inclusive as mais pertinentes para analisar terapias, tais como a psicologia ou a medicina – teriam a acrescentar, pois esta é uma pesquisa situada no campo artístico.

Por sua vez, também é necessário assumir a ambiguidade como chave de leitura do trabalho. Porque seus aspectos se colocam propositadamente em limiares, entre aqui e acolá, nas frestas que se abrem entre territórios comumente determinados, forçando-as a abrirem espaço, preenchendo esse espaço, unindo os territórios e os confundindo numa massa amorfa. Sua contemporaneidade se manifesta assim, e é somente pelo viés da ambiguidade que o trabalho se sustenta. Ele nada é *exatamente*; trata-se de uma trama de possíveis, um conjunto de forças que se entrecruzam e produzem os mais diversos significados, jamais ficando restrito a um único campo, a uma só interpretação. A ambiguidade está presente na produção e também nas próprias atitudes da artista, inclusive porque chega o momento em que ambas também se mesclam.

Fecha-se o ciclo centrado no questionamento do espaço real/espaço virtual na arte. Clark desloca seu interesse para a exploração da realidade/virtualidade existencial. Nessa etapa já é clara em sua pesquisa a

reversibilidade dessas polaridades e a possibilidade de coexistência num mesmo espaço dessas dicotomias (MILLIET, 1992, p. 88).

Nesse sentido, parece relevante comentar a ideia de "artista" que a *Estruturação do Self* apresenta, pois é muito particular: Lygia Clark se considera não mais uma "autora" (segundo a noção modernista do termo, diretamente relacionada à "criação", que sugere uma espécie de "fazer divino"), mas uma "propositora" que se coloca no papel de terapeuta. Ainda em 1965 quando se vê encantada pelo que batizou de "magia do objeto", Lygia escreve: "ao mesmo tempo em que se dissolve no mundo, em que se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e de atingirem o singular estado de arte sem arte" (1980, p. 28). É verdade que ela oscila entre afirmações semelhantes ou divergentes ao longo dos anos. Portanto, não se trata de determinar certa posição, mas justamente de enfatizar seu processo de transformação e sua sintonia com os debates sobre a "morte do autor" que vêm à tona na década de 1960. Seja como for, Lygia Clark assume um lugar próprio como artista, desvincilhando-se das concepções modernistas e também de seus colegas contemporâneos, assim como tenta se relacionar também de outra maneira com o público. Isso fica mais evidente na medida em que avança nas pesquisas e se aproximava daquela que seria sua proposição derradeira.

Continuando o raciocínio, podemos perguntar: de que público estamos tratando? Quais eram as pessoas que interessavam à *Estruturação do Self*? Não será um paradoxo chamá-las de "público" – um termo generalizante – quando as sessões ocorriam individualmente, e sabendo que Lygia selecionava quem poderia ou não se submeter à experiência? Quer dizer, contrariando o significado político-social da própria palavra "público", a obra se apresentava de maneira particular e, de certo modo, imposta pela artista. Por sua vez, o público atual da arte contemporânea – nós, nos dias de hoje – só pode entrar em contato com a *Estruturação do Self* por vias secundárias. Como se sabe, a artista faleceu, sua proposta estava atrelada a

um contexto específico, a transposição para outro espaço-tempo (museu, hospital, bienal etc.) modifica suas características originais e assim por diante. Por fim, qual quebra de paradigma está implicada na substituição do termo "espectador" para "participador" e, por fim, "cliente", como Lygia dizia? Por que não "paciente", uma vez que estava posto numa situação "terapêutica"?

Todas são problemáticas que acompanham a obra. O contexto em que a *Estruturação do Self* surgiu também lhe é caro. Pois a proposição encontrou seu momento num Brasil de regime militar ditatorial, em que a perseguição política, a repressão, as frustrações e a restrição de liberdade produziam marcas profundas no imaginário coletivo, muitas vezes manifestando graves sofrimentos psíquicos. A poética da obra também buscava se conectar a esse sofrimento, ainda que não se reduzisse a ele. Eram os ditos *borderlines* que Lygia Clark desejava "tratar", alguns dos quais foram encaminhados a ela por psicólogos amigos.

Havia ainda um espaço físico próprio e peculiar: o apartamento da artista na cidade do Rio de Janeiro, transformado em "consultório". Depois, houve a Casa das Palmeiras e o Espaço Aberto ao Tempo, instituições de saúde mental para onde Lula Wanderley⁵ levou o método com objetivo de aplicá-lo no tratamento de pessoas com diagnósticos psiquiátricos diversos. Por último, ainda, lidamos com a difícil tarefa de reativar a obra, seja no museu ou na memória de quem a vivenciou, e que tem se revelado um dilema sobre a preservação das intenções da artista, da potência de sua criação e do contexto que a tornou possível.

A sensação de deslocamento era antiga e comum em Lygia Clark, cujo "método terapêutico" forçou barreiras da linguagem numa tentativa de experimentação nem sempre recebida com bons olhos pela crítica. O que nos leva ao comentário de Foucault sobre o escritor Robbe-Grillet, cuja importância, segundo o filósofo,

---

⁵ Psiquiatra e artista amigo de Lygia Clark que também se submeteu à experiência com os Objetos Relacionais nos primeiros anos da *Estruturação do Self*. Fundador do Espaço Aberto ao Tempo, onde ainda hoje utiliza a proposta, entre outras terapias, no tratamento de pessoas em sofrimento psíquico.

é avaliada pela questão que sua obra coloca para qualquer obra que lhe seja contemporânea. Questão profundamente *crítica*, tocando as possibilidades da linguagem; questão que o ócio dos críticos, frequentemente, deturpa em uma interrogação maligna sobre o direito de usar uma linguagem diferente – ou próxima (FOUCAULT, 2006, p. 60).

As afinidades são fáceis de verificar. Em carta de 1964, enviada de Paris ao amigo artista Hélio Oiticica, Lygia conta de uma exposição que tinha visitado por aqueles dias, com a qual não simpatizou. Sua opinião não era benquista, e foi imediata a incompatibilidade entre suas ideias e a do ambiente artístico que encontrou por lá. "Já vi que não serei *nada* popular aqui", relata. "É *preciso* aprender a fingir" (1998, p. 20). Seu trabalho praticamente não obteve apoio na época, em especial no que diz respeito ao mercado de arte, do qual ela se afastava – não exatamente de propósito, mas processualmente – com criações cada vez menos "comercializáveis". Com exceção de uns poucos amigos, tais como Suely Rolnik, Lula Wanderley e Paulo Sérgio Duarte, para citar alguns, a maioria ignorou por completo as "aventuras terapêuticas" de Lygia Clark. Ainda hoje, elas seguem repudiadas por boa parte dos que frequentam a arte, quando não são simplesmente tidas como alucinação, mesmo com o reconhecimento recente de sua importância para o pensamento artístico contemporâneo; reconhecimento este manifestado internacionalmente, com exposições de grande amplitude na Espanha (Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997), França (MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, 1998; Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005), Portugal (Fundação de Serralves, Porto, 1998) e Bélgica (Société des Expositions Du Palais de Beaux-Arts, Bruxelles, 1998), para citar algumas. Se isso ocorre na esfera da arte, é fácil imaginar como a obra é recebida por psicólogos e psiquiatras em geral. Porque Lygia Clark ousa avançar por um caminho já bastante conflituoso e, se toca as possibilidades da linguagem, como escreveu

Foucault, toca também feridas abertas ainda sem intenção de cicatrizar. Encontram-se aí, portanto, suas qualidades e defeitos, à disposição de quem quiser se aprofundar neles.

Para nós, o ponto é específico. Ao invés de enveredar por aqueles conflitos de fronteira, interessa verificar a provocação feita por Foucault (2006, p. 60) no início do trecho citado: as questões que a *Estruturação do Self* fornece para outras obras; não necessariamente uma obra de arte específica, mas para o pensamento contemporâneo em geral. Quer dizer, o que existe na poética de Lygia Clark que permite a nós repensar problemáticas em voga na produção artística e crítica atual? Pois, conforme afirma Milliet, sua obra é atual e está pronta para colaborar com o pensamento em processo de formação:

Através de sua obra é possível fazer um corte e dissecar questões fundamentais que inquietam a arte deste século: a crítica da linguagem, a problemática da relação espaço/tempo, a negação da obra, a mobilização da ação, a fusão arte/vida, a disfunção do artista, a morte da arte. Preocupações ainda hoje frequentes entre artistas, críticos e teóricos, nas quais mergulham para encontrar soluções, e cada uma delas é passagem para outras indagações (1992, p. 175).

Ela rearranja uma porção de valores, paradigmas e forças da arte contemporânea, que de algum modo acentuam as polêmicas recorrentes. A ideia de simulacro que Michel Foucault (2006, p. 63) emprega em seu texto nos ajuda a pensar o deslocamento ocasionado pela *Estruturação do Self*, que invade territórios e com isso se resignifica. Pois ele se pergunta, com objetivo de estimular a etimologia e a maneira como ela costuma ser entendida: "simular não é "vir junto", ser ao mesmo tempo que si e separado de si? Ser si mesmo nesse outro lugar, que não é o lugar de nascimento, o solo nativo da percepção, mas a uma distância sem medida, no exterior mais próximo?" (2006, p. 63). Nesse sentido, a proposta de Lygia Clark

agiria como um simulacro, uma obra de arte que se aventura em outros lugares de modo a ser "si mesma" à distância, separada da maneira como a arte costuma ser definida, separada do "si mesmo" da arte contemporânea, reconhecendo-se na forma incompatível apresentada pela alteridade.

É importante considerar o que move projetos artísticos hoje em dia, assim como o próprio conceito de contemporaneidade implicado neles. Uma tarefa complexa e um tanto inconclusiva, pois ele continua em formação e tampouco é um consenso. Encontramos repercussões recentes em textos de Roland Barthes (*Como viver junto*, 2003), Giorgio Agamben (*O que é o contemporâneo?*, 2009) e Boris Groys (*Camaradas do tempo*, 2010), para citar alguns exemplos. A questão continua a ressoar entre as tantas paredes que tentam aprisioná-la. Porque a definição não é possível, embora a sua tentativa seja fundamental como forma de promover reflexões. A inconclusão se dá por conta do próprio processo, tal como ocorria nas sessões de *Estruturação do Self*. Em outras palavras, o contemporâneo ainda não é *exatamente*, uma vez que permanece a ser e, portanto, a se transformar dia após dia.

Como se sabe, pelo menos desde o seminal *O Ato Criador*, texto proposto por Marcel Duchamp em 1957, discute-se a relação entre artista, público e obra no registro de pensamento artístico dito "contemporâneo". Para o autor, o público merece atenção especial, uma vez que é ele quem completa a proposta do artista, "acrescentando sua contribuição ao ato criador" (2004, p. 74). Ainda que Lygia Clark não mencione aquele texto, sua *Estruturação do Self* levanta uma série de questões cuja origem poderia se encontrar nele, ao menos no que diz respeito ao papel ativo do público no contato com proposições relacionais.

É verdade que o legado de Marcel Duchamp – sua "arte de ideias" pautada na intelectualidade – abriu outros caminhos e desembocou nos movimentos conhecidos como "conceituais", enquanto Lygia Clark se ocupou com desenvolver as linhas orgânicas já

percebidas no trabalho de Mondrian, chegando às relações sensoriais entre sujeitos e objetos que praticamente nada têm a ver com aquelas pesquisas, inspirando-se em teorias psicanalíticas de Donald Winnicott e Melanie Klein. É curioso que a questão do objeto, por mais que assuma significados diferentes e até mesmo opostos, permeia todas as produções aqui citadas, sendo percebida de imediato como uma intersecção relevante. O objeto *readymade* de Duchamp, o objeto transicional de Winnicott, a projeção e a introjeção de objetos em Klein e os próprios Objetos Relacionais de Lygia Clark.

A respeito dos trabalhos em exposição que encontrou na França, baseados na relação sujeito-objeto conforme a herança modernista, a artista escreve a Hélio Oiticica:

De positivo, o que eles nos dão é a nova visão do objeto na vida com toda sua expressividade. Só que *sempre* o objeto visto depois do que eles fazem é mais expressivo nele mesmo, embora mais imbuído de sua funcionalidade que através da obra deles. Falta por aí, se vê, a transposição que *vai além* do objeto (CLARK, 1998, p. 19).

A transposição a que Lygia se refere está evidente na *Estruturação do Self*, em que o objeto não resume a obra, ele é ferramenta para o ato criador, para o gesto que engendra a poesia; é o meio de que a artista dispõe para ir além do objeto artístico.

Há um grupo (na Alemanha) que chama de arte ao *ato* de carregar objetos e de os transportar. O que me interessa aí é a coincidência (mais do que coincidência) entre os que, como nós, chegaram ao ato, momento, como uma realidade (mas sempre através de estruturas abstratas) e não do objeto e dessa gente que chegou à mesma conclusão (aparentemente) através do objeto, por meio da dialogação sujeito-objeto (antiga) procurando emprestar

um sentido maior ao ato, gesto em relação ao objeto, dentro da própria vida. Acho que estes transpuseram o mesmo sentido representativo do espaço (que era o quadro) ao espaço da própria vida (CLARK, 1998, p. 18).

O ato a que Lygia Clark tanto alude já é diferente daquele sistematizado por Marcel Duchamp. Isso não impede que a vontade contemporânea do ensaio *O Ato Criador* sirva de apoio e nos ajude a pensar de que maneira a artista transformou as relações entre aqueles três elementos (artista, obra e público). O mesmo ocorre com outros teóricos, na medida em que a *Estruturação do Self* dá abertura a conexões. Nem mesmo haverá referência direta – Lygia Clark não tinha o hábito de citar fontes ou autores que a influenciaram. Pois, mais do que analisar a obra a partir dos pontos de vista de sua criadora, queremos que a própria obra sugira conexões possíveis com ideias em pauta agora, ainda que não diretamente relacionadas, de modo que permaneça sempre viva e atual. Pois sabemos que a obra de arte é tão poderosa quanto sua capacidade de suscitar reflexões, sentimentos e novas produções.

É claro que esta é apenas uma das leituras possíveis. Àquela tríade de aspectos citados (artista, obra e público), eu gostaria de incluir a dimensão espaço-temporal, que foi prevista por Duchamp apenas no sentido de construção da história da arte⁶, mas que aqui se amplia para a localização da obra no seu local de origem, nas instituições culturais e também nas instituições psiquiátricas – ainda que apenas como uma visita rápida a outro território, uma vez que o tema é amplo demais para ser esmiuçado nesta ocasião.

Parafraseando Agamben (2009, p. 73), perguntamos: de que maneira as obras do passado, mesmo que de um passado recente, podem oferecer perspectivas interessantes para o

---

⁶ Diz ele: "Milhões de artistas criam; somente alguns poucos milhares são discutidos ou aceitos pelo público e muito menos ainda são os consagrados pela posteridade. Em última análise, o artista pode proclamar de todos os telhados que é um gênio; terá de esperar pelo veredicto do público para que a sua declaração assuma um valor social e para que, finalmente, a posteridade o inclua entre as figuras primordiais da História da Arte" (DUCHAMP, 2004, p. 72).

presente? Presente esse que, de tão efêmero, só conseguimos identificar quando já se foi, já virou passado?

Michel Foucault fala de uma "torção" do tempo que nos aproxima do passado como uma espécie de restauração das horas:

O passado não sendo mais o solo sobre o qual estamos, nem uma ascensão até nós sob as formas da lembrança, mas, pelo contrário, *sobrevindo* a despeito das mais velhas metáforas da memória, chegando ao fundo de tão próxima distância e com ela: ele adquire uma estatura vertical de sobreposição em que o mais antigo é paradoxalmente o mais próximo do cume, crista e linha de fuga, alto lugar de inversão (2006, p. 64).

Se considerarmos o antigo como mais conhecido devido ao tempo disponível para análise, ele seria mesmo o estágio mais próximo de nós, ou talvez o mais profundamente imbricado, enquanto o recente seria a galáxia mais misteriosa, formada essencialmente por suposições, hipóteses e teorias, além da prática experimental que lhe confere corpo.

Creio ser elucidativo deixar a *Estruturação do Self* revelar sua participação nesse pensamento e nos devolver a chave de acesso a uma compreensão mais justa de si mesma. Portanto, vamos fazer com que a própria obra eleja os temas da discussão, além dos interlocutores; assim acontecerá ao longo de toda a dissertação.

O debate se abre a uma dimensão tamanha que é impossível explorá-la por completo. Por conta disso, optei por pinçar textos que me pareceram mais apropriados para desenvolver as questões provocadas pela *Estruturação do Self* sem jamais alimentar qualquer pretensão de extingui-las. Além disso, tive a sorte das boas coincidências – do vento a favor – que talvez pudessem ser chamadas de sincronismo: durante a pesquisa, houve a retrospectiva da artista

no Itaú Cultural (2012), em São Paulo, além do lançamento das entrevistas realizadas e selecionadas por Suely Rolnik como parte da ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto (Arquivo para uma Obra-Acontecimento, 2012). A pesquisa foi se realizando independentemente da minha vontade, junto comigo, em paralelo, em conexão. Lula Wanderley me recebeu por duas vezes no Rio de Janeiro, onde pude conhecer os Objetos Relacionais *in loco*, no Espaço Aberto ao Tempo, em convívio com aquelas pessoas com as quais eles compartilham experiências. Ricardo Basbaum, também no Rio de Janeiro, e João Frayze-Pereira, em São Paulo, me concederam uma verdadeira aula particular cada, reproduzidas aqui como conversas, enriquecendo a produção de dados desta pesquisa. Tive a sorte, ainda, de encontrar os textos certos na hora certa, de manter o processo sempre aberto a novas indagações e a novas contribuições.

Alguns temas foram apenas indicados, quando não convinha analisá-los, pois são caminhos que se apresentam como uma possível continuação da pesquisa. Trata-se de "um aprendizado da própria atenção ao presente vivo que é suscitado pela experiência da pesquisa, que assume aqui uma dimensão estética – estética porque diz respeito aos processos de criação da realidade" (ESCÓSSIA; KASTUP; PASSOS, 2010, p. 201). Eu gostaria muito de voltar a eles no momento oportuno.

Comentei que o título da dissertação se modificou uma porção de vezes ao longo do processo. É provável que se modificasse ainda mais, caso o tempo disponível se estendesse, pois assim se manifesta o conhecimento e o potencial da arte como forma de aprendizado, experimentação e reflexão. Entretanto, deve-se escrever num período determinado, o qual impõe limites à criação tanto quanto a torna possível de ser realizada. Espero que esses limites representem apenas uma etapa que se encerra para outra começar, e que os leitores encontrem

aqui o incentivo necessário para continuar ampliando o campo da arte contemporânea, assim como o do incrível trabalho desenvolvido por Lygia Clark.

Repito: concebo esta pesquisa como um produto do campo das artes, que por vezes transpassa outros territórios como o da clínica e o da filosofia com objetivo de retornar à questão original com olhar maduro, heterodoxo, enriquecido pela experiência adquirida. Entendo a distância e os aspectos como elementos da ordem da linguagem, portanto constitutivos da crítica secundária à obra. Secundária e fundamental.

A distância e o aspecto estão ligados entre si de maneira mais estreita do que o espaço e o tempo; formam uma rede que nenhuma psicologia pode desenredar (o aspecto oferecendo não o próprio tempo, mas o movimento de sua *vinda*; a distância oferecendo não as coisas em seu lugar, mas o movimento que as apresenta e as faz passar). E a linguagem que revela essa profunda dependência não é uma linguagem da subjetividade; ela se abre e, no sentido estrito, "produz" alguma coisa que se poderia designar com a palavra neutra experiência: nem verdadeira nem falsa, nem vigília nem sonho, nem loucura nem razão (FOUCAULT, 2006, p. 72).

O objetivo maior desta pesquisa é contribuir com o pensamento artístico contemporâneo, oferecendo um trajeto de investigação que produz mais questões do que soluções, buscando adensar o debate e a produção artística e crítica, assim como incentivar novas explorações, sejam elas práticas ou conceituais. Daí sua perspectiva crítica, ao menos no sentido como eu a entendo: reflexão colaborativa, ativação de práticas, questionamento e amplitude de campo. É o que se espera da arte contemporânea, não?

PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

Estética, fetiche, processo, desdobramento

A *Estruturação do Self* não é uma obra de arte material, criada para contemplação, assim como os objetos usados na prática não devem ser raptados do espólio da artista e exibidos a espectadores de museu por conta de suas características plásticas. A "estética do belo", aquela estética tradicional que predominou ao menos até o Modernismo e que ainda hoje seduz com seu canto de sereia, não condiz com a justa apreensão da obra. É necessário conhecer os detalhes e o contexto para compreender sua força. A *Estruturação do Self* exige de nós, que entramos em contato quase três décadas depois do falecimento da artista, outro senso crítico e uma concepção de estética própria do pensamento artístico contemporâneo. Estética tal como o filósofo Jacques Rancière definiu no livro *A Partilha do Sensível*:

Não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento (2009, p. 13).

Em outras palavras, um regime de pensamento que nos permita articular maneiras de fazer e de experimentar a obra de arte que não se apresenta como objeto, mas como uma proposição. Em nosso caso, uma proposição artística com objetivos terapêuticos, que não concorda plenamente com o apuro estético de qualquer outra prática ou produto artístico como costumamos ver em museus, bienais e centros de cultura.

Podemos afirmar que o contato com a *Estruturação do Self*, para ser de algum modo efetivo nos dias de hoje, exige do público da arte uma abordagem aberta, uma articulação intelectual e sensível que possibilite compreendê-la como proposição artística ao invés de método "cientificamente" terapêutico. "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", escreveu Lygia Clark (1998, p. 85) no início das experiências de sensibilização do corpo por meio do uso de objetos.

Como disse o crítico Agnaldo Farias em matéria publicada na revista Bravo! – na ocasião da retrospectiva da artista que chegava da Europa para o Paço Imperial do Rio de Janeiro –, "Lygia Clark deixou a arte diante da experiência clínica; uma arte não mais feita por obras, mas por rituais. E propôs o artista como um terapeuta capaz de auxiliar o espectador na tarefa de conscientização corporal e psicológica" (FARIAS, 1998, p. 101).

Isso não significa que a *Estruturação do Self* não possa ser entendida no âmbito das ciências médicas ou psicológicas. São análises possíveis, que renderiam outros caminhos de estudo, crítica e reflexão. Entretanto, interessa a nós, neste momento, perceber nela os aspectos que permitam desenvolver uma crítica de arte contemporânea, especificamente.

Agnaldo Farias é muito preciso ao dizer que a artista está "proposta" como terapeuta – ao invés de dizer que "se tornou" uma. Porque a *Estruturação do Self* apresenta mais oportunidades críticas para o campo que pesquisamos se entendida como poética do que como método clínico. É mesmo uma arte que se coloca diante da clínica com vontade de dialogar e experimentar, num processo que deseja apenas agregar, contribuir, traçar caminhos que a clínica, por si só, talvez não tivesse oportunidade de vislumbrar. O crítico usa o termo "ritual". Não no sentido religioso, eu suponho, mas naquele mesmo sentido ampliado do "sagrado" que o psicanalista de Lygia Clark em Paris, Pierre Fédida, convoca na entrevista concedida a

Suely Rolnik para o "Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto", publicada no catálogo da exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo em 2006:

O que acontece como obra de arte, afinal, é da mesma ordem que a criação de um templo, isto é, um *templum* onde uma pedra é colocada, onde um espaço é desenhado e aonde os deuses podem chegar. Não é outra coisa, não quero dizer que é religião, mas que é sagrado – afinal, um encontro humano deveria sempre ser assim, sagrado. E creio que na obra de Lygia Clark há essa relação com o sagrado sob a condição de que o sagrado não seja fanatizado, capturado pela religião (2006, p. 70).

A arte leva à clínica seu ponto de vista. "Pensar é a transcendência espontânea do sentir" (BRITO, 2005, p. 286). O encontro acaba se revelando promissor para ambos os campos de conhecimento envolvidos, e eu acredito que venha daí sua maior contribuição à estética contemporânea, principalmente se considerarmos os limites de pensamento que se deixam ampliar.

Antes de prosseguir, é válido voltar nossa atenção para as características mais imediatas da proposta, de modo a traçar um panorama e facilitar a aproximação. Do que era composta, como se realizava, como se apresenta ao público, qual foi a sua origem etc.? No documentário *Memória do Corpo*, filmado por Mario Carneiro em 1985, Lygia Clark fala sobre boa parte dos objetos que utilizava naquele momento e simula uma sessão de terapia com o crítico Paulo Sérgio Duarte. É bastante instrutivo. Também nos serve como fonte primária de pesquisa a descrição do processo que a artista publicou no catálogo da Funarte, anexada no fim deste capítulo. Se nos basearmos em suas palavras e as complementarmos com as

detalhadas descrições feitas por seus amigos e colaboradores Suely Rolnik e Lula Wanderley, teremos uma ideia confiável para a análise desenvolvida na sequência.

A começar por uma mudança feita por Lygia que permite classificar a *Estruturação do Self* como uma proposta artística diferente das demais experiências sensoriais que ela realizava desde meados dos anos 1960 na Sorbonne, com auxílio de objetos sensibilizadores e técnicas de relaxamento: a sistematização da prática na forma de sessões de uma hora de duração, três vezes por semana, composta por uma sequência de experiências que tentavam dar conta de todo o corpo do cliente. Para a artista, "o processo se torna terapêutico pela regularidade das sessões, que possibilita a elaboração progressiva da fantasmática⁷ provocada pelas potencialidades dos 'objetos relacionais'" (1980, p. 50).

Não se tratava apenas da regularidade, como foi dito, mas também do grupo de objetos utilizados em cada uma das sessões, cujo propósito era sensibilizar toda a extensão do corpo que se submetia à experiência. Até então, cada proposta de Lygia Clark envolvia um único objeto, tais como as Máscaras-Abismos (1968), as Luvas Sensoriais (1968) e a Rede de Elásticos (1974), entre outras. A experiência ficava restrita ao uso isolado deles. Além disso, cada proposta se voltava também a uma área específica do corpo. Quando a artista faz uma seleção daqueles objetos para utilizar em conjunto numa nova proposição, o horizonte se amplia em novas possibilidades de composição. Tanto que o modo de manipulá-los se transforma: agora é a artista que agirá como intermediadora da experiência e aplicará os objetos no corpo de seus clientes, tocando a superfície da pele, fazendo ouvir sons de conchas,

---

⁷ Os fantasmas que assombram o corpo são pré-conceitos – noções pré-concebidas, redutoras, cegantes – que o impedem de se relacionar com o mundo sensível, diminuindo ou mesmo frustrando a manifestação de certa potência poética. Suely Rolnik explica que o termo "fantasmática" é uma tradução "do conceito freudiano de *phantasie* em alemão. Tal conceito é suscetível de um amplo e variado emprego em psicanálise. A contribuição mais interessante de Lygia Clark a este respeito é a ideia que ela formula já nos anos 1970 de uma fantasmática 'do corpo' (além da proposta que consiste em elaborá-la no próprio corpo). Assinalemos aqui que a artista teve a coragem e a liberdade de propor esta concepção no contexto da psicanálise francesa daquela década, que corresponde ao auge do lacanismo na França, fenômeno que teve com um de seus efeitos negativos o fato de tornar grande parte do meio psicanalítico local inteiramente refratário, senão hostil, à questão do corpo e à sua comunicação intensiva" (2005b, nota 40).

aquecendo os lábios com luz e mel. Nesse sentido, ela já não está mais dissolvida no mundo; a artista assume uma função-autor pronta para o agenciamento que dela depende.

Com seus *Objetos Relacionais*, a artista ia rastreando o corpo, escolhendo um ou outro destes seus inúmeros instrumentos, em função do que suas próprias micropercepções captavam. E quando ela topava com um dos pontos de inscrição ou de impacto daquelas marcas, as qualidades físicas do objeto traziam à tona, como um ímã, a memória da ferida, o que convocava a família inteira de fantasmas a ela associada. O passo seguinte era incitar o corpo a vomitá-los, desobstruindo assim a passagem do fluxo vital naquele ponto. Crucial, esta operação visava recuperar a receptividade do corpo vibrátil e sua capacidade de se deixar fecundar pelo mundo (ROLNIK, 2005b).

É importante salientar que a seleção dos objetos jamais foi estabelecida com rigidez. Quer dizer, não se tratava de um conjunto pré-fixado; Lygia sentia-se livre para utilizar o que parecia mais apropriado a esta pessoa ou àquela etapa do processo. Havia, portanto, um caráter de improvisação típico do ato criador ou, para ser mais específico, da performance, uma vez que o inesperado era uma constante da situação. Os clientes também podiam solicitar um determinado objeto, caso sentissem vontade dele, e cabia à artista decidir pelo sim ou pelo não; a prática fluía com certa mobilidade criativa, ainda que a sistematização implicasse procedimentos mais ou menos pré-estabelecidos.

Como explica Suely Rolnik,

alguns Objetos Relacionais recebem uma denominação específica (...).
Outros objetos não têm nome e outros, ainda, mudavam de nome em função

do seu uso e, portanto, do tipo de experiência que proporcionavam (o que indica mais uma vez que a obra não se finaliza no objeto, sendo este relacional em sua própria essência) (2006, p. 15).

Temos aí duas ideias complementares que são muito importantes. A primeira delas é a de que a obra não se finaliza no objeto, pois, tratando-se de uma experiência de sensibilização cujo objetivo é tocar o "núcleo psicótico do sujeito, contribuindo para a formação do ego" (CLARK, 1980, p. 50), os objetos utilizados na prática eram ferramentas responsáveis por estabelecer a relação, e faziam isso por meio do contato físico com aquele, um verdadeiro "corpo a corpo". Em outras palavras, a obra de Lygia Clark não se reduzia à criação de objetos, eles eram somente personagens de uma cena mais complexa, voltada para a experiência sensorial, que deveria desembocar numa espécie de terapia. O uso é que determina o valor do objeto. "O homem é o centro do acontecimento", diz a artista. "Tanto as pedras que encontro ou os sacos plásticos são uma só coisa: servem só para expressar uma proposição. Se eu construo ainda algo é pela mesma razão. Não vejo por que negar o objeto somente porque o construímos. O importante é o que ele expressa" (1998, p. 62). Em outro escrito, ela reformula a ideia, confirmando "a magia do ato na sua imanência e também a negação do objeto que perdeu toda sua carga poética ainda projetada, para se transformar num poço onde a multidão se debruça para se encontrar na sua essência" (1998, p. 57). É por esse motivo, entre outros, que não faz sentido exibir os Objetos Relacionais no museu, como se fossem vestígios de um ritual antigo não mais praticado ou como materiais banais que adquiriram "propriedades mágicas" por terem sido tocados pelo artista. O "toque de Midas" é um tipo de abordagem que não existe – ou não deveria existir – pelo menos desde as críticas às instituições e à "desaturatização" dos artistas e das suas criações promovidas no século XX por Walter Benjamin, Marcel Duchamp, Piero Manzoni e Marcel Broodthaers, só para citar alguns, e que de certo modo põem em crise o projeto Modernista. A produção contemporânea

estabelece outros paradigmas. Seja como for, o pensamento fetichizante é incompatível com as propostas de Lygia Clark, em especial com a *Estruturação do Self*, quando ela conseguiu levar adiante suas próprias críticas institucionais, procurando se posicionar fora da estrutura enrijecida – e enrijecedora – dos museus e do mercado de arte.

A segunda ideia contida na afirmação de Suely Rolnik, que complementa a primeira, é a de que o objeto é relacional e só assim pode atuar, portanto "não tem especificidade em si. Como o próprio nome indica é na relação estabelecida com a fantasmática do sujeito que ele se define" (CLARK, 1980, p. 49). Mais uma vez, ter um objeto desse encapsulado sob um pedestal no museu permite apenas que o espectador contemple um rolo de papelão, um saco plástico cheio de ar, pedras e outras banalidades do tipo. Porque, como vimos, a estética tradicional do belo não condiz com a proposição relacional desenvolvida pela artista como modo de ativação da obra. Quer dizer, a obra só se realiza de verdade quando o público estabelece uma relação com os objetos por meio do corpo e obtém, a partir dela, sensações ou estímulos sensoriais que de algum modo atingem seu "núcleo psicótico", para usar as palavras dela. Tanto que

o mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é algo da carga afetiva agressiva ou passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a 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 (CLARK, 1980, p 49).

Nesse processo de fundição, sujeito e objeto realizam uma troca.

No documentário *Memória do Corpo*, Lygia Clark simula uma sessão de *Estruturação do Self* com Paulo Sérgio Duarte para registrar os procedimentos como eles costumavam acontecer. Vale lembrar que o método provinha da prática, e a própria prática se modificava na medida em que o público demandava.

O conceito vem depois do trabalho. O trabalho é sempre mais inteligente que o artista, é ele que dá a direção, é ele que dá o conceito teórico da coisa. No trabalho que eu estou fazendo (...), eu não consigo estabelecer teoria alguma. Eu posso contar coisas, mostrar materiais, contar o que acontece, que cada um vive uma mitologia maravilhosa quando acontece esse trabalho novo, mas não há teoria. É impossível fazer uma teoria por ora, e talvez nunca a faça (CLARK, 2006, p. 59).

No filme, Paulo aparece deitado, trajando apenas cueca, sobre um colchão muito macio, no qual seu corpo afunda numa posição completamente livre, meio desengonçada até. Parece, contudo, bastante confortável, é como se o colchão envolvesse seu corpo inteiro. Seus olhos estão fechados.

A artista explica a psicoterapeutas num encontro realizado em 1982:

Eu trabalho com dois suportes. Eu trabalho com a minha pessoa que, num momento de fluir intenso em que o cliente me destrói, ele está com o *Objeto Relacional* na mão e não está comigo; se ele destrói o *Objeto Relacional*, eu estou presente inteira para desmentir que ele destruiu realmente o objeto. Então eu trabalho com dois suportes: um é o objeto e eu sou o outro (CLARK, 2006, p. 60).

Lygia massageia seu suposto cliente, dando ênfase no rosto, e o contato de suas mãos com o corpo de Paulo chama atenção, principalmente porque o uso dos objetos costuma receber maior destaque nos textos críticos, inclusive naqueles escritos pela própria artista. Mas existia o contato físico direto, um contato relevante, que faz do corpo da artista também uma entidade relacional, híbrido de sujeito e objeto, de tocante e tocado, num sistema de trocas sensíveis. A artista está presente na terapia, dela participa e recebe estímulos. Só depois os objetos propriamente ditos entram em cena, quando se quebra o "gelo" do contato recém-estabelecido e o cliente se permitiu envolver. "A artista participa do processo: um ritual que ela oficia, manipulando ela mesma os objetos no corpo dos receptores, ou indicando a maneira como eles devem ser experimentados" (ROLNIK, 2005b). Primeiro vem um saco plástico cheio de água, que passa pelo tronco e braços do homem. A água balança ali dentro, faz barulho, encobre e descobre cada curva sua. É rápido. Então, Lygia coloca o saco de lado e pega duas grandes conchas de caramujo, uma para cada ouvido. Ela explica que as conchas permitem escutar o som de fora e criar interioridade, uma descoberta que se dá pela diferença. Quando se toma consciência do não-eu, também se molda o eu aos limites sensoriais do corpo e da psique, ambos fundidos na unidade do *self*. "Em nenhuma instância, em nenhum momento, espírito e corpo coincidem precisamente; em nenhum ponto, contudo, chegam a se dividir", (BRITO, 2005, p. 286). As conchas permanecem ao lado da cabeça de Paulo enquanto a artista massageia seu corpo outra vez, agora aplicando um saco plástico cheio de ar. Mais tarde, ele chamará esse objeto de "ambíguo", uma vez que está cheio e vazio ao mesmo tempo. Ambiguidade, ambivalência, hibridismo... são todos adjetivos recorrentes, que abrem a proposta a significados múltiplos e, desse modo, não deixam determiná-la ou reduzi-la.

O saco de ar é substituído por almofadas, algumas pesadas (cheias de areia de praia) e outras leves (bolinhas de isopor). A textura muda, assim como o peso, assim como a sensação

subsequente. Lygia faz uma comparação interessante: quanto mais pesado, mais "corpo" tem o objeto. A almofada de areia é um objeto "com muito corpo". Ocorre um verdadeiro embate entre corpos sujeitos e sujeitados, num convívio que os confunde, e assim como as mãos da artista haviam se transmutado em objetos, agora o objeto ganha corporeidade. Ele entra em contato com o corpo deitado naquele profundo relaxamento, transferindo seu peso, repousando carne sobre carne, provocando... o quê? Uma sensação. Qual é o significado dela? Existe tradução que dê conta dele? Que tipo de reação aquela ação ativa? Que tipo de criação provém do gesto?

Para Lygia Clark, os objetos nunca têm em si próprios um significado único, ao mesmo tempo em que cada pessoa apreende deles um sentido particular. "Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistem apenas num mapa", propõe o filósofo Gilles Deleuze, "e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos" (1997, p. 90). Toda obra é composta também por trajetos *elegíveis*, e são as escolhas – pela interpretação – que criam sempre uma experiência singular. Escolhas não necessariamente racionais ou racionalizáveis, pois a interpretação é subjetiva em quase sua totalidade: [interpretar = criar]. Ao mesmo tempo – e daí o caráter meramente ilustrativo do vídeo –, cada objeto possibilita usos diversos; não há um lugar determinado para colocá-lo, diz a artista. Tudo varia de acordo com a pessoa, com o momento, com a vontade de experimentar. Assim, Lygia Clark conduz a prática conforme lhe parece apropriado.

Com a ajuda de seus objetos, Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações desconectadas, escorando pontos sem sustentação – fazendo enfim o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo. É isto, aliás, o que orientava a artista na escolha dos objetos, sua sequência e seu uso (ROLNIK, 2005b).

Outros objetos podem surgir no caminho e serem incorporados, de modo a complementar ou modificar o processo⁸. Como vimos, não se trata de uma estrutura rígida. Se quisermos considerar a *Estruturação do Self* um método, devemos levar em conta que ele não se estabelece jamais, ao menos não *exatamente*; exatidão não é uma palavra que cabe, pois um dos princípios da proposta é a transformação – trata-se de um dos poucos pontos previstos dentro de sua imprevisibilidade fundamental, o que acarreta um paradoxo. O paradoxo de ser algo sem jamais ser exatamente nada, sem jamais ser com exatidão, apenas "estar". Um ser atrelado ao existir, que é processo e não resultado, portanto se aproxima do gesto que caracteriza a vida.

Lygia conta a história da bucha vegetal, levada por um cliente que a chamava de "pele do meu pai". Ele gostava de ser acariciado com aquele objeto, sentia-se envolvido no abraço áspero do pai. A estopa foi levada por outro cliente, um homem, que queria ter a "vagina" tampada por ela. O objeto tinha essa função para este cliente específico, "tampar a vagina" imaginária que se formava entre suas pernas, embora pudesse ser usada de outro modo e ganhar um novo significado com outro cliente. O mel, que adoça os lábios ao fim da sessão, foi uma contribuição de Gina Ferreira, uma das clientes médicas que depois passou a empregar a *Estruturação do Self* como terapia em pacientes diagnosticados como psicóticos, dentro das instituições que frequentavam. Lula Wanderley, marido de Gina, fez o mesmo, com apoio de Lygia Clark, que queria conhecer os resultados daquela proposta no contexto de tratamento clínico. Ao ponto de, em 1982, ela dizer que "a parte mais importante do trabalho hoje não está na minha mão, está na mão do Lula, porque o Lula está aplicando a experiência com psicóticos de ambulatório e com um resultado muito grande. Essa experiência (...) eu acho que é mais importante" (2006, p. 60).

---

⁸ Sueli Rolnik esclarece que "muitos dos *Objetos Relacionais* resultavam de migrações de trabalhos anteriores, criados a partir de 1966, isto é, do momento que a própria artista batizou de 'Nostalgia do Corpo' (...). Outros, Lygia foi criando ao longo de seu percurso, os improvisando em função do que lhe diziam os corpos (...). Outros enfim era criados ou trazidos pelos próprios clientes, os quais, geralmente, Lygia incorporava ao trabalho" (2005b).

Paulo Sérgio Duarte recebe uma pedra, que envolve com a palma da mão direita. É a Prova do Real, cuja função é evitar que a pessoa tenha uma grande regressão, conforme Lygia explica no vídeo. "Para todas as pessoas que passam pelo processo a pedrinha na mão é fundamental. Ela é vivida como um objeto concreto que não é nem o sujeito nem o mediador que a aplica. Ela se posiciona fora da relação adquirindo um estatuto de 'prova da realidade'" (1980, p. 51). Quando a terapeuta for destruída, quando tudo ao redor se transformar em sentimento, restará a pedra, na qual é possível se agarrar para retornar à realidade compartilhada, como uma espécie de amuleto, se pensarmos a proposta em termos de ritual sagrado.

A pedra é dura, sólida, seus contornos são precisos e sua forma é aparentemente estável: o tempo de sua transformação sendo infinitamente mais lento do que aquele que o homem pode alcançar dado o limite da duração da sua existência. Neste sentido, todo o contrário dos demais *Objetos Relacionais* se os considerarmos do ângulo da extrema fragilidade e labilidade de suas formas. É esta condição material da pedra que tende a convocar no cliente sua percepção objetivante (ROLNIK, 2005b).

Caetano Veloso, que conheceu Lygia Clark durante seu exílio em Paris, no final dos anos 1960, compôs uma música inspirada nessa pedra, talvez com a esperança de que, ao agarrá-la, pudesse ser transportado do exílio de volta à realidade que o originou, evadindo-se da nova situação que precisava encarar. Para ele, que via com descrença as propriedades terapêuticas da *Estruturação do Self* (ROLNIK, 2005b), o objeto ainda assim continha uma simbologia que podia ser apreendida no plano estético. Sua canção diz: "*If you hold the stone,*

hold it in your hand, if you feel the weight, you'll never be late to understand" ⁹. Seja lá o que é possível entender ao segurar a pedra, chama a atenção que isso acontece por conta do seu peso – o "corpo" do objeto. A Prova do Real se apresenta com a solidez própria da matéria, e suas características podem ser incorporadas ao *self*, conferindo estrutura a ele. A carne que constitui o corpo do mundo, a mesma carne de que são feitos os homens, se a pensarmos conforme a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, para quem, "dado que vê e se move, ele [o corpo] mantém as coisas em círculos a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo" (2004b, p.17).

Após a pedra há o mel, a luz da lanterna que aquece os lábios de Paulo e o "alimenta". O tubo de borracha para soprar seu rosto, a luva feita com uma espécie de fibra natural que arranha levemente a pele. Um grande lençol que abraça a superfície do corpo, dos pés à cabeça; uma almofada enorme, recheada com bolinhas de isopor, que preenche os espaços vazios, criando uma totalidade ficcional e sugerindo completude. Por fim, o saco de plástico com ar retorna à cena. Ele lembra uma bexiga. A proposta é estourá-lo como símbolo de destruição, de quebra de processo. O ato depende do cliente, que pode devolver o objeto intacto. A artista acaricia a cabeça de Paulo para desculpá-lo previamente pela perda, mas ele prefere apalpar o saco de ar a estourá-lo. Lygia o deixa brincar um pouco e pede o objeto de volta. A sessão termina assim.

Caso o cliente estourasse o saco, a artista daria outro para ele encher, de modo que houvesse uma reconstrução simbólica após a destruição do original. É o que ela explica quando Paulo o devolve. Um fluxo contínuo, trajeto circular cujo fim é o começo, em que ambos se confundem e coexistem na ambiguidade própria da proposta.

---

⁹ Em tradução livre: "Se você segurar a pedra, segurar com a mão, se você sentir o peso, você não tardará a entender" [tradução nossa].

Lygia Clark e Paulo Sérgio Duarte conversam. O estado de relaxamento incentiva relatos sobre as sensações recém-experimentadas. Ele conta que, mesmo quando já sabia que era mel, não era óbvio. Tratava-se de uma percepção diferente da usual, algo que pertencia ao seu repertório de conhecimentos, porém não daquela maneira. Um novo ponto de vista sobre o mel. A razão se deixa ludibriar pela sensação, resignificada pelo contexto. Paulo diz ainda que, ao ser tocado, sentia-se sobretudo pele, sobretudo superfície. Sentia-se não, ele *era* assim, era o que dizia sua fantasia. Estava no mundo e não estava vazio, era como se a gota de mel o preenchesse inteiramente.

Se retomarmos o pensamento de Deleuze (1997), podemos entender o corpo do cliente da *Estruturação do Self* como um mapa, um território determinado por seus limites físicos, a superfície da pele em toda a sua extensão. Acontece que "os mapas não devem ser compreendidos só em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos. Existem também mapas de intensidade, de densidade, que dizem respeito ao que preenche o espaço, ao que subtede o trajeto" (1997, p. 86). São trajetos e afetos que se encontram no corpo, que se superpõem, complementando-o e expandindo. São aqueles diversos mapas de densidade demográfica, umidade do ar, temperatura média anual, relevo etc. que desenhávamos em papel translúcido nas aulas de geografia do colégio, uns mapas sobre os outros, e que permitiam entrever diferentes perspectivas do mesmo assunto, pontos de vista que coincidiam e também se distanciavam numa indefinição sem fim.

Contudo, o indefinido não carece de nada, sobretudo de determinação. Ele é a determinação do devir, sua potência própria, a potência de um impessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau. (...) E como os trajetos não são reais, assim como os devires não são imaginários, na sua reunião existe algo de único que só pertence à arte (DELEUZE, 1997, pp. 88-89).

Conforme Lygia Clark explica no documentário, a proposta é que haja uma liberdade total de interpretação dos sentidos. Ela queria produzir um trabalho que fosse aplicado, ou seja, que não ficasse exposto para contemplação. Um trabalho que se realizasse no ato e se revelasse no longo prazo, de modo que fosse constituindo sentido aos poucos, um sentido sobre o outro, num processo de adição, transformação e profundidade.

Existe um objeto que Lygia Clark não utilizou na sessão simulada com Paulo Sérgio Duarte, mas que é apresentado em outro momento do filme e possui uma característica que, assim como o toque das mãos da artista, às vezes permanece em segundo plano nos relatos críticos, embora me pareça fundamental. Trata-se de uma peneira larga e rasa, parecida com aquela usada no jogo de búzios. Está repleta de conchinhas. A característica a que me refiro é, justamente, o som. Lygia deixa o cliente deitado na sala e começa a chacoalhar a peneira ao longe; vem então se aproximando pé ante pé, num crescente dramático, até que o volume fique bem alto e aumente também a intensidade da relação com o outro. As conchas batem umas nas outras e sugerem destruições e reconstruções, formas que se fazem e desfazem rapidamente, unidade que se fragmenta e se recompõe. Por fim, a artista atira as conchas sobre o corpo deitado no colchão, uma porção de cada vez, e ele pode sentir aquela chuva simbólica tocar aleatoriamente sua superfície inteira, provocando um sentimento de integração semelhante ao da experiência com a almofada citada anteriormente.

Em março de 2012, Lula Wanderley me recebeu no Rio de Janeiro, primeiramente numa galeria que expunha seus trabalhos artísticos e, dois dias depois, no Espaço Aberto ao Tempo. Eu havia entrado em contato alguns meses antes com objetivo de compartilhar visões acerca da *Estruturação do Self* e, claro, ouvir dele próprio sobre sua experiência clínica com a proposta da amiga. Na ocasião, ele explicou que o som, muitas vezes, estabelece o vínculo entre o terapeuta e seu paciente. Pois o silêncio pode perturbar o relaxamento; a ausência do

terapeuta provoca ansiedade no outro. Então, ele arrasta o pé, move um objeto qualquer, cantarola para sinalizar que continua por perto. Assim, a sintonia se restabelece e a terapia pode continuar como deveria.

No documentário de Mario Carneiro, Lula conta que procurou Lygia Clark com interesse de se submeter àquela "transposição brilhante que ela faz da arte para a terapia". Sua esposa já "se tratava" com a artista. Depois de uns anos, Lula teve vontade de usar as mesmas técnicas sensoriais com psicóticos, a partir de suas experiências pessoais. Ele explica que reproduzia o processo de Lygia com os frequentadores da Casa das Palmeiras¹⁰, instituição onde trabalhava na época. Anos mais tarde, descreveu esse processo no livro *O Dragão Pousou no Espaço* (2002, p. 42-43), que trata da maneira como a *Estruturação do Self* é utilizada no Espaço Aberto ao Tempo. Reproduzo suas palavras no final do capítulo.

Um ponto que chama atenção no texto de Lula – e que não existe no documentário citado aqui – é a etapa em que os Objetos Relacionais repousam sobre o corpo do cliente durante um longo período. Na simulação com Paulo Sérgio Duarte, Lygia Clark age rapidamente durante a sessão inteira. A etapa tampouco é descrita pela artista na apresentação do trabalho publicada em 1980. Entretanto, segundo o que Lula explicou por e-mail, o período de repouso e silêncio sempre existiu. Os objetos ficam distribuídos pelo corpo do cliente por volta de quarenta minutos.

Sabemos hoje que o processo sofreu diversas adaptações até a morte de Lygia em 1988, embora ela tenha escrito, oito anos antes, que aplicava o método *invariavelmente* em todas as terapias (1980, p. 52). Trabalhar com essas lacunas na história traz uma dificuldade especial quando a obra em questão é concebida na forma de um processo e, portanto, pode se

---

¹⁰ Devido ao alto número de reinternações em hospitais psiquiátricos na época, com média de 17 a cada 25 doentes, a Dra. Nise da Silveira idealizou "uma instituição que funcionasse como espécie de ponte entre o hospital e a vida na sociedade", conforme ela própria explica (2008, p. 211). A Casa das Palmeiras foi inaugurada em 23 de dezembro de 1956. "Representava um degrau intermediário entre a rotina do sistema hospitalar, desindividualizada, e a vida na sociedade e na família, com seus inevitáveis e múltiplos problemas, onde a aceitação de egresso não se faz sem dificuldades" (SILVEIRA, 2008, p. 214).

modificar completamente de uma hora para a outra. Sabemos que os relatos de 1980 não falam da proposta conforme se realizava em 1988; ao mesmo tempo é difícil saber exatamente o que mudou e quando a mudança ocorreu.

Lula Wanderley explicou, na ocasião da nossa entrevista, que fez pequenos ajustes nos Objetos Relacionais, de modo que produzissem melhores resultados no contexto clínico, onde são usados em conjunto com outros métodos terapêuticos e medicamentos, dependendo do caso. Segundo ele, alguns objetos eram muito pequenos para abranger partes maiores do corpo, portanto tiveram as dimensões alteradas. No geral, as modificações são discretas. É compreensível que os objetos se resignifiquem quando transportados do campo artístico para a instituição psiquiátrica e, por conta disso, seja necessário ajustá-los. Lygia trabalhava em seu apartamento, numa sala adaptada. Lula possui um local mais amplo, localizado num prédio e num contexto completamente diferentes.

Ao pensarmos a *Estruturação do Self* como proposta artística, torna-se parte constitutiva tudo o que se produz a partir dela, como explica o artista e crítico Ricardo Basbaum na entrevista que concedeu para esta pesquisa, reproduzida adiante. O crítico Ronaldo Brito concorda. Para ele, "a recepção pública de uma obra de arte é parte integrante dela" (2005, p. 288). No caso, as adaptações realizadas por Lula Wanderley, que tinha permissão de Lygia Clark para levar sua proposta a um novo contexto, hoje compõem o todo da obra. É curioso que, em entrevista com Suely Rolnik, Lula conta que Lygia o tinha como um dos poucos que compreendia de verdade a ideia, embora ele próprio não saiba explicar por quê. Seja como for, continuou a trabalhar com a *Estruturação do Self* no contexto clínico, onde tinha condições de explorar outros aspectos dela, o que a artista entendia como um desdobramento promissor. Desde o início, ela desejava que aquele método pudesse servir amplamente ao tratamento de pessoas em sofrimento psíquico, revelando também outro campo de pesquisa artística.

Podemos dizer que, em sua ambiguidade, a *Estruturação do Self* utilizada na clínica é tal qual a do ateliê, ao mesmo tempo em que não é. Em outras palavras: uma vez que o contexto transforma aquilo que engloba, as características, forças, potências e devires da proposta são diferentes quando é realizada no ateliê ou na instituição psiquiátrica; não só por conta da resignificação do método, mas também porque o público é outro. Entretanto, aquilo que se desenvolveu no contexto posterior continua a alimentar a obra original, pois o produto acaba por constituir a própria obra. Desse modo, podemos entender a *Estruturação do Self* como uma proposição que não se resume aos objetos nem à prática – ela carrega consigo uma potência inesgotável que deve revelar novos significados, seja num outro campo de pesquisa, numa outra época ou com outras pessoas e culturas.

Objeto, participação, ato

Ao falecer em 1988, Lygia Clark completava ao menos dez anos de pesquisa com a *Estruturação do Self*, sua "primeira sistematização de método terapêutico com os 'objetos relacionais'" (CLARK, 1980, p. 51), como ela própria a definia. As datas são controversas. No catálogo publicado em 1980 pela Funarte, a artista escreve que vinha utilizando os Objetos Relacionais para fins terapêuticos havia dois anos (p. 50), o que nos permite concluir que a experiência recebeu essa denominação em 1978. Isso é comprovado pela enumeração cronológica de suas "exposições individuais", na orelha do mesmo catálogo, em que se lê: "1978-1980 – Terapia individual com os objetos relacionais – Brasil".

Nas 65 entrevistas que realizou para Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento: Projeto de Ativação de 26 Anos de Experimentações Corporais, das quais 53 foram selecionadas para montagem em DVD, Suely Rolnik, amiga da artista que acompanhou de perto o desenvolvimento da *Estruturação do Self*, cita 1976 como data inicial, a qual corresponde ao retorno definitivo de Lygia ao Brasil, após sua terceira temporada de residência em Paris¹¹. Sabe-se que os Objetos Relacionais já existiam desde muito antes, ou talvez deveríamos chamá-los de "formulações potenciais" daqueles que somente mais tarde receberiam tal denominação. Eles estavam presentes nas experiências que Lygia Clark realizava com seus alunos na Universidade Sorbonne, as quais incluíam processos de criação em grupo e técnicas de relaxamento, e que de algum modo poderiam ser consideradas um estágio embrionário do cunho terapêutico posterior. Há uma vontade de provocar certo registro de sensibilidade/sensorialidade e de descontração corporal, que ganha força não apenas na *Estruturação do Self*, mas nas terapias corporais em geral, em especial após 1968,

---

¹¹ Lygia Clark viveu em Paris entre 1950 e 1952, durante um breve período em 1964 e, por fim, entre 1968 e 1976.

ano em que a artista chega à fervilhante Paris para sua terceira, última e mais extensa temporada. Para Suely Rolnik, ao invés de banalizar o trabalho da artista, isso

é sinal da sintonia de suas investigações com as questões e os procedimentos de seu tempo: especialmente as questões relativas ao corpo e às práticas (terapêuticas ou artísticas) então vigentes, no contexto das quais o corpo vinha como principal vetor de seus respectivos dispositivos (ROLNIK, 2005b).

Antes mesmo das aulas na universidade, em 1968, Lygia envia duas cartas ao amigo Hélio Oiticica, que ainda residia no Brasil. A função relacional dos objetos já estava muito clara para ela, que abandona o "objeto em si" como produto de arte e se volta à sua utilização/aplicação.

Para mim o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais por exemplo são 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 que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira (CLARK, 1998, p. 61).

Na sequência, complementa: "Não vejo por que negar o objeto somente porque o construímos. O importante é o que ele expressa" (CLARK, 1998, p. 62). Na carta seguinte, datada cerca de vinte dias depois, Lygia escreve: "Estou fazendo uma série de máscaras sensoriais que lembram muito o seu *Parangolé*. (...) São imensas e quando se olha no interior

debruça-se num verdadeiro abismo! (...) O mesmo problema do sensorial aí está e também do abismal e a nostalgia do corpo que há muito tempo me interessa" (1998, p. 82).

Ao desembarcar no Brasil em 1976, a pesquisa de Lygia Clark sofreu uma transformação radical. Os grupos de colaboradores, como acontecia na Sorbonne, foram abandonados, e as experiências com os objetos passaram a ser realizadas individualmente, dentro de um processo que se estabeleceria aos poucos, mas que já deixava claro sua vontade de se aprofundar na experiência subjetiva individual de cada pessoa. Em parte, talvez a mudança tenha sido influenciada pelo contexto ditatorial brasileiro. Não apenas porque toda manifestação grupal fosse digna de suspeita e talvez até de investigação, mas também porque Lygia encontrou boa parte de seus amigos abalados com os anos de perseguição, restrição de liberdade e violência física e moral. Numa carta de outubro de 1970, Hélio Oiticica já a alertava:

Fora do Brasil pensa-se somente em matar saudades, etc., mas é que o tempo passa e a burrice-opressão aumenta. Muitos amigos de Caê [Caetano Veloso] e [Gilberto] Gil, meus, etc., uns se mandaram, outros presos, outros loucos, internados; é horrível tudo isso, somado ao folclore local! Rogério Duarte, a quem amo demais, ficou atacado e pediu-me que desse solução: fez tratamento em Engenho de Dentro durante duas semanas (CLARK, 1998, p. 174).

Em suma, cada pessoa, à sua maneira, manifestava certo grau de sofrimento psíquico frente ao grave contexto sociopolítico da época, que interessava à artista pesquisar.

Na entrevista que concedeu a Suely Rolnik, Ricardo Fabbrini propõe que o trabalho de Lygia Clark seja entendido como terapêutico a partir do momento em que não existe mais um objeto de arte ao final do processo – objeto físico e plástico, conforme tradição na história da

arte –, e também a partir do momento em que os resultados da experiência estética se aproxima daqueles obtidos com as terapias propriamente ditas. Em outras palavras, o filósofo acredita que os trabalhos da Sorbonne, por exemplo, já poderiam ser entendidos como "pertencentes" à fase dita "terapêutica", ainda que esta fase só obtivesse sua estrutura definitiva anos depois.

Seja como for, as demarcações de etapas são um método da história da arte que se escreve posteriormente, e a dificuldade de estabelecê-las revela uma hipótese que me parece coerente com o trabalho analisado: a de que os Objetos Relacionais utilizados com fins terapêuticos já compunham a produção de Lygia Clark pelo menos desde os Bichos, no início da década de 1960, quando a manipulação do objeto artístico abriu caminho para a fase sensorial e a incorporação dos objetos ocorrida por volta de 1969, com a proposição O Corpo é a Casa. Podemos dizer também que o desejo de estabelecer relações estava presente desde a "descoberta" da linha orgânica, nos primeiros trabalhos construtivos da artista com as superfícies moduladas, em que a ausência – o espaço vazio potencial traçado ali – escoa para fora da tela, para além dos limites físicos da moldura, com objetivo de ocupar o espaço ao redor e fazer do mundo uma obra de arte.

O espaço é articulado pelo dinamismo da ação. (...) Não é o do espetáculo como encenação para ser vista e sim a ação vivenciada. É um espaço-tempo compartilhado, ativado e percebido pelos participantes. São forças interagindo e assumindo formas expressivas constantemente renovadas (MILLIET, 1992, p. 130).

Todas essas suposições têm um fundamento comum, o qual nos interessa particularmente: a consistência do trabalho da artista, que não chega à proposição terapêutica por acaso. Independentemente do que pode ou não oferecer à teoria ou à prática clínica, a

Estruturação do Self apresenta um valor artístico inédito, que nos permite repensar uma série de paradigmas da produção contemporânea, em especial os que dizem respeito às relações do ato criador, estabelecidas primordialmente entre artista, obra e público.

Em 1965, Lygia Clark e alguns de seus ex-companheiros de movimento Neoconcreto – Hélio Oiticica e Lygia Pape em especial – antevêm certo paradigma da arte contemporânea brasileira que ganharia notoriedade internacional algumas décadas mais tarde: a relação que denomino "supraparticipativa", ou seja, além da simples participação como ato criador da experiência artística. Segundo a artista,

para que tal mudança, verdadeiramente, se opere na arte contemporânea, é preciso outra coisa que simplesmente a manipulação e a participação do espectador. É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor (CLARK, 1980, p. 27).

Trata-se de um aspecto político das proposições que começa a se manifestar, e que condiz com a problemática do período.

Quando o espectador ganha status de autor, exige-se dele uma interação mais intensa com a obra, algo além da participação passiva desenvolvida pelas vanguardas modernistas e também além da participação intelectual que Marcel Duchamp sugeriu no ensaio *O Ato Criador*. O público de Lygia participa com o corpo, com a vontade, com sua carga emotiva, sua história de vida, sua multiplicidade individual – no sentido de que cada um são muitos (ARAGON; LIMA, 2010, p. 137) – e abertura à relação sensorial. A obra não está dada para ser vista ou pensada, mas também para ser experimentada, apropriada, acolhida. "A proposta não é fruir, nem usar, mas experienciar com todo prazer ou dor desse conhecimento que

emerge num vir-a-ser corporificado e socialmente articulado" (MILLIET, 1992, p. 156). As mudanças não competem apenas ao público, claro. O próprio sentido original da expressão "obra de arte" já não dá conta, principalmente porque o objeto tende a desaparecer; a obra não é mais um produto material. Surgem então as proposições artísticas, que se apresentam como sugestões de experiência.

Não é a participação e não é dizer (...) que a arte é um problema da burguesia (...). Agora somos propositores e, através da proposição, deve existir um pensamento (...). A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. (...) Quanto mais diversas forem as vivências, *mais aberta é a proposição* (CLARK, 1998, p. 84-85).

Portanto, surge também um novo conceito de artista, que se distancia daquele ideal de "criador onipotente" típico do Modernismo. Lygia Clark se apresenta como propositora, e sua função primordial é acionar, estimular, incitar a vivência do participante na obra. "Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro", escreve em 1968 (CLARK, 1980, p. 31).

Dois anos antes, em 1966, ela havia escrito um breve "manifesto de recusa" dos princípios modernistas, que chama de "crise da expressão moderna". Ao rever tais princípios, a artista propõe "provocar a participação do público" como alternativa ao elitismo das galerias e das grandes instituições, em clara sintonia com o imaginário coletivo da época, povoado de filosofia existencialista e movimentos políticos estudantis. A recusa se apresenta em oito tópicos impositivos e também elucidativos:

Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva;

Recusamos todo mito exterior ao homem;

Recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição;

Recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o momento do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive;

Recusamos toda transferência no objeto – mesmo em um objeto que só estava presente para salientar a obscuridade de toda expressão;

Recusamos o artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador;

Recusamos a ideia freudiana do homem condicionado pelo passado inconsciente e damos ênfase à noção de liberdade;

Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração (CLARK, 1980, p. 30).

Na entrevista citada anteriormente, Fabbrini destaca três atitudes que podem ser percebidas na Lygia Clark desse período e que, de algum modo, continuarão presentes em toda a sua obra posterior: a desmistificação do artista (substituição do criador modernista pelo propositor), a desaturização da obra (perda da singularidade, no sentido benjaminiano do termo¹²) e a dessacralização dos materiais (que passam a ser cada vez mais banais e que, como veremos, farão do objeto artístico uma ferramenta de experiência). Essas atitudes ocasionarão também um afastamento de Lygia Clark das instituições tradicionais, tais como

---

¹² O conceito de obra de arte única e insubstituível cai com o Modernismo. Na era da reprodutibilidade técnica, conforme o filósofo Walter Benjamin batizou o período, o sistema produtivo da arte se transforma, assim como se transforma também o mercado, a recepção por parte do público, a história e crítica da arte em geral. Ele explica que "o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. (...) Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade" (BENJAMIN, 1994, 168-169).

museus e galerias da época, onde sua arte não se enquadrará – ou, melhor dizendo, esses locais não estavam devidamente preparados para receber o ineditismo que ela propunha. A chamada "crítica institucional", como ficou conhecida, foi uma preocupação recorrente ao longo do século XX, facilmente percebida na arte de Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Piero Manzoni e Joseph Beuys, entre muitos outros. Em Lygia Clark, entretanto, ela surge mais como consequência do desenvolvimento das proposições do que propriamente como uma meta pré-estabelecida. Em 1971, ela comenta com Hélio Oiticica:

não é que eu seja contra galerias, não sou *a priori* contra nada. Não quero criar nova elite. (...) Quero é gente, não importa cor, idade, nacionalidade, estado de sanidade mental, burgueses, proletários, crianças, não importa, eu quero é gente e gente é que é importante, o sistema que se foda! (CLARK, 1998, p. 213).

Seja como for, a artista se afastará das grandes instituições ao ponto de as sessões de *Estruturação do Self* serem realizadas no "consultório" montado em seu próprio apartamento.

Vale dizer, ainda, que as proposições artísticas não eram exclusividade de Lygia Clark e seus colegas. Mais ou menos na mesma época, o grupo Fluxus¹³, para citar um exemplo, já possuía notoriedade internacional por suas sugestões de experiência baseadas no gesto de existir no mundo, normalmente associadas ao afloramento da sensibilidade poética e à tomada de consciência política. Porém, os trabalhos de Lygia adquiriram um caráter sensorial (com o uso do corpo e dos órgãos do sentido), metafórico (casa, canibalismo, nascimento, ovulação) e

¹³ O grupo Fluxus foi criado em 1961, em Wiesbaden, na Alemanha, durante o Festival Internacional de Música, sob a liderança de George Maciunas. Era integrado por artistas de várias partes do mundo, como os alemães Joseph Beuys e Wolf Vostell, o coreano Nam June Paik, o francês Ben Vautier e a japonesa Yoko Ono, além de outros representantes desses países ou dos países nórdicos. O movimento marcou as artes das décadas de 1960 e 1970, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. Valorizando a criação coletiva, esses artistas integravam diferentes linguagens como música, cinema e dança, manifestando-se principalmente com performances, happenings, instalações – à época sempre inovadores. O nome Fluxus (do latim *flux*) significa modificação, escoamento, catarse. Com a morte de Maciunas, em 1978, o Fluxus também chegou ao fim. No entanto, seus artistas continuaram ativos, mas seguindo caminhos diversos (AGUIAR; PECCININI).

intersubjetivo (experiências em grupo) tão forte que, nesse sentido, eram um tanto quanto singulares.

Logo que chega à França para sua terceira estadia, a artista percebe que sua maneira de pensar e produzir é muito diferente do cenário contemporâneo de lá, e parte disso se deve a questões oriundas no Brasil, comuns entre seus colegas. Ela não dispõe de apoio ou de oportunidade de diálogo, sozinha como estava, o que acentua seu sofrimento e vontade de retornar, apesar das dificuldades que se impunham por conta do novo regime militar. Isso fica evidente no que escreve para Hélio Oiticica: "Já bati queixo aqui por crise, angústia, mas sempre *lúcida* para saber que aí bateria da mesma maneira e que sou uma pessoa fundamentalmente só e terei que me aguentar sozinha" (1998, p. 40). Cerca de um mês depois, ela diz:

Pela sua carta a gente sente que é ainda no Brasil que as coisas importantes acontecem. (...) Somente aí nesse país fabuloso que aprendo a amar cada dia mais e em que tudo é importante até para se ter opção para negar alguma coisa! Aqui a merda é geral. Não existe povo. Tudo é Inez Vardaz ou ainda o canastrão do [André] Malraux que inventa todos os dias de enfeitar Paris. Sua última invenção mais parece coisa de russo: obras de arte no metrô! Morou? (CLARK, 1998, p. 63).

Num texto de 1965, Lygia Clark cita o ready-made como contraponto do Caminhando, que se realiza no ato de cortar, com auxílio de uma tesoura, uma fita de Moebius construída a partir de uma tira de papel. Trata-se de um dos trabalhos mais importantes de sua trajetória, em especial por todas as transformações que possibilitou. É com Caminhando que o ato passa a ser o principal meio de execução das propostas. Ela está especialmente interessada na questão do gesto incorporado à experiência artística, assim como nas escolhas subsequentes;

uma reflexão sobre a própria vida – o ato de existir –, talvez um eco da problemática existencialista, baseada nas múltiplas possibilidades de percurso e da escolha como determinante do ser no mundo. Em suas palavras, "quando um artista transplanta um objeto da vida cotidiana (ready-made) ele pensa em dar a esse objeto um poder poético. Meu 'Caminhando' é muito diferente. Nesse caso não há necessidade do objeto, é o ato que engendra a poesia" (CLARK, 1980, p. 27). Quer dizer, o objeto em si não é tão relevante frente à experiência proporcionada pelo ato de manipulá-lo/aplicá-lo/incorporá-lo. A hipótese se confirma no parágrafo seguinte, quando ela propõe que, no readymade,

apesar de tudo, ainda se acha a transferência do sujeito no objeto, a separação de um ou de outro. Com o ready-made, o homem ainda tem necessidade de um suporte para revelar sua expressividade interior. Mas isso hoje não é mais necessário, pois a poesia se exprime diretamente no ato de fazer (CLARK, 1980, p. 27).

Na realidade, com exceção de umas poucas tentativas, Lygia jamais conseguirá abandonar por completo o objeto, ele apenas se resignificará ao longo do tempo. Ou, como foi dito anteriormente, o objeto deixa de ser suporte (produto da arte) para se tornar ferramenta da experiência artística. Em outras palavras, Lygia não produziu readymades como Duchamp, e tampouco os chamava assim. São readymades, porém, no momento em que "panos, plásticos, fios, elásticos, são retirados do estado de inação e impregnados de sentido" (MILLIET, 1992, p. 115). Aliás, *são* ao mesmo tempo em que *não são exatamente* aquele tipo de objeto; eles adquirem características duchampianas, por assim dizer. A diferença é o propósito: o readymade é a encarnação da crítica ao sistema produtivo da arte e às suas instituições; os objetos sensoriais, por sua vez, são ferramentas de ativação corporal. Semelhantes e diferentes em suas medidas; uma ambiguidade pura.

Por conta disso, suas proposições conseguem ficar alheias à fetichização institucional que contaminou inclusive os trabalhos de Duchamp. Isso foi possível graças àquilo que Fabbrini denominou "dessacralização dos materiais" e "desaturatização do objeto artístico". Porque Lygia criava com matérias-primas banais, de fácil acesso e substituição, tais como sacos plásticos, água, areia e tubos de papelão; materiais de baixo valor comercial ou estético. Afinal, não faz qualquer sentido exhibir uma tira de papel e uma tesoura num pedestal de museu, guardadas em segurança sob uma redoma de vidro, como ocorria com os readymades, que assumiam papel de obra; Caminhando não é isso, a proposta não se reduz à tesoura e à fita de Moebius, tampouco deve ser apreendida segundo suas características plásticas; ela trata do ato de criar, sentir e pensar com elas. Lygia usa os objetos para provocar o gesto criativo do público, portanto a obra está além da matéria física que a constitui. Mesmo assim, os objetos permanecem como elementos necessários à experiência, e eles continuarão a participar inclusive na *Estruturação do Self*, em que adquirem característica relacional. Lygia Clark não consegue dispensá-los por completo, então os resignifica numa estratégia eficaz, de modo que eles não sejam confundidos com a obra em si e não sejam apreendidos com superficialidade, ingenuidade ou imediatismo.

A leitura que a artista faz daqueles trabalhos de Marcel Duchamp, por sua vez, é um tanto controversa. Porque é fato que os readymades adquirem "poder poético" por meio da transposição de seu local comum (cotidiano) para o inusitado (espaço expositivo), antevendo uma crise institucional que, no auge do Modernismo – os primeiros readymades são da década de 1910 –, é visionária. Trata-se de propostas irônicas que visavam transgredir um sistema solidificado em museus, salões e galerias da época, além do próprio método de criação dos artistas. Duchamp não estava preocupado, como Lygia escreve, com "revelar sua expressividade interior". Seus esforços com os readymades se voltavam a uma questão de política institucional e quebra de paradigma em relação à criação do objeto artístico. Mesmo

que o ato engendre a poesia do ready-made, é estranho buscar similaridades com os objetos de Lygia Clark, em especial os relacionais, pois as questões que os movem são incompatíveis. De novo, enquanto Duchamp provocava questões próprias do sistema de produção e circulação da arte, Lygia se dedicava à sensibilização do corpo humano, primeiro como poética e, depois, como proposta terapêutica. Se existe algo em comum entre eles, diz respeito somente à forma dos objetos, uma vez que ambos são criados a partir de materiais cotidianos, originalmente "não artísticos".

Sabemos que o conceito de ready-made foi absorvido por outros artistas e desembocou no Conceitualismo dos anos 1970, como frutificação da "arte de ideias" – ou "arte intelectual" – de Marcel Duchamp. Por sua vez, os objetos sensoriais de Lygia Clark aprofundaram-se na experiência subjetiva do participante, até serem sistematizados num processo de cunho terapêutico.

Além dos ready-mades, a artista parece travar um diálogo com outra contribuição importante de Marcel Duchamp para o pensamento artístico contemporâneo, embora não haja qualquer referência clara em seus escritos. Refiro-me ao ensaio *O Ato Criador*, de 1957, em que a ideia de participação criativa do público é finalmente formatada como teoria. Mesmo que Lygia desconhecesse o texto de Duchamp, existe nessa relação uma sintonia que nos ajuda a compreender o movimento de transformação do seu processo criativo. Porque as pessoas passam a participar cada vez mais ativamente, até se tornarem as principais autoras do trabalho, levado a elas como proposta por uma artista que se dilui para, enfim, desaparecer, restando somente seu gesto.

Em *A propósito da Magia do Objeto*, de 1965, Lygia Clark questiona o papel do artista; afirma que uma obra de arte "não se completa em si mesma" e que, pelo contrário, se apresenta como um "trampolim para a liberdade do espectador-autor" (1980, p. 27). São ideias que concordam com o texto de Marcel Duchamp, para quem "o ato criador não é

executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador" (DUCHAMP, 2004, p. 74). Em outras palavras, Duchamp deseja que o público abandone a contemplação passiva para assumir o papel de participante, colaborando com o artista num regime de coautoria que, dado o seu "estilo" – penso na intelectualidade predominante em sua obra –, presume-se que ocorra por meio de uma reflexão/gesto interpretativo. Se fosse o caso de uma réplica, Lygia complementaria a ideia, dizendo que "não se trata da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas que o participante dê um sentido ao seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento" (CLARK, 1980, p. 28).

Interpretar uma obra de arte implica fazer escolhas, mas a artista não se contentava com a rasa intimidade dessa relação. O que seria, então, isso que chamei anteriormente de *supraparticipação*, com objetivo de evidenciar a vontade de avançar os limites do ato criador duchampiano, como era entendido até aquele momento? Talvez a superação do dualismo sujeito-objeto, que se encontrarão finalmente integrados. "O homem é um corpo fenomenal que elimina a dualidade entre sujeito e objeto estabelecendo por meio de um *novo cogito* a inerência da subjetividade ao mundo", escreve Ricardo Fabbrini no livro em que analisa a trajetória de Lygia Clark (1994, p. 100). No regime de participação promovido por ela, nas obras-atos que se iniciam com Caminhando, o público não apenas contribui com a criação – como de certo modo já ocorria no contato corporal com os Bichos e, de maneira puramente intelectual, com os readymades de Duchamp –, mas o próprio dualismo anterior desaparece, pois público e objeto passam a constituir a própria obra, num amálgama tão resistente que a palavra "participação" não sustenta. Seria mesmo o caso de uma *supraparticipação*, algo que não se resume à manipulação física ou à interação intelectual, mas uma fruição conjunta,

reflexiva, um fazer-se obra por meio da atitude propositora da artista, que funde sujeito e objeto num só corpo enquanto ela própria se "dissolve no mundo" (CLARK, 1980, p. 28).

O termo possui inspiração nos escritos de Hélio Oiticica, a respeito do que ele chamava de *suprassensorial*. Em suas palavras, "a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética" (1967b). Assim como Lygia, ele também trabalha com a ideia de liberdade do público, sua não alienação e seu comportamento ético-social. "O *comportamento* – eis o que me interessa: como alçá-lo à máxima liberdade", diz. E completa: "(...) O estímulo vital para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) criador – o seu ato, subjetivo, o seu *instante puro*" (1967a). Isso se daria por meio de proposições cada vez mais abertas ou "exercícios criativos", num processo bem diferente da relação tradicional modernista entre autor, obra e público. De modo a "levar o indivíduo a uma 'suprassensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano" (OITICICA, 1967b). Com tom político mais evidente do Lygia, Hélio afirma que "o importante é não sermos isto ou aquilo, mas cidadãos do mundo, abertos às descobertas de cada instante" (1967a). E, ainda que em determinados instantes ele se aproxime das ideias duchampianas¹⁴, sua vontade é ir além da intelectualidade como meio de apreensão das proposições artísticas, atingindo o cerne dos sujeitos pela emoção:

Toda essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito,

---

¹⁴ Quando Hélio Oiticica diz que "o artista, por sua vez, ao propor algo não consegue livrar sua proposição do subjetivo que há nele – de um modo ou de outro *transmite* algo que, às vezes, não quer" (1967a), parece concordar com aquilo que Marcel Duchamp denominou "coeficiente artístico", segundo o qual conteúdos não intencionados acompanham a apreensão das obras, a despeito da vontade do artista, pois tais conteúdos são desprendidos da relação que a obra estabelece com o público (2004, p. 73).

redescobrimo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta enfim a nós como arte de conhecimento direto, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda espécie, já que é ela (a experiência) a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo. A posição é, pois, revolucionária no sentido total do comportamento. (...) A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual (...): só restará da arte passada o que puder ser apreendido como *emoção* direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento (OITICICA, 1967b).

É evidente que a liberdade do "espectador-autor" (CLARK, 1980, p. 27) se restringe ao território da proposta, seja ele qual for. Um limite indefinido, formado por uma confluência de pensamentos e de vivências sobre as quais nem a artista nem as pessoas que se submetem à experiência têm controle.

Mais uma vez, o texto de Marcel Duchamp ajuda a elucidar a questão. Pois ele denominou "coeficiente artístico" esse "limite" da experiência, explicando-o como uma diferença entre a intenção do artista e a realização da obra, diferença esta que o artista desconhece. Para o autor, algo permanece oculto na cadeia de reações que acompanha o ato criador – ou a experimentação da obra. "O 'coeficiente artístico' pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente" (DUCHAMP, 1994, p. 73). Acredito que seja nessa realização não determinada que se localize a liberdade do espectador-autor citada por Lygia, que Duchamp tenta determinar por meio de uma fórmula matemática enquanto ela prefere a experiência subjetiva. Trata-se de uma das colaborações mais interessantes de sua obra, pois leva a atitude criadora das pessoas a um patamar inédito, em que a experiência subjetiva delas, em conjunto

com o gesto, o corpo e os relatos verbais, passa a constituir a forma e o campo da obra. A razão – ou intelecto – como meio de fruição já não basta. A artista explica que, em seu trabalho:

Aflora a "memória do corpo": não se trata de um viver virtual mas de um sentir concreto; as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo, através do "objeto relacional" ou do toque direto de minhas mãos. O "objeto relacional", em contato com o corpo, faz emergir por suas qualidades físicas a memória afetiva, trazendo experiências que o verbal não consegue detectar (CLARK, 1980, p. 55).

A obra de Lygia Clark concede novo fôlego àquelas primeiras teorias sobre o pensamento contemporâneo que Marcel Duchamp estabeleceu em 1957, por mais que não exista relação direta entre os artistas. Do mesmo modo, as ideias de Duchamp nos permitem analisar com maior profundidade os fundamentos da criação e as pesquisas de Lygia em direção a uma forma de participação que superasse a própria ideia de participação como acabava de surgir. Nesse sentido, é muito pertinente o que Fabbrini diz à Suely Rolnik durante a entrevista citada: “Lygia Clark parte diretamente do ponto de chegada dos modernistas, sendo radical desde a origem” (2005).

DESCRIÇÕES DO PROCESSO

Nas próximas páginas, reproduzo *ipsis litteris* a descrição que Lygia Clark, Lula Wanderley e Suely Rolnik publicaram sobre o processo de *Estruturação do Self*, segundo entendimentos e experiências próprias.

Como é por meio da vivência que a proposição se estabelece, tais palavras nos ajudam a compreender aquilo que Lygia chamou de "sistematização do método terapêutico" (1980, p. 51), de modo a preencher uma lacuna específica desta pesquisa. Para além do verbal, podemos ter uma ideia do que ocorria – ou continua a ocorrer, no caso do trabalho de Lula Wanderley no Espaço Aberto ao Tempo – no âmbito da percepção sensorial. Do corpo, caminha-se em direção ao texto. Das sensações, obtemos uma tradução, com as perdas e os ganhos nela implicados.

O texto de Lygia Clark, na época recém-escrito, consta no catálogo publicado pela Funarte em 1980, com o qual temos trabalhado. A narrativa de Lula faz parte do livro *O Dragão Pousou no Espaço* (2002), em que ele analisa o sofrimento psíquico no contexto da arte contemporânea e na relação com o uso terapêutico dos Objetos Relacionais. Por fim, o texto¹⁵ de Suely Rolnik serviu de complemento à profunda análise realizada por ocasião da mostra individual da artista que veio a público no Museu de Belas-Artes de Nantes, na França, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, em 2005 e 2006, respectivamente. Intitulada "Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento. Somos o Molde. A Você Cabe o Sopro", a exposição teve curadoria da própria Suely, em parceria com Corinne Diserens.

A ordem dos textos selecionados foi determinada pela cronologia. Optou-se por outro tipo de letra para destacá-los.

---

¹⁵ Algumas das notas originais foram suprimidas por conta deste novo lugar a que o texto foi transferido. Todas as restantes são da própria autora.

Estruturação do Self

Lygia Clark (1980, p. 51-52)

A "estruturação do *self*" foi minha primeira sistematização de método terapêutico com os "objetos relacionais".

A pessoa deita-se sumariamente vestida sobre um grande colchão de plástico recheado de isopor, coberto por um lençol solto. Com o seu peso a pessoa já abre sulcos no colchão dentro dos quais seu corpo se acomoda. Massageio longamente a cabeça e a comprimo com as mãos. Pego com as mãos todo o corpo, junto as articulações docemente com firmeza, o que dá a muitos a sensação de "colar" ou "soldar" pedaços do corpo. Para outros o toque tem o poder de "fechar" os "buracos" do corpo ou "deslocá-los" para outras áreas. Trabalho o corpo inteiro com as "almofadas leves", friccionando longamente a planta dos pés e a palma das mãos. Coloco numa das mãos do sujeito uma pedrinha envolta num saquinho de textura macia (dos que são utilizados para vender legumes).

Para todas as pessoas que passam pelo processo a pedrinha é fundamental. Ela é vivida como um objeto concreto que não é nem o sujeito nem o mediador que a aplica. Ela se posiciona fora da relação adquirindo um estatuto de "prova da realidade". Em toda a minha experiência só houve uma exceção a esta regra: um *borderline* que viveu a pedrinha dentro de sua fantasmática como bosta. Passo sobre o corpo "sacos plásticos contendo água", depois "sacos plásticos cheios de ar", soprando em seguida ar quente através de um tubo sobre toda a superfície do corpo. Coloco as "almofadas leves" ao redor da cabeça, pressiono o colchão em torno do corpo para "enformá-lo"; coloco ainda as "almofadas pesadas" ao redor da cintura, entre as pernas, suprimindo todos os vazios do corpo. No lugar onde foi detectado um "buraco" (*manque*) coloco minhas mãos, pressionando-as, podendo

eventualmente substituí-las por "almofadas leve-pesadas". Cubro o corpo com uma manta de lã, sento-me no chão atrás da cabeça do sujeito, bem próxima a ele. Deixo o silêncio se instalar ou o sujeito expressar através do verbal todos os seus temores, todas as suas sensações, podendo mesmo chegar a viver suas "agonias primitivas" (cf. WINNICOTT, D. W.). Coloco minha mão como uma concha no rosto da pessoa, no ventre, ou em outra parte, dependendo das fissuras que ela expressa. Em alguns casos o afastamento de minhas mãos do corpo é sentido como fragmentação, como perda de uma parte do corpo. Exemplo de um testemunho desta experiência: "Quando você retira suas mãos do meu corpo, sinto que uma parte de meu corpo se vai e o que resta dele não tem estrutura para se manter sozinho". No final retiro docemente a manta, as almofadas, pego na cabeça do sujeito girando-a de um lado para o outro. Para alguns passo ainda o "grande colchão" sobre o corpo. Peço à pessoa que se espreguice longamente. Sentada, pego em toda a superfície de seu dorso. No final dou um ou vários "sacos plásticos cheios de ar" para que a pessoa os manipule ou eventualmente os arrebente. Massageio a cabeça da pessoa durante esta manipulação, criando condições favoráveis para que ela passe ao *acting-out*. Quando o sujeito estoura o saco plástico pela primeira vez o faz com grande temor, mesmo que não tenha consciência do significado simbólico do objeto naquele momento.

Trata-se de vivenciar a "ambivalência" em relação ao objeto. Na destruição o "objeto relacional" é um receptáculo para receber os ataques do sujeito, não como um objeto, mesmo parcial (cf. KLEIN, Melanie), mas ainda na indiferenciação: os dois corpos são como vasos comunicantes, continente em que a criança não diferencia o que é ela e o que é o objeto. Em seguida incito o sujeito a encher outro saco plástico para repor o saco destruído. Processo de "reparação" que assegura uma identificação estável ao objeto benéfico ("bom objeto") reforçando o ego e o desculpabilizando. Processo que se dá ao mesmo tempo que o

aparecimento do objeto global, através da devolução da integridade ao objeto de amor que fora alvo dos ataques agressivos do sujeito. Este momento tem, pois, um papel estruturante. A "estruturação do *self*" se dá no espaço pré-verbal. Durante esta fase do trabalho, o silêncio é totalmente respeitado e a palavra intervém depois que a pessoa quiser expressar verbalmente imagens ou sensações vividas, ou ainda na sessão seguinte se ela notou modificações em seu comportamento no real. A "estrutura do *self*" consiste na maternalização maciça: estabelecer entre o mediador e o sujeito, de modo real e simbólico, uma relação análoga a que existiria entre uma "boa mãe" e seu filho. A ação é reparadora – trazer ao sujeito satisfações reais das quais fora privado pela mãe. Trata-se de compreender as necessidades fundamentais do sujeito e responder a elas através do contato com o corpo e não da interpretação analítica clássica. Isto implica evidentemente num engajamento afetivo do mediador. Quando o paciente teme uma "supermãe" ele reage contra a maternalização com diversos sintomas: asfixia, tosse, esmagamento, sensação de peso que o sufoca. Aplico a "estruturação do *self*" em diferentes estruturas com diferentes problemáticas psicológicas: pessoas que se drogam, que têm "buracos" no corpo, distúrbios sexuais ou de identidade, e pessoas com extrema dificuldade para se expressar no verbal. Por ora observo progressos em todas elas – mesmo e sobretudo com os *borderlines*. O corpo vivido como parcial, ou fragmentado, começa a se tornar global, os "buracos" do corpo se fecham, a relação com a droga muda de qualidade e há desbloqueamento da sexualidade, tanto polimorfa como genital. Aplico suavemente este método de maneira invariável em todas as terapias.

Estruturação do Self

Lula Wanderley (2002, p. 42-43)

É como chamamos a utilização sistematizada do Objeto Relacional na proposta terapêutica. Um *setting*, onde a potencialidade dos objetos torna-se mais clara dentro do dinamismo psíquico. Ritual belo, principalmente na relação entre o silêncio e o gesto.

A pessoa deita-se em um grande Objeto, um colchão feito de plástico transparente e recheado de bolinhas de isopor. A superfície deste colchão não oferece resistência e tende a abrir espaços vazios em seu interior, facilitando a acomodação perfeita do corpo. Cubro seus olhos, e também coloco em seus ouvidos conchas do mar para proporcionar uma sensação de interioridade. Massageio suavemente sua cabeça. Junto suas articulações com doçura, mas com firmeza, o que leva muitas pessoas a vivenciar uma sensação de unidade.

Toco o corpo da pessoa com os Objetos Relacionais, em uma espécie de massagem, para depois deixá-los por sobre o corpo, envolvendo-o. Essa etapa em que os Objetos permanecem estáticos sobre o corpo é a mais longa (cerca de 40 minutos). É quando o Objeto Relacional torna-se mais forte em sua linguagem, sem a presença do toque do mediador-terapeuta, que apenas espera.

Durante essa espera, coloco em suas mãos uma pedrinha redonda envolta por uma rede. Esta pedra é o que chamamos de "prova da realidade". Sendo totalmente diferente dos demais Objetos, pois é compacta, possuindo contornos definidos, o gesto de segurá-la irá se contrapor a todo o processo, ao mesmo tempo que a ele pertencerá.

Depois, retiro vagarosa e suavemente os Objetos de cima do corpo. Também massageio o corpo com outro grande Objeto, uma espécie de cobertor feito de pano levíssimo recheado de bolinhas de isopor. Forneço à pessoa um Objeto de ar (saco plástico

cheio de ar) para que ela, já sentada, de olhos abertos, toque em seu próprio corpo, num gesto de transição para a volta à atitude de verbalização. Converso com ela a respeito do que foi vivenciado durante toda a experiência com os Objetos.

Encerro a sessão para renová-la periodicamente dentro de um processo.

Breve Descrição dos Objetos Relacionais

Suely Rolnik (2006, p. 15)

Objeto Relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua *experiência* corporal como condição de realização da obra¹⁶. Incorporada ao próprio nome dos objetos, sua qualificação indica de antemão que a essência dos mesmos se realiza na *relação* que com eles estabelece o “cliente” da proposta da artista.

Alguns *Objetos Relacionais* recebem uma denominação específica: é o caso do *Grande colchão*, almofadão de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, sobre o qual o cliente permanecia deitado durante toda a sessão. Lygia Clark o utilizava igualmente para outros fins, por exemplo pressionar o corpo do cliente marcando todo o seu contorno de modo a “enformá-lo”¹⁷ – expressão que a própria artista propõe para qualificar esta operação.

Outros objetos não têm nome e outros, ainda, mudavam de nome em função de seu uso e, portanto, do tipo de *experiência* que proporcionavam (o que indica mais uma vez que a obra não se finaliza no objeto, sendo este *relacional* em sua própria *essência*). Muitos destes objetos, bem como os procedimentos que os acompanham, haviam migrado das quatro fases de investigação experimental que antecedem a Estruturação do Self, compostas

---

¹⁶ Esta orientação da pesquisa de Lygia Clark data de sua proposta *Caminhando*, de 1963. A artista retoma definitivamente este rumo de sua trajetória, em 1966, com *Pedra e ar*, a partir da qual não haverá mais lugar para o “espectador” – ou seja, a obra não mais admitirá qualquer tipo de posição de exterioridade.

¹⁷ Lygia Clark (com a colaboração de Suely Rolnik), “Objeto Relacional”. In: *Lygia Clark* (Rio de Janeiro: FUNARTE, coleção ABC, 1980. P.51). Reproduzido In: Manuel J.Borja Villed e Nuria Enguita Mayo (Edit), *Lygia Clark* (catálogo de exposição), Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997; p. 321)

cada uma de uma série de trabalhos: *Nostalgia do Corpo* (1966)¹⁸, *A Casa é o Corpo* (1967-69)¹⁹, *Corpo é a Casa* (1968-70)²⁰ e *Corpo Coletivo* (1972-75)²¹. Esta última, Lygia Clark rebatiza de *Fantasmática do Corpo* em 1974, quando se impõe como questão o fato de que ao mobilizarem a memória corporal do receptor, aqueles mesmos objetos convocam os fantasmas que ela traz inscritos – exatamente a questão que levará a artista à invenção da *Estruturação do Self*.

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

¹⁸ São desta fase, entre outros, os seguintes trabalhos, todos do ano de 1966: *Pedra e Ar*, *Livro sensorial*, *Pingue-pongue*, *Desenhe com o dedo*, *Água e conchas*, *Respire comigo*, *Diálogo de mãos*, *Natureza (Estrutura cega)* e outros tantos. A última proposta desta série é praticada até 1967.

¹⁹ Nesta fase (1967-69), Lygia Clark cria objetos que só podem ser explorados se vestidos pelo receptor. O objeto integra-se ao corpo como uma extensão que tem o poder de trazer o foco da atenção subjetiva para a microsensorialidade e seu contraste relativamente à macropercepção. Alguns dos objetos desta fase são feitos para serem vividos individualmente como *Máscara abismo* (série, 1968), *Máscara sensorial* (série, 1967-68), *Óculos* (1968), *Luvas sensoriais* (série, 1968) e *Camisa-de-força* (1969). Outros devem ser vividos a dois, esboçando-se já aqui as investigações de propostas coletivas da artista. É o caso de *Roupa-corpo-roupa* (série de 1967 que inclui entre outros: *O eu e o tu* e *Cesariana*), *Diálogo: Óculos* (1968) e *Casal* (1969). É igualmente deste período a instalação *A casa é o corpo: labirinto*, que Lygia Clark divide em quatro ambientes os quais chama respectivamente de “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão” (1968). A artista desenvolve também de 1967 a 68 seus projetos para *Proposições existenciais* (entre as quais, *Campo de Minas* e *Cintos-diálogos*) e para filmes (*Convite à viagem*, *Filme Sensorial*, *Western* e *O homem no centro dos acontecimentos*).

²⁰ Nesta fase os trabalhos passam a ser destinados a experiências grupais. Muitos dos objetos criados no período entram na composição de diferentes propostas, mudando seu nome em função disso. São algumas delas: *Arquiteturas Biológicas I e II*, série de 1968-70 que inclui entre outras variações: *Ovo mortalha* (68) e *Nascimento I e II* (69) e *Estruturas Vivas*, série de 1969 que inclui entre outras variações: *Diálogos* (69).

²¹ Período em que ao caráter coletivo dos trabalhos que Lygia Clark desenvolve na fase *O Corpo é a Casa*, ela agrega um novo elemento: um dos membros do grupo é escolhido para submeter-se a determinada ação dos demais, propiciada por objetos que a artista cria para este fim. São algumas destas propostas: *Baba Antropofágica* (1973), *Canibalismo* (1973), *Túnel* (1973), *Viagem* (1973), *Rede de Elásticos* (1974), *Relaxação* (1974-75) e *Cabeça coletiva* (1975).

Alguns *Objetos Relacionais* eram criados ou trazidos pelos próprios clientes e, geralmente, a artista os incorporava ao dispositivo. Outros, enfim, iam sendo criados por ela ao longo do percurso, improvisados em função do que demandavam os diferentes processos, muitas vezes inventados como variações e desdobramentos de seus trabalhos anteriores²².

Podemos agrupar os *Objetos Relacionais* em várias séries. Uma primeira, composta de saquinhos plásticos, oriundos igualmente de supermercados, mas estes para empacotar verduras, legumes ou frutas. Eles podem conter ar, água, areia, conchinhas ou sementinhas. Desta série, quase todos têm nome: *Saco plástico cheio de água*, de *ar* ou de *areia*. A maioria deles provém igualmente da fase Corpo Coletivo, da qual a artista importou inclusive alguns de seus usos específicos, que em certos casos recebiam uma denominação também específica – por exemplo, o *Plástico como o ventre exterior* que consistia em colocar um *Saco plástico cheio de ar* sobre o ventre do cliente e cobri-lo com a blusa ou camisa que este eventualmente trazia vestida.

Já outros *Objetos Relacionais* feitos com estes mesmos sacos plásticos, como *Pedra e Ar*, *Água e Conchas* e *Pequeno Plástico* ou *Saco Plástico Vazio*, vinham da fase da Nostalgia do Corpo. *Pedra e Ar* compõe-se de um saquinho de plástico, um elástico, um seixo e ar. Originalmente, cabia ao receptor encher o saquinho com seu próprio sopro e fechá-lo com a ajuda de um elástico; em seguida, em um de seus ângulos externos, voltado para cima, ele deveria apoiar o seixo e apalpar o balão de ar de modo que, com a pressão de suas mãos, fizesse a pedra subir e descer sucessivamente²³. Em sua migração para a Estruturação do

---

²² Este é o caso, por exemplo, do *Cacho de pequenos seios*: vários pequenos *Sacos de plástico cheios de ar*, ligados uns aos outros.

²³ Em *Pedra e ar* (1966), a obra na verdade não é feita apenas de saco plástico, elástico, pedra e ar. Se o peso da pedra se sustenta sobre a leveza do ar a ponto de mover-se no sentido contrário ao da gravidade, é porque se agrega ao ar da bolsa a força do ar produzida na inspiração e expiração próprias da pulsação vital do participante, que dependem, por sua vez, do movimento de seus pulmões e da motricidade de seus braços e

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

Uma segunda série de objetos muito utilizada na Estruturação do Self é composta por almofadinhas de tecido de algodão de cor neutra ou de *voile* de náilon. Elas contêm areia ou bolinhas de isopor e, às vezes, seixos. Uma variante deste objeto é dividida ao meio por uma costura, podendo assim conter dois materiais ao mesmo tempo (um leve e o outro pesado), proporcionando a *experiência* de qualidades físicas opostas, vividas simultaneamente. Desta série, todos trazem nome: *Almofadas Leves* (com isopor), *Pesadas* (com areia) e *Leve-Pesadas* (com isopor e areia).

---

mãos. Inseparáveis na composição desta obra, a fusão do corpo dos materiais com o corpo humano que os explora, libera o objeto de sua exterioridade inerte e o sujeito do isolamento estéril em sua relação com o mundo – a expressividade do objeto se revela no tempo de realização da proposta por aqueles que se dispõem a vivê-la. É nas sensações que promovem em sua subjetividade todos estes elementos articulados que a obra propriamente dita se realiza: ela deixa definitivamente de reduzir-se à sua visibilidade e de possuir uma existência fechada em si mesma. Daí porque Lygia Clark considerava *Pedra e ar* (1966) seu primeiro trabalho sobre o corpo e, talvez por isso, seu preferido.

Uma outra série é composta de tubos de dois tipos. Um deles de papelão pardo – proveniente de lojas de tecidos – que Lygia Clark chamava simplesmente de *Tubo*. O outro, de borracha preta sanfonada – proveniente de *scubas*, aparelhos de respiração subaquática – não tinha nome genérico, mas apenas em cada um de seus múltiplos usos. Alguns deles: *Grande falo* quando deixado sobre o sexo e entre as pernas do cliente; *Justa medida*, quando colocado entre o peito e o sexo; *Cordão umbilical* quando posto à altura do umbigo; e *Respire Comigo* quando a artista, encaixando as duas extremidades do tubo uma dentro da outra, formava um círculo que ela estirava e relaxava ritmadamente, bem junto ao ouvido do cliente. Esta última proposta criada na fase da Nostalgia do Corpo, deve seu nome ao fato de produzir sonoridades semelhantes a dos movimentos de inspiração e expiração, convidando o cliente à *experiência* da “empatia torácica” (...). Este não é o único uso dos tubos, associado à respiração: a artista servia-se deles igualmente para soprar, aquecendo com seu próprio ar, diferentes partes da superfície corporal. Além destes, muitos outros usos dos tubos iam sendo improvisados, por exemplo para a emissão de sons de toda espécie.

Outra série ainda é justamente composta de materiais ou objetos dos quais Lygia Clark extraía os mais estranhos ruídos²⁴. A artista os emitia de diferentes pontos da sala, mais próximos ou mais distantes do cliente: cabaça na qual ela soprava, assobio de barro com o qual ela “piava”, conchas pequenas que ela chacoalhava numa peneira, conchas grandes, com as quais cobria os ouvidos do cliente. Estas últimas, segundo a artista, lhe permitiam ouvir os marulhos, normalmente inaudíveis, que se agitam no interior do corpo (outro exemplo de procedimento migrado do Corpo Coletivo).

---

²⁴ É de se supor que tais ruídos remetessem às sonoridades inarticuladas do ambiente (e mesmo das palavras) antes da aquisição da linguagem verbal, momento em que tal escuta tende a desativar-se. É para viabilizar a ativação desta microssensorialidade dos órgãos de sentido que este último trabalho convoca e elabora a “fantasmática do corpo”, de modo a diminuir seu poder inibidor sobre a *experiência estética* do receptor.

Pedras que circulam por todo o corpo constituem mais uma série, prestando-se aos usos os mais diversos. Por exemplo, acerca de uma sessão com Fulano, Lygia relata, em suas notas: "Coloquei várias pedrinhas sobre os seus braços, os seus mamilos, uma sobre sua boca e outra ainda na sua cabeça e, à medida que as retirava, uma a uma, soprava-as e tocava cada região com o dedo, molhado de minha saliva"²⁵.

Há um uso específico do seixo, também emprestado da fase Corpo Coletivo, e que adquire um lugar privilegiado na Estruturação do Self. Neste caso, o *Objeto relacional* pedra ganha o nome *Prova do Real*: um seixo, geralmente envolvido por um saquinho de rede de cor quente e textura macia²⁶, era colocado na mão do cliente, e ali permanecia, enquanto ele ia fazendo sua experiência com outros *Objetos Relacionais*. A *Prova do Real* costumava ser usada num momento específico da sessão, mas Lygia Clark podia recorrer a este procedimento a qualquer hora e até durante toda a sessão, se sentisse que seria oportuno para o processo vivido por um determinado cliente. A pedra da *Prova do real* era usada das mais diversas maneiras: com ou sem rede, uma ou duas pedras, uma em cada mão ou as duas numa só mão, ou ainda uma dentro da mão e outra sobre ela. Por fim, havia um outro uso da “pedra na mão”, em que o seixo era colocado entre a mão da artista e a de seu cliente, que Lygia qualificava de *Ponte* – designando o vínculo entre ambos que o seixo permitia estabelecer, o qual permaneceria na memória do corpo uma vez retirada a pedra.

Plantas constituem igualmente uma série de objetos usados na Estruturação do Self: folhas, flores secas, sementes e caules, que a artista manipulava de várias maneiras,

---

²⁵ Extraído dos “diários clínicos” de Lygia Clark (Cliente nº 5, 21ª sessão, 26/01/77).

²⁶ A proposta de ter na mão um seixo envolvido por um saquinho de náilon vermelho origina-se das fases A Casa é o Corpo e O Corpo é a Casa. Em sua migração para as experiências coletivas da Sorbonne este passa a permanecer na mão durante parte da sessão e é desta forma que a proposta é incorporada à Estruturação do Self, recebendo então o nome de *Prova do Real*. O tal saquinho costuma ser usado para empacotar frutas mais delicadas, protegidas assim por sua textura macia. Como os demais saquinhos de plástico e sacos de rede sintética de empacotar mantimentos que Lygia Clark usava em seus *Objetos Relacionais*, era também nos supermercados que a artista buscava estes saquinhos coloridos e macios.

acariciando diferentes partes do corpo do cliente, podendo também deixá-las ali, a forrar sua pele (mais uma das práticas oriundas do Corpo Coletivo). Uma última série, enfim, é composta de objetos ou materiais com texturas singulares: bombril, palha de aço grossa e fina, luvas de diferentes texturas, bucha natural, punhado de estopa, rabinhos de coelho e outros tantos.

Além destes que pudemos agrupar em séries, há uma infinidade de *Objetos Relacionais* ainda não mencionados: *Manta*, outro almofadão, de tule ou *voile*, preenchido com bolinhas de isopor, que a artista esfregava pelo corpo do cliente; *Cobertor*, um tecido amplo, de tule, *voile* ou lã, com o qual ela o cobria; uma lanterna, cujo foco de luz ela aproximava de seus lábios ou de seus olhos; um espelho que ela colocava bem próximo a seus olhos; mel que ela pingava em sua boca, usando para isso um conta-gotas²⁷; *Óculos* e *Luvas sensoriais* que haviam migrado da fase A Casa é o Corpo; pedaços de papel absorvente molhado ou folhas de jornal com os quais cobria ou embrulhava o corpo do cliente (mais uma prática vinda do Corpo Coletivo²⁸); meia-calça na qual a artista fazia alguns nós formando pequenos bolsos que continham objetos de texturas, densidades e volumes contrastantes: por exemplo, conchas finas partidas, em uma das pernas, e seixos, na outra, ou bolas de pingue-pongue, de um lado, e de tênis, do outro; as meias prestavam-se a um uso bastante variado, podendo ser postas em diferentes partes do corpo e de diferentes maneiras. E a insólita lista não tem fim: novos objetos estavam sempre sendo incorporados,

---

²⁷ Este procedimento foi sugerido à Lygia Clark por Gina Ferreira, uma das psicólogas a quem a artista transmitira o princípio operatório da Estruturação do Self, com a suposição de que seu desdobramento em terreno psicoterapêutico poderia vir a ser fecundo.

²⁸ Envolver o corpo em folhas de jornal é parte da proposta criada na fase do Corpo Coletivo, que Lygia chamou de *Viagem* (1973). Em sua versão original, o grupo embrulhava o corpo de um de seus participantes e o carregava deitado, apoiado sobre os braços e ombros de todos. Depois de um passeio nestas condições, o grupo o recolocava lentamente na posição vertical e começava, então, a rasgar o papel com delicadeza, liberando primeiro seus olhos. Em sua migração para a Estruturação do Self, a proposta ganha variações: por exemplo, a artista podia friccionar a superfície do corpo do cliente envolta em jornal usando palha de aço grossa e fina ou uma “luva salpicada de matéria dura” (cf. Cliente nº 5, 20ª sessão, 24/01/77).

inventados ou reinventados pela artista, enquanto terá durado sua prática da Estruturação do Self.

LOCALIZAR A OBRA

A *Estruturação do Self* pode ser localizada em diversos territórios: arte contemporânea, ditadura militar brasileira, ateliê/consultório (apartamento da artista no Rio de Janeiro), Casa das Palmeiras e Espaço Aberto ao Tempo (clínica), museus ou centros culturais, memória (como nas entrevistas realizadas por Suely Rolnik ou nos relatos de caso que a artista registrava em diários), crítica (produção subsequente) e assim por diante. São lugares – ou camadas diferentes de um mesmo lugar – de ativação da obra que convivem ao mesmo tempo em que se distinguem, numa ambiguidade única. Cada um concede a ela um significado particular, um tipo de abordagem, uma possibilidade de relação e experimentação. A proposição habita esses lugares e, quando está posta, os lugares também a habitam, transformando-a. Os lugares coexistem, ou seja, a *Estruturação do Self* não ocupa um por vez, mas todos ao mesmo instante, onipresente, e somos nós que lidamos com a individualidade deles porque é assim que somos capacitados; alguns lugares são ocupados ativamente, fisicamente, outros em forma de história ou potência.

Cada pessoa que se aproxima da proposição contribui com a sua perspectiva; cada ligação estabelecida reativa e rearticula circuitos. Isso quer dizer que podemos localizá-la na arte contemporânea brasileira, percebendo diferenças e semelhanças com o contexto, com a produção de outros artistas, com as problemáticas moventes – ou o imaginário coletivo recorrente. Podemos localizá-la na História da Arte, cujo fim foi decretado mais ou menos na mesma época por Arthur Danto (2006) e Hans Belting (2006), entre outros pensadores; ou seja, no extremo oposto de uma narrativa estética cronológica que se inicia onde for mais conveniente para a pesquisa, como se Lygia Clark surgisse na continuidade de produções anteriores. O que, de certo modo, não deixa de ser verdade, embora a trajetória linear da

História da Arte hegemônica, tradicional, já tivesse desembocado num emaranhado – de pessoas, lugares, escolas, estilos e movimentos – tão complexo quanto lã de aço, da qual não se puxa um fio sem rompê-lo/violentá-lo, sem que uma porção de outros venha junto, agarrados àquele; uma trama tão complexa que não faz qualquer sentido procurar seu começo ou seu fim: apenas o meio se apresenta.

Por outro lado, se localizarmos a *Estruturação do Self* na clínica, haverá a discussão sobre os limites da atuação artística, sua efetividade como terapia, a transformação do propositor e do participante em terapeuta e cliente, as políticas públicas, as questões éticas, a apropriação da psicologia como matéria-prima criativa e assim por diante. São infinitas questões. Pois cada maneira de localizar a obra é também uma maneira de produzir discurso a respeito dela. Cada coordenada revela um novo mundo.

O filósofo Michel Foucault nos ajuda a entender esse extenso campo de análise com a conferência De Outros Espaços, proferida em 1967, na qual propõe a apreensão do mundo por meio de pontos de intersecção, constituintes de uma grande rede, na qual tudo está de alguma maneira conectado e presente simultaneamente.

A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando os pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma vivência que vai se enriquecendo com o tempo (FOUCAULT, 1967).

É surpreendente que essa ideia de rede como abordagem metodológica pareça tão inovadora ainda hoje, quando repercute em propostas curatoriais como as constelações da 30ª Bienal de São Paulo: A Iminência das Poéticas, de 2012, mesmo tendo sido apresentada quase

cinco décadas antes. Foucault entendeu que o século XX era obcecado pelo espaço, e isso nos instiga saber qual seria, na opinião dele, a obsessão do século atual. Talvez o tempo, que o filósofo localizou dentro do próprio espaço, constituindo-o; o tempo, com sua profundidade, alcance e sobreposição, concede outra dimensão à rede: a terceira. Os nós – pontos de intersecção – ocupam o espaço na totalidade das três dimensões admissíveis, transformando a rede bidimensional num universo em expansão constante e numa trama muito mais densa de conexões.

Trata-se de uma suposição, claro. O curioso é que a proposição Rede de Elásticos tenha sido criada por Lygia Clark em 1974, também na França, quando ela trabalhava na Sorbonne. O conceito compactua com o de Foucault. Sua intenção era que os alunos colaborassem na montagem de uma grande rede que, como o nome já diz, é formada por tiras largas de elástico. Uma proposta para ser construída em conjunto e realizada/experimentada seguindo o mesmo princípio: diversas pessoas sob a rede, presas por ela, contidas, movimentando-se e consequentemente provocando movimentos não espontâneos nos colegas; um grande corpo coletivo que convive, coabita lugares, coexiste, age e reage em conjunto numa ação ambígua, ao mesmo tempo voluntária e involuntária. A rede se estende e contrai, aperta e afrouxa, contém e deixa liberar um fluxo de fantasias, jogos e sensações.

Esse processo de realização coletiva permanecerá na *Estruturação do Self*, com as devidas adaptações. Porque as sessões ocorriam individualmente, um cliente por vez, mais a medição da artista. Entretanto, a proposição apenas se efetiva como método quando se repete num processo, conforme Lygia Clark a concebia, seja com o mesmo indivíduo – sempre em mutação, portanto, em parte, sempre um novo ser – como com todo o grupo de clientes que a artista atendeu ao longo dos anos. Nesse sentido, a obra continua a ser coletiva, ainda que, no geral, apresente somente um ponto de intersecção por vez.

Existe ainda outra questão, mais associada à produção propriamente dita, que se refere

aos Objetos Relacionais. Porque alguns – talvez a maioria deles – foram recuperados de experiências anteriores da artista, muitas vezes resignificados e aplicados de nova maneira nas sessões de *Estruturação do Self*. Outros, por sua vez, foram sendo incorporados ao processo no decorrer do tempo – criações levadas por clientes e/ou colaboradores. A produção coletiva perdurou, portanto, e a presença do "outro" podia ser erroneamente percebida como a de "um só"; quer dizer, a artista não trabalhava sozinha, embora seja isso que se imagine de imediato. Havia influências e confluências. O espaço também era compartilhado, fosse na forma física (apartamento/consultório, instituições psiquiátricas) ou na forma conceitual (a concepção e o desenvolvimento do procedimento). São espaços que se inter-relacionam, neutralizando, colocando em diferentes planos ou invertendo a ordem das relações, encadeando-se uns aos outros e também os contradizendo, tal como escreveu Foucault.

No texto que nos serve de referência, o filósofo envereda pelo que denomina "utopias" (espaços fundamentalmente irreais) e "heterotopias", as quais nos interessam em especial, por serem definidas como "espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representadas, contestadas e invertidas" (FOUCAULT, 1967).

Estar deslocado da realidade comum, participando dela ao mesmo tempo em que a entrevê de maneira crítica, é algo que o também filósofo Giorgio Agamben (2009) classificará como comportamento próprio do pensamento contemporâneo, e que nos ajuda a localizar a obra de Lygia Clark num espaço-tempo não *exatamente* determinado. Por ora, convém perceber que Foucault designa este como um lugar de "nenhures", que na tradução portuguesa se contrapõe a "algures". Transferindo esses conceitos, de modo que o significado proposto fique mais evidente, podemos chamar de "algures" de "algum lugar", e "nenhures" de "lugar algum". A inversão dos termos me parece bastante pertinente. Porque não se trata, em qualquer um dos casos, de um "lugar nenhum"; ambos são lugares em que os estímulos do

mundo podem ser localizados, sejam eles uma proposição artística, um espelho (exemplo citado pelo autor) ou outra situação semelhante. Em suma, são espaços/formas de existência.

A ideia de heterotopia e de seus cinco princípios²⁹, tal como proposta naquela conferência, nos permite perceber a posição delicada da *Estruturação do Self* nos contextos citados no início deste capítulo (arte contemporânea brasileira, clínica, memória etc.), porque o lugar heterotópico se localiza fora de todos os lugares, apesar de podermos apontar sua posição na realidade – é, portanto, diferente dos lugares que reflete e discute (FOUCAULT, 1967), porém se mantém dentro de uma relação com eles. Um lugar de inversão. O que nos é caro, justamente, é perceber que a *Estruturação do Self*, como obra de arte, não é *exatamente* uma obra de arte; como terapia, não é *exatamente* uma terapia; disposta num ateliê/consultório que não é *exatamente* ateliê ou consultório, e assim por diante. Esse sutil deslocamento do lugar exato vale para tudo que a envolve. Podendo, desse modo, refletir criticamente a imagem que nela se imprime, exercendo um tipo de ação contrária à posição que ocupa.

Mencionei a analogia com o espelho, que para Foucault

funciona como uma heterotopia neste *momentum*: transforma este lugar, o que ocupa no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e

---

²⁹ Michel Foucault (1967) propõe uma descrição sistemática das heterotopias, que chamou de heterotopologia, dividida em cinco princípios. O *primeiro princípio* afirma que não há cultura no mundo que deixe de criar suas heterotopias, as quais poderiam ser classificadas em duas categorias: de crise (lugares privilegiados, sagrados ou proibidos, aonde recorrer nos referidos casos) e de desvio (locais onde são colocados os indivíduos que se afastam do padrão social vigente). De acordo com o *segundo princípio*, cada heterotopia tem uma função determinada na sociedade em que se insere, e essa função pode variar no caso de uma transposição para outra sociedade, em acordo sincrônico com a cultura. O *terceiro princípio* diz que a heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, diversos espaços que por si mesmos seriam incompatíveis (em nosso caso, por exemplo, temos a arte, a clínica e o museu). O *quarto princípio* tem relação com o tempo e se aproxima de certo conceito de contemporaneidade, para o qual o auge funcional de uma dada heterotopia só é alcançado quando o homem rompe com a sua tradição temporal. Foucault também trata dos tempos acumulados em museus e bibliotecas, assim como os tempos fugazes que dão outro sentido à própria ideia de tempo. Por fim, em seu *quinto princípio*, as heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis, num halo de ambiguidade, como no caso da *Estruturação do Self*, que se mostra aberta ao público embora as pessoas escolhidas passem pelo crivo da artista, de modo que essa abertura é relativa.

absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá (1967).

Para aproximar esse exemplo do nosso caso, devemos colocar a própria *Estruturação do Self* diante do espelho, de modo que seja possível visualizar a transformação ocorrida no lugar que ela ocupa. Lugar absolutamente real e irreal, para usar as palavras do autor, repleto das ambiguidades próprias da obra, cujas diferenças são percebidas somente se atravessamos o ponto crítico da virtualidade. Vamos discutir, portanto, não o que o trabalho *é*, ou seja, sua maneira *exata* de ser, mas a maneira como se apresenta a nós, além da maneira como transforma o lugar que ocupa naquele instante específico. Como escreveu Frayze-Pereira,

o visível só revela a sua significação para um observador corporalmente situado no mundo, coexistindo com as coisas. A significação do visível só se revelará para um olho que olhe de um certo ponto de vista, de uma certa distância, em certo sentido, isto é, se esse olhar for conivente com o mundo (2010, p. 124).

Sabemos ainda que, de acordo com o segundo princípio das heterotopias, deslocar deve implicar uma resignificação, mesmo um deslocamento no tempo, ou seja, a cada vez que a *Estruturação do Self* assume nova posição, ela assume também outra função. Porque uma sociedade,

à medida que a sua história se desenvolve, pode atribuir a uma heterotopia existente uma função diversa da original; cada heterotopia tem uma função determinada e precisa na sua sociedade, e essa mesma heterotopia pode, de acordo sincrônico com a cultura em que se insere, assumir outra função

qualquer (FOUCAULT, 1967).

Tanto que a *Estruturação do Self* manifesta um apelo poético próprio quando realizada no apartamento de Lygia Clark, o qual é diferente da postura psiquiátrica assumida quando levada à clínica por Lula Wanderley. Do mesmo modo, não é absurdo imaginar que, se por acaso a proposição se fizer possível num centro cultural – considerando-se a continuidade do processo que lhe é inerente, entre outras características –, ela revelará um novo aspecto, como se assumisse uma nova personalidade ou se comportasse de maneira diversa – maneira esta que hoje adormece em sentido potencial. Porque o contexto transforma a obra, assim como a obra deverá transformá-lo, e isso é sabido nas artes visuais pelo menos desde os primeiros readymades de Marcel Duchamp, criados na década de 1910. Mais importante talvez seja o fato de que essa percepção do contexto somente é possível porque a proposição, quando transportada para ele, perturba sua estrutura original e revela características até então ocultas, porém existentes, essencialmente. Fica claro também que, de acordo com esse ponto de vista, a obra jamais se esgota. Essa impossibilidade de esgotamento nos leva de volta ao perspectivismo discutido na introdução desta pesquisa, bem exemplificado por Frayze-Pereira (2010) quando comenta a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, pois todo contexto de manifestação se revela apenas numa faceta da obra. Ele explica que, "para haver percepção, isto é, apreensão de alguma coisa existente, é absolutamente necessário que esta não se ofereça inteiramente ao olhar que se põe sobre ela"; e complementa: "assim, sendo da natureza da coisa o oferecer-se por perfis e sendo da natureza da percepção o perspectivismo, por essa mesma razão, o visível, ou de modo geral o sensível, é *inesgotável*" (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 116).

Compreendemos que ateliê, "consultório", clínica, memória e museu, entre outros lugares, acolhem e habitam a proposta de Lygia Clark porque, conforme explica Foucault, "a

heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços que por si só seriam incompatíveis" (1967). O filósofo cita como exemplo o teatro e o cinema, porque essa coexistência fica mais evidente na ficção, em que o palco e a tela se transformam no que a imaginação solicitar. Ora, a ficção é um dos recursos mais importantes da arte e da vida humana. Tanto que o filósofo Jacques Rancière afirmará que "o real precisa ser ficcionado para ser pensado" (2009, p. 58) e que "a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer" (2009, p. 59).

Ao fazer uso da ficção, a arte realoca signos da realidade compartilhada e cria novas possibilidades de conexão. Tais transformações não são plausíveis no universo do "real" – dito em oposição ao ficcional – justamente porque o real trabalha com base na automação, enquanto o ficcional exige pró-atividade/disposição/propensão. De novo, só é possível perceber a realidade contemporânea quando se consegue deslocar a si mesmo nela, de modo que a sincronia seja substituída por uma discronia (AGAMBEN, 2009, p. 59) ou uma heterocronia (FOUCAULT, 1967), cujos princípios são semelhantes; trata-se, pois, de "certa ruptura com sua tradição temporal" (FOUCAULT, 1967).

Nesse sentido, a heterotopia da *Estruturação do Self* está "associada ao tempo na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira", como escreve Foucault (1967). Porque a prática original se foi junto com Lygia Clark em 1988, sendo interrompida naquela forma para nunca mais existir *exatamente*, ainda que suas ramificações tenham gerado frutos aqui e acolá. Realmente, a eternidade não condiz com essa criação, basta ver o tipo banal de matéria utilizada na confecção dos Objetos Relacionais. A vontade de Lygia Clark era que a obra perdurasse por causa de sua pertinência, fosse artística, terapêutica ou ambas – um pensamento muito diferente daquele que prevaleceu pelo menos até o Modernismo, preenchendo museus com pinturas e esculturas. A eternidade já estava contida,

potencialmente, na forma daquelas obras, na maneira como eram construídas, e encontrou nos homens a vontade natural de preservar o passado. Isso não ocorria com a *Estruturação do Self*, que já é efêmera desde a forma, desde a concepção, proposta como experiência e não como objeto físico. Ela passava a outro nível de existência ao término de cada sessão, e retornava à atividade na sessão seguinte. Os Objetos Relacionais, por sua vez, eram concebidos de modo a não serem confundidos com a obra e, assim, exibidos no museu, seja em caráter memorativo ou de fruição estética. Quando um Objeto Relacional se quebrava, era substituído por outro similar, o que acentua seu caráter de ferramenta auxiliar de uma proposição que se fazia na prática, no encontro, na introspecção e na sensibilização poética do corpo. Uma experiência no sentido imediato do termo, ou seja, algo que se experimenta ao fazer.

Desse modo, é possível notar que as ficções fazem efeito no real:

Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis das percepções e capacidades dos corpos (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

Rancière concorda com Foucault ao afirmar que as ficções da arte são mais heterotopias do que utopias, no sentido de que devolvem à prática um "caráter de "irrealidade", de montagem de palavras e de imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível" (RANCIÈRE, 2009, p. 62). Estando em um lugar, portanto, conseguem remontar a outro e, desse modo, transformá-lo à sua maneira, ainda que esse controle sobre a transformação seja possível apenas em certa medida.

Maria Alice Milliet também observou certa heterotopia em Lygia Clark, quando

escreve que ela abandona a arte para encontrar um novo lugar, que depois será reapropriado e receberá a mesma denominação de arte. Quer dizer, o "não-lugar" de que fala é justamente um novo lugar – ainda em formação – da arte mesma. Nesse sentido, ela fundamenta um território. Da utopia à atopia para, enfim, a chegar a um tipo de heterotopia:

Levada pelo inconformismo, [Lygia Clark] abandona a arte na tentativa de encontrar uma expressão coincidente com o que de mais íntimo e entranhado há no homem – esta a grande utopia – e que escapa ao discurso. Nessa busca, seu recurso é o deslocamento, portanto uma atopia, um não-lugar porque se trata de uma deriva. Ainda assim, sua trajetória é referida como coerente, o que se deve à transferência de conhecimento de um estágio para outro, de uma área para outra (MILLIET, 1992, p. 179).

Por fim, resta saber que os lugares da heterotopia não são abertos à visitação indiferente. É possível caminhar pela arte contemporânea – imagine-se no pavilhão da Bienal de São Paulo – sem participar efetivamente dela, sem compartilhar das suas propostas, sem perceber as constelações que se formam naquele espaço – em princípio – infinito, caótico e expansivo. Caminhar ali não significa participar nem ativar os trabalhos. Está além de "entendê-los", no sentido lógico do termo. No geral, a arte contemporânea exige uma participação ativa estabelecida por entrega, abertura e troca. São *dispositivos* que, portanto, exigem disposição e disponibilidade.

Quando nos referimos à *Estruturação do Self*, essa participação se torna ainda mais complexa. Afinal, a obra se coloca aberta à interpretação do público ao mesmo tempo em que se restringe aos poucos escolhidos da artista e durante o tempo que ela determinar. Algo parecido ocorria com Merzbaum, que Kurt Schwitters construiu dentro de sua própria casa quando o termo "instalação" sequer existia, e a que nem mesmo sua família tinha acesso

completo (a primeira dessas construções foi iniciada em 1933 e destruída em 1943, durante os bombardeios que a cidade de Hannover sofreu na 2ª Guerra Mundial)³⁰. Ainda que no caso do artista alemão a obra se apresentasse como uma espécie de templo sagrado, também ali, como em Lygia Clark, tratava-se de uma experiência completamente dependente da vontade do artista. "Se à primeira vista pareçam ser aberturas, servem de forma velada a curiosas exclusões", escreve Michel Foucault a respeito de determinadas heterotopias. Porque elas "pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis" (1967).

Podemos repensar essa abertura, agora distanciados no tempo e no espaço, habitando outra política e outra estética – ainda que estejamos sob as sombras do contemporâneo, tanto nós quanto a *Estruturação do Self*, contemporâneos de Brasil e de tudo mais que parecer conveniente. A obra está e não está num lugar, assim como nós estamos e não estamos; todos envolvidos por uma rede de relações cujas intersecções convivem sem serem necessariamente vistas ou apreendidas. Mais do que uma rede, um universo, um campo de três dimensões em que se penetra para participar. Pois, "no momento em que o artista é cada vez mais digerido pela sociedade em dissolução, lhe resta, na medida de seus meios, tentar inocular uma nova maneira de viver", diz Lygia Clark (1980, p. 37). O trabalho se coloca à disposição nesse território indefinido, que só podemos habitar quando definimos o nosso próprio lugar, no sentido de que *ser* significa *estar*. De modo que o espelho fique diante de nós e nos permita vislumbrar toda a realidade ao redor por meio de um novo olhar, de outro ponto de vista; realidade que, num lampejo de ficção, parecerá um tanto quanto diferente. Realidade dada também ao domínio da fantasia. Do jogo. Do brincar.

---

³⁰ Para mais informações, ver Merz (SCHWITTERS, 2007, p. 161), texto escrito pelo próprio artista, entre outros estudos que compõem o catálogo Kurt Schwitters: o Artista Merz, exposição organizada pelo Sprengel Museum Hannover em colaboração com a Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, exibida no Brasil pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (16 de outubro a 2 de dezembro de 2007) e Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (14 de dezembro a 9 de março de 2008).

SEGUNDA APROXIMAÇÃO

Público, participação

É fácil notar que o público da *Estruturação do Self* não é o mesmo que frequenta museus de arte, bienais ou galerias; quer dizer, não existe nele qualquer obrigatoriedade de pertencer ou de se interessar pelos problemas discutidos no campo artístico. Ou, ao menos, esse público não é necessariamente o mesmo. Seguindo o raciocínio, podemos afirmar que não se trata necessariamente do mesmo público das intervenções urbanas, dos teatros, dos shows de música etc. Encontrar em seus sujeitos características comuns, no sentido de rotulá-los, vai contra a proposta da artista. "Quero é gente", ela escreve em carta de 1971, "não importa cor, idade, nacionalidade, estado de sanidade mental, burgueses, proletários, crianças, não importa, eu quero é gente e gente é que é importante" (CLARK, 1998, p. 213). É claro que essa vontade de "abraçar o mundo" se transformaria no decorrer dos anos, e acabariam por participar da *Estruturação do Self* somente as pessoas que Lygia Clark aceitasse/permitisse. Assim como esse não é o mesmo público que, por vontade própria, adentra centros culturais e se engaja nas atividades programadas pelo setor educativo, também não se trata de pessoas "pegas de surpresa", seja por ação performática ou por reações sociais. À época, não havia meio de divulgação tão veloz e abrangente quanto a internet, e o público da proposta tampouco poderia ser heterogêneo como o que navega na rede. Ainda que a artista tivesse acesso à tecnologia atual, não seria o caso de utilizá-la, eu suponho – a participação era restrita o suficiente para que a própria palavra "público" pareça inadequada. Público pressupõe o acesso de todos os interessados – penso na expressão "espaço público", por exemplo –, e não era esse o caso. Tanto que a artista preferirá dizer "clientes", talvez por influência da tradição iniciada pela doutora Nise da Silveira – quando esta comandava o Centro Psiquiátrico Pedro II e a Casa das Palmeiras –, que assim se referia aos doentes ao

invés de dizer "pacientes"³¹. Lygia conhecia o trabalho de Nise, possivelmente por intermédio de Mario Pedrosa e Ferreira Gullar, entre outros amigos seus que dialogaram direta e profundamente com aquelas produções, que hoje permanecem sob cuidados do Museu de Imagens do Inconsciente. Aliás, ela não apenas conhecia como acreditava que algo relevante provinha dali, como pode ser lido na carta que escreve a Hélio Oiticica em 22 de outubro de 1970:

Os seus [amigos que manifestaram sofrimento psíquico por conta da opressão vivida na ditadura militar brasileira] estão vivos na própria loucura, na própria extrapolação, e é daí que sairá qualquer coisa de vital e não daqui [Paris, onde ninguém ousa botar os pés para fora dos cobertores] (...). Ando farta de gente certinha; já prefiro um Engenho de Dentro onde entra um fabuloso Rogério Duarte [um dos amigos em questão], onde um Emídio se expressou ou um Rafael come lápis e fezes, mas que maravilhoso personagem, e o que expressa é magistral! (CLARK, 1998, p. 181-182).

Convém voltar ao paradoxo recém-citado, a respeito do público da *Estruturação do Self*, de modo a entender a maneira como Lygia Clark percebia aqueles seus clientes. Um paradoxo porque o "público" original da sua proposição é individual e diverso entre si, enquanto o termo tende a agrupar todos aqueles sujeitos numa grande massa comum. Sabemos que a *Estruturação do Self* era realizada em sessões das quais participavam apenas a artista e um cliente – um por vez –, e cada processo era singular. A ideia generalista de "público de arte" se aplica somente quando levamos em consideração as pessoas que viveram a experiência ao longo dos seus doze anos, ou que ainda hoje se relacionam indiretamente

---

³¹ A doutora Nise da Silveira explicou certa vez: "Esta palavra 'paciente', ela não deveria existir em nosso vocabulário. Esta palavra diminui a pessoa humana, colocando-a numa posição passiva. São clientes da casa [das Palmeiras]" (FERREIRA, 2008, p. 331).

com ela. Apenas pensando no coletivo é possível perceber semelhanças deste com o público daquelas manifestações artísticas citadas no início do capítulo, e mesmo assim elas não se estendem para muito além. Em outras palavras, o tal "público" da *Estruturação do Self* poderia ser descrito assim, sempre entre aspas, pois se trata de uma concepção bastante particular.

Por ora, é importante destacar que em momento algum Lygia Clark dirá "paciente" – aquelas pessoas continuavam a ser público de uma experiência artística, poética ou "sensível". Nem mesmo ela parecia muito certa das denominações ou dos territórios envolvidos. Tinha consciência de que se tratava de uma proposição limítrofe e que, no caso, seria incongruente delimitar, correndo-se o risco de reduzi-la a uma afirmação qualquer ou de arquivá-la numa seção pré-determinada. Suas escolhas eram feitas de modo subjetivo, com a própria artista imbuída no processo sem poder se distanciar ou mesmo se separar dele. Por conta disso, Lygia chamava "carinhosamente" de "consultório" aquele misto indefinido de ateliê e clínica montado em seu apartamento no Rio de Janeiro, conforme conta Lula Wanderley (2002, p. 22). Os frequentadores eram clientes, mas também *coautores* (se pensarmos nas colaborações feitas ao longo da experiência, enquanto agregavam objetos que eles mesmos desenvolviam), *críticos* (considerando as interpretações obtidas a partir da ativação poético-sensível, costumeiramente verbalizadas ao fim de cada sessão, registradas pela artista em diários e também relatadas nas entrevistas gravadas por Suely Rolnik), e, num extremo, *objetos* de experiências cujos princípios éticos ou mesmo técnicos sequer a artista dominava por completo. Seja como for, apesar de todas as possibilidades de compreender a proposta, cada uma com suas implicações, Lygia Clark chamava seu público de *cliente*; mesmo porque a artista cobrava pelas sessões³², o que ressalta certo significado comercial do termo.

---

³² Por e-mail, Lula Wanderley explicou que Lygia Clark não cobrava caro, mas exigia o pagamento como parte do processo. Suely Rolnik reafirma isso ao escrever que "Lygia Clark propunha a Estruturação do Self como uma experiência terapêutica, fazendo-se, inclusive, pagar por suas sessões, como é de hábito no trabalho clínico" (2005b).

A concepção de público de arte viveu profundas transformações ao longo do século XX. O espectador modernista ainda lidava com a contemplação da obra herdada de épocas anteriores, embora a arte estivesse fisicamente mais acessível em razão dos inúmeros museus e galerias inaugurados. A maior parte dessas instituições obedecia ao padrão que, décadas mais tarde, ficaria conhecido como "cubo branco": um espaço com intenção de se apresentar da maneira mais neutra possível, de modo que as obras ali contidas recebessem toda a atenção das pessoas. Entretanto, essa neutralidade aparente implicava uma série poderosa de significações, a ponto de isolar as peças da vida cotidiana – compartilhada nas ruas da cidade – e transformá-las em objetos de arte, por mais banais que pudessem parecer. O cubo branco se revelou uma instituição capaz de determinar o valor artístico de um objeto por meio do que ficaria conhecido como "fetichização", ou seja, por fazer com que o público o desejasse – não necessariamente um desejo de "levá-lo para casa", mas ainda assim um desejo de consumo, que poderia se desdobrar na aquisição, na apreciação ou, no que parece condizer com o contexto, a veneração. Pois o espaço expositivo surgido com a arte moderna funcionava como uma espécie de templo, ao tornar sagrados tanto os artistas quanto as suas criações, como explica Brian O'Doherty:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livro, como se dizia, para assumir "vida própria". (...) Nesse ambiente, um cinzeiro em pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não

se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística (O'DOHERTY, 2002, p. 4).

Tudo era produzido de modo que os frequentadores daquele espaço percebessem nas obras uma afirmação de verdade incontestável que, se não fazia sentido, era somente porque eles não estavam preparados para compreendê-las, assim como não compreendiam o "gênio artístico" que as criara. Os cubos brancos permaneceram como vestígios da estética da época, em que a arte precisava se impor para que as vontades de mudança impressas nela obtivessem algum reconhecimento. De certo modo, parte desse pensamento resiste ainda hoje às propostas contemporâneas, e não seria absurdo afirmar que o público sente saudade da época em que era fácil – e confortável – identificar, apreciar e conhecer a arte, de modo que bastava adentrar uma galeria e procurar o objeto disposto sob o foco de luz ou sobre o pedestal. Tanto que Lula Wanderley escreve:

A arte contemporânea estigmatizada como hermética, fechada em si e de linguagem agressiva para a sociedade, abre, com a obra de Lygia Clark, caminho por entre a fragmentação social e é acolhida por pessoas anônimas, perdidas nas enfermarias e pátios de hospital, excluídas da família, da sociedade e da cultura (WANDERLEY, 2002, p. 25).

Mas continuemos com a história da arte. Já em meados do século XX começam a surgir movimentos de crítica institucional dentro da própria atividade artística, que colocam em questão os valores modernistas e, conseqüentemente, a relação do público com eles. São movimentos que forçarão as barreiras estabelecidas e, no geral, bem aceitas. Quando Marcel Duchamp apresenta seu breve ensaio sobre o ato criador à Federação Americana de Artes, em 1957, propõe o público como coautor do artista, uma vez que este – ao contrário dos

semideuses modernistas – não tem plena consciência do que realiza no plano estético e precisa do público para completar a obra. Pois é o público que "estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador" (DUCHAMP, 2004, p. 74).

A contribuição do público, no caso, se dá pela interpretação que produz. Sabemos que este termo significa não somente o contato com a obra; implica realizar escolhas, promover debates entre o que se vê e o que se conhece e, por fim, criar a partir do estímulo apreendido. [Interpretação = Reflexão + Criação]. Tanto que "espectador", no sentido de quem fica à espera do espetáculo para admirá-lo, já não serve mais à fruição da arte emergente, que ganhará características de experimentação e de interação proposital, exigindo do público uma postura/reação participativa.

São essas as ideias em voga no circuito internacional, ainda que não de maneira generalista, quando Lygia Clark produz os primeiros Bichos, figuras construídas com chapas de metal (planos advindos das suas pesquisas neoconcretas), interligadas por dobradiças que se oferecem à manipulação das pessoas sem jamais obter forma definitiva. Não se tratava de uma proposta plenamente aceita e inteligível, muito pelo contrário, aquele era o princípio de um sistema relacional que ainda hoje enfrenta resistência³³; tanto que mais de uma vez a artista precisou explicitar o comportamento esperado do público com informes no espaço expositivo, solicitando expressamente que as obras fossem tocadas. Esse impasse está claro no relato que a artista faz ao amigo Hélio Oiticica, em carta de 6 de fevereiro de 1964, a respeito da exposição de seus trabalhos numa galeria de Stuttgart, Alemanha, organizada por *Frau Walter* e Max Bense:

---

³³ As dificuldades de hoje nem sempre estão relacionadas com a disposição do público. O sistema da arte também impõe restrições à manipulação das obras por questões de valor comercial, entre outras. Por conta disso, os *Bichos* de Lygia Clark, quando expostos em museus, costumeiramente estão trancados em jaulas de acrílico, vigiados por câmeras de segurança e sistemas de alarme contra furtos. A menor tentativa de tocá-los produz uma reação perigosa, não por parte das obras, que são dóceis, em sua medida. A agressividade provém da própria instituição, responsável por sua castração e domesticação, implícitas no termo "preservação".

Pois ao chegar lá vi os *Bichos* quase todos *dependurados* pela sala por meio de fios de *nylon*, como os móveis de Calder! (...) Protestei imediatamente e, sob grandes protestos do *Herr Bense* e, posteriormente, da *Frau Walter* (...), peguei uma tesoura e *cortei* todos os *nylons* do teto. Um *Casulo* que o Bense não queria que ficasse na parede, eu o *pendurei*, e o grande *Contra-relevo* que era na diagonal (eles haviam posto sob a forma de quadrado), eu o fiz pendurar certo. O argumento do Bense era: "Está tão bonito! Deixe desta maneira!" (...) Eu expliquei que isto desvirtuava totalmente o meu trabalho e que eu não podia de maneira alguma fazer concessão desta ordem. Pois bem, na hora do *vernissage*, (...) começou ele [Bense] dizendo que quando eu cheguei eu desarrumei todo o seu arranjo, que a responsabilidade do atual era só minha e que ele *teve* que respeitar a minha opinião de que a importância da minha exposição era a da participação do expectador, etc., etc. Todo mundo morreu de rir e quando ele acabou de falar foi um sucesso total – todos sem exceção mexiam sem parar nos *Bichos*. Foi lindo! (CLARK, 1998, 27).

As propostas de caráter participativo se desenvolveram de maneira muito promissora entre os neoconcretistas, em especial Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, provavelmente os artistas mais conhecidos. Como explica a pesquisadora Maria Alice Milliet,

o Neoconcretismo procura, sobretudo em Clark e Oiticica, uma saída não convencional para o esgotamento do projeto concretista, recusando o confinamento da atividade artística a uma esfera elitista, a monotonia da repetição de soluções plásticas – de formas transformadas em fórmulas – a obra acabada e passiva de contemplação (1992, p. 18).

Ela entende o trabalho de Lygia Clark como "resistência ao isolamento, à artificialidade da arte de galeria, para existir não como obra acabada, mas como estímulo à percepção, como proposta vivencial em busca da plenitude do ser, realizando-se no outro e através dele" (MILLIET, 1992, p. 15). E complementa a ideia, afirmando que tanto Lygia quanto Hélio abrem "flancos para a desmaterialização da obra, para a dissolução da individualidade do artista no fazer coletivo, para a recuperação do sensório através da estimulação do corpo. (...) O neoconcretismo não contém a solução para a crise, é resultado dela" (MILLIET, 1992, p. 27).

O próprio Hélio Oiticica se dedicará a pensar as formas de participação da arte que ele e a amiga produziam. Em 1967, por exemplo, escreve que há

duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve a "manipulação" ou "participação sensorial corporal", a outra que envolve uma participação "semântica". Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental (OITICICA, 2006, p. 162-163).

Hélio e Lygia sabiam ser diferenciados e se agarravam um ao outro como forma de apoio e proteção. Em grande parte das cartas que trocaram, essa relação é mencionada, em geral acompanhada de admiração mútua. Eles também acreditavam que a realidade brasileira era peculiar no mundo das artes e apostavam em seu potencial. Tanto que Hélio escreve, pensando no contexto como meio de viabilização de uma arte mais avançada, intelectualmente falando: "Creio que a grande inovação nossa é exatamente na forma de

participação ou melhor, no sentido dela, no que diferimos do que se propõe na Europa supercivilizada ou nos EUA: há uma "barra mais pesada" aqui, talvez porque os problemas tenham sido checados de modo mais violento" (CLARK, 1998, p. 73). Por sua vez, Lygia dirá: "Essa vitalidade brasileira pura, ingênua e maliciosa, sem passado, ainda é o que de mais importante temos!" (CLARK, 1998, p. 37).

Em dezembro de 1967, Hélio Oiticica desenvolvera a ideia do "suprassensorial" no Simpósio de Brasília organizado pelo crítico Frederico Moraes. No texto preparado para a ocasião, ele explica que se trata de "levar o indivíduo a uma 'suprassensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano" (1967b). Sua tentativa era mostrar que o modo de participação desenvolvido por um grupo específico de artistas brasileiros não seguia os mesmos princípios da arte contemporânea em geral; além da relação com o público, eles assumiam também uma posição política, uma provocação "desalienadora" e uma busca da sensorialidade como meio de comunicação e proposição.

Não era o único que pensava assim. No seminário promovido por conta da retrospectiva de Lygia Clark realizada em 2012 no Itaú Cultural, em São Paulo, o curador Paulo Sérgio Duarte destacou que a participação requerida pela obra da artista dava um passo além do padrão já estabelecido pela contemporaneidade: mais do que interação, tratava-se de uma condição para que a experiência se realizasse (informação verbal). Em outras palavras, o público – principalmente após a proposição *Caminhando*, de 1964 – tornou-se parte constitutiva da obra, a qual deixava de existir sem a sua participação. De certo modo, não há mais "público", no sentido de uma instituição à parte, pois as pessoas passam a ser também a própria obra, a formarem um só corpo. Em relação a isso, Lygia escreve:

Para mim o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o significado, e se ainda o

utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais por exemplo são 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 que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira (CLARK, 1998, p. 61).

O crítico Ronaldo Brito, na ocasião do seminário, complementou essa ideia ao falar de uma superação do dualismo sujeito/obra, pois agora eles estão integrados numa relação de coparticipação (informação verbal). Com isso, verificamos o surgimento uma nova categoria, que se aprofunda ao ponto de sujeito e obra coexistirem, ou seja, de compartilharem da mesma existência, e de um participar do outro durante a mesma experiência, no mesmo instante, sendo quase impossível discerni-los.

Lygia Clark produzia buscando superar a própria ideia de obra de arte. Seu público seguiu o mesmo caminho e, já na década de 1960, superava a própria ideia recorrente de público. Mas ela não termina aí. Entre 1970 e 1975, enquanto leciona na Faculdade de Artes Plásticas St. Charles, na Sorbonne, Paris, a artista desenvolve uma pesquisa de criação colaborativa com seus alunos, cuja produção exploraria o dito "corpo coletivo".

Neste momento, o homem é um organismo vivo. Ele incorpora a ideia de ação através de sua expressão gesticular. Ele cessa de ser o objeto de si mesmo para tornar-se o objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. Agora o corpo é a casa. É uma experiência comunitária. Não há regressão, pois há a abertura do homem em direção ao mundo. Ele se reata aos outros em um corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição (CLARK, 1980, p. 37).

Tanto seu público quanto a própria prática da *Estruturação do Self* se formaram a despeito das intenções da artista, sendo descobertos ao longo de um processo, sendo agregados e modificando a formulação anterior, numa transformação sempre bem recebida. Nesse sentido, Lygia conta:

Na primeira aula eu tive uma só aluna inscrita. Na semana seguinte, eu tinha cinco. Dez dias depois, eu já tinha vinte, trinta e foi aumentando, quarenta... No final eu tinha a Sorbonne inteira. (...) Então eu vi que realmente era uma terapia de grupo, o que eu estava propondo e fazendo; eu não sabia que era uma terapia, mas o descobri. (...) A experiência era muito profunda porque se repetia várias vezes e todo mundo criava junto. Eu vi coisas maravilhosas inventadas por alunos no contexto do que eu fazia. (...) O corpo entrou e substituiu a obra de arte (CLARK, 2006, p. 59).

Baba Antropofágica (1973), Túnel (1973), Flor: Relaxação (1974), Rede de Elásticos (1974) e Cabeça (1975) são proposições que surgiram desse pensamento. Todas possuem em comum a produção coletiva, o uso do corpo como meio e a participação como condição de acontecimento. Assim como viria a acontecer na *Estruturação do Self*, que se desenvolverá a partir de 1978, "as pessoas [seus alunos na Sorbonne] tinham inteira liberdade de levar para as aulas todos os objetos que quisessem" (CLARK, 1980, p. 43). A criação se dava com o uso desses objetos e se pautava na sensibilização, ativação e encontro com o corpo, num movimento de dentro para fora. Quer dizer, Lygia buscava a exteriorização, a abertura do sujeito na direção do mundo, a aproximação da arte com a vida. No caso, seu público, por assim dizer, são os alunos, que também constituem a obra. Os objetos, agora incorporados, promovem o encontro dos corpos: máscaras, roupas, redes com as quais as pessoas interagem

umas com as outras. "Reatando todas as partes de si mesmo (...), o homem se comunica com o mundo se desenvolvendo para fora de si, dando a outro o suporte para que este último se exprima também" (CLARK, 1980, p. 37).

A artista contrapõe esses trabalhos aos da fase anterior, conhecida como *Nostalgia do Corpo*, que lidava com cada parte do corpo separadamente. Agora, os corpos foram integrados e postos para dialogar, de modo que se reinventem num sistema de coparticipação. "Cada experiência era individual e corria o risco de se fechar em si mesma, enquanto que agora ela é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, já que não é realizada sem a dos outros" (CLARK, 1980, p. 37).

É curioso que, alguns anos mais tarde, Lygia Clark retornará às experiências vivenciadas individualmente. Entretanto, não trabalhará com as partes do corpo separadamente, mas com a sua totalidade. Inclusive, não somente a totalidade física; será também considerada a subjetividade e/ou a consciência/percepção do corpo, indicada no uso do termo "*self*".

Paulo Sérgio Duarte explica, num dos vídeos de apresentação da retrospectiva mencionada anteriormente, realizada no Itaú Cultural, que a artista preferiu o termo "*self*" porque não existe tradução que dê conta do seu significado. Para ele, substituí-lo por "eu" seria um erro, uma vez que "*self*" se refere ao ser inteiro, a corpo e mente integrados, nem apenas um nem apenas outro. É verdade que a dicotomia corpo/mente parece inconcebível se analisarmos a proposição segundo a ótica psicanalítica, mas faz sentido na fala do curador porque sua intenção é diferenciar a *Estruturação do Self* da Body Art, que está conectada à ideia do corpo físico – por vezes isolado – como forma de suporte da prática artística.

A esse respeito, Frayze-Pereira escreve:

Propondo-se como recusa da realidade social instituída e convencionada

pelos hábitos, isto é, pela disciplina, como diria Foucault³⁴, a *Body Art*, movimento artístico que se constitui definitivamente a partir dos anos 1960, vê no corpo e nas emoções a única realidade tangível, digna da arte: fotos, raios X, voz, exames clínicos, cabelos, unhas, excrementos, todo tipo de vestígio humano é utilizado. Nesse sentido, trata-se de uma poética contradisciplinar, que abrange vasto espectro de expressões diferenciadas e profundamente subjetivas: ações sadomasoquistas, autoflagelações, questionamento da sexualidade, quadros vivos, performances, máscaras e toda uma série de experiências plásticas que têm pontos de contato com experiências teatrais, aliando crítica social e proposta estética (2010, p. 316).

O trabalho de Lygia Clark não se restringe ao uso do corpo como suporte, mas como superfície de contato com a interioridade do sujeito [corpo = meio] e também com ele próprio como sujeito em si [corpo = sujeito], de modo que a estruturação traga ao corpo a sua integridade original/ideal. Por sua vez, sempre que fala de "fragmentação do corpo", a artista não se refere a um braço quebrado ou qualquer problema físico semelhante, mas a uma falha no centro regulador da psique que manifesta certa sensação de desconexão interna. Em suma, como explica Maria Alice Milliet, "corpo e mente indissociados constituem o aparato utilizado para captar, comunicar, ligar, soltar, tomar e dar, articulando o dentro e o fora, o homem e o mundo. O que Lygia nos lega é estratagema, arte como artifício" (1992, p. 35). É esse sentido que se encontra agregado ao termo "*self*" do título da proposição, e é esse público em sofrimento psíquico que passa a frequentar os desejos criativos da artista. Portanto, mais uma vez ela se volta às experiências individuais, agora organizadas em sessões de terapia, nas quais a manipulação dos Objetos Relacionais sobre o corpo do sujeito procura atingir seu cerne, ou seja, aquilo que intermedeia sua relação com o mundo. De certo modo, o

---

³⁴ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

movimento se inverte, criando uma circularidade reversível³⁵, ou seja, não se manifestando como somente um ou somente outro, mas como ambiguidade: se nas proposições anteriores ele acontecia de dentro para fora, com a abertura do sujeito em direção à vida, agora a artista também busca, vindo de fora, sensibilizar a interioridade de seus clientes.

Essa maneira de conceber o público da arte é inédita, e plausível somente nas experiências de Lygia Clark com a sensibilização do corpo e na ideia de participação que se desenvolveu de maneira tão peculiar no Brasil. Tanto que, se olharmos para a obra de Hélio Oiticica, artista também profundamente envolvido com as pesquisas a respeito da participação, perceberemos que é a exterioridade que o move: o aspecto social e ambiental, o posicionamento político, em que o sujeito está posto num contexto comunitário. Sua icônica instalação *Tropicália*, por exemplo, se comparada com *A Casa é o Corpo*, de Lygia Clark, apresenta-se de maneira bem diferente. Enquanto aquela se dedica a explorar o contexto formativo da cultura brasileira, esta se dirige para as sensações de retorno metafórico ao útero, ou uma espécie de regressão ficcional à criação humana, no sentido físico/psíquico, não mitológico.

Não é à toa que se apelidavam de "a mão e a luva": ela a parte interior e ele a parte exterior. "Ele captando o mundo e construindo a coisa evidente enquanto ela na procura do invisível, no sentido da intimidade das sensações, do sonho e da memória. Ambos procuravam um lugar no mundo" (MILLIET, 1992, p. 159). Seus trabalhos se

---

³⁵ O conceito de *circularidade reversível* aparece no artigo "A fotografia como percepção: perspectivismo, transcendência e dor", em que Frayze-Pereira desenvolve a ideia do corpo como sujeito e também objeto de si, referindo-se à filosofia de Maurice Merleau-Ponty. Embora deslocado do sentido original, o conceito nos ajuda a compreender o fluxo de forças que se estabelece na *Estruturação do Self*, em que o movimento de sensibilização pode ser compreendido de fora para dentro e de dentro para fora do sujeito em relação ao mundo. O autor explica que, "impedido de ser completamente um objeto – não é absolutamente nem visível, nem tangível – o corpo humano já é uma espécie de sujeito – é ele quem vê e quem toca. É um corpo cognoscente que possui o estranho poder de voltar-se sobre si mesmo, isto é, de refletir. Quando uma das mãos toca a outra, a mão que há pouco era tocante agora torna-se tocada: deixa de ser "sujeito percipiente" para tornar-se "objeto percebido". O corpo dobra-se sobre si próprio e se toma como seu próprio objeto. Mais do que isso, revela-se como um ser de duas faces: num momento ele é sujeito, noutra é objeto. Mas aí é que está o nó do problema: nessa instância o corpo não é, de fato, nem sujeito nem objeto. Manifesta uma *união ambígua* de ambos. Ele é *circularidade reversível*" (2010, p. 120).

complementavam, e o uso do corpo humano na metáfora condiz com as inquietações de ambos, com suas semelhanças e diferenças. "A verdade que eu e o Hélio, embora tenhamos muitas identidades, somos muito diferentes", Lygia explica ao entrevistador. "Eu diria assim, como uma luva, o Hélio seria a parte exterior da luva, que pega o mundo, e eu seria a parte interior, a mão, que entra dentro da luva. (...) Eu sou muito mais introvertida. E o Hélio é muito mais extrovertido" (CLARK, 1971).

Os artistas também compartilhavam ideias sobre o público. Em carta de 8 de novembro de 1968, Hélio Oiticica analisa a estetização da participação, conforme a percebe no trabalho de outros colegas quando comparados com os seus:

Também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da ideia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria ideia (CLARK, 1998, p. 70).

Na sequência, ele destaca o aspecto violento imbricado no gesto participativo/interpretativo do público, sobre o qual não se tem controle:

O artista não pode medir essa participação, já que cada pessoa a vivencia de um modo. Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, espectador, dissesse: "quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas, ou boas, libidinosas, foda-se você com tudo isso pois eu o devoro, o cago depois, e o que interessa só eu posso

vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, a tensão que me devora". E sai o artista estraçalhado da coisa. Mas é bom (CLARK, 1998, p. 70).

Na carta-resposta que escreve em 14 de novembro de 1968, Lygia Clark primeiramente concorda, dizendo que "a verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor" (1998, p. 84). Entretanto, ela transfere a violência para a obra, ao invés de recebê-la em sua pessoa, conforme o amigo descrevera:

A minha vivência de defloramento não é bem a sua. Não sou eu que estou sendo deflorada mas sim a proposição. E quando choro esse fenômeno não é porque me sinto tão atingida na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalham tudo e aí tenho que recomeçar a construir de novo o trabalho (CLARK, 1998, p. 85).

Trata-se de um ponto de vista diferente a respeito da mesma questão. Sinceramente, a mim parece muito difícil separar-se da própria obra e ficar indiferente – sem "sentir-se atingido" – ao vê-la "violentada" pelo público; e a resposta de Lygia, em si mesma, já manifesta certo tom de autodefesa. Essa contradição vai ao encontro da personalidade turrona da artista, conforme ela mesma se definia, assumidamente orgulhosa, resistente às críticas e desejosa por enfrentamentos (CLARK, 1998, p. 209-212), e que vem à tona em seus escritos mais ou menos na mesma época em que começa a análise com Pierre Fédida, no início dos anos 1970. Seja como for, ambos os artistas concordam que existe uma violência própria no ato de participar da proposição, e de algum modo essa violência atinge o proponente, embora cada um também a receba de uma maneira. Nesse sentido, por mais hiperbólico que seja o ponto de vista de Hélio Oiticica, ele também me parece mais sincero sobre a sensação

experimentada, no papel de artista, naquela relação aberta/afetiva com o público.

Na *Estruturação do Self*, o público deixa de ser espectador ou participante para se tornar cliente. Quer dizer, a relação de contemplar e participar jamais deixa de existir em definitivo, mas se resignifica numa nova relação, conforme a vontade da artista. A experiência individual e introspectiva domina a última fase do seu trabalho, na qual a relação com a obra passa a acontecer na forma de encontro, sensibilização e produção de conhecimento, lidando com marcas, cicatrizes, fantasmas em alguns casos e com uma poética sensível menos traumática em outros. Embora nem sempre fosse possível, ela desejava trabalhar com psicóticos, de modo a verificar os limites daquela experiência. Sabe-se que psicólogos amigos encaminharam alguns de seus pacientes para a *Estruturação do Self*, embora os resultados mais significativos, no caso da terapia propriamente dita, tenham sido obtidos por Lula Wanderley nas instituições psiquiátricas Casa das Palmeiras e Espaço Aberto ao Tempo, onde, de fato, o método pôde encontrar o local e o "público" esperados para ser apreendido como prática terapêutica no sentido clínico oficial – em que o "público" seria formado por pessoas em sofrimento psíquico. Ao menos é isso que a artista deixa implícito na conversa com psicoterapeutas realizada na clínica Canto da Gávea em 1982, na qual diz achar mais importante os resultados das experiências realizadas por Lula (CLARK, 2006, p. 60). Essa mesma posição reaparece numa carta de 14 de outubro de 1983, na qual conta: "Tenho trabalhado muito e já formei quatro pessoas que aplicam meu método e está sendo muito bom para psicóticos de ambulatório" (BORJA-VILLEL, 1997, p. 336)³⁶.

No apartamento da artista, a *Estruturação do Self* revelou certa dimensão estética da prática terapêutica, em que o termo "terapêutico" precisa ser entendido num sentido ampliado, que vê as artes como uma extensão da clínica e o artista como alguém apto a lidar também

---

³⁶ A carta, endereçada a Guy Brett, foi reproduzida no catálogo organizado pela Fundació Antoni Tàpies em 1997.

com pessoas em sofrimento psíquico. O público, por sua vez, deixa de ser "público", no sentido de "aberto à sociedade"; também no sentido ampliado, apresenta-se – paradoxalmente – com restrições impostas pela dinâmica do trabalho e pela vontade da artista, manifestada na escolha de quem poderia ou não se submeter à sua proposição. Trata-se, de certo modo, de algo análogo à prática clínica, em que o terapeuta precisa aceitar o cliente e o cliente precisa aceitar o terapeuta para que o tratamento prossiga, conforme Frayze-Pereira explica na entrevista reproduzida adiante.

Por fim, se existe alguma afinidade entre o apartamento da Lygia Clark e o museu modernista, conforme vimos, ela diz respeito somente à questão "espiritual": pois, enquanto o cubo branco se apresentava como um templo onde o público se encontrava com produções "divinas", a *Estruturação do Self*, com sua forma ritualística, proporcionava um encontro com o desconhecido que habita nossos corpos, que nos acompanha pelas ruas e que, talvez, nos conheça de maneira mais profunda do que a nossa racionalidade profana permite descobrir. Arte e vida não mais isoladas, mas

visceralmente imbricadas, criação encarnada que tem no sensível não um obstáculo a ser vencido pelo 'cogito' mas uma verdade primeira a ser metabolizada. Sintonia que ocorre na intimidade do corpo, que se produz no recôndito do ser. Germinação, crescimento e desdobramento externo como princípio não esquizoide de toda a criação (MILLIET, 1992, p. 32).

Criação em contato com um público ambíguo, que se localiza entre as camadas de realidade e fantasia, consciência e inconsciência, ilusão e desilusão. Que habita um território sempre em formação. E que percebe a arte onde ela não está claramente exposta, que usufrui dela sem necessitar de um rótulo, um foco de luz ou uma apresentação formal. Um público que cura o próprio museu, um museu pessoal, com as experiências que recolhe na vida cotidiana.

Autor, gesto, dispositivo

Analisar a obra de Lygia Clark duas décadas e meia após o seu falecimento permite uma série de distinções que, antes, talvez não se manifestassem de maneira tão clara. Por outro lado, a passagem do tempo traz também dificuldades, como é de se esperar. Uma delas é o risco de produzir narrativas em que as hipóteses recebam status de verdade absoluta. Entrar em contato, interpretar e devolver à obra determinado discurso a seu respeito implica perdas e ganhos; camadas que se sobrepõem, complementando-se, pondo-se em paralelo ou se negando, sobrevivendo ou não ao tempo. Todo cuidado é pouco, tendo em vista a ética que – espera-se – conduz a crítica. Seja como for, não é do "porém" que desejo tratar e sim das coincidências, e com este termo não me refiro à "obra do acaso", seja ela possível ou não, mas aos fatos que coincidiram com a trajetória de Lygia Clark, muito provavelmente porque a artista estava aberta aos encontros e fez, de um jeito ou de outro, para que ocorressem. Encontros que frutificam conceitos, abrem multidão de linhas que fogem por todos os lados e "se distendem em revista, filme, olhares, frações de gestos, formas de ser contagiantes, loucuras, curas, aqui, lá, antes, através, no percurso único que se tece enquanto se quer encontrar suas próprias problemáticas, tornadas sempre outras" (ARAGON; LIMA, 2010, p. 129). Em suma, encontros tornados obra, ampliados de sua dimensão ocasional para a do projeto coerente, consistente, reincidente. Encontros que produzem singularidades.

É interessante notar como a produção de Lygia Clark estava em sintonia com o imaginário coletivo das décadas vividas. Podemos, com rapidez, traçar um paralelo entre a tomada do espaço real pelo virtual – questão essencial do neoconcretismo – com a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, que era lido por amigos da artista como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, entre outros. Em 1960, o existencialismo de Jean-Paul Sartre e seus

colegas franceses estava, de certo modo, manifestado no entendimento do eu, na localização do homem no mundo e nas implicações do indivíduo no coletivo. Diversas obras de Lygia Clark examinam esses problemas, desde *Caminhando* (1964) até *O Eu e o Tu* (1967) e *Nostalgia do Corpo* (1968). Na década de 1970, a subjetividade se torna protagonista dos trabalhos, desembocando na proposta aqui analisada, cujos objetivos eram assumidamente terapêuticos. Parte dessa influência proveio da psicanalista Suely Rolnik, amiga da artista, que mantinha afinidade com a dita "filosofia do desejo" de Gilles Deleuze e Félix Guattari, mais tarde chamada de pós-estruturalismo. Entretanto, a artista nega que produzia dentro de uma perspectiva filosófica ou intelectual já estabelecida, como se o pensamento viesse antes do trabalho. "Em geral, a arte sai da barriga, não da cabeça", diz ela em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*. "Depois, quando chegar na cabeça, o pensamento já está elaborado, mas você já fez a obra, ou uma determinada fase da sua obra, que dá ao artista um pensamento. O pensamento nunca é *a priori*. É sempre depois que ele vem" (CLARK, 1971). Suely Rolnik complementaria, explicando que

artista e obra se fazem simultaneamente em uma inesgotável heterogênesse em que ambos nascem e renascem outros a cada vez. É através da criação que o artista enfrenta o mal-estar da morte de seu atual eu (...). Tal enfrentamento, o artista realiza concretamente na materialidade de seu trabalho (1996).

O paralelo entre as linhas de pensamento recorrentes e a produção de Lygia Clark, assim como a origem das influências, renderia uma investigação complexa. Compete-nos considerar, por ora, que a artista estava conectada, à sua maneira, com as problemáticas de cada período – os diversos "contemporâneos" que viveu –, e essa talvez seja uma das principais razões do seu ineditismo e singularidade.

Lygia Clark não era uma artista erudita, ao menos não no sentido de acompanhar teorias dentro ou fora da academia. "Eu sempre fui burríssima. Nunca tive cultura nenhuma, e tudo o que eu aprendi, tudo que hoje eu apresento como reflexões minhas, foi consequência do meu trabalho", ela diz naquela mesma entrevista (CLARK, 1971). E complementa, explicando que deve "a pessoas como Mário Pedrosa e Mário Schenberg, Ferreira Gullar, uma formação cultural. Eu não lia nada, eles liam muito e conversavam muito comigo. Mas é coisa de orelha, ouviu?". Com outras palavras, Suely Rolnik esclarece que "Lygia se apropriava, à sua maneira, de conceitos filosóficos e psicanalíticos, quando estes lhe pareciam fazer eco a suas próprias intuições; a artista não era uma leitora assídua e tampouco disciplinada, no sentido acadêmico" (2005b).

Como explica o Ricardo Fabbrini (2005), a sintonia da artista provinha de um compartilhamento *empírico* do imaginário coletivo. Vale destacar que, apesar de não se considerar um deles, Lygia Clark vivia rodeada de críticos e intelectuais, tais como os já citados Mário Pedrosa, Mário Schenberg e Ferreira Gullar, além de Paulo Sérgio Duarte, Ronaldo Brito, Guy Brett, Max Bense, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e a própria Suely Rolnik. Havia ainda, em seu círculo de amigos, Hélio Oiticica, David Medalla, Jesús Rafael Soto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Lygia Pape e Glauber Rocha, para citar alguns, cujas produções ofereciam uma visão privilegiada das inquietações artísticas contemporâneas. Hélio Oiticica, em especial, tinha profunda afinidade com Lygia, e nas correspondências que trocaram entre 1964 e 1974 notamos que confiavam certos pensamentos somente um ao outro, como se apenas eles pudessem se compreender e confortar. As mensagens são repletas de frases do tipo: "Você é realmente uma amiga insubstituível, uma das pouquíssimas pessoas com quem consigo me comunicar" (CLARK, 1998, p. 21), "Você ainda é das pouquíssimas pessoas que admiro realmente como um grande artista e também como personalidade" (CLARK, 1998, p. 177) e "Do seu amigo nº 1" (CLARK, 1998, p. 24).

Um dos momentos em que a obra de Lygia Clark se aproxima das questões em voga na época diz respeito ao seu ponto de vista sobre a autoria. O assunto era recente. Conforme vimos, apenas alguns anos antes, em 1957, Marcel Duchamp criticara a ideia de autor-deus modernista, segundo a qual toda criação é tida como produto de um gênio iluminado, sendo dedicada a um templo expositivo todo branco e hermeticamente isolado da vida profana. No ensaio *O Ato Criador*, ele propõe o público como coautor do artista na criação da obra, e considera uma parcela de expressões não intencionadas e outras de intenções não expressas que fogem ao controle de ambos. A onisciência do artista esmaecia. Duchamp era defensor de uma arte de ideias, racionalmente produzida e apreendida pelo intelecto, ao ponto de estruturar o ato criador com base numa relação aritmética, à qual deu nome de "coeficiente artístico"³⁷. Isso não quer dizer que descartava ou ignorava a subjetividade envolvida na criação; naquele mesmo texto, Duchamp fala do "domínio da pura intuição" (2004, p. 72), de uma "cadeia de reações totalmente subjetivas" (2004, p. 73) e de diferenças entre o fazer e o apreender, das quais "o artista não tem consciência" (2004, p. 73).

Embora não se possa afirmar que Lygia Clark conhecia o texto de Duchamp, é fácil notar que ela segue princípios semelhantes. Em 1965, quando escreve *A Propósito da Magia do Objeto*, explica que "é preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor" (CLARK, 1980, p. 27). O artista, como Duchamp observara, precisa conceder espaço de criação para que o espectador possa interagir com o trabalho, num novo sistema de relações que se tornou primordial na arte contemporânea em geral. "O artista se dissolve no mundo", escreve Lygia Clark. "Seu espírito se funde no coletivo" (1980, p. 28). Ao contrário do que parece num primeiro momento, trata-

---

³⁷ Segundo Marcel Duchamp, "no ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. (...) O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. (...) Esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente" (DUCHAMP, 2004, p. 73).

se menos de metafísica e mais de uma grave crise das relações entre artista, público e obra de arte, que se reestruturam numa ambiguidade difícil de apartar. Tanto que, em 1971, Lygia dirá ao jornalista do Correio da Manhã: "A única coisa que resta, como autoria minha – porque já não sou nem mais a autora, na realidade – seria a proposição e o pensamento da proposição, mas, mesmo como o homem vive essa proposição, já não cabe a mim dizer de que maneira ele vai viver" (CLARK, 1971).

Claro que há também muitas ideias discordantes entre os dois artistas aqui citados. Acredito que um ponto, para ser específico, separe definitivamente a criação de Lygia da herança duchampiana: a partir dos readymades, estabeleceu-se um campo de pesquisa puramente intelectual, originando o movimento conhecido como Arte Conceitual. É verdade que Duchamp procurou outros caminhos criativos em sua maturidade artística, tanto que dedicou seus últimos vinte anos de vida àquela misteriosa "instalação" voyerista intitulada *Étant Donnés*: 1º *La chute d'eau*, 2º *Le gaz d'éclairage* (1946-1966). Lygia Clark, por sua vez, preferiu a sensorialidade, que de certo modo estava ao alcance de todo tipo de público, no sentido de que se poderia usufruir dela sem precisar "entendê-la". Quer dizer, conforme ela própria explica, "na medida em que eu puder levar essas proposições a hospitais, a escolas, a parques, na rua, se o sistema permite e os guardas não me impedem de fazer, eu levarei isso ao povo e todo mundo poderá participar disso" (CLARK, 1971). O futuro da arte estava no corpo, constituía o próprio homem e o situava no mundo. Não era mais um problema de elite, tampouco uma questão intelectual afastada da realidade. "Eu acho que, hoje, se não houver isso [um compromisso primordial com o homem], nada tem sentido. A obra de arte para efeito estético, bonita, para comunicar uma coisa passiva, metafísica, essa, para mim, não existe mais", Lygia revela na entrevista (1971). E termina afirmando que, "se existe alguma maneira de a gente se comunicar hoje, como artista, é 'entrar dentro' de uma expressão social maior, que, no caso, seria essa reelaboração, ou outros caminhos, mas que tenham sempre seu

sentido ligado ao homem, à realidade e à vida".

Não que Marcel Duchamp desejasse incentivar a circulação de uma arte voltada para a elite. O uso que fazia de matéria-prima cotidiana nos readymades e até mesmo as competições de xadrez a que se dedicou durante décadas eram evidências de que ele procurava vencer a "arte pela arte" e se aproximar da vida de modo efetivo, abandonando de uma vez por todas o falido projeto de estetização oriundo no século anterior. Entretanto, a complexa crítica que fez ao sistema da arte, desde a criação à recepção dos trabalhos, era algo que dizia mais respeito aos "iniciados" do que ao espectador "comum", alienado das questões intrínsecas àquele campo particular. Nesse sentido, a obra de Lygia Clark é mais acessível, pois não depende da imersão em questões estéticas, basta ser vivida. Dos Bichos, por exemplo, a maioria das pessoas gostava e passava a interagir imediatamente, conforme ela relata (CLARK, 1998, p. 26); talvez eles representem seu auge no que diz respeito à aceitação do grande público, e daí também viria a sua popularidade.

Para a artista, a simples menção do termo "arte" já representa um problema desnecessário, que "impede muita coisa" (1971). Ela acredita que,

se não houver a preocupação de explicar se é arte ou não, as pessoas vivem aquilo naturalmente. Agora, é evidente que as pessoas bloqueadas repelem muito o meu trabalho. E fazem experiência ou não fazem e me agriem muito. Então, eu caio numa coisa curiosa, é quase que uma psicanálise, em que o cliente agriem o psicanalista, porque faz uma projeção em cima dele (1971).

Seja como for, a diferença entre os artistas mencionados parece evidente: enquanto Duchamp era um pensador da arte, Lygia era uma propositora de experiências sensíveis; assim, ambos lidavam com as questões poéticas à sua maneira, com seu estilo artístico

peçoal. Tanto que boa parte da produção duchampiana se apoia em textos, cuja função é complementar aquilo que se apresenta na forma plástica. O Grande Vidro, apelido pelo qual ficou conhecida A Noiva Posta Nua Por Seus Celibatários, Mesmo (1915-1923), por exemplo, foi concebido junto com uma longa série de anotações, que deveria servir como complemento à leitura do trabalho. Também os títulos eram definitivos em sua criação. Enquanto que, para Lygia Clark, as "manifestações" passam a ser impossíveis de descrever, porque têm que ser vividas (1971). Quer dizer,

cada vez em que o objeto perdeu mais o seu significado, como é o meu caso, torna-se mais difícil você falar sobre ele. Primeiro, porque nem vendo é possível sentir o seu significado. Só participando é que se pode sentir alguma coisa. (...) Então, eu acho que o meu trabalho não tem significado nele mesmo. É quase como um aparelho revelador que revela ao participante, me revela o que eu faço e revela ao vizinho aspectos completamente diversos (1971).

Isso não significa que a obra de Lygia Clark não apresente certa intelectualidade, basta ver como a artista lida com toda a produção decorrente, seja crítica ou clínica. Porém, segundo ela, a intelectualidade do trabalho se explicaria pelo seu contrário, e proviria do próprio trabalho ao invés de fundamentá-lo:

Eu acho que a minha obra, realmente, tem pensamento. Tendo pensamento, ela tem um lado intelectualizado. Mas não é uma expressão intelectual, em hipótese alguma. É uma expressão muito mais oposta ao intelectual. É uma coisa corporal, sensorial, lúdica, quase perto da natureza. Então, é o oposto ao intelectual, em si (CLARK, 1971).

Posição que condiz com a ideia de que a sua arte "sai da barriga", quer dizer, ela é desde a sua origem uma coisa corporal, provém do corpo e a ele se refere. Todo o pensamento subsequente proviria das emoções experimentadas, não da razão. E se manifestaria na carne, por meio dos gestos e das sensações, ao invés do verbo. Talvez seja mais fácil compreender isso por meio do depoimento que Suely Rolnik dá a Maria Alice Milliet em janeiro de 1986, no qual comenta sua dissertação de mestrado *Memóire du Corps*, inspirada nas pesquisas da artista e concluída poucos anos antes. Para ela,

o rumo que a psicanálise tomou, sobretudo no pensamento lacaniano, dá ao verbal o papel de organizador geral de todas as dimensões semióticas. (...) O que Lygia me ajudou a desenvolver (...) era exatamente uma abertura para outros planos da expressão, para outras semióticas não verbais (MILLIET, 1992, p. 194).

Outro indício de que a crise da autoria era um tema em evidência na época é a conferência *O que é um Autor?* (1969), proferida por Michel Foucault na França. Tratava-se de um estudo ainda em curso, ao qual o filósofo dedicou pelo menos mais um ano, apresentando-o novamente nos Estados Unidos, com algumas modificações, em 1970, e finalmente o publicando em 1979.

Foucault afirma que o "apagamento do autor" era já um termo conhecido da crítica, e que o necessário seria descobrir onde sua função é exercida. Em suas palavras, "o que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer" (FOUCAULT, 2006, p. 271). Apesar de a figura do autor analisada na conferência residir na literatura, veremos que os problemas não se restringem a

ela, e que também nos ajudam a pensar a arte contemporânea. Um exemplo dessa proximidade é a sua afirmação de que a escrita não trata de exaltar um gesto, mas de abrir um espaço em que o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2006, p. 268). Lygia Clark parece concordar quando escreve que, "se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo" (1980, p. 28).

A escrita, assim como as artes visuais, já se libertara do tema da expressão, no sentido de revelar a interioridade do autor. Tudo está disposto no mundo. Como explica Foucault, "ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade" (2006, p. 268). A ideia da obra de arte como expressão do "eu profundo", surgida com o Romantismo, passa a ser entendida como um meio no qual se encontra o que o artista quis dizer, o que de fato disse a alguém, o que não conseguiu dizer embora desejasse e o que ele não tem consciência de que disse. E o curioso desse diz-que-diz sequer se refere necessariamente ao aspecto "verbal", mas sempre à comunicação, que tanto interessa à Lygia Clark. Ao ponto de ela afirmar que, "se você acha que arte é a comunicação que vem somente de um objeto estético, eu acho que está errado, porque eu acho que a arte é, fundamentalmente, comunicação" (1971).

Convém esclarecer que o "bastar a si mesma", conforme disse Foucault, está mais próximo do sentido de "autonomia da arte" do que ao de "arte pela arte"; ou seja, trata-se mais de uma proposta de ativação sensível do outro do que de exaltação do sujeito-criador – ou, ainda, de ter o objeto artístico como objeto de veneração. Quando a arte não está obrigada à forma de interioridade, ela se vê livre da associação direta com seu autor e pode servir de "trampolim" para a liberdade do público, como queria Lygia Clark. Inclusive, ela afirmará que sua arte, quando finalmente se volta a elaborar o homem para a vida, apresenta "um

exercício para que ele, através dessa elaboração, vivesse de uma maneira mais profunda, mais livre" (1971). É, portanto, a liberdade do público que interessa alcançar.

A ausência do autor ocasiona uma espécie de morte simbólica; a mesma obra que deve trazer a ele imortalidade é a responsável por seu desaparecimento. Desaparecimento sim, porém não esquecimento. Podemos, desse modo, refazer a questão de Foucault: se a autoria não está na obra como meio de revelação da interioridade de quem a criou, de que maneira ela se manifesta? Lygia Clark já tinha uma resposta para a questão desde 1966, quando escreveu: "Recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o momento do ato como campo de experiência" (1980, p. 30). Ou seja, sua autoria se manifesta não mais no sentido de produzir objetos, mas de propor experiências, mesmo que elas aconteçam por meio desses objetos. Nesse texto, ela destaca três grupos de artistas em meio à crise do projeto moderno. O primeiro se voltaria ao popular como modo de contestar o elitismo da arte e, em consequência, acabaria abandonando questões universais para se dedicar – se "rebaixar", nos termos dela – a problemas locais. O segundo grupo procuraria negar a arte enquanto tal. Entretanto, paradoxalmente, tentaria fazê-lo utilizando-se de obras de arte como meio de manifestação dos ideais, portanto o problema permaneceria sem solução. O terceiro grupo, no qual ela se inclui, procuraria "provocar a participação do público. Esta participação transforma totalmente o sentido da arte, como a entendemos até aqui" (CLARK, 1980, p. 30).

O artista se torna uma espécie de mediador da relação entre público e proposição. O trabalho é o canal para a experiência, o ativador de sensações e pensamentos, portanto agenciador junto com o próprio artista. Onde: "Agenciar: buscar, cuidar, servir de intermediador. Agenciamento: composição, boa disposição, arte" (ARAGON; LIMA, 2010, p. 131). Também poderíamos dizer que artista é "agenciar" e trabalho artístico é "agenciamento". Os papéis se misturam, a intersecção – o encontro – é tão povoada de linhas que não se deixa definir. Uma multidão de linhas, elos, caminhos, fluxos de força,

possibilidades criativas. Sempre ambiguidade. Sempre coincidências. Sempre *criação*. "Para ir além deste momento de crise sem desmoronar é preciso que se possa criar novos universos, novos corpos, novos ritmos. Fazer a fissura transbordar em traço, virar ferida, marca, cicatriz. Fazer corpo de que era silêncio e imensidão" (ARAGON; LIMA, 2010, p. 133).

Lygia Clark passará a chamar o público de participante ou participador, a obra de proposição ou propulsão³⁸, o artista de propositor. "Somos os propositores", dirá. "Somos o molde, a vocês cabe o sopro" (CLARK, 1980, p. 31). A reinvenção como busca de novos sentidos para aqueles mesmos corpos e ideias postos em nova composição, em nova disposição. Uma recriação que encontrará todo o seu potencial nos Objetos Relacionais, e que possui um limite definido abstratamente pelo "molde" do artista.

Luis Aragon e Elizabeth Lima explicam a dialética da criação de uma maneira tão poética e sensível que poderíamos nos apropriar dela, replicando-a aqui como se fosse o princípio dos Objetos Relacionais:

A criação implica, assim, suportar uma experiência disruptiva, que rasga a superfície deixando as forças do fora penetrar no espaço do corpo e exigindo a construção de um novo corpo que possa encarnar aquilo que foi acolhido. O criador e a nova forma criada se constroem ao mesmo tempo, pois existe uma imanência entre criação, fissura, ferida (ARAGON; LIMA, 2010, p. 133).

Convém retomar um ponto. Pois, como vimos, aquele texto de Lygia Clark, que tem apenas quatro breves parágrafos, de certo modo resume as principais questões do tipo de arte que se estabeleceria a partir de então, na qual o artista não está desaparecido, uma vez que é

---

³⁸ "Propulsões" é como o artista David Medalla chama os trabalhos de Lygia Clark, termo com o qual ela não parece se incomodar, tanto que o cita na entrevista ao jornal Correio da Manhã (1971). Em sua opinião, Medalla é um artista muito inteligente.

figura essencial. "Nossa proposição é o diálogo", escreve ela. "Sós, não existimos; estamos a vosso dispor" (CLARK, 1980, p. 31). O artista existe, portanto, quando o público o solicita, e é necessário o gesto desse público para garantir a experiência artística. "No interior desse molde: o sentido de nossa existência" (CLARK, 1980, p. 31). A proposição se direciona para a vida, para a realidade pulsante do dia a dia, tem assim certo sentido social e existencial. A morte não está associada ao autor, mas ao objeto artístico como se conhecia até então. "Enterramos 'a obra de arte' como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação" (CLARK, 1980, p. 31). É assim que o pensamento moderno dá lugar ao contemporâneo – o "singular estado de arte sem arte" (CLARK, 1980, p. 28), se quisermos usar as palavras da própria artista. O valor da obra de arte não está em concebê-la, mas em compartilhá-la. Pois Lygia Clark não acredita em nada que não tenha dialética, qualquer pensamento profundo que não encontre reflexão, para ela, nada vale (1971).

Tanto as aproximações quanto os distanciamentos entre Lygia Clark, Marcel Duchamp e Michel Foucault, entre outros, deixam claro que o problema da autoria era uma constante na época. Há momentos em que todos concordam para logo depois reformularem a proposta e seguirem vieses particulares, por vezes opostos, como no caso das mortes do autor e da obra. Mais uma vez, será a distância concedida pelo tempo que nos permitirá enxergar o horizonte de embates que procederam, de modo a estabelecer uma leitura menos influenciada pelo frescor de cada linha escrita. Quem nos ajuda na tarefa é o filósofo Giorgio Agamben, que publicou uma glosa mais de trinta anos depois da conferência de Foucault. Nesse ensaio, chamado *O Autor Como Gesto* (2007), Agamben revê as ideias do texto original e encontra nelas um conceito que também é muito caro para a noção de autoria, conforme Lygia Clark a entendia: o gesto. "O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor [e que] afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade" (AGAMBEN, 2007, p. 55).

A ideia do gesto está implicada na diferenciação que Michel Foucault faz entre "autor" e "função-autor". O primeiro, como vimos, se refere àquela figura que tende a desaparecer no contemporâneo; entretanto, algo continua responsável pelas proposições, algo que não é exatamente um sujeito, mas uma *função*, ou seja, uma posição/encargo político. A dita função-autor está mais do que presente nas criações contemporâneas, ela "caracteriza o modo de existência, de circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (AGAMBEN, 2007, p. 56). Em outras palavras, a função-autor diz respeito ao gesto – de produzir, dirigir e ativar discursos. Por meio do gesto, efetiva-se um ato. Trata-se de uma posição política instauradora de discursividade; dispositivo que se aproxima daquilo que Lygia Clark chamava de "propositor". Porque o propositor, diferentemente do autor – no sentido modernista do termo –, não mais *cria* trabalhos, não se trata de um gênio que remete ao divino em suas manifestações; ele *instaura* proposições. Não precede a obra, surge com ela e através dela – a obra é a sua criação, não no sentido de produto, mas como meio – quer dizer, o propositor se cria/existe pela obra, é por meio dela que seu papel social se determina. "O sujeito como indivíduo vivo sempre está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos de poder" (AGAMBEN, 2007, p. 57). Se voltarmos à ideia de Lygia Clark, segundo a qual o autor/artista se dissolve no mundo, podemos dizer também que, ao provocar reações do outro por meio de sua ação/gesto, sua autoria se manifesta. Numa superposição de propositor, agenciador e mediador, esse autor que se determina pela função é o autor da arte contemporânea.

Giorgio Agamben localiza o gesto entre o agir (*práxis*) e o fazer (*poiésis*); nem um nem outro, o gesto seria o próprio meio, a "comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade" (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Existe um jogo entre o autor e o leitor, entre o propositositor e o participante, uma espécie de "dança das cadeiras" que torna muito difícil especificá-los. Jogo este que, como no caso do dispositivo, revela-se um afluxo e um embate de forças, um jogo de poder. A ausência deixada propositalmente pelo autor, o lugar vazio que se cria, deve ser ocupada pelo espectador. A autoria surge da fissura, daquele espaço fértil de transição que só existe por causa do encontro, porque dois ou mais sujeitos se aproximam, porque chegam tão perto um do outro que se confundem e às vezes se unem, e nas falhas de que são formados seus corpos, nas faltas que nenhum deles consegue preencher, nasce um espaço de criação, um espaço de significação simbólica. Criar é a solução para a crise, e assim um território se estabelece pelo ato expressivo.

É através deste corte ou fissura que se produz uma abertura ao fora. A fissura é justamente este limite onde se pode estar à espreita dos *acontecimentos* e dar passagem ao pensamento e à criação. Acontecimento, como esse encontro que nos joga para fora de nós mesmos – nos desterritorializa –, rompe a teia de significações, desfaz a organização do sujeito, abre o corpo e coloca-o diante do não-senso, instalando a crise (ARAGON; LIMA, 2010, p. 133).

Assim se faz o gesto e se usufrui da obra de arte. A fruição só é possível porque a proposição, no caso, atua como dispositivo – ou seja, ela permite que a ação aconteça, ela é ao mesmo tempo responsável (sujeito) e produto (objeto) da ação, não numa dialética, mas numa síntese. Obra essa que não se resume a algo material, dado para ser visto ou tocado, mas a um fenômeno que se experimenta, que também nos vê e nos toca, que trabalha num afluxo de sentidos e reciprocidades também chamado de ambiguidade [proposição = ambiguidade].

Assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irredutível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela (AGAMBEN, 2007, p. 63).

O termo "dispositivo" é pertinente para pensarmos a *Estruturação do Self*. Porque, antes mesmo de considerar os significados e aplicações que Foucault dedicou a ele durante toda a vida, "dispositivo" pressupõe disposição e/ou disponibilidade para fazer a obra acontecer. Do artista, do público, do território em que todos se encontram. Uma experiência feita de sujeitos, por meio do gesto, num dado espaço-tempo. O instante do gesto como campo de experiência.

Em meio à crise do objeto de arte, Lygia Clark se manifestará: "recusamos toda a transferência no objeto. É preciso absorver em nós mesmos esta relação sujeito-objeto para colocar em xeque o vazio espiritual, sem significação aparente, que nos cerca" (CLARK, 1980, p. 29). Esse objeto adquire outras camadas de significação estética, direcionando-se ao sensorial e além, chegando ao próprio corpo como sujeito/objeto. Nas palavras da artista: "Eu não superei a fase sensorial. Eu superei o objeto sensorial, que era intermediário da sensorialidade, entre o espectador e o seu próprio corpo. Hoje eu peço que ele sinta o seu próprio corpo como o próprio objeto sensorial" (CLARK, 1971).

Sabemos que muito se discute – e pouco se conclui, coisa que de maneira alguma surpreende – sobre o que há de "clínico" no trabalho da *Estruturação do Self*, um termo que Lygia sequer usava. Tampouco cabe a esta pesquisa responder ou mesmo se aprofundar no assunto. Mas a preocupação que a artista tinha a respeito do "vazio espiritual" das proposições

artísticas me sugere um palpite, e eu arriscaria dizer que seu conteúdo clínico está na disposição de se relacionar com o outro e a ajudá-lo a produzir novos mundos. Um dispositivo de criação dado para estar disponível, fundador de um novo espaço na arte contemporânea, fundador de novos sujeitos, imbricações, encontros, situações, ambiguidades. Penso isso de acordo com Luis Aragon e Elizabeth Lima, para quem "clínica é inventar, em cada deserto, no abandono das referências de um si, mas também a partir de territórios, os mais precários, um lugar onde existir. (...) Uma clínica singular, de cada um (levando-se em conta que cada um já são muitos), e talvez por isso mesmo, um pouco de todos" (2010, p. 167-137).

Suely Rolnik também nos ajuda a esclarecer a questão ao dizer:

O híbrido arte/clínica que se produz na obra de Lygia Clark explicita a transversalidade existente entre essas duas práticas. Problematizar essa transversalidade pode mobilizar a potência crítica presente tanto na arte quanto na clínica. (...) Esse híbrido torna visível uma dimensão clínica da arte: a revitalização do estado de arte implica potencialmente uma superação do estado de clínica. E, reciprocamente, ganha visibilidade uma dimensão estética da clínica: a superação do estado de clínica implica potencialmente uma revitalização do estado de arte (1996).

Ao se colocar à disposição daqueles que possam sentir necessidade, a *Estruturação do Self* funda uma clínica própria – ou uma sistematização de método terapêutico, nas palavras da artista (CLARK, 1980, p. 51) –, independente dos conceitos enrijecidos de qualquer outra clínica que se incomode com essa nova proposta. Uma clínica que não se disponibiliza como concorrente, mas como companheira, agregadora, livre, experimental. Cujos princípios éticos se baseiam no bem-estar individual e social, e cujas produções se estabelecem pela poética. Um exercício de liberdade. Pura criação.

Há também um forte desejo de ruptura. Porque, como observa Maria Alice Milliet,

a arte no século XX apresenta em várias vertentes (...) um fascínio por tudo aquilo que tradicionalmente vinha sendo excluído. Volta-se para o que é rejeitado no corpo individual ou social: o inconsciente, o excesso, o desequilíbrio, a deformação, o sexo, os detritos urbanos, o pobre, o marginal, o louco, o primitivo, o selvagem. O excluído é percebido como uma perda e a reapropriação desse material como reposição de uma falta (1992, p. 157).

Portanto, enquanto os olhos dos artistas em geral se voltam aos marginalizados e fundamentam uma nova tradição para o século XX, Lygia Clark manifesta alteridade; ela quer se diferenciar daqueles trabalhos que apenas procuram, coletam e explicitam as questões. A artista mergulha nas questões com objetivo de tocá-las no seu ponto mais sensível e criar outro modo de exercer a arte. Em outras palavras, Lygia se volta à problemática comum da época e rompe feridas que mal haviam cicatrizado, traumas que mal haviam sido compreendidos, estruturando desse modo uma nova possibilidade artística, clínica ou simplesmente ambígua.

Segundo Suely Rolnik,

não é abandonar a arte o que Lygia Clark propõe, nem eventualmente trocá-la pela clínica, mas sim habitar a tensão das bordas de cada um desses terrenos. Por colocar-se nessa zona fronteira, sua obra tem virtualmente a força de "tratar" tanto a arte quanto a clínica para que essas possam recuperar sua potência de crítica ao modo de subjetivação em vigência, em função das diferenças que pedem passagem (1996).

A própria Lygia se justifica: "A oportunidade que eu vejo para o artista, hoje, dentro do campo da minha pesquisa, é evidente, é cair no sentido social mais amplo, no ramo da psicologia, psicanálise, na elaboração das pessoas para viver" (CLARK, 1971).

De acordo com essa afirmação, penso que meu "palpite" sobre o aspecto clínico da *Estruturação do Self* se relacionar com sua disposição para ajudar as pessoas a encontrarem a "liberdade" não está tão distante dos seus propósitos, ainda que eles não fossem tão evidentes nem pretendessem se estabelecer com o mesmo rigor que encontraram pelo caminho.

CORPO A CORPO

Foi com a criação dos Bichos, a partir de 1960, que o corpo do espectador ganhou lugar de destaque na obra de Lygia Clark, deixando a mera observação de lado para participar física e ativamente. Este lugar merecerá cada vez mais atenção, até que o corpo se torne o grande protagonista das suas experiências sensíveis, na incorporação dos objetos ocorrida por volta de 1969, com a criação de *O Corpo é a Casa*. Foram descobertas reveladoras, mergulhos profundos no corpo físico e metafísico, explorações inéditas, um tanto solitárias, frutos de um intenso trabalho de pesquisa, às vezes recebido com sarcasmo pela crítica e estranhamento pelo público. O interesse de Lygia Clark pelo corpo humano compartilhava do projeto modernista de fundir arte e vida (CLARK, 1980, p. 36), mas não se limitava a ele³⁹. Muito pelo contrário: a artista avançou limites e expandiu o campo da arte em diversas direções. O corpo, na obra de Lygia Clark, vivenciou diferentes concepções durante aproximadamente três décadas de produção, muitas das quais corriam em paralelo com a medicina, a educação física, a biologia ou a própria arte contemporânea; em outras ocasiões, se desviavam por completo rumo a novos horizontes. Corpos mutantes, que se construía junto com a obra, que se modificavam ao longo das propostas, fagocitando possibilidades e significados, até finalmente serem percebidos como canal de estruturação psíquica.

Não se trata de performance, body art ou qualquer outra categoria difundida, mas de uma específica compreensão e uso do corpo, que encontra semelhanças em outras produções brasileiras da época, porém sem perder sua singularidade. Produções como os *Parangolés* (a partir dos anos 1960), de Hélio Oiticica, que também solicitavam o corpo do público para

---

³⁹ A pesquisadora Beatriz Scigliano Carneiro concorda com a ideia de que as experiências artísticas de Lygia Clark, quando se voltam à terapia, ultrapassam a simples incorporação da arte na vida. Para ela, a proposta "emergia efetivamente do vivido, era vida. (...) Sua atividade terapêutica procede das experiências mais intensas de sua arte e da sua vida" (CARNEIRO, 2004, p. 62).

acontecer, embora estivessem voltados ao lúdico e social. Ou como *Divisor* (1968), de Lygia Pape, que unia diversos corpos em um movimento claramente político, e *Roda dos Prazeres* (1968), da mesma artista, que lidava com a experimentação literal da cor por outros sentidos além do visual. Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark eram contemporâneos, amigos e parceiros de trabalho. Havia outros, ainda, como Artur Barrio, Antonio Manuel e Paulo Bruscky, só para citar alguns, que também tomaram o corpo como meio de expressão artística, cada um à sua maneira, com a sua intensidade e seus objetivos. De certo modo, todos tiveram trabalhos relacionados ao corpo humano, em especial no que diz respeito à sensorialidade e à política. Entretanto, Lygia Clark trilhou um caminho muito especial, que foi buscar no corpo a ligação do homem com o seu eu interior. Uma obra corajosa, exploradora, criando aproximações, distanciamentos, relações e conflitos.

Suely Rolnik nos ajuda a compreender isso ao escrever que:

Alteridade e corporeidade estão no coração de cada um dos dispositivos criados pela artista. Convém, no entanto, sublinhar que nada nestes trabalhos de Lygia Clark é passível de redução ao corpo concreto, empírico ou orgânico. Nada tampouco que seja identificável ao corpo visado pela maioria das "experiências sensoriais" ou das práticas de "expressão corporal" que se desenvolveram a partir das décadas de 1960 e 70 – este é apenas o contexto em que a questão do corpo é convocada. Mas o trabalho da artista se situa a igual distância das propostas contemporâneas que frequentemente recorrem ao corpo como suporte de um narcisismo onanista e rançoso, a meio caminho entre um polo masoquista (entregue ao autoflagelo culposo) e um polo exibicionista (que fetichiza o corpo voluptuosamente para melhor oferecê-lo como espetáculo, mas também – e de preferência – como mercadoria) (2005a).

Assim, para analisar com mais propriedade as concepções de corpo implicadas na *Estruturação do Self*, parece sensato estudá-lo também em obras anteriores, de modo a compreender o percurso que seguiu e que tanto o transformou. Corpo que está no centro das preocupações da artista⁴⁰ e revela sempre uma nova faceta, um novo caminho de pesquisa, uma ideia diferente que ousa tentar defini-lo para, no final, comprovar que seu ponto de vista não enxerga tão longe quanto supunha inicialmente. Trata-se de um corpo concebido de maneiras diversas ou, talvez, de muitos corpos contidos num único vocábulo. Porque esse corpo é, ao mesmo tempo, um só e muitos outros, tão múltiplo e singular quanto a trajetória de Lygia Clark na arte contemporânea.

As esculturas batizadas de Bichos são, em sua maioria, chapas de metal unidas por articulações móveis, espécie de dobradiças. Planos herdados da fase neoconcreta da artista que ganharam nova dimensão; abstratos e múltiplos, não se pautam na figuração, e suas formas se modificam quando manipuladas pelas pessoas. "Ao descobrir o Bicho, Lygia definiu com nitidez seu interesse na relação entre quem frui arte e o objeto de arte e não na obra em si ou numa simples reação do espectador", explica Beatriz Carneiro (2004, p. 78). Se há algo de figurativo naqueles trabalhos, podemos dizer que é apenas o nome – porém, ao invés de reconhecer determinada criação da natureza, ele apenas sugerem um tipo de interação possível. Quer dizer, não se trata do bicho orgânico, mas da relação que se tem com ele. Por sua vez, já não faz sentido chamar o público de espectador – a participação ativa e física, não apenas contemplativa, o coloca no papel de participante, como a própria Lygia preferia dizer.

---

⁴⁰ Em especial, desde a morte do plano, decretada em 1960, quando Lygia Clark escreve: "Demolir o plano como suporte da expressão é tomar consciência da unidade como um todo vivo e orgânico" (1980, p. 13).

Os Bichos possuíam características orgânicas. "Um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. (...) É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da parte dele. O que se produziu é uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas" (CLARK, 1980, p. 17). Porque o corpo do Bicho exige a presença do corpo do participante; o toque, a curiosidade e a vontade criativa de quem se propõe a experimentá-lo. Sua organicidade, em parte, se faz pela relação efetiva que proporciona. O corpo do homem participa da obra porque a obra exige, porque chama atenção para ele. Os Bichos sugerem que o participante perceba a obra e também o seu próprio corpo. É a primeira vez que o público interage tanto intelectualmente quanto física e afetivamente da produção de Lygia. Sim, o plano ganha terceira dimensão em diversos outros sentidos além do físico-concreto, e suas possibilidades se ampliam. É como se os quadros geométricos da sua fase neoconcreta não apenas deixassem a parede para ganhar profundidade, mas para ganhar vida num corpo de metal, como narra Beatriz Carneiro:

Saiu do retângulo, pulou da parede e ampliou a inventividade do espectador. Caberia a cada pessoa, individualmente, a sensação de mover triângulos, semicírculos e retângulos, feitos em metal, em torno de eixos "espinhas dorsais", sentindo o peso das lâminas, a resistência a determinados movimentos, escutando o ranger das dobradiças e observando visualmente o desdobrar daqueles seres construídos com tanto rigor (2004, p. 77).

O corpo do Bicho é também o corpo do homem, percebido pelos cinco sentidos, trazido à tona para reflexão, para ser conhecido e reconhecido como elemento fundamental da problemática contemporânea. Sua existência se produz no ato – o ato criador da prática artística – praticado pelo homem, pela vontade manifestada fisicamente por meio de músculos e ferramentas biológicas de apreensão do mundo.

A ideia de ato criador (DUCHAMP, 2004)⁴¹, que aparece com frequência cada vez maior nas produções artísticas em geral, foi um marco importante também na obra de Lygia Clark, ainda que não haja evidências de uma aproximação dela com os escritos de Marcel Duchamp. Seja como for, tratava-se de uma questão relativamente recente, e Lygia Clark sempre esteve conectada às problemáticas de seu tempo. Isso fica claro na proposição denominada *Caminhando*, de 1964, que consistia numa fita de Moebius sendo percorrida com uma tesoura – o participante a cortava no sentido do comprimento e traçava, assim, seu caminho naquela estrada de papel, sem saber muito bem aonde chegaria. Ali, "a noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é o seu ato" (CLARK, 1980, p. 26).

Da mesma maneira como acontecia com os *Bichos*, a proposição *Caminhando* só poderia ser realizada com a presença física do participante – é ele quem produz efetivamente o experimento artístico. Não se trata apenas de uma percepção do corpo, mas também das escolhas que esse corpo faz, junto com o pensamento. O gesto criativo do corpo no mundo, seus meios de atuação e existência. A obra se produz na prática, assim como a consciência de todo o resto. Para Lygia,

Caminhando é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo a corpo, uma fusão. (...) Na obra sendo ato de fazer a obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis (CLARK, 1980, p. 26).

---

⁴¹ Duchamp pressupõe a participação ativa do espectador, na forma de contribuição criativa ou coautoria, de modo que o ato criador não é realizado pelo artista sozinho. A partir dali, o público da arte, que já vinha recebendo certa atenção na concepção das obras, passa a contar com uma teoria que defende sua participação autoral, a ponto de se tornar foco da maioria das intenções contemporâneas. Na obra de Lygia Clark, por sua vez, o público participa em outro nível, não previsto por Duchamp: ao invés da contribuição simplesmente intelectual, ele concede o próprio corpo, numa participação também observada pelo seu aspecto físico.

A descoberta do corpo pelo participante avança até as atitudes que ele mesmo protagoniza. Tudo possui um caráter reflexivo, e o aspecto físico que integra a obra de Lygia ruma para o metafísico. Pois "não se trata da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas que o participante dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento", explica. Enquanto isso, "o artista se dissolve no mundo. Seu espírito se funde no coletivo" (CLARK, 1980, p. 28).

Em outras palavras, o gesto não se basta em si mesmo – seu objetivo é proporcionar a construção de um pensamento. É uma obra literalmente reflexiva, no sentido de produzir um reflexo, uma reação, um caminho de volta. Primeiro, da retina para a consciência do corpo, ou seja, da simples contemplação à interação ampliada pelo aspecto físico, orgânico, biológico. Depois, da percepção do próprio corpo para a introspecção, ou seja, para a busca de uma interioridade individual, para um retorno ao si próprio, seja intelectual e/ou emotivo.

A artista, por sua vez, deixa de ser uma produtora-criadora para se afirmar como propositora. É importante chamar atenção para essa ideia de Lygia se dissolver no mundo, abrindo mão de sua corporeidade em busca de outra forma existencial; vamos retomá-la adiante. Por enquanto, basta dizer que ela perde sua "aura", como já havia indicado o filósofo Walter Benjamin, e passa a compartilhar sua posição de "toda poderosa" com o público, dividindo a responsabilidade sobre a obra num regime colaborativo, no qual suas intenções são praticadas pelos participantes – e a efetivação da proposta somente é possível dessa maneira. A ideia de gênio criativo e singular se esvai. Enquanto sua materialidade se dissolve, a do participante agrega um caráter metafísico: pensamento, emoção, experiência intelectual objetiva e subjetiva. Afetação.

A concepção de corpo se amplia para outros planos, expande-se para muito além da carne. "É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si", escreve a artista (CLARK, 1998, p. 223). Passa a existir o corpo interior, subjetivo, micropolítico. Ao

mesmo tempo, nota-se a presença de um corpo compartilhado coletivamente, no âmbito da macropolítica, visto e posto no mundo. Naquele mesmo mundo que agora se confunde com a artista, que ela habita e constitui; o espaço de convivência da arte contemporânea. O corpo dado no contexto, na confluência de relações da existência social.

Essa ambiguidade do corpo exterior e interior posto no mundo (visto de fora) e situado no mundo (visto de dentro, a partir de si mesmo) produz um novo território, um espaço potencial em que as relações se estabelecem, uma zona de indiscernibilidade que não se define mais pela comparação entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro. Como explica o filósofo José Gil, "a consciência do corpo não é separável da consciência do mundo. (...) [Sendo assim], de que ponto de vista vemos ou percebemos o mundo? Nem do exterior, nem do interior do corpo, mas dessa fronteira – ou interface – em que o interior e o exterior se sobrepõem" (2006, p. 65). O ponto de vista se dilui, abrindo um novo campo expansivo e sensível, na indiscernibilidade que se produz com sujeito e mundo.

Não existe afinal um *ponto* de vista, nem a fronteira é uma linha, um plano ou um volume. Saímos do espaço euclidiano e entramos num espaço topológico, intensivo. (...) É todo o corpo que se transforma. O seu em-redor torna-se espaço, confunde-se com um espaço de intensidades, de osmose potencial, de visões e tatos à distância, espaço pronto para entrar em conexão com intensidades de outros corpos (GIL, 2006, p. 66).

A zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação encontra todo o seu potencial na *Estruturação do Self*, em que corpo e objeto coincidem numa única forma de existência, e na qual a relação se aproxima das ideias de processo ilusório e espaço potencial, conforme a psicanálise winnicottiana. Veremos isso adiante. Por ora, vale dizer que a pesquisa de Lygia Clark está em processo de formação contínua, que sujeitos e objetos estabelecem a cada

experiência uma relação ligeiramente diferente e que, em consequência, também evocam diferentes modos de apreendê-los.

Isso só é possível porque o corpo, em produção contínua – formulação, concepção –, resulta num constante devir, num inacabamento, sempre em via de se fazer. É um processo que atravessa o vivível e o vivido, como explica Gilles Deleuze:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (1997, p. 11).

É justamente por essa imprevisão que o devir constante exige sempre um ajuste dos valores vigentes, uma nova reflexão ou modo de apreender seus resultados, sempre um novo território que possa habitar e transformar. A teoria não o prescinde, isso jamais seria possível. Enquanto o processo de devir abre os caminhos, a teoria representa o retorno, o olhar para trás com desejo de reconhecer as mudanças implicadas naquele movimento.

No final da década de 1960, Lygia Clark passa a pensar sua obra no âmbito da política. Não da política reduzida à administração governamental ou partidária, mas daquela política que, na definição de Jacques Rancière, se ocupa "do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo" (2005, p. 17). Em outras palavras, uma rede repleta de intersecções entre as pessoas e o mundo, entre objetividade e subjetividade, entre tempo cronológico e sensível, entre espaços sociais, individuais, interiores e exteriores, além do discurso produzido

acerca disso tudo. A política do viver, entendida como ato infligido e recebido incessantemente, a atuação do eu no não-eu.

Em 1966, ano em que inaugura sua fase dita "sensorial", que mais tarde ficaria conhecida como Nostalgia do Corpo, a artista escreveu: "Propomos o momento do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho a seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive" (1980, p. 30). Dois anos mais tarde, ela complementa a ideia: "Somos propositores: enterramos a 'obra de arte' como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação" (1980, p. 31).

Mais uma vez, é José Gil quem nos ajuda a entender essa tomada de consciência do sujeito em relação à situação em que vive:

Há que se considerar a consciência como um elemento paradoxal: sempre em estreita imbricação com o corpo, ela atravessa os estados de maior intimidade, mistura, osmose mesmo com o corpo; mas pode também dele afastar-se a ponto de parecer entrar em ruptura, separar-se, abandoná-lo (...). Esta separação, no entanto, nunca é completa. Mesmo nos casos extremos de ruptura, permanece sempre uma ligação residual, um fio (...) (2006, p. 63).

Para o autor, a consciência do corpo comporta dois regimes, "um que resulta da transformação da consciência vígil intencional, e outro que decorre da mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo" (GIL, 2006, p. 64). Em outras palavras, o primeiro regime de consciência do corpo seria aquele amplamente conhecido, que diz respeito à apreensão e reconhecimento do corpo pelo sujeito que, com ele, nele e por meio dele produz um estado singular de ser; ou seja, do sujeito perceber a existência do próprio corpo, reconhecê-lo como si mesmo, seu modo de agir, sua corporeidade imediata, manifestada na aceitação que o sujeito tem de si. É, literalmente, a

consciência que se tem do próprio corpo, da sua materialidade ou organicidade. Sentir na pele, como se costuma dizer. Sentir-se pele. Reconhecer-se a si mesmo no corpo e na forma de corpo, reconhecer-se, portanto, como corpo. O segundo regime provém do movimento contrário – ao invés da consciência em direção ao corpo, temos agora o corpo que se dirige a uma forma de consciência, produzindo-a, dando origem a ela por meio desse gesto/deslocamento. Refere-se a uma consciência encarnada, que provém do corpo e é por ele constituída; a consciência que se faz por meio dos sentidos e das sensações, que existe porque existe um corpo sensível e ele está posto em relação com outros corpos. Trata-se, portanto, de um corpo impregnado de consciência ou de um corpo-consciência (GIL, 2006, p. 64), cuja comunicação com os corpos dos outros sujeitos se dá, paradoxalmente, por meio de um fluxo inconsciente, por uma linguagem performativa, disposta numa cartografia de intensidades (GIL, 2006, p. 64). A comunicação pressupõe a incorporação do outro, no sentido de abrir seu corpo a ele, de apreendê-lo afetivamente.

Deve ficar claro que corpo, consciência ou consciência de corpo não são entidades separadas; pelo contrário, uma só existe por causa das outras e em função delas. São mútuas, coincidem, confundem-se, misturam-se. Impossível as discernir por completo.

Importa insistir na ideia de que a consciência do corpo não nasce de uma operação que modifica o regime normal da consciência vígil, mas que constitui uma espécie de regime subjacente a todo o estado de consciência, mesmo o da mais pura consciência reflexiva. Não há consciência sem consciência do corpo. Não há consciência sem que os movimentos corporais intervenham nos movimentos da consciência (GIL, 2006, p. 64).

Em 1968, Lygia desenvolveu uma espécie de instalação, que chamou de A Casa é o Corpo. Tratava-se de um ambiente vestido metaforicamente de corpo humano, por onde as

pessoas transitavam, experimentando sensações diversas. Penetravam o labirinto através de um hímen feito de elásticos, habitavam por um tempo a estrutura pseudobiológica e se encaminhavam para fora, abrindo passagem no escuro formado por uma espessa massa peluda que pendia do teto, observando, antes de sair, a si próprias diante de um espelho deformador. No ano seguinte, entretanto, a relação se inverte; O Corpo é a Casa, proposição em que sujeito e objeto se fundem numa única forma existencial. Este é o ponto de virada mais importante para as concepções de corpo em sua produção, que influenciará todas as criações posteriores. Diz ela:

Na fase sensorial de 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. Depois incorporei o objeto, mas fazendo-o desaparecer (CLARK, 1980, p. 35).

Essa inversão de papéis, em que o corpo passa a exercer a função de casa e, portanto, a contrair a experiência sensível ao invés de vivê-la exteriormente, possibilitará a concepção de vários outros corpos, que se põem no mundo ao mesmo tempo em que contêm o mundo, numa dialética incrivelmente promissora. Arte e vida se juntam, enfim, numa grande potência criativa, numa forma de existência e de resistência aos embates provenientes do exterior. "Agora o corpo é a casa. É uma experiência comunitária. Não há regressão, pois há a abertura do homem em direção ao mundo. Ele se reata aos outros em um corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição" (CLARK, 1980, p. 37).

O participante passa a "vestir" os objetos, fazendo-os parte constituinte de seus próprios corpos e alterando, assim, a maneira segundo a qual entram em contato com o mundo, com a alteridade e com sua própria subjetividade. Percebemos o corpo criativo, que

inventa e transforma, assim como o corpo coletivo, que troca experiências e se desenvolve junto com o outro. Maria Alice Milliet explica que, "nessa fase sensorial, ficam claras duas etapas: na primeira, denominada "nostalgia do corpo", o sujeito encontra seu próprio corpo utilizando objetos em exercícios de sensibilização; na segunda o objeto é simples pretexto para a expressão grupal" (1992, p. 110).

Em 1973, Lygia Clark escreve:

Já nada invento só. As invenções nascem a dois, a três numa troca comum de diálogo, sendo isso que mais colado à vida consegui propor. Divido a proposição e aceito a invenção do outro. (...) O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso é vivido por tanto tempo como eu sendo o outro (1973, p. 355).

As criatividades individual e coletiva aparecem claramente nos trabalhos *Baba Antropofágica* (1973), *Canibalismo* (1973) e *Rede de Elásticos* (1974). Todos são experiências realizadas em grupo. No primeiro, uma série de pessoas, com carretéis na boca, desenrola a linha sobre um indivíduo deitado no chão. A baba faz referência ao conceito de Antropofagia do Modernismo brasileiro, que pregava a ingestão de conteúdo estrangeiro com objetivo de fortalecer a brasilidade, não gratuitamente, claro, mas como alimento metafórico. "Devorar é desmontar, desconstruir para digerir. Processo de metabolização, de resignificação" (MILLIET, 1992, p. 146). Na proposta de Lygia Clark, a refeição foi concluída, e então se devolve ao mundo o que o corpo já não tem capacidade de processar – ou, melhor ainda, devolve-se o bagaço produzido no processo, numa espécie de vomitação, após o suco nutritivo ter sido absorvido. O que não serve a um acoberta o outro, reforçando-o ou o impregnando pejorativamente, construindo-o ou o destruindo.

O caráter antropófago da artista está na desorganização e na barbarização de uma civilização – "que estamos comendo" – numa destrutividade saudável do componente aurático da arte e do artista. O corpo dessublimado e liberto do princípio de desempenho, em sua potencialidade espaço-temporal, é o lugar irredutível dessa aventura (MILLIET, 1992, p. 147).

O conceito se faz no encontro, e somente ali. A troca se dá em nível comunitário. "Criação coletiva sem previsão de duração nem lugar. Atuação vinculada ao momento, livre do tempo histórico porque não programada nem possível de se repetir" (MILLIET, 1992, p. 102). As linhas de baba se acumulam sobre o corpo deitado, concedendo-lhe outra roupagem, tomando-o, dominando-o e o transformando. Por outro lado, se entendermos a baba de maneira mais literal – como "salivação", manifestação de fome, de vontade ou de ansiedade –, será uma reação incontrollável do organismo, que independe da escolha, como se ele agisse à parte da consciência que o habita – um corpo primitivo ou autômato. Milliet alerta que, apesar do caráter sensual dessa liberação do desejo, seja num prazer sexual, lúdico ou estético, no Rio de Janeiro a antropofagia estaria relacionada a uma violência, um instinto de sobrevivência por conta do contexto de ditadura:

Nesse Rio, luxo e volúpia não existem em paradisíaco repouso, antes em contraste e confronto: ao corpo descontraído contrapõe-se o corpo como resistência à repressão social, subvertendo a ordem ao se projetar no mundo. Corpo fechado para enfrentar o branco, a polícia, o desafeto. (...) Corpo mortificado na tortura (...). Corpo transfigurado, possuído pelos santos, que faz nos terreiros a sua psicanálise (MILLIET, 1992, p. 147-148).

Trata-se de uma transposição, portanto hipótese, pois os três trabalhos citados aqui foram produzidas em outro contexto, quando Lygia Clark morava em Paris. Em *Canibalismo*, seus alunos na Sorbonne, vendados, retiravam frutas de um ventre falso colocado sobre uma pessoa, que ficava deitada no chão, imóvel. A ideia era devorar o conteúdo daquele corpo recém-abatido, cujos órgãos, abertos, ficavam à disposição. A venda enganava a visão, transferindo a responsabilidade de apreensão da cena aos outros sentidos. Cheiros, risadas, tensão, apalpadas, desencontros, sabores. Um verdadeiro rito carnal, sacrifício em prol da coletividade, deslumbramento dos instintos, retomada do que há em nós de mais primitivo e animal.

A rede de elásticos da última proposição foi tecida coletivamente, também pelos alunos da artista na Sorbonne, sendo vivida desde a sua construção até a aplicação. Uma rede que cobre, prende, comprime, oprime, amplia e põe em conexão uma série de pessoas ao mesmo tempo, numa experiência que é tanto individual quanto social. Lygia explicou esse corpo coletivo como "troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns" (CLARK, 1980, p. 41). Tratava-se, em princípio, de um agenciamento coletivo. "Abrir o corpo é abrir o espaço de agenciamento de fluxos de intensidades, para que estes fluam segundo as vias mais adequadas. Agenciar é tecer, cerzir, atar, anexar, conectar, forjar os dispositivos apropriados à intensificação das forças", conforme José Gil define (2006, p. 66). E, na sequência, problematiza: "Eis nosso ponto de partida para pensar os processos clínicos e artísticos em recíproco devir: por exemplo, não é porque os agenciamentos artísticos abrem o corpo que adquirem poderes terapêuticos?" (GIL, 2006, p. 66).

Na Sorbonne, Lygia procurava trazer à tona a fantasmática do corpo de seus alunos, utilizando técnicas de relaxamento em que os objetos sensoriais eram tidos como facilitadores. Entretanto, como conta Beatriz Carneiro, ela

constatou que o relaxamento apenas não era o que propiciava o processo de contato com a fantasmática do corpo, este acontecia devido à relação estabelecida entre o objeto e a pessoa. Esta relação ocorria nos interstícios do contato sensorial e desencadeava fantasmas que pouco levavam em conta o significado dado pela aparência do objeto, mas sim as sensações que o contato propiciava (2004, p. 129).

Não é a forma do objeto que importa, mas seu potencial sensorial, experimentado por cada sujeito à sua maneira. A partir desse instante, convém jamais separar objeto e sujeito: ambos passam a formar um só corpo, a agir com cumplicidade tão entrosada – ou entranhada – que se transforma em singularidade. Lygia explicou que, após a fase sensorial, ela incorporou os objetos, fazendo-os desaparecer. Isso fica mais claro quando Frayze-Pereira diz que "há entre corpo e coisa, entre meus atos perceptivos e as configurações das coisas, comunicação e reciprocidade. E isto porque corpo e coisa são tecidos de uma mesma trama: a trama expressiva do Sensível" (2010, p. 185).

Quando retornou definitivamente ao Brasil, em 1976, a artista continuou com as técnicas de relaxamento, concedendo, porém, cada vez mais atenção e curiosidade aos objetos. Os grupos de colaboradores foram se desfazendo, de modo que as experiências pudessem ser realizadas individualmente. Lygia transformou uma sala de seu apartamento numa espécie de consultório. Lula Wanderley explica que,

a princípio, assimilando linguagem psicanalítica, [Lygia] direcionou sua técnica para uma forma de desbloqueio verbal de pessoas a ela encaminhadas por psicanalistas. Mais tarde, ousou assumir uma postura

própria, definindo a Estruturação do Self como uma terapia em si (2002, p. 22).

Aquela experiência artística é vivenciada na forma de ato puro, fazendo-se na prática e se desfazendo imediatamente após, quando passa a constituir o próprio corpo. A subjetividade imanente levará Lygia ao cerne do sujeito, buscando outro corpo, escondido sob a pele, impregnado na carne, protegendo sua identidade sob uma máscara. No processo terapêutico, interessava "a fantasmática do corpo, a memória silenciosa que o corpo carrega, plena de sensações corpóreas que não se tornaram palavra" (CARNEIRO, 2004, p. 61). Um corpo essencialmente individual, revestido por uma membrana comunicante – ou relacional – com o universo coletivo. Membrana, sim, porque regula as trocas entre o dentro e o fora.

Se há consciência do mundo e percepção, é porque o ponto de vista está e não está no espaço – ou melhor, é num outro tipo de espaço que se "situa". (...) Esse outro espaço define uma linha de fronteira entre o interior e o exterior, de tal modo que seria impossível perceber o mundo se não se percepcionasse ao mesmo tempo *parcialmente* o corpo (GIL, 2006, p. 66).

Utilizando objetos materiais, a artista tentará entrar em contato com esse corpo interior do participante. Um novo corpo, ainda por vir, cuja política manifesta questões clínicas, como propõe Elizabeth Lima. Para ela, a política do corpo que opera nos trabalhos de Lygia Clark

é, também, imediatamente clínica: liberação do homem, dilatamento das capacidades sensíveis, experimentação. (...) Assim, Lygia está no político através de uma revolução da percepção, o que, quando localizado em um

indivíduo num dado momento, se aproxima de um trabalho clínico (LIMA, 2010, p. 155).

Desse modo, vem se juntar ao criativo e ao político um corpo voltado para a interioridade do sujeito, que trabalha no âmbito da estética, sendo ainda assim um corpo clínico.

Parte dos seus "clientes" se queixava de desavenças com o próprio corpo. É verdade que o corpo vazio e desmembrado da experiência psicótica se manifesta de modo muito mais grave do que uma mera desavença: não mais percebem seus membros ou os reconhecem como elementos constitutivos do corpo, sentem um buraco dentro de si, não conciliam ação e pensamento, apresentam anorexia por uma intervenção divina que obstrui as vísceras, entre outros exemplos impressionantes citados por Lula Wanderley (2002), que continua a utilizar o método terapêutico desenvolvido por Lygia Clark em hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro. Em suma, parte dos clientes da artista vivia algum tipo de sofrimento psíquico⁴², que se manifestava no corpo físico. Ela percebeu que poderia percorrer o caminho inverso e, por meio do contato com esse corpo, encontrar o indivíduo em sua intimidade mais profunda, implicando mudanças, sugerindo reavenças. Através dessa *Estruturação do Self* seria possível reestruturar o corpo desmembrado, tocando "diretamente o núcleo psicótico do sujeito, contribuindo para a formação do ego" (CLARK, 1980, p. 50).

---

⁴² Lygia Clark recusava neuróticos e dava preferência aos pacientes ditos *borderlines*, cujos traços ainda são bastante discutíveis dentro da própria psicologia, como explica Beatriz Carneiro. Para a autora, essa personalidade geralmente está associada ao homem "com dificuldades em ter uma imagem de si mesmo, percebendo-se com grandes vazios no corpo, não se identificando como uma pessoa inteira, vivendo ao sabor de emoções contrastantes e avaliando o mundo através de seus processos emocionais" (CARNEIRO, 2004, p. 143). Em carta de 14 de outubro de 1983, reproduzida em catálogo da Fundació Antoni Tàpies, Lygia Clark relata ao crítico inglês Guy Brett a recuperação de um psicótico que voltou "à vida comum". Ela acredita que, quanto mais grave é o sofrimento, mais rápidos são os progressos. E afirma: "nunca trate um psicótico como um louco, mas sim, como um artista sem a obra de arte" (BORJA-VILLEL, 1997, p. 337-338). Não se tratava de uma conclusão recém-concebida. Dez anos antes, ela já percebera certa reviravolta nas definições, e escrevera na revista francesa *Macula*: "Hoje tudo está sendo checado fundamentalmente, o antiobjeto, a antipsiquiatria, o antiÉdipo, é difícil delimitar a fronteira entre normalidade e patologia" (CLARK, 1973, p. 351).

Lula explica que os objetos desenvolvidos pela artista se dirigiam ao corpo como que para dilacerá-lo:

Mas é preciso que o corpo se dilacere sim, e essa dilaceração seja vivida como um vazio (as falhas na imagem do corpo são vivenciadas como vazio) para que o objeto seja incorporado a um dentro imaginário do corpo; como aqui o dentro é o fora, essa incorporação é sentida como um religamento com o mundo, uma nova experiência cósmica, construindo uma membrana que preserva a individualidade e a ampliação do contato afetivo com a realidade" (WANDERLEY, 2002, p. 41).

O objeto se transfigura em corpo, concede a este corporeidade por meio de sua materialidade e sensorialidade potencial. Após cerca de uma década trabalhando sobre o objeto, a artista passa a se dedicar ao corpo, que não se transforma em objeto quando os objetos da arte perdem a função, mas se torna ele próprio o meio de chegar à experiência artística, de vivenciá-la, ampliada ao nível sensorial e, por fim, à terapia.

A sensibilização do corpo era realizada por meio de uma série de objetos, ditos *relacionais*, cuja origem é variada. Alguns foram herdados de proposições anteriores, assumindo novos usos. Outros foram criados especialmente para a *Estruturação do Self*. Havia, inclusive, os que eram trazidos pelos clientes, em colaboração criativa com a artista. Retirados daquele contexto, todos perdem por completo seu significado inicial, correndo risco de serem fetichizados e explorados como arte em si mesmos. Porque os objetos não resumem a obra – eram ferramentas para algo que acontecia na prática, e cuja efemeridade dificultava sua conservação no âmbito tradicional da História da Arte. Sem dúvida, restam relatos, fotografias, memórias; entretanto, como explica Suely Rolnik,

isolados da experiência vivida nestas ações, objetos, filmes e fotos das mesmas tornam-se carcaças esvaziadas da vitalidade de uma obra para sempre perdida, na poeira de um arquivo morto – relíquias de um passado destinadas a ser reverenciadas e definitivamente categorizadas pela história da arte (2005a).

Pois a *Estruturação do Self* se concluía a cada sessão de uma hora, em regra três vezes por semana, sendo retomada como processo dias depois, porém já num contexto diferente, unido e separado pelo mesmo intervalo de tempo. Daquela proposta, hoje, é possível conhecer apenas as teorias e consequências, sob pontos de vista subjetivos e muitas vezes distintos.

Lygia Clark esclarece que:

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 a 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 (deslocamento do material diversificado que os preenche) (1980, p. 49).

A aplicação dos objetos relacionais traz de volta a presença da artista que, até então, encontrava-se dissolvida no mundo, conforme vimos. Presença efetivada pelo toque, pelos

sons, pela respiração que ecoa no ambiente. Porque, como nos chama a atenção Beatriz Carneiro, "não apenas os objetos relacionais eram aplicados, mas as próprias mãos de Lygia realizavam toques e pressões em locais onde ela intuía como necessário a partir da expressão do paciente" (2004, p. 61). Seu corpo físico é obrigado a ganhar forma mais uma vez, agora para encontrar o outro e retirá-lo do sofrimento.

A efetividade da ação se pauta na relação subjetiva entre artista e cliente: uma confluência de sensações, de vivências, de experiências que ocupam o ambiente e o transformam em local sagrado de culto, onde o metafísico se manifesta perante – e penetrando – o corpo carnal. "A comunicação de inconscientes opera-se por osmose ou contágio", assim como o afluxo de afetos sucede como contaminação afetiva (GIL, 2006, p. 64). A proposta se pauta na sensibilidade e se manifesta pelo afeto, tal como a própria Lygia concluiu: "Trata-se de compreender as necessidades fundamentais do sujeito e responder a elas através do contato com o corpo e não da interpretação analítica clássica. Isto implica evidentemente num engajamento afetivo do mediador" (CLARK, 1980, p. 52).

Acredito que existam dois mediadores no processo de *Estruturação do Self*, dependendo do ponto de vista. A artista, na relação entre corpo e subjetividade do cliente, e os objetos, no encontro entre artista e o outro. Em ambos os casos, o corpo exerce uma função imprescindível. É ele o protagonista. É nele, através, em torno e na presença dele que a prática surte efeito.

Por sua vez, podemos dizer que o corpo percebe o mundo por meio do processo afetivo, em que a afetação é a incidência de sensações perceptivas. Uma incidência que não se dá somente de fora para dentro – ou do mundo em relação ao corpo –, mas numa dialética reflexiva, segundo a qual o corpo incide no mundo ao mesmo tempo em que este incide sobre ele, ao redor dele, dentro e fora, através de camadas e mais camadas de intensidades.

Corpo fechado que se abre através da pele (...), transforma-se num único órgão perceptivo (...): não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos (GIL, 2006, p. 66).

Em suma, "a percepção do mundo opera-se essencialmente por meios afetivos, no sentido em que a cognição se faz sobretudo através dos afetos e do seu contágio" (GIL, 2006, p. 66).

Como vimos, é possível perceber, na *Estruturação do Self*, resquícios de corpos anteriores, descobertos por Lygia Clark durante sua trajetória, assumindo novos modos de existência. O corpo do ato, que faz escolhas, que decide os passos seguintes. O corpo presente, que manipula, toca e transforma. O corpo na casa, consciente do espaço físico que o envolve, permitindo significados que talvez não se produzissem no museu ou no hospital. O corpo-casa, que é habitado por todo tipo de manifestação psíquica, por fantasmáticas e sensações. O corpo criativo, que constrói, estrutura, ativa contatos. O corpo individual, do artista ou do cliente, físico ou metafísico, e o corpo coletivo, em que todos estes se somam, agregando ainda o aspecto social. O corpo político da vida e o corpo estético inventado pela contemporaneidade como regime de pensamento (RANCIÈRE, 2005). O corpo-clínico, buscando cuidar e sanar o sofrimento. São todos corpos que convivem, que experimentam, se põem à disposição e se embatem. São corpos e anticorpos, conforme veremos na conversa com Ricardo Basbaum, imbuídos de significado profundo, tanto subjetivo quanto objetivo, simbólico e concreto. Corpos desmembrados que buscam se reestruturar. Corpos dissolvidos que retomam a forma, sempre uma nova forma; que se transformam para resignificar a si mesmos e os modos de fazer arte. São corpos contidos numa única obra, a qual, ela mesma, já

não se apresenta mais. Uma obra que assumiu forma de marca, no sentido de "estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmo e nos torna outro" (ROLNIK, 1993). Todos eles corpos incorporados à problemática contemporânea por meio da produção artística. Corpos que, pelo toque, trazem à tona uma memória afetiva, a qual não se manifestaria pela palavra. Todos eles corpos que habitamos e que nos habitam, que extravazam qualquer ideia reducionista contida na palavra "corpo".

Como disse Lygia Clark em 1982, numa gravação recolhida por Suely Rolnik, Lula Wanderley e Gina Ferreira, "eu quero descobrir o corpo. O que me interessa fundamentalmente é o corpo. E atualmente eu já sei que é mais do que o corpo (...). Então, por trás da coisa corporal, é o que vem de mais profundo que interessa" (ROLNIK, 2005a).

Os corpos concebidos por Lygia Clark são mais complexos, fortes e misteriosos do que imaginamos. Eles se abrem para o mundo sempre em direção a uma nova vontade, sempre em busca de um novo território para habitar. Uma nova percepção de si mesmo e dos arredores. Pois "abrir o corpo é, antes de mais nada, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio" (GIL, 2006, p. 66).

TERCEIRA APROXIMAÇÃO

Inquietação, corpo, políticas

Uma das reações imediatas à *Estruturação do Self*, ainda hoje, é o estranhamento. Sim, uma sensação que provoca e inquieta, trazendo novas questões à pauta. Somos obrigados a realizar certo deslocamento cognitivo se quisermos compreender a problemática dessa proposição. Pois, frente ao mercado de arte cada vez mais aquecido, é estranho pensar que um trabalho se apresente não como objeto ou como projeto a ser contemplado e/ou adquirido, mas como "sistematização de método terapêutico" (CLARK, 1980, p. 51), que se coloca em contato direto com o corpo do indivíduo com objetivo de alcançar seu *self* por meio da sensibilização dos sentidos.

O fato de os artistas contemporâneos criarem propostas efêmeras e por vezes imateriais desde pelo menos a metade do século passado – penso nas Antropometrias de Yves Klein (década de 1960) e nas ações performáticas de Yoko Ono (a partir de meados dos anos 1950), por exemplo, porque ambas envolvem de alguma maneira o corpo humano – não significa que o público se encontre preparado para interagir com elas, para participar, como queria Lygia Clark, ou para executá-las, conforme entendia Luigi Pareyson⁴³ (1997, p. 210), esteta italiano. São linguagens, por vezes, inacessíveis/desconhecidas. Até porque a "categoria público" não representa uma constante homogênea que reage sempre igual, mas sim um conjunto de indivíduos que se manifestam, justamente, com suas individualidades aos estímulos das artes.

Lygia Clark leva a ideia adiante, deslocando o público a um novo limite,

---

⁴³ Luigi Pareyson acreditava que as obras de arte, quando colocadas à disposição do público, são perfeitas, no sentido de que perfizeram – ou cumpriram – seu projeto. Portanto, a função do público não seria complementá-las, conforme propôs Marcel Duchamp (2004, p. 74), mas *executá-las*; porque "ler significa executar, e executar significa fazer com que a obra viva de sua própria vida, torná-la presente na plenitude da sua realidade sensível e espiritual" (PAREYSON, 1997, p. 208). O autor considera a obra aberta à participação como uma das possíveis poéticas artísticas, porém não a única no âmbito da estética. Nesse sentido, a *Estruturação do Self* seria perfeita como projeto ou "sistematização de método terapêutico". Toda a relação que produz com os clientes diria respeito à sua execução enquanto obra, o que não comprometeria o caminho do projeto que a originou.

desconstruindo o conceito de obra de arte e substituindo-o por uma espécie de "intervenção" terapêutica, que se dedica ao tratamento psíquico de "clientes" por meio de uma experiência estética vivida individualmente ao longo de diversas sessões, num processo. Não se trata de arte, no sentido convencional que, no século XX, transitou da produção moderna à contemporânea. Tampouco podemos classificar a *Estruturação do Self* como antiarte, sugerindo que contesta ou combate um sistema vigente, pois esse não é o seu objetivo principal, ainda que ela ocasionalmente abale o equilíbrio do sistema de arte então estabelecido. A proposta é uma *não-arte*, no sentido de que força os limites e busca habitar outros territórios, outras relações, outros códigos. Isso não significa que deixa de ser arte, pelo contrário. A não-arte é ainda uma espécie de manifestação artística, que entretanto estabelece um novo campo de significações e, em consequência, novas relações com a arte comumente aceita. Desse novo lugar que cria para si, a não-arte influencia e transforma tudo aquilo que entendemos como possíveis – e certificadas – formas de produção artística. A partir dali, a *Estruturação do Self* reaviva sujeitos marginalizados e permite que a arte seja feita por eles, para eles e por meio deles. Sujeitos não necessariamente excluídos do campo artístico ou mesmo social, mas a quem, antes, não se permitia aproximar, e que portanto podiam apenas circular à distância, observar das bordas em direção ao centro. Como escreve Maria Alice Milliet, "a arte nesses casos [dos marginalizados postos em evidência no século XX] provoca estranhamento porque permite erupções da alteridade, invocando o outro, o reprimido. A ressurgência do subjogado representa perigosa ameaça à ordem" (1992, p. 158).

Não apenas a sensação, mas a própria ideia de inquietação é relevante para que possamos compreender melhor essa proposição artística. Porque uma característica sua que nos interessa em particular é a de perturbar a zona de conforto já estabelecida e a de nos instigar à reflexão. A obra inquieta e, como reação, tende a produzir um conhecimento variável, inesperado e,

com sorte, inédito. Claro, penso nas reações positivas, em que o participante dá sentido ao seu gesto e em que o ato vem nutrido de um pensamento, tal como Lygia desejava (CLARK, 1980, p. 28).

Para entender o que o assunto abrange é essencial retomar uma pesquisa que se inicia com Sigmundo Freud em 1919, trazida a público no ensaio *Das Unheimliche*, de início traduzido como O Estranho (1970) e, mais recentemente, como O Inquietante (2010)⁴⁴.

Interessa a nós um passeio na psicanálise como suporte de reflexão artística, da mesma maneira como, para o autor, interessavam as investigações estéticas não como teoria geral da arte, mas como "teoria das qualidades do sentir" (FREUD, 2010, p. 329)⁴⁵. Em outras palavras, Freud buscava na estética questões que inspirassem reflexões sobre o seu próprio campo de estudos, e não que o desviassem dele ou, pior ainda, que servissem apenas como argumentação para comprovar hipóteses pré-estabelecidas.

O psicanalista se dedica, ao longo de toda a primeira parte do texto (FREUD, 2010, p. 328-340), a desvendar a origem e o significado do termo *unheimliche*, que em alemão diz respeito ao angustiante, ao desconfortável, ao horror, ao incômodo, à falta de satisfação, ao que não pertence ou que está fora de lugar, deslocado do contexto original, entre outros significados. Por conta dessa multiplicidade semântica, *unheimliche* não pode ser reduzido a um sinônimo apenas; ele contém todos os citados e é semelhante a eles em certa medida, embora não seja exatamente nenhum, daí a dificuldade de traduzi-lo ao português. Tal ambiguidade chega ao ponto de o termo se confundir com o seu próprio oposto, pois um contém o outro na cadeia de sentidos que produz. Quer dizer, "*heimliche* é uma palavra que desenvolve um significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto.

---

⁴⁴ Tradução direta do original alemão por Paulo César de Souza.

⁴⁵ Ponto de vista com o qual Luigi Pareyson provavelmente concordaria, pois para ele "não se pode enfrentar o problema do sentimento na arte sem distinguir, em primeiro lugar, várias espécies de sentimentos: aqueles vividos pelo artista antes da obra, aqueles expressos na obra, aqueles vividos pelo artista ao fazer a obra e aqueles despertados pela obra no leitor: em suma, os sentimentos precedentes, contidos, concomitantes e subsequentes com relação à obra de arte" (PAREYSON, 1997, p. 84).

Unheimliche é, de algum modo, uma espécie de *heimliche*" (FREUD, 2010, p. 340). Segundo o autor, esta inquietação pertence ao domínio de uma estética marginal (FREUD, 2010, p. 329), um âmbito particular muitas vezes negligenciado pelo que é tido como "comum" e assimilado com facilidade, sem causar dúvidas ou levantar suspeitas.

Parece concebível perceber a *Estruturação do Self* como uma inquietação nas artes, no sentido de que é uma "espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar" (FREUD, 2010, p. 331). Pois ao mesmo tempo em que dialoga com questões próprias do pensamento artístico contemporâneo, aquela proposta adentra os universos particulares da psicologia e da psiquiatria, o que de imediato a desloca para o âmbito de uma poética marginal, mal compreendida – ou até mesmo ignorada – por agentes de ambos os lados, tanto artistas e críticos quanto psicólogos e psiquiatras. Lygia Clark já sentia essa exclusão/deslocamento antes mesmo de fundamentar a proposta, conforme disse em entrevista ao Correio da Manhã:

Se o que eu faço hoje pudesse ser aproveitado (...) na psicologia (...), eu me sentiria reintegrada num sentido social e com uma alegria muito maior do que fazer uma coisa que hoje já rompeu fronteiras. Eu não sou considerada mais artista pelos próprios artistas. Então, eu gostaria de ser integrada, socialmente falando, dentro da Psicologia (CLARK, 1971).

O que aconteceu com raridade. Pois, em geral, a *Estruturação do Self* ainda provoca reações pouco receptivas⁴⁶, por mais reconhecida que seja a importância da artista na arte contemporânea, inclusive internacionalmente, e talvez um dos motivos seja essa zona de desconforto/indiscernibilidade em que se instala, entre a arte e a clínica, sem necessariamente

---

⁴⁶ Suely Rolnik conta que, "dizendo-se terapeuta, Lygia tentou montar uma outra rede de sustentação de sentido para suas propostas, que ela irá procurar dessa vez no meio psicanalítico – o que, aliás, jamais lhe será concedido" (ROLNIK, 1996).

pertencer por completo a nenhuma delas. Um dos exemplos que podemos citar é a retrospectiva realizada em 2012 no Itaú Cultural, na qual se optou por deixar a proposta de fora, uma vez que os próprios curadores não sabiam como disponibilizá-la num espaço cultural. Numa das palestras que inaugurou a mostra, Paulo Sérgio Duarte admitiu que a problemática da *Estruturação do Self* era complicada demais para ser trazida à tona, com a devida propriedade, naquele contexto (informação verbal). E mais uma vez ela ficou de fora. O que de maneira alguma significa demérito da curadoria – isso apenas reforça a ideia de que a proposta não se enquadra em dinâmicas já estabelecidas e comumente aceitas.

Ora, jamais foi vontade de Lygia Clark cair na marginalidade. Pelo contrário, ela chegou inclusive a criticar Hélio Oiticica por essa postura, afirmando que o artista não deveria jamais se afastar da vida cotidiana:

Quanto à sua marginalização [de Hélio Oiticica], não estou de acordo. (...) Jamais o artista esteve tão pouco alienado da realidade como agora. Ao contrário, ele está absolutamente integrado na vida. (...) Achar ainda que és um marginal porque vive à margem de uma sociedade caduca podre é ainda um conceito burguês (CLARK, 1998, p. 58).

Ao comentar um estudo anterior de Ernest Jentsch, Freud menciona uma inquietação que surge da incerteza intelectual, vinculada a uma nova descoberta (2010, p. 332). O desconforto de ter as certezas interrompidas por outra proposição seria responsável pela sensação inquietante. Cabe aqui a metáfora do corpo estranho que invade certo organismo em equilíbrio e provoca uma reação imediata, que é a produção de anticorpos. Um corpo que gera anticorpo, por mais paradoxal que seja. A *Estruturação do Self* viveu esse período combativo, em que predominou a incerteza, e de alguma maneira o conflito se restabelece toda vez que a sua problemática se apresenta – quando surge a possibilidade de levá-la a público numa

exposição de arte, por exemplo, ou num debate clínico qualquer a respeito de terapias alternativas.

Isso não deve ser visto como algo pejorativo. Pois mostra que a obra continua a dialogar com a zona de conforto que sempre procura se estabelecer, provocando inquietações e perturbando o equilíbrio de certas áreas de conhecimento, as quais, quando livres de crítica, tendem ao dogma, quase sempre oculto sob o título de "procedimento padrão". O inquietante, nesse sentido, está realmente deslocado do eixo comum e, conforme observou Freud, pode ser associado ao "não familiar" (2010, p. 333), ao que não pertence, que se encontra fora de lugar. Mas como pode, algo que ocupa um lugar, estar também fora de lugar? Pode porque tudo está associado a uma origem, ainda que subentendida; quando se rompe a barreira e se deságua em direção a outro território, perturba-se um equilíbrio, tanto daquele que é adentrado quanto do que ficou para trás. Equilíbrios naturais cuja fragilidade, até então, era desconhecida. A *Estruturação do Self*, assim, força a concepção de um novo lugar, solicita um novo suporte intelectual e social: uma heterotopia. Um novo modo de existência. Atua também como um fantasma (presença ausente), que retorna do além (desconhecido) para assombrar seu lugar de origem, para inquietar a segurança dos lares que costumava habitar. Deixa-se envolver por certo aspecto fantástico.

A associação com o ensaio *Das Unheimliche* de Sigmund Freud não explica e tampouco serve como justificativa para reações intempestivas à sistematização de método terapêutico que Lygia Clark denominou *Estruturação do Self*. Ainda assim, aquela investigação, no âmbito da "estética do sentir", oferece uma abordagem interessante para se pensar as atitudes da arte e da clínica perante uma proposição que se apresenta de maneira tão provocante. Como o psicanalista conclui ao comentar as artimanhas da ficção literária, depois que nos descobrimos enganados pelo escritor, "fica-nos um sentimento de insatisfação, uma espécie de desgosto pelo malogro tentado" (FREUD, 2010, p. 373). Claro que Lygia Clark

não queria ludibriar ninguém; o que existe de ficcional em seu trabalho diz respeito ao próprio ato criador da arte. É por causa dele, entretanto, que não desvendamos com exatidão os propósitos da artista nem podemos definir os enganos a que ela nos conduz, então a sensação de inquietação/estranhamento persiste. Quando uma proposição artística como essa atravessa nosso caminho, evoca o mistério do desconhecido, do sobrenatural – não no sentido místico, mas justamente porque está além do lugar-comum; ficamos então suscetíveis às mais variadas reações, sejam positivas ou negativas, e seu poder de provocação é tamanho que é difícil reagir com indiferença. Ora, uma obra que se diz polêmica, muitas vezes, nada mais é do que estranha aos ideais estabelecidos, e ao ocupar o lugar deles acaba por nos empurrar em direção a outras camadas de sentido. Para chegar a isso, é necessário afastar a névoa e encarar o problema, ignorando os preconceitos impregnados na tradição. Colocar os conceitos em dúvida.

Lygia Clark escreve em 17 de maio de 1971:

Onde a patologia, onde a saúde, onde a criação? Não sei. O não-saber é lindo: é a descoberta, é a aceitação da mistura das situações das decalagens, das integrações do recomeço, do não-tempo linear, da percepção pura da descultura que nunca tive, fundando a minha própria, que é posta em questão sempre (CLARK, 1998, p. 208).

E assim inverte a lógica, pondo em questão também o não saber, ou seja, aquilo que permanecerá desconhecido por mais grave que seja a interrogação. É também necessário assumir essa parcela de desconhecido para tornar o conhecido plausível. Desse modo, o mais importante se realiza: o retorno ao então constituído, a dúvida sobre ele, a suspeita de que poderia estar fora de lugar.

O inquietante, para Freud, também está relacionado à experiência com o horror. Não apenas o horror dos fantasmas, em seu sentido mítico, mas também aquele que arranca as pessoas da paz cotidiana, da vida tranquila e do bem-estar social, provindo desses mesmos lugares, saído das sombras que a luz há de criar. As manifestações mais graves desse horror não se encontram na literatura de E. T. A. Hoffmann, conforme o autor analisa, mas nas opressões sociais provocadas pela guerra ou pelas ditaduras. Foi num contexto assim que a *Estruturação do Self* se instalou no Brasil, em 1976, quando Lygia Clark retornou de sua última estada em Paris. Ela trouxe na bagagem os objetos e as técnicas de relaxamento com que trabalhava na Faculdade de Belas-Artes da Sorbonne para um contexto em que as memórias do corpo se encontram ocultas em marcas profundas, em dolorosas fendas cindidas no ser. A morte, que tanto inquieta (FREUD, 2010, p. 360), recebia no Brasil daquela época um significado próximo, violento, surpreendente e, ao mesmo tempo, carregado de mistério, uma vez que pessoas conhecidas desapareciam de uma hora para outra, sem testemunhas, e seus corpos nem sempre eram encontrados. Restava um fantasma a vagar e apavorar, uma sensação de impotência, de falta, de quase completa insegurança. Todos sabiam o destino a que foram atiradas, porém ninguém sabia de nada, o simples falar poderia evocar o perigo. As angústias assombravam corpos fragilizados, acorrentadas a eles; sujeitos suscetíveis ao horror da vizinhança, sem poder traduzi-lo em palavras, sem verbalizá-lo como meio de exorcizar os demônios. Era necessário outro canal de expressão por onde o fluxo de inquietações pudesse escoar e ser acolhido. "É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si", Lygia esclarece (CLARK, 1998, p. 223).

Por sua vez, Suely Rolnik explica que:

Encarar o terror como uma importante dimensão da experiência a tomar corpo na obra passa a ser um elemento fundamental da maioria das práticas artísticas do período e constitui uma de suas marcas singulares. É evidente

que a questão política se coloca na época de distintas maneiras igualmente nas práticas artísticas que se fazem nos EUA e na Europa, mas na maioria dos casos sob a forma militante de denúncia (por exemplo, nos descalabros da Guerra do Vietnã). O que faz a diferença das propostas mais contundentes que se inventam na América Latina no período, é que a questão política se coloca nas entranhas da própria poética. Presentificada na obra, a experiência onipresente e difusa da opressão torna-se visível e/ou audível num meio em que a violência traumática do terrorismo de Estado tem por efeito a cegueira e a surdez voluntárias, por uma questão de sobrevivência (2008).

Maria Alice Milliet também nos ajuda a entender o tipo de expressão que Lygia Clark trabalhava com seus "clientes" quando explica que:

Ao suspender a palavra e usar "objetos relacionais" (...), Clark ressuscita no paciente sensações arcaicas carregadas afetivamente. As revivescências psicossomáticas, provocadas pelo contato com o peso, a temperatura, a textura, o atrito, a sonoridade do "objeto relacional", reconstituem as relações primeiras do corpo do paciente com o *environment*. (...) A técnica terapêutica desenvolvida por Clark consiste, em síntese, em fazer viver, num contexto regressivo, o que ficou registrado na "memória do corpo". (...) A prática da terapia não conflita com sua arte, ao contrário é dela decorrente (1992, p. 165-166).

Quando o horror pertencente ao universo ficcional ganha a realidade, o inquietante adquire uma potência avassaladora. Freud acredita que "o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre realidade e fantasia é apagada, quando nos

vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico" (2010, p. 364). É claro que violências já haviam se manifestado anteriormente e eram conhecidas de modo generalizado por todos; grande parte da história do homem gira em torno de conflitos bélicos e de agressões físicas ou psicológicas de todo o tipo. As grandes guerras do século XX servem de exemplo. A fome, as privações de liberdade, o terrorismo, as manifestações populares reprimidas, os terremotos e tsunamis idem. Porém, quase sempre, isso chega na forma de notícias, relatos, fotografias, meios que adquirem certo caráter ficcional – por mais que remetam a fatos – dada a distância do assunto com o contexto em que é recebido. A realidade só é percebida como tal quando incide diretamente sobre nossos corpos, quando estamos postos no seu centro e todo o arredor afeta nossos sentidos numa implicação mútua, quando ela interfere em nossa rotina e nos arranca do "bem-estar de uma tranquila satisfação, de confortável sossego e segura proteção, como o que se tem no interior da própria casa" (FREUD, 2010, p. 334).

Sabemos que, para Lygia Clark, o corpo é a casa. Nos trabalhos desta fase, que se inicia em 1969, os objetos são finalmente incorporados, como ela mesma explica (CLARK, 1980, p. 35), transferindo suas características e, de certo modo, fazendo do próprio corpo um objeto a ser tocado, envolvido, experimentado. O gesto dos participantes é responsável por produzir sensações que, mais tarde, poderão ser identificadas como fundamentos *Estruturação do Self*.

Neste momento, o homem é um organismo vivo. Ele incorpora a ideia de ação através de sua expressão gesticular. Ele cessa de ser o objeto de si mesmo para tornar-se objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. (...) Ele se reata aos outros em um corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva de proposição (CLARK, 1980, p. 36-37).

Suely Rolnik, que colaborou com a conceituação do trabalho de Lygia Clark, em especial com a *Estruturação do Self*, se volta aos movimentos de crítica institucional das artes que tiveram origem nas décadas de 1960 e 1970 em boa parte dos países da América Latina, inclusive no Brasil. Essa crítica às instituições artísticas possuía também uma forte dimensão política. Para a autora,

o que os faz [os artistas do período que trabalharam a questão] agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir no corpo do artista, como no de todos mais, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana, constituindo assim uma dimensão nodal das tensões sensíveis que os forçam a criar (2008).

Tanto o corpo do artista quanto o de seu público e o da coletividade se encontram sujeitados às maquinações diabólicas daquele horror proveniente do campo ficcional, que de uma hora para a outra se instala como realidade primeira e ganha um potencial de afetação muito mais grave.

É curioso que diversos artistas da época se dedicassem às experiências corporais. Hélio Oiticica criou *Penetráveis* (década de 1960), *Éden* (1969), *Parangolés* (desde meados dos anos 1960) e a famosa ambientação *Tropicália* (1965). Artur Barrio espalhava trouxas ensanguentadas pelas cidades (início da década de 1970), recheadas de carne de animais, que apodreciam, levantavam cheiros e suspeitas, alarmando tanto o governo quanto a população. Ele chegou, inclusive, a produzir um *Livro de Carne* (1978), em cujas páginas poderiam ser lidas fibras e fissuras (CANONGIA, 2002, p. 56), e cuja violência entranhada se sentia na própria pele. Lygia Pape chamou nossa atenção para os *Espaços Imantados* (1982), onde os

corpos se encontravam numa situação social; alimentou os participantes na Roda dos Prazeres (1968) com sensações cromáticas; uniu um mar de corpos com Divisor (1968); fez com que outros nascessem do Ovo (1967). Antonio Manuel inscreveu o próprio corpo como obra no Salão de Arte Moderna do MAM/RJ (1970), do qual seria inicialmente censurado e, posteriormente, banido, explicitando que a vida como arte permanecia uma concepção escandalosa, e que o corpo permanecia um tabu no qual todos estavam condenados a viver. Paulo Bruscky produziu autorretratos com o aparelho de raio-x do hospital em que trabalhava (década de 1970); atestou o próprio corpo como "limpo e desinfetado" (1984), ironizando os valores sociais vigentes; em ação performática, caminhou pelas ruas da cidade com placas penduradas no corpo, pintadas com frases questionadoras sobre a função da arte (1978). Entre tantos exemplos que poderíamos citar, apenas para verificar que o corpo humano era objeto de pesquisa em poéticas bastante entrosadas, repletas de questões compartilhadas, desenvolvidas por um grupo de artistas que mais tarde viria a se revelar o primeiro escalão da resistência no período.

Suely Rolnik entende que a opressão da ditadura, vivida como censura dos movimentos de criação e expressão, "paira no ar pelo impacto traumático do terror. Este leva a associar o impulso da criação ao perigo de um sofrimento que pode chegar à morte. Tal associação inscreve-se na memória da percepção das formas, e fatos, acompanhada de suas respectivas representações" (2008). Essa memória acumulada no corpo poderia – ou deveria – ser desentranhada por um processo extenso e sutil, que se prolongaria por gerações.

Era sobre esse tipo de experiência, em especial, que interessava à Lygia Clark trabalhar. Em um texto recente, publicado na revista Continuum por conta da retrospectiva da artista no Itaú Cultural, o músico Jards Macalé relata o episódio de um "surto" vivido em 1981, em decorrência das "pressões políticas e dificuldades de trabalho". Lygia o tratou com

Lexotan⁴⁷ e o Poema Sujo (1976) de Ferreira Gullar. No ano seguinte, passou a frequentar as sessões de *Estruturação do Self*, que se estenderam por outros dois anos. Segundo ele, o contato com "elementos-objetos" preenchia os "buracos" de seu corpo. Macalé saía das sessões "leve e pleno. Inteiro" (MACALÉ, 2012).

Mais do que o "tratamento" em si, relatado de maneira pouco clara devido à brevidade do texto, é interessante notar que o músico relaciona seu surto psicótico com as opressões vivenciadas nos campos da macro e da micropolítica, indicadas como "pressões políticas" e "dificuldades de trabalho" (onde trabalho deve ser entendido como expressão/possibilidade criativa, não como oportunidade de mercado).

Suely Rolnik desenvolve esses conceitos de política em diversos textos, inclusive no citado anteriormente (ROLNIK, 2008). Eles são importantes para que possamos compreender as diferentes camadas do sensível em que a *Estruturação do Self* atua. Para a autora, a *ação macropolítica* incide sobre a realidade visível e dizível percebida pela coletividade. Sua concepção está ampliada de modo a abranger o contexto social em que os indivíduos se encontram, suas relações e tensões compartilhadas – pensando sempre num sujeito singular (individualidade) compartilhando e sendo compartilhado num conjunto (coletividade).

São relações de dominação, opressão e/ou exploração onde a vida daqueles que se encontram no polo dominado tem sua potência diminuída por se converterem em objeto instrumentalizado daqueles que se encontram no polo dominante. A ação macropolítica inscreve-se no coração desses conflitos, num combate por uma redistribuição de agenciamentos e lugares, visando uma configuração social mais justa (ROLNIK, 2008).

---

⁴⁷ De acordo com a bula, este medicamento é indicado para o tratamento de "ansiedade, tensão e outras queixas somáticas ou psicológicas associadas à síndrome de ansiedade. Uso adjuvante no tratamento de ansiedade e agitação associados a transtornos psiquiátricos, como transtornos do humor e esquizofrenia. Os benzodiazepínicos são indicados apenas quando o transtorno submete o indivíduo a extremo desconforto, é grave ou incapacitante" (Disponível em: <<http://www.medicinanet.com.br/bula/3072/lexotan.htm>>. Acesso em 31 de maio de 2013).

Quando Jards Macalé "surta" por conta das pressões políticas, é provável que se veja afetado por essas tensões manifestadas e vividas coletivamente, considerando que incidem também sobre cada sujeito em sua individualidade. As pressões políticas da época estavam diretamente relacionadas à censura, à perseguição, às barreiras limitadoras da criação e à violência, podendo ser resumidas com a palavra "horror". O sofrimento do músico veio à tona em 1981, época em que a situação brasileira já se organizava para o retorno à democracia. Era também a época em que o acúmulo de tensões chegava ao ápice, muitas vezes extravazando o nível suportável.

A *ação micropolítica*, por sua vez, incide sobre a realidade invisível e indizível, apreendida de maneira subjetiva. Diz respeito à presença do outro e à maneira como ela afeta nossos corpos, aos colapsos de sentido, às crises de subjetividade que muitas vezes buscam na arte um meio de expressão.

As dificuldades de trabalho relatadas por Macalé podem ser incluídas no âmbito da micropolítica, principalmente se entendermos "trabalho" como meio de existir, criar e se manifestar diante do mundo. Isso faz ainda mais sentido quando falamos de trabalho artístico, em que as formas de existência estão diretamente associadas com atos de criação, e nos quais o viver se encontra intimamente relacionado com o fazer.

Nas palavras de Suely Rolnik:

Do lado da macropolítica, estamos diante das tensões dos conflitos no plano da cartografia do real visível e dizível (plano das estratificações que delimitam sujeitos, objetos e suas representações); do lado da micropolítica, estamos diante das tensões entre esse plano e o que já se anuncia no diagrama do real sensível, invisível e indizível (plano de fluxos, intensidades, sensações e devires). O primeiro tipo de tensão é acessado

sobretudo pela percepção e o segundo pela sensação (2008).

Portanto, a mesma questão incide micro e macropoliticamente sobre o sujeito. São diferentes faces de uma tensão cuja origem se encontra no exterior e que repercute na interioridade; realidade compartilhada que afeta a realidade sensível e singular do corpo. São diferentes camadas perceptíveis do mundo em que se está posto, do qual somos sujeitos e sujeitados. São políticas ambíguas porque se diferem ao mesmo tempo em que se confundem e se complementam, porque permitem que a mesma dada realidade produza polissemias.

No surto de 1981, Macalé incorporou uma mistura de personagens, vestindo-se com a bata e os colares de um santo (do livro de Jorge Amado que estava sendo filmado por Nelson Pereira dos Santos, conforme explica) e a espada de seu pai (oficial da Marinha de Guerra do Brasil), fazendo discursos libertários pelas ruas do Rio de Janeiro. Tornara-se outro para realizar aquilo que seu "eu" original não tinha permissão nem ousadia. Assumira a ficção como possibilidade de vida, e o misto de religião com militar como ponto de tensão. Recuperado dessa crise, cuja manifestação é também ficcional porque se relacionava com o personagem interpretado, o músico passa a participar da proposição terapêutica de Lygia Clark, em que seus vazios – "buracos ou zonas mortas", como diz (MACALÉ, 2012) – eram sensibilizados pelo toque dos objetos, redescobertos e trazidos "de volta à vida" (MACALÉ, 2012), de modo que seu corpo pudesse ser percebido mais uma vez em sua integridade.

A fragmentação ou o esvaziamento do corpo são comuns em crises psicóticas. De acordo com o que observei durante a visita ao Espaço Aberto ao Tempo – e também nas experiências de Lula Wanderley que constam em seu livro sobre a prática terapêutica com os Objetos Relacionais (2002) –, a *Estruturação do Self* apresenta esse potencial de, por meio das sensações que provoca, reativar áreas do corpo não mais reconhecidas.

Suely Rolnik define a sensação da micropolítica como o

efeito das forças do mundo tal como afetam nossos corpos, produzindo estranhamento e pondo em crise o referido repertório. É essa tensão que nos força a pensar/criar, e é por presentificar-se na obra, no conceito ou no modo de vida que criamos que tal tensão pode reverberar na sensibilidade daquele que as encontra (2008).

Acho curioso que a autora associe a sensação de estranhamento à crise de repertório e também à reflexão e à produção decorrentes. Mesmo sem se referir ao texto de Freud, Suely propõe o estranhamento como uma perturbação do equilíbrio comum – ou um "colapso da cartografia vigente" (ROLNIK, 2008) – que instiga o sujeito a criar. Ela explica que "o estranhamento constitui uma experiência crucial porque é a expressão sensível das forças da alteridade em nosso corpo (...); sua anestesia significa, portanto, o bloqueio da potência crítica que caracteriza fundamentalmente a ação artística" (ROLNIK, 2008).

Convém recordar que a estética que interessa a Freud não diz respeito ao belo, mas às qualidades do sentir. Do mesmo modo, podemos dizer que o que há de estranho ou inquietante na proposta de Lygia Clark não somente está relacionado à sua aventura na clínica e nas esferas políticas, mas também no que se manifesta imediatamente no corpo do sujeito, na consciência que este tem de si mesmo e nas fragmentações vividas em nível sensível. No que diz respeito à prática, à teoria e à crítica da arte contemporânea – universos que nos interessam em particular –, faz sentido pensar que a *Estruturação do Self* vai ao encontro de uma forma de existir e também de resistir às diversas opressões que nos vitimizam, em que macro e micropolíticas

compartilham um mesmo ponto de partida: a urgência de enfrentar as tensões da vida humana nos pontos em que sua dinâmica de transformação

se encontra travada. Ambas têm como alvo a liberação do movimento vital de seus estrangulamentos, o que faz delas atividades essenciais para a "saúde" de uma sociedade (ROLNIK, 2008).

Sua resistência poética e política às imposições do mundo que afetam o nosso viver, manifestada numa forma de arte tão singular, confere certa inquietação à *Estruturação do Self*. Ao mesmo tempo, o trabalho é compatível com o contexto em que se desenvolveu, assim como com a própria trajetória da artista. Ao assumir a não-arte, ela cria uma nova linguagem, estabelece um novo território e desloca todo o restante já estabelecido para outro lugar. Força, tensão, deslocamento.

Maria Alice Milliet parece concordar com essa ideia ao afirmar que

a prática de experiências fora dos modos institucionalizados, o caráter efêmero, lúdico e imaterial dessas operações, e a desobstrução momentânea do espaço instituído, abrem campo para investimentos libidinais, logo, para a inclusão do corpo na linguagem. (...) Borradas as fronteiras da arte e da não arte, daí decorrem comportamentos ambíguos, tanto por parte dos artistas quanto da cultura institucionalizada (1992, p. 152).

É uma pena que Lygia Clark não pôde dar continuidade ao trabalho, de modo que pudéssemos verificar como se desenvolveria hoje, três décadas após o fim da ditadura militar. Pois as gerações subsequentes convivem em outros campos de tensão, com outros afetos e outras afetações, se não completamente diferentes, com certeza modificados. Cada vez mais o sofrimento vivido pelos antepassados se apresenta à distância, uma distância cada vez maior e mais espessa, estabelecida com relatos, fotografias, vídeos, reportagens, literatura, pesquisas artísticas ou acadêmicas, investigações promovidas pela Comissão da Verdade etc. Aquela

camada de realidade, antes tão viva e terrificante, vê-se encobrir por diversas outras camadas de ficção, tal como um móvel exposto à poeira do tempo. Ela se afasta da sensação de horror que nos arranca da paz cotidiana, conforme verificado por Sigmund Freud, e penetra no existir das ruas, nas relações sociais, na política, no trabalho, no que há de mais banal no viver. Continua ali, portanto, mesmo que oculta, mesmo que invisível. Permanece como sensação, e é como sensação que se fortalece e nos influencia.

O contexto original da *Estruturação do Self*, determinado pela violência física e psicológica a que muitos estavam expostos, se afasta do horror e se aproxima do desconforto quase incompreensível da literatura fantástica, também considerada pelo psicanalista em seus estudos. Enquanto isso, o que serviria à terapia com os Objetos Relacionais, conforme proposto por Lygia Clark, se manifesta em certa medida nas instituições psiquiátricas que a adotam.

Por sua vez, para quem a pesquisa enquanto prática artística, restam vestígios, suposições, vontades, reflexões, um amontoado de indefinição e uma estranha inquietação.

Objetos

Quando nos aproximamos do "conteúdo clínico" do trabalho de Lygia Clark, deparamos com uma rarefeita – e por vezes confusa – trama de hipóteses bem ou mal intencionadas, ao invés de conclusões amarradas. Difícil saber qual é a alternativa ideal. Nenhuma daquelas, ao que parece, faz jus à obra em questão; porém a crítica criativa talvez sim, aquela que às vezes se confunde com a própria prática artística, conforme Hélio Oiticica convoca em carta destinada à amiga. Ele quer uma presença crítica que produza artisticamente ao invés de reproduzir factualmente por meio de relatos feitos de fora, à distância, por meio da observação passiva que já não funciona na arte contemporânea. O crítico, na posição de espectador, é inadmissível. "Dava certo até o Bicho, mas agora, quando você chega a essa dilaceração aguda e impressionante de todos os começos (corpo, sensorialidade, etc.) e já está muito além do que se poderia pensar, essa gente falha" (CLARK, 1998, p. 227). A questão é produzir uma crítica que agregue sentido à obra, que aumenta suas possibilidades interpretativas, e não que apenas reproduza discursos ou queria cumprir papel legitimador. Isso se dá de maneira simples, entretanto. Requer disposição, disponibilidade, abertura. Deve-se deixar afetar e refletir. "Não se trata da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas que o participante dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento", propõe a artista (CLARK, 1980, p. 28). Claro, por que não uma crítica participante, uma vez que o papel de intermediador já não lhe cabe? Artista, crítico e participante coincidem nas propostas contemporâneas, e todos têm um compromisso com a obra: desdobrá-la.

Lygia tinha consciência de que sua obra se destinava ao outro. É para a alteridade que ela se disponibiliza. Em 10 de agosto de 1971, registra a seguinte inquietação, reproduzida no catálogo organizado pela Fundació Antoni Tàpies:

Ontem fui jantar na casa de Anette e eu e Francis discutimos muito sobre o meu trabalho. Ele acha que é pena que, depois de eu fazer uma obra tão revolucionária (no dizer dele), eu passe para a psicologia onde jamais serei grande coisa. Eu lhe disse que era verdade mas que, primeiro, eu não desejo ser uma psicanalista, mas quero botar meu trabalho à disposição de gente que poderá fazê-lo render nesse setor (BORJA-VILLEL, 1997, p. 279).

É natural que surgissem, ao longo da pesquisa para esta dissertação, alguns temas de psicanálise com os quais tivéssemos que lidar, por arriscado que fosse. É fácil perceber o ponto de tensão, tão delicado quanto necessário, portanto uma questão-chave na metodologia. Para evitar a aventura sem fim, perigosa que é, a opção foi partir dos escritos da artista e deixar que ela própria sugerisse o trajeto, desse onde desse. Seria plausível: espreitar, da porta de psicanálise, a paisagem a que ela se abre, observá-la com os olhos da artista, procurando compreender como ela a abordava. Em outras palavras, investigar não a psicanálise em si, que é ampla demais, e sim a maneira como Lygia Clark lidou com conceitos, teorias, autores e com a própria prática psicanalítica, na condição de analisada, na medida do possível. Olhar, da perspectiva da crítica de arte, e procurar não explicações ou justificativas, mas possibilidades, polissemias, devires.

Porque a artista não deixou evidências sobre o que a influenciou nem sobre a maneira como utilizou isso tudo na concepção da *Estruturação do Self*. Temos somente a menção de um ou outro nome, às vezes associado a um pensamento, tal como se vê na apresentação da obra publicada em 1980, na qual ela escreve:

Cubro o corpo [do cliente] com uma manta de lã, sento-me no chão atrás da cabeça do sujeito, bem próxima a ele. Deixo o silêncio se instalar ou o

sujeito se expressar através do verbal todos os seus temores, todas as suas sensações, podendo mesmo chegar a viver suas "agonias primitivas" (cf. WINNICOTT, D. W.) (CLARK, 1980, p. 51).

No parágrafo seguinte, lemos:

Trata-se de viver a "ambivalência" em relação ao objeto. Na destruição o "objeto relacional" é um receptáculo para receber os ataques do sujeito, não como um objeto, mesmo parcial (cf. KLEIN, Melanie), mas ainda na indiferenciação: os dois corpos são como vasos comunicantes, continente em que a criança não diferencia o que é ela e o que é o objeto (CLARK, 1980, p. 52).

Isso é tudo. Não há referências a livros ou artigos, debates sobre conceitos, relatos de análise, nada. Coisa que não surpreende, pois Lygia não costumava mencionar as fontes nos textos que deixou – se é que existiram –, como se fagocitasse ideias alheias ou não desejasse vê-las associadas aos seus trabalhos. Sabemos que admirou Piet Mondrian, ao ponto de escrever uma carta em seu diário dedicada ao pintor holandês, mais tarde publicada no catálogo de 1997. Compartilhou do pensamento do amigo Hélio Oiticica, com quem se correspondeu durante muitos anos, criou em conjunto e a quem considerava uma parte que faltava em si mesma, pois eram tão próximos quanto diferentes, conforme conta ao Correio da Manhã (CLARK, 1971). Fez análise com Pierre Fédida de 1972 a 1974 (ROLNIK, 2005b, nota 25). Tentou ler alguns livros, dos quais boa parte abandonou pelo caminho. Os indícios não permitem afirmar muito mais. Vale lembrar que se trata de uma artista, portanto seus métodos não obedecem aos da pesquisa acadêmica.

No catálogo de 1980, Lygia apresenta dois nomes importantes da chamada Escola

Inglesa de Psicanálise (IPA na sigla em inglês), também conhecida por Escola de Psicanálise das Relações Objetais (SAFRA, 2010, p. 49). Melanie Klein (1882-1960) foi um dos membros mais importantes daquele movimento, e encontrou em Donald Woods Winnicott (1896-1971) primeiro uma espécie de pupilo – mais jovem, formado analista havia apenas seis anos, ele fez supervisão com Klein entre 1940 e 1944 – e depois um colega com opiniões quase sempre divergentes das suas⁴⁸. Por isso, é curioso que Lygia os cite juntos, dois psicanalistas ingleses – sendo que ela morou por três períodos em Paris – que nem sempre concordavam entre si e que construíram suas respectivas obras trabalhando com crianças. Quer dizer, entre tantos outros autores, desde o próprio Sigmund Freud àqueles atuantes na França, por que Klein e Winnicott? Como ela os descobriu? Será que a psicanálise de crianças teria algo específico a acrescentar à *Estruturação do Self*? Talvez fosse apenas coincidência, talvez Lygia tivesse chegado aos dois por outros motivos que nada devem à questão infantil. Talvez o fato de os pontos de vista deles serem divergentes não tivesse qualquer relevância para a artista, o que permite supor, inclusive, certa "livre interpretação" que faz da teoria psicanalítica.

Quer dizer, Lygia era formada na pintura. De alguma maneira, isso sugere que ela se apropriava da psicanálise tal como Paul Cézanne fazia com a montanha Santa Vitória, ou como Claude Monet se apropriava das flores de seu jardim. A teoria psicanalítica era percebida como um elemento inspirador para a construção de uma obra que não pretendia

---

⁴⁸ O psicanalista Gilberto Safra acredita que "é inegável a influência de Klein no pensamento de Winnicott. Especialmente no que diz respeito à importância dos fenômenos relacionados ao primeiro ano de vida da criança, do seu mundo interior, da fantasia e da posição depressiva, mais tarde reformulada por ele e denominada *etapa do concernimento*. Klein e Winnicott, no entanto, discordavam sobre o modo de conceber os fenômenos do período pré-ediípico da personalidade. Enquanto ela destacava a importância da pulsão de morte, da inveja e da voracidade na etiologia do adoecimento psíquico da criança, ele salientava as falhas do cuidado materno (SAFRA, 2010, p. 68). Em outras palavras, Klein se dedicava especialmente ao comportamento destrutivo e às manifestações psíquicas da criança que eram possíveis apreender pela dinâmica do jogo, que representava um caminho para o mundo interior. Enquanto que Winnicott considerava também – talvez principalmente – a criatividade, o comportamento da mãe e o ambiente que acolhe a criança. Para ele, o jogo não era um caminho, mas a manifestação psíquica em si. Se entendermos a *Estruturação do Self* como um jogo por conta do seu aspecto lúdico, não faz mesmo qualquer sentido juntar ambos os psicanalistas na justificativa da proposta, uma vez que as abordagens sobre a natureza do jogo são divergentes. Porém, é improvável que Lygia Clark se aprofundasse numa questão tão específica da psicanálise.

assumir compromisso com ela, mas que a ela recorria com objetivo de produzir algo novo. Pois a montanha pintada por Cézanne, antes de querer apreender a paisagem tal como se apresentava na época, era um canal de extroversão de pensamento. Uma impressão de si mesmo na tela, da sua natureza singular. Cézanne pintava para expressar sua percepção do mundo, para produzir uma possibilidade da pintura como técnica e para refletir sobre o próprio processo perceptivo, conforme o filósofo Maurice Merleau-Ponty demonstrou anos depois, quando publica o célebre artigo *A Dúvida de Cézanne*, em 1945. O mesmo vale para Monet, que tantas vezes repetiu os temas à disposição nos arredores. Ele pintava não apenas para representar ou para guardar uma imagem de seu tempo, mas também para expressar seus pontos de vista por meio do fazer artístico, para exercer o seu "ser no mundo".

Pensando dessa maneira, não parece absurdo imaginar que Lygia Clark tenha se apropriado da "paisagem psicanalítica" com objetivo de produzir uma nova proposta de arte contemporânea. Desse modo, a psicanálise seria tanto o assunto quanto a matéria-prima. Faz isso como artista, não como analista ou terapeuta, portanto goza da liberdade poética necessária para não sofrer as incidências éticas próprias do campo clínico – inclusive porque um ponto interessante do seu trabalho é justamente o de colocar aquela ética em questão. Sob o ponto de vista da arte, a liberdade é fundamental, e não existem impedimentos claros instituídos, com exceção das forças movidas que tensionam territórios e os estremecem, provocando duras críticas, reprimendas, quando não rupturas propriamente ditas entre a artista e seus colegas da clínica.

Em entrevista à Suely Rolnik, Pierre Fédida diz:

O que me importa é ver essa obra, comportando ao mesmo tempo um movimento crítico em relação à evolução daquilo que acontece em torno dela e uma potência de ruptura. (...) Parece-me que Lygia Clark, de algum modo, escolheu levar a questão da arte, da prática artística e da prática

terapêutica ao limite da sua disrupção (FÉDIDA, 2006, p. 69).

Em outra ocasião, a própria Suely Rolnik comenta:

Descobrimos nas duas práticas [arte e clínica] a presença de uma mesma dimensão ética: o exercício de um deslocamento do princípio constitutivo das formas da realidade que predomina em nosso mundo. (...) Seu híbrido arte/clínica nos dá a ver que criar condições para expor-se ao mal-estar provocado pelo trágico e desenvolver meios para enfrentar suas exigências é a questão ética fundamental que atravessa esses dois campos (1996).

Uma ética que se desenvolve até o limite da potencialidade do "cliente". Para tanto, a artista se apropriava das ideias psicanalíticas, entre outras, a seu bel-prazer – prática recorrente na arte contemporânea a respeito de qualquer assunto –, da mesma maneira que usava materiais plásticos como tintas, pincéis, alumínio e, depois, sacos plásticos, conchas do mar, isopor. Não estava preocupada com contextualizações teóricas ou fidelidade de pensamento com certa doutrina. Ela simplesmente recolhia conceitos de seus ambientes originais e os resignificava na própria obra. Seus propósitos eram artísticos, poéticos, sensíveis. Ainda que soe incongruente afirmar que ela não estava preocupada com contextualização teórica ao mesmo tempo em que deixa citações evidentes no texto de 1980, é importante destacar que, naquele momento, seu pensamento a respeito da proposição mal começara a se construir, e precisava se afirmar; destaco ainda que tudo compõe uma criação, uma mesma experiência cujo propósito não é outro senão produzir manifestações do sensível. O texto sobre a *Estruturação do Self* faz parte da própria prática, é por meio dele que se sistematiza um método, portanto não convém analisá-lo separadamente.

Outro indício da suposta "livre interpretação" que Lygia Clark faz da teoria psicanalítica é o fato de que tanto na *Estruturação do Self* quanto nas vertentes winnicottianas e kleinianas a palavra "objeto" carrega um significado fundamental, ainda que se manifeste de maneiras diversas em cada uma delas. Porém, como foi dito no início deste capítulo, lidamos com hipóteses aparentemente impossíveis de comprovar, num regime interpretativo, e uma delas é a de que os Objetos Relacionais de Lygia Clark possuem algum tipo de ligação com o conceito de objetos transicionais de Donald Winnicott e com os objetos introjetados e projetados de Melanie Klein. O termo objeto, e o fato de a artista mencionar os dois psicanalistas em seu texto sobre a proposição terapêutica, já permite uma aproximação e solicita investigação.

Os objetos transicionais, conforme concebidos por Winnicott, dizem respeito a uma etapa de transição, sugerida pelo próprio nome, entre duas realidades que existem consecutivamente: a interna e a externa. Porque, para o bebê recém-nascido, que nada conhece da nossa realidade compartilhada, todo sinal de existência percebido é incorporado como parte dele próprio. A mãe é uma criação sua, cujo seio é uma resposta à sensação de fome. Tudo o que ele pode tocar é entendido como constituinte da única realidade que conhece: o si mesmo. Portanto, bebê e mundo são uma coisa só, indiscerníveis e não reflexivos. É a apresentação dos objetos, tanto em Winnicott quanto em Clark, que concederá acesso ao senso de realidade. Isso ocorre por meio de um gesto criador, que também é fator constitutivo do *self*.

Faz sentido pensar que a primeira consciência desenvolvida pelos seres humanos seja a do si próprio. Entretanto, conforme Frayze-Pereira explica, "na medida em que vemos outros videntes, pela primeira vez, nós nos tornamos visíveis para nós mesmos" (2010, p. 196). Ou seja, a consciência do ser no mundo se dá por meio da intercorporeidade, que na prática significa experiência de ser com e pelo outro. Nesse sentido, a consciência de si é

consecutiva à consciência de que existe o outro, portanto não a prescinde. "Abertos um para o outro os corpos se entrelaçam. Instaurando-se entre eles o circuito reflexionante abre-se, então, a possibilidade de uma 'intercorporeidade'" (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 193).

Com o passar do tempo, o bebê se depara com situações de existência que fogem ao controle da sua onipresença. Quer dizer, um dia ele sentirá fome e o seio não se materializará, e a descoberta subsequente de que se trata de algo exterior a si realiza-se por meio de uma frustração. Segundo a psicanálise winnicottiana, essas frustrações, vividas na medida certa – enquanto experiências possíveis de serem suportadas sem prejuízo à integridade do *self* – é que permitem o amadurecimento sadio da criança. O entendimento do mundo, por meio da descoberta de uma realidade compartilhada por outras entidades diferentes do "eu", dá-se com superação de frustrações às quais somos submetidos gradualmente ao longo da vida, em especial desde os primeiros meses após o nascimento.

Nós falávamos também de uma área existente entre o mundo exterior e o interior, um espaço potencial afeito à experimentação em que ocorre, justamente, a transição da percepção. Essa área é composta também por objetos, entre outros elementos, que servem à descoberta do mundo exterior por aquele pequeno "eu" cujo interior é, até o momento, entendido como a totalidade do mundo. Os objetos contidos nesse espaço receberam o nome de "transicionais". Para Donald Winnicott, trata-se de "objetos que não fazem parte do corpo do bebê, embora ainda não sejam plenamente reconhecidos como pertencentes à realidade externa" (1975, p. 14). Em outras palavras, os objetos transicionais são aqueles que possibilitam uma relação afetiva e que, aos poucos, revelam-se como pedaços de uma realidade exterior à totalidade original do bebê. Dizem respeito ao ato de brincar e de lidar com a ilusão, "aquilo que é permitido ao bebê e que, na vida adulta, é inerente à arte e à religião" (WINNICOTT, 1975, p. 15).

Chamo a atenção para o fato de que os objetos transicionais exercem seu papel por

meio da *relação* que estabelecem com o bebê e, conseqüentemente, com o mundo exterior.

O estudo da obra completa de Winnicott, como se pode prever, é bem mais complexo do que essa breve explanação. Ainda assim, o nosso objetivo aqui é somente procurar pistas sobre as possíveis influências de Lygia Clark e a maneira como elas contribuíram para o desenvolvimento da *Estruturação do Self*. A relação do sujeito com os objetos já apresenta, desde o início, uma conexão possível. Porque, ainda que a artista não se debruce sobre a questão infantil, em sua obra é também a relação afetuosa com os objetos que possibilita ao sujeito participante uma nova concepção de si e do mundo. Conforme explica, "ao manipular o 'objeto relacional' o sujeito vive uma linguagem pré-verbal. O 'objeto relacional' toca diretamente o núcleo psicótico do sujeito, contribuindo para a formação do ego. (...) Ele vivencia no concreto suas tendências agressivas ou amorosas em relação ao objeto" (CLARK, 1980, p. 50).

Está em jogo a fantasia como experiência de conhecimento, tanto no caso das relações do bebê com seus objetos transicionais quanto no dos clientes de Lygia Clark com os Objetos Relacionais. Winnicott prevê que "a necessidade de um objeto específico ou de um padrão de comportamento que começou em data muito primitiva pode reaparecer numa idade posterior, quando a privação ameaça" (1975, p. 17). De algum modo, essa necessidade seria compatível com a manifestada na *Estruturação do Self*. Não que os objetos transicionais, tal como concebidos pelo analista, sejam idênticos aos Objetos Relacionais. Existe, inclusive, uma diferença sutil e imprescindível: Lygia Clark produz os objetos, imprime neles características sensíveis e os aplica nos "clientes" conforme lhe convém. "A artista participa do processo: um ritual que ela oficia, manipulando ela mesma os objetos no corpo dos receptores, ou indicando a maneira como eles devem ser experimentados" (ROLNIK, 2005b). Enquanto que, para Winnicott, é o bebê que assume direitos sobre o objeto, com os quais o adulto concorda ou não – em outras palavras, a escolha é feita pelo bebê, e esse objeto nunca deve mudar a menos

que seja opção do próprio bebê (WINNICOTT, 1975, p. 18). Isso significa que, enquanto a experiência com os objetos transicionais se dá à maneira de cada bebê, com os Objetos Relacionais ela se dá, prioritariamente, conforme a artista determina, com exceção de casos em que o cliente solicita determinado objeto ou o produz com intenção de que seja usado na prática – ainda nesses casos, o uso do objeto passa pelo crivo de Lygia.

É natural que haja semelhanças e dessemelhanças. Se levarmos em consideração que ela entrou em contato com a teoria winnicottiana a seu modo, faz sentido supor que esta produza ecos no trabalho subsequente, e que ambos os objetos possuam características comuns em seu agir. Especialmente no caso de adultos citado por Winnicott, conforme vimos. Porque as experiências de Lygia se desenvolveram num período de ditadura militar no Brasil, em que a ameaça de privação se encontrava na ordem do dia.

Por exemplo, é evidente que ela se refere ao pensamento de Winnicott ao escrever que "a 'estruturação do *self*' consiste na maternalização maciça: estabelecer entre o mediador e o sujeito, de modo real e simbólico, uma relação análoga à que existiria entre uma 'boa mãe' e seu filho. A ação é reparadora – trazer ao sujeito satisfações reais das quais fora privado pela mãe" (CLARK, 1980, p. 52). Pois a boa mãe citada condiz com a ideia que o psicanalista propôs da "mãe suficientemente boa", segundo a qual a mãe que contribui para o amadurecimento sadio do bebê é aquela capaz de fornecer frustrações sempre em nível passível de superação, sem que a gravidade delas ocasione traumas. A gradual superação dessas frustrações resulta no amadurecimento do bebê como sujeito e também da própria mãe. Na situação esperada, "existe uma quase perfeita adaptação à necessidade, permitindo ao bebê a ilusão de ter criado os objetos externos. A mãe gradualmente decresce em sua capacidade de adaptação às necessidades (emocionais), mas o bebê tem meios e modos de lidar com esta mudança" (WINNICOTT, 1990, p. 121). Pois Lygia fala de permitir ao sujeito manifestações das quais ele fora privado pela mãe. Isso nos deixa supor que, na *Estruturação do Self*, ela

esteja se colocando num lugar relacional semelhante ao da mãe do "cliente" e retomando a relação vivida por ele na primeira infância. Nesse instante, fica claro o diálogo entre o trabalho do psicanalista e o da artista, ainda que este último não se sujeite aos mesmos limites éticos ou morais previamente estabelecidos pela atuação daquele. No caso da prática terapêutica com os Objetos Relacionais, há uma livre interpretação e também uma livre aplicação da psicanálise, da qual Lygia se apropria como matéria-prima artística; matéria que manipula e por meio da qual consegue criar.

Existe outra questão em Winnicott que ajuda a esclarecer a relação entre os objetos e os sujeitos da *Estruturação do Self*. Refiro-me ao simbolismo. Porque, ao contrário do que vê o adulto que observa a relação do bebê com a mãe, a criação do seio, entre outras situações, não ocorre por vias simbólicas, mas *reais*, ainda que se trate de uma ilusão. Um ato criador do qual o bebê não tem plena consciência. O psicanalista explica que, "quando o simbolismo é empregado, o bebê já está claramente distinguindo entre fantasia e fato, entre objetos internos e objetos externos, entre criatividade primária e percepção" (WINNICOTT, 1975, p. 19), o que não acontece nos primeiros meses de vida. É um cuidado que devemos tomar ao observar a relação entre sujeito e objeto estabelecida durante as sessões de *Estruturação do Self*. Também ali não se trata de simbolismos, mas de realidade, uma vez que os objetos são incorporados e assimilados como partes reais de uma experiência de corpo fragmentado. Uma realidade ilusória ou ficcionada, mas experimentada como realidade factual. Em outras palavras, não se trata de representação, mas de assimilação verdadeira por parte de quem se sujeita à experiência, embora seja simbólica para quem assiste do lado de fora, sem "sentir na própria pele".

Um exemplo similar ao seio winnicottiano é a lanterna que Lygia utiliza para aquecer os lábios dos clientes. Como ela explica no documentário *Memória do Corpo*, a lanterna "alimenta muito". Alimenta simbolicamente para quem vê o filme, porém a experiência é

vivida *realmente* como alimentadora pelo "cliente", que não está em condições de simbolizar, naquela espécie de regressão a que é conduzido, mas de apreender e incorporar todas as sensações como partes de si, inclusive o calor da lâmpada.

Para simbolizar, é necessário antes viver a experiência no próprio corpo, no mundo interior, para depois exteriorizá-la – ou torná-la universal – por meio do símbolo. Lygia explica isso afirmando que "as frases feitas como 'colocar os pés em falso', 'cara de pau', 'cabeça de vento' etc. nascem de experiências de sensação pelas quais passa o corpo e são depois simbolizadas" (CLARK, 1980, p. 55).

Dáí entendemos que a experiência transicional é anterior à simbólica, e que o simbolismo depende do contexto em que é inserido, podendo ser significado como realidade ao invés de representação. Donald Winnicott oferece um exemplo que talvez facilite esse discernimento. Diz ele que, "se consideramos, por exemplo, a hóstia da Sagrada Comunhão, simbólica do corpo de Cristo, penso que tenho razão se disse que, para a comunidade católico-romana, ela *é* o corpo" (WINNICOTT, 1975, p. 19).

Isso nos aproxima da maneira como Melanie Klein concebe o desenvolvimento da criança, que talvez esclareça a "ambivalência em relação ao objeto" mencionada por Lygia Clark em seu texto. Porque, diferentemente de Winnicott, sua colega não propõe a existência de um espaço transicional entre os mundos interno e externo. Para ela, as fantasias do sujeito são vividas interna e exteriormente por meio de fluxos introjetivos e projetivos, os quais se manifestam em experiências dialéticas, portanto ambivalentes.

As fantasias estão em atividade desde o começo, do mesmo modo que as pulsões, e são a expressão mental da atividade de ambas as pulsões, de vida e de morte. A atividade de fantasias fundamenta os mecanismos de introjeção e projeção, que possibilitam ao ego desempenhar uma das funções

básicas acima mencionadas, que é a de estabelecer relações de objeto (KLEIN, 1952, p. 82).

Trata-se, aqui, de um sistema subjetivo de organização da realidade. Nas palavras de Melanie Klein:

A introjeção e a projeção funcionam desde o início da vida pós-natal como algumas das primeiras atividades do ego, o qual em minha concepção opera desde o nascimento. Considerada a partir deste ângulo, a introjeção significa que o mundo externo, seu impacto, as situações que o bebê atravessa e os objetos que ele encontra não são vivenciados apenas como externos, mas são levados para dentro do *self*, vindo a fazer parte da sua vida interior. Essa vida interior, mesmo no adulto, não pode ser avaliada sem esses acréscimos à personalidade derivados da introjeção contínua. A projeção, que ocorre simultaneamente, implica que há uma capacidade na criança de atribuir a outras pessoas à sua volta sentimentos de diversos tipos, predominantemente o amor e o ódio (1959, p. 284).

Podemos definir *introjeção* como o ato de tomar uma experiência vivida "externamente" como parte constituinte da psique. Por sua vez, a *projeção* inverte o trajeto, e o sujeito passa a atribuir sentido ao "mundo exterior" por meio das experiências acumuladas em si mesmo. O dualismo – ou ambivalência – de Melanie Klein abarca o interno e o externo, o sujeito e o mundo, a introjeção e a projeção, o bom e o mau, o amor e o ódio... Tudo o que conhecemos se organiza a partir desses fluxos de mão dupla ou, para usar as palavras de Lygia Clark, "os dois corpos [do sujeito e do objeto] são como vasos comunicantes" (CLARK, 1980, p 52), em que um lado busca no seu oposto o equilíbrio; procura, na

transferência, encontrar a medida ideal de si.

Entre essas ambivalências, que de maneira alguma são excludentes⁴⁹ – pois na realidade se entrelaçam numa forte indefinição –, podemos citar também o dentro e o fora. Os fluxos entre os mundos exterior e interior fornecem uma chave de leitura para trabalhos de Lygia Clark, desde o *Caminhando* (1964), por exemplo, em que a artista opta por uma fita de Moebius – em que o dentro e o fora são situações momentâneas, jamais definitivas – ao invés de uma fita comum. Desde então, os trabalhos se utilizarão dessa ambiguidade para refletir sobre os gestos do homem no mundo. Para Maria Alice Milliet, "o tema "dentro-fora" constitui linha importante para o entendimento amplo de Lygia Clark tanto se pensado no sentido dialético homem/mundo quanto sua tradução plástica baseada numa percepção topológica" (1992, p. 57). O dentro e o fora, separados por uma membrana – a pele – que limita e controla as trocas entre o eu e o não eu, entre o mundo interno e o mundo externo, e que se define pelo toque do outro nela própria, toque por meio do qual a psique se aloja no corpo.

O que Melanie Klein entende por objeto é bem diferente do que vimos até aqui. Retomando: para Lygia Clark, os Objetos Relacionais são necessariamente físicos e sensoriais, tais como sacos plásticos pesados e leves, ar quente da respiração que chega ao outro através de um tubo de borracha, mel, conchas do mar que emitem sons e até o próprio corpo humano, entre outros exemplos. Para Donald Winnicott, o objeto transicional é uma experiência afetiva, uma condição de determinado objeto físico ou fenômeno, a qual se desfaz assim que a criança o abandona. Não é transicional em si mesmo; ele representa a transição do bebê (WINNICOTT, 1975, p. 30). Quer dizer, o seio da mãe, a ponta do cobertor ou o urso de pelúcia são objetos transicionais enquanto servem de ponte naquele campo de experiência

---

⁴⁹ Melanie Klein afirma que, "mesmo quando o equilíbrio é perturbado e um ou outro desses processos é excessivo, existe alguma interação entre introjeção e projeção. Por exemplo, a projeção de um mundo interno predominantemente hostil, regido por medos persecutórios, leva à introjeção – a um retomar para si – de um mundo externo hostil, e vice-versa, a introjeção de um mundo externo hostil e distorcido reforça a projeção de um mundo interno hostil" (1946, p. 30).

localizado entre o mundo interno da criança e a realidade compartilhada. Por sua vez, Melanie Klein concebe os objetos como experiências exteriores introjetadas e, em consequência, incorporadas como partes constituintes do mundo interior da criança. São, por assim dizer, objetos da ação de introjetar, de assimilar, apreender e fagocitar. Não se trata de objetos físicos, mas de experiências boas ou más que se organizam no universo psíquico no registro da fantasia. Esses objetos retornam ao mundo exterior num fluxo contínuo. Como explica Gilberto Safra, "a fantasia estará no psiquismo humano organizando, constituindo e configurando as experiências boas ou más no interjogo dos processos de introjeção e projeção, no registro do inconsciente e na interioridade de cada um de nós, que é o mundo interno" (2010, p. 56).

Esse tipo de relação com o objeto remete à mudança que Lygia promove após as primeiras experiências realizadas em fins da década de 1960. Em suas palavras:

Na fase sensorial de 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. Depois incorporei o objeto, mas fazendo-o desaparecer. Entretanto, é o homem que assegura o seu próprio erotismo. Ele torna-se o objeto de sua própria sensação (CLARK, 1980, p. 35).

Sobre a mesma fase, ela também explica que,

através de pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente como o corpo. Daí o nome "nostalgia do corpo", fase analítica em que decompõho o corpo em partes, mutilando-o para

reconhecê-lo através do toque com grande sensualidade (CLARK, 1973, p. 352).

Os objetos kleinianos não se bastam em si mesmos ou nas ações de projeção e introjeção, eles também apresentam intenções. Quer dizer, uma experiência vivida como má pode ser assim introjetada e ainda possuir intenções más em relação ao *self* do sujeito, prejudicando-o. Por sua vez, a experiência vivida exteriormente como boa pode se transformar num objeto bom com boas intenções. Em outras palavras, a intenção diz respeito às expressões de como o próprio indivíduo afetou – ou lidou com – o objeto (as experiências externas introjetadas); ela se refere à maneira que o indivíduo tem de encarar a vida e as frustrações oferecidas por ela, o que Melanie Klein denomina "potencial de hostilidade".

As relações objetais são constitutivas do universo psíquico. Para utilizar os termos de Lygia Clark, são essas relações que fornecem conteúdo para estruturar ou desestruturar o *self*⁵⁰, embora não seja a estrutura propriamente dita. E onde "*self*" pode ser entendido como o "sentimento ou descrição psicológica de como o ser se sente do ponto de vista subjetivo" (SAFRA, 2010, p. 57). Aquela estrutura, ao que parece, é determinada pela maneira como o indivíduo lida com os objetos e como os organiza em sua fantasia, portanto está mais próxima do seu potencial de hostilidade do que das experiências originadoras dos objetos. Nas palavras de Melanie Klein:

Os processos de introjeção e projeção levam desde o início da vida ao estabelecimento de objetos amados e odiados dentro de nós mesmos. Esses objetos são considerados "bons" ou "maus", e estão interligados uns aos

---

⁵⁰ Gilberto Safra explica que "o *self* não se instaura de forma definitiva, mas sim em ciclos. O indivíduo pode ter elementos de seu *self* que se inscreveram no encontro com o outro e muitos outros que não chegaram a evoluir e se simbolizarem. Este fenômeno leva o indivíduo a experimentar a necessidade de encontrar um objeto que possa promover a evolução dos aspectos de seu *self* que não chegaram a acontecer pelo encontro com um outro ser humano, condição necessária para colocar em marcha o processo de devir do *self*" (1998, p 149-150).

outros e com o *self*: ou seja, eles formam um mundo interior. (...) Todos esses objetos do mundo interior formam uma relação infinitamente complexa entre si e com o *self* (KLEIN, 1940, p. 405).

Não é difícil imaginar por que Lygia Clark assimilou diferentes conceitos de relações objetais numa mesma proposição, conseguindo inclusive construir um ponto de vista inusitado a respeito delas, com base na poética do sensível. A artista lia teoria psicanalítica tal como leria física quântica, geometria ou o jornal diário. Quer dizer, todo o conteúdo adquirido servia como base de formulação de propostas artísticas que não deviam quaisquer explicações às disciplinas originais. O termo que costuma ser associado a essa relação com o conhecimento obtido e processado livremente é *inspiração*.

Pode parecer banal, mas dizer que Lygia Clark se inspirou na psicanálise, entre tantas outras disciplinas, para desenvolver a *Estruturação do Self* é uma saída perspicaz – e a única que me ocorre, de modo a lhe fazer justiça –, pois a exime de prestar contas a códigos de conduta ou comissões de ética que não condizem com o gesto poético. A atividade artística precisa se posicionar num plano diferente para exprimir o que só é possível por meio do ato criador "livre".

Se retomarmos os conceitos vistos até aqui, que representam uma parcela ínfima da obra daqueles autores, chega a ser estranho vê-los reunidos numa mesma proposta, considerando que suas ideias divergem. Mas é a presença de Melanie Klein que mais surpreende, pois demonstra menos afinidade com o trabalho de Lygia Clark. Digo isso pensando no que Donald Winnicott escreve a respeito do espaço potencial, em que se localizam não apenas o brincar ou os objetos transicionais, mas que se revela um campo de experimentação cultural. Sua teoria se baseia na criatividade produtora do mundo, dos universos sensíveis. O ato criador. Afinal, é disso que se trata a *Estruturação do Self*, antes de mais nada. A proposição é

a etapa final de uma longa pesquisa artística, que se deslocou da geometria construtiva para as relações com o público, a sensibilização do corpo, a produção de subjetividade e a liberdade de viver.

Podemos dizer que Lygia Clark se aproxima das concepções analíticas winnicottianas pelo menos desde a fase Nostalgia do Corpo, em fins da década de 1960, quando promove o contato com o corpo utilizando luvas, máscaras e outros objetos sensoriais, artigos tão banais quanto às caixas de papelão ou ursinhos de pelúcia com que as crianças constroem suas fantasias. "Quando se coloca essas máscaras", explica, "se percebe um grande espaço abismal e o tocá-las ainda é o reconhecimento do corpo" (CLARK, 1973, p. 353). Porque a experiência se baseia no ato de brincar, e é a partir do lúdico desse ato que se atinge a consciência de ser. Desde então, o brincar se transforma até se estabelecer como prática terapêutica, embora jamais perca seu aspecto ficcional. Aliás, é a ficção em si mesma que interessa a Lygia, e mais uma vez ela se aproxima do psicanalista inglês. Pois, conforme esclarece Gilberto Safra, "enquanto Klein considerava o jogo como meio de acesso ao inconsciente, Winnicott via-o como importante em si mesmo. Na sua concepção, o brincar ia além de imaginar e desejar: seria o fazer" (2010, p. 68).

Por fim, tanto em Winnicott quando na *Estruturação do Self*, é no abandono dos objetos que se manifesta a liberdade do sujeito e sua aproximação final com a vida. Quer dizer, os objetos transicionais assumem o papel de mediação entre a realidade subjetiva e a compartilhada. Atuam por meio da apropriação, uso e abandono (destruição). Por sua vez, os Objetos Relacionais se tornam parte constitutiva do "cliente", preenchendo lacunas em seu corpo fragmentado e estruturando o *self*. Depois, precisa ser destruído para que volte a ser um objeto do mundo comum, manipulado pela artista como ferramenta da proposta terapêutica. A destruição do objeto e, por consequência, a constituição do novo mundo são realizadas por meio de um gesto criativo, o qual constitui o processo de maturação. "A destrutividade abre a

possibilidade de ela [a criança] encontrar não o objeto, mas a outra pessoa" (SAFRA, 2010, p. 74).

A *Estruturação do Self* determina um campo de experimentação cultural cujos significados, assim como acontece com os objetos transicionais de Winnicott, estabelecem-se segundo a condição em que os elementos se encontram, portanto se transformam conforme o ponto de vista em que são analisados. São arte, terapia, estética, filosofia e o que mais conseguirmos distinguir. A proposição contém isso tudo em potência. Também contém mais. Quem dirá o que ela significa, como é praxe na arte contemporânea, são os olhos que a veem, o corpo que a toca, a mente que reflete a seu respeito. Lygia considerava a produção decorrente como parte da obra, tanto que escreve: "No meu trabalho existem duas coisas importantes. Meu depoimento e, talvez mais ainda, o depoimento das pessoas que vivem a experiência e a suíte de toda uma maturação ou desbloqueio que às vezes consigo lhes dar" (CLARK, 1998, p. 252). Seu propósito é por um lado ajudar, libertar, sensibilizar, e por outro lado incomodar, ampliar o campo, promover discussão nas diversas disciplinas que abarca. Para ela, a função social da arte contemporânea desemboca na psicanálise, conforme explica em entrevista meia década antes de iniciar o processo terapêutico com os Objetos Relacionais: "A oportunidade que eu vejo para o artista, hoje, (...) é cair no sentido social mais amplo, no ramo da psicologia, psicanálise, na elaboração das pessoas para viver. (...) Nesse ponto, eu acho que o artista ainda tem uma importante função social" (CLARK, 1971).

Para Suely Rolnik,

o que Lygia propõe é uma confluência entre aquilo que há de mais radical na arte e na psicanálise porque, se a psicanálise fosse aquilo que a instituição marginal de Freud produziu e se a arte fosse aquilo que poderia ser, não haveria uma sociedade onde estão artistas de um lado e psicanalistas de outro. A arte seria uma dimensão do cotidiano. A dimensão artística estaria

incorporada à vida social (MILLIET, 1992, p. 194).

Por outro lado, o que diferencia a *Estruturação do Self* da psicanálise, segundo Suely Rolnik, "é antes o fato de ela operar com o corpo e no corpo, e de uma maneira *arcaica*, recorrendo pouco ou nada ao registro do verbal" (2005b).

A produção de Lygia também pode ser lida como uma busca por restabelecer a comunicação entre as pessoas no âmbito social; delas consigo próprias, no sentido de autoconhecimento; e das várias disciplinas que se interpelam. Ela indica isso já em 1971, quando recusa o título de "cientista da arte" sugerido pelo entrevistador do Correio da Manhã e explica que

tanto a Ciência como a Psicologia, como a Arte, estão tendo uma convergência, e quase se encontrando. É muito difícil hoje botar um limite nas categorias, mesmo entre coisas diferentes, como Ciência, Psicologia e Arte, que estão tentando convergir para um ponto só, que, no fundo, seria a comunicação (CLARK, 1971).

Curiosamente, Pierre Fédida faz uma analogia semelhante ao comentar a obra de Lygia décadas depois daquela entrevista:

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

uma disrupção daquilo que chamamos de troca terapêutica (FÉDIDA, 2006, p. 70).

O híbrido arte/clínica, conforme propõe Suely Rolnik (1996), continua a ser arte e clínica, isoladamente? O que tem a contribuir com ambos os campos que aproxima? Quando Lygia se coloca na fronteira, deixa de ser artista para se tornar terapeuta ou incorpora características deste para criar algo novo? Nas palavras da psicanalista:

Não é abandonar a arte, o que Lygia Clark propõe, nem eventualmente trocá-la pela clínica, mas sim habitar a tensão das bordas de cada um desses terrenos. Por colocar-se nessa zona fronteira, sua obra tem virtualmente a força de "tratar" tanto a arte quanto a clínica para que essas possam recuperar sua potência de crítica ao modo de subjetivação em vigência, em função das diferenças que pedem passagem (ROLNIK, 1996).

Em suma, só não podemos reduzir a *Estruturação do Self* a um conceito, uma ideia, uma crítica ou um ponto de vista, quaisquer que sejam. Só não se pode deixar de lê-la na chave da ambiguidade, que lhe é tão cara. Pois, em definitivo, a proposição nada é. Não é *exatamente* nada. Lygia Clark não deixou uma obra de arte ou um método terapêutico, deixou isso tudo e muito mais. Uma potência de significados, uma potência disruptiva. E se justifica: "Havia pensado antes de fazer esta psicanálise [com Pierre Fédida] em me tornar analista, mas agora quero continuar na 'fronteira', pois é isso que sou e não adianta querer ser menos fronteira" (CLARK, 1998, p. 254).

CONVERSAS

Ao longo desta pesquisa, tive a oportunidade de encontrar, conhecer e conversar com especialistas de diversos campos de atuação, as quais serviram para situar melhor o trabalho e afinar ideias. Optei por reproduzir duas delas aqui, com o desejo de que complementem o conteúdo discutido nos capítulos anteriores e contribuam com a produção de dados a respeito da *Estruturação do Self*.

Ricardo Roclaw Basbaum é artista, pesquisador, crítico de arte e professor. Possui mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2008). Atualmente é professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas no campo da arte contemporânea, em que atua principalmente nos seguintes temas: texto de artista, arte conceitual, performance e experimentalismo, teoria e crítica de arte. Recebeu-me em seu apartamento, no Rio de Janeiro, em uma tarde de março incrivelmente quente. Entre copos de água e lufadas de ventilador, ofereceu uma verdadeira aula particular sobre diversas questões da arte contemporânea, entre as quais destaco a relação do público com as obras e o espaço em que essas obras se apresentam.

João Augusto Frayze-Pereira é psicanalista, membro efetivo e docente do Instituto de Psicanálise da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP-IPA) e da International Psychoanalytical Association (IPA). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Association Internationale des Critiques d'Art (AICA). Pesquisador, professor dos cursos de graduação e de pós-graduação do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Possui graduação (1970), mestrado (1979), doutorado (1987) e

livre-docência (2000) na USP. Pós-doutorado em Estética na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Dedicase a pesquisar temas relacionados principalmente aos seguintes campos: psicologia social das artes plásticas e visuais; psicanálise, arte e clínica; fenomenologia da obra de arte; estética da recepção e crítica de arte no contexto das exposições de arte moderna e contemporânea. Em julho de 2013, João me recebeu em seu consultório, na cidade de São Paulo, para uma conversa sobre as aproximações entre a psicanálise e a *Estruturação do Self*, quando esclareceu conceitos, sugeriu caminhos de pesquisa e ajudou a compreender melhor a maneira como a psicanálise pode contribuir tanto para a produção quanto para os estudos de arte.

RICARDO ROCLAW BASBAUM

Rio de Janeiro – 1 de março de 2012

Eduardo – Quando Marcel Duchamp propôs que o artista não cria a obra sozinho – mas que depende da interpretação do público para concluí-la e, portanto, não tem pleno domínio sobre os limites de sua criação (2004, p. 74) –, ele transformou a maneira como a arte era concebida até então e, de certo modo, inaugurou o pensamento artístico contemporâneo. Isso aconteceu em 1957. Cerca de duas décadas mais tarde, em outro contexto, embora ainda compartilhando daquelas questões, Lygia Clark criou em seu apartamento, no Rio de Janeiro, uma experiência-limite entre a arte e a clínica, levando a participação criadora do seu "público" – que ela chamava de cliente – a desbravar outros territórios. Nascia uma nova maneira de entender o ato criador. A *Estruturação do Self* possibilitou o surgimento de um novo tipo de obra, um novo tipo de artista e um novo tipo de público; ou, para dizer de outro jeito, Lygia sugeriu novas maneiras de conceber esses elementos, assim como de estabelecer relações entre eles?

Ricardo – Acho que você aí faz um apanhando de coisas que podem ser pensadas de maneira bastante ampla em termos do que seria a arte contemporânea, do que seria esse paradigma da arte contemporânea, se podemos dizer assim. Você falou do Duchamp, mas tem outros eventos desse período que também colaboram para pensar essa mudança. Tem o livro do Umberto Eco, *A Obra Aberta*. Tem o Neoconcretismo. Pouco tempo depois, na literatura, tem a *Estética da Recepção*, em que é o leitor que faz o livro. Então, se pegar esses pontos, você verá que aumenta a responsabilidade do público em relação à obra. Como se o artista tivesse a consciência de que não detém o sentido. De que a produção de sentido não é uma coisa que o artista constrói em seu ateliê de modo fechado. Quer dizer, o artista, o escritor, o pensador,

todo mundo. A ideia do sentido não é mais uma ideia autoral restrita, como se pensava antes, associada a um autor. É muito mais uma situação processual, que vai de encontro a uma recepção, e essa recepção é que vai ativar a série de ideias. Essas questões artísticas, literárias, filosóficas. Coloca-se essa perspectiva relacional, de que se produzem modos de contato, modos de funcionamento coletivo, modos de distribuição de responsabilidades. E isso, claro, leva a repensar o que seria a natureza da obra de arte. Não é uma coisa pronta, fechada – quer dizer, quando o artista diz "está pronto", está pronto. Não, aquilo é uma coisa que nunca está pronta, que sempre pode ser atualizada por um novo sujeito que entra em relação, um novo espectador através dos tempos. Você sempre tem que atualizar. Então, eu diria que, de um modo bastante amplo, essa seria uma condição da arte dos anos 1950 até hoje. Uma mudança da arte moderna, no sentido duro, para uma pós-moderna ou uma arte efetivamente moderna, no sentido de que agora sim ela está no presente. Ela não está se guardando numa teoria que vai ser atualizada de forma mecânica num futuro idealizado, mas vai funcionar no presente de fato sendo atualizada com as sensações, com o corpo, com o contexto. E aí é uma coisa efetivamente relacional. Eu diria que não há uma consciência plena desse processo, ainda, apesar de tudo. Isso é um processo curioso. Durante os últimos cinquenta anos do século vinte, a arte teria se ocupado basicamente desse debate. Mas ainda não se desenvolveu uma consciência de fato disso tudo. Aí uma obra como a da Lygia se destaca, porque ela investiu nisso. O próprio Hélio [Oiticica] e alguns outros artistas aqui e acolá que investiram em umas questões de contato. Mas eu acho que dá para a gente mapear essa mudança sim, de fato, como uma mudança que vai tomando corpo da metade do século XX para cá. Em que os processos de produção de sentido são coletivos. Não são responsabilidade de um autor que sabe de tudo e que tem todas as respostas, ou, enfim, é uma situação processual. Agora, você falou da Lygia, que muda a natureza da obra, que muda a relação com o público. Tem aí uma cadeia de relações. Se você muda um elemento dessa cadeia, todas as relações se refazem.

Você tem outro paradigma, outra natureza da obra de arte. O público se relaciona diferente, a crítica vai ter que também se relacionar com uma coisa que nunca está pronta, a teoria da arte, a história, enfim. Todos os segmentos dessa cadeia se modificam. Então, acho que dá para a gente perceber que muda o papel do artista, do público e de todos os outros segmentos do circuito.

Eduardo – Você comenta que agora sim a arte é presente, mas ela não se esgota nisso. Aliás, ela é assumidamente algo que continua, que não termina em momento algum. Isso tanto na relação com o público, nos pontos de vista, quanto na própria essência da criação?

Ricardo – É porque esses tempos... que tempos são esses de recepção da obra? A gente está falando de cinquenta anos. Cinquenta anos não é nada. A gente vive, pela questão do consumo cultural, uma ilusão de que o sentido do trabalho se esgota. Quando você sai de uma sessão de cinema, já resolveu aquele problema e pode partir para outro. Claro que não, acho que a gente ainda mal compreende algumas questões que a Lygia Clark trouxe, estamos tomando consciência de uma mudança de paradigma ocorrida cinquenta anos atrás. São processos muito demorados, que não se esgotam facilmente. E o papel de quem está interessado nessas coisas não é nem fechar, mas abrir e manter aberta essas questões. Agora, de fato, a Lygia Clark produziu uma diferença em relação ao seu tempo. Ela produziu uma série de ferramentas e de conceitos que ainda estão sendo começados, a gente está começando a compreender essas possibilidades.

Eduardo – Sim. Acho que, por conta da própria linguagem, ela ficou fora do mercado, e até hoje é difícil. Eu estava conversando com Lula [Wanderley] ontem sobre isso. Discute-se muito que a expografia não funciona, mas como a gente faz funcionar? Por conta da própria

linguagem, é difícil compreender aquilo, como é que se dá, como é que se explica, como se permite que a pessoa entre em contato com a obra de novo?

Ricardo – Esses são elementos que também vão se refazendo na medida em que a obra vai se refazendo. Então, assim, a ideia de museu, de existir uma expografia; não existe um saber parado sobre isso tudo. Isso foi inventado a partir da obra de arte moderna, e essa obra de arte vai se transformando, portanto essa ideia de museu precisa se transformar também. Só que esses tempos são muito diversos. O tempo de transformação do aparato institucional é lentíssimo, comparado com o tempo de transformação de uma obra de arte. O aparato institucional responde pela sociedade como um todo. A sociedade tende a ser conservadora, nas suas linhas mais genéricas. Como se muda um museu de belas artes nacional? Isso implica quase que numa questão de Estado. O que muda é lentíssimo. Então, você acaba vendo os diferentes tempos culturais desses processos todos. De fato, as obras da Lygia e do Hélio dão de frente ao sistema institucional. É uma briga que se tem que comprar, mas demanda tempo. Na medida do possível, tem que se transformar, quando se tem ferramentas. Quando a Suely [Rolnik] fez essa exposição recente sobre a última fase do trabalho da Lygia, que começou na França e terminou na Pinacoteca de São Paulo, ela tentou uma expografia diferente. Gravou os vídeos com depoimentos, fez aquela caixa⁵¹... e aí você vai pontuando aqui e acolá alguns modelos. Mas na hora que para, parece que vem todo aquele aparato museográfico pronto e ficam tentando enquadrar a obra. Na última Bienal [2010], tinha os Ninhos do Hélio. Eu fui entrar lá com a minha mulher. De repente, vem um bombeiro e diz que não podiam ficar duas pessoas juntas. Era proibido. Uma loucura. Quer dizer, é uma coisa completamente anti-Hélio Oiticica. Como é que pode a obra estar lá nessas condições? Isso é

---

⁵¹ ROLNIK, Suely. Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento: Projeto de Ativação de 26 Anos de Experimentações Corporais. Série de 65 entrevistas realizadas desde 2002, que teve uma parte exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006 e também publicada junto com um livreto sob o título de Arquivo para uma Obra-Acontecimento. São Paulo: SESC, 2012. 20 DVDs.

responsabilidade de quem? A família que toma conta da obra aceitou, o curador da Bienal aceitou... Tenta-se trazer essas tensões até mudar, mas demora muito. São embates político-sociais.

Eduardo – Os próprios Ninhos, quando foram exibidos em Londres... enfim, aconteceu de tudo lá.

Ricardo – Pois é.

Eduardo – A obra da Lygia, na Bienal de 1991, se não me engano, foi muito criticada, não deu certo. O próprio Lula, que participou, fala que foi ruim. Mas a Bienal é um ambiente complexo. Tem muita gente. Como é que uma pessoa consegue ter uma relação introspectiva, como nos casos dos Bichos, que devem ser manipulados? Uma coisa muito pessoal com aquelas milhares de pessoas passando por ali todo dia. É difícil controlar.

Ricardo – É difícil controlar. E às vezes é preciso dizer não. Dizer que a obra não cabe na Bienal e arrumar outro lugar. Você deve estar sabendo que o MoMA vai fazer uma retrospectiva da Lygia Clark. Em 2014, eu acho. Então, eles estão debatendo, tentando ver o que fazem. O MoMA é um lugar em que circulam milhares de pessoas todos os dias. A maioria turistas, que gasta quinze segundos em cada obra. Assim, qual o sentido de fazer coisas como os Objetos Relacionais ali, com pessoas que chegam e vão, ou que podem se colocar como simples espectadores. De repente, isso não tem que acontecer lá, mas numa sala em outro lugar da cidade, com pessoas que se inscrevam, eu não sei. Algo assim. Mas é preciso inventar outros modelos expográficos. É uma questão epistemológica, de produção de sentido. Se você deixa a expografia, já está limitando o sentido da obra, quando é a obra que

deve indicar as questões expográficas em jogo. Só que, em geral, o senso comum inverte isso. Faz sempre a mesma expografia e tenta enquadrar a obra naquilo que as pessoas já entendem.

Eduardo – Como organizar um buffet, aquela coisa prática, que as pessoas entendem. Você chega ali, sabe que sua mesa é aquela, que a comida está ali, num primeiro olhar já entende como tudo funciona. No seu livro (BASBAUM, 2007) tem uma coisa bacana. Você assume que tudo o que se produz a partir da obra, os textos críticos, a própria concepção da pessoa que interage com ela, a expografia, tudo isso faz parte da obra. É uma maneira nova de ver, de assumir que isso faz parte da obra e de entender que a obra continua a produzir.

Ricardo – Exatamente. É o que a gente está falando. São compreensões que se tornaram mais inteligíveis com as questões que a Arte Conceitual trouxe, ou o dito Conceitualismo. De ter menos ênfase nas questões estéticas e materiais do trabalho, e investir de fato numa coisa mais multimídia. Não se tinha mais suporte privilegiado, podia-se usar qualquer coisa, uma carta, um telegrama, uma telepatia, uma conversa, um texto sobre a parede, um xerox. Então, eles jogaram a ênfase mesmo nessas questões de construção de sentido, mostrando que isso não é só responsabilidade do artista, é também do receptor. E esse receptor é também a instituição, a galeria. O livro *O Cubo Branco* (O'DOHERTY, 2002), por exemplo, já um clássico, surge dessas reflexões. Ele constata que as paredes brancas da galeria também a isolam do mundo real. E daí acreditar que a produção de sentido daquele objeto apenas se dá naquele ambiente asséptico. É preciso entender que o espaço de produção de sentido é a sociedade. Com todas as suas forças, igualdades e desigualdades, jogos políticos, disputas. A Arte Conceitual politizou a arte nesse sentido, e fez isso despertar de modo muito claro, muito sensível. Estamos falando de arte, de produção de sensações. Então, de fato, eles produziram essa possibilidade de que a gente tenha as sensações que não separam o trabalho dos seus

enquadramentos. O trabalho, enquadrado por uma Bienal, produz certo sentido; enquadrado por uma galeria comercial, pode produzir outro sentido; enquadrado por um museu público ou no meio de uma praça, quer dizer, todas as questões contextuais, sejam arquitetônicas, culturais e tal, não são separadas do trabalho. Nós, que começamos a trabalhar no final do século XX, início do século XXI, já nos habituamos, ou já aprendemos a compreender que a obra está sempre sendo vista em um lugar com algum enquadramento. A obra não é uma coisa absoluta que desconstrói tudo que está no entorno dela. A gente percebe esse jogo de relações. E aí se podem elencar todos esses elementos que vão se compondo junto com o trabalho. Não que o artista seja capaz de compreender todos esses jogos de relações, mas faz com que se compreenda que há sempre uma negociação. Se você aceitou expor na Bienal, vai ter que encarar o que é aquilo. Sabe que não é um lugar inocente, não é um lugar neutro. É um lugar que tem os seus limites muito claros. Vamos comprar essa briga? Vamos ver o que dá para fazer? Vamos. E assim por diante. Essa é condição.

Eduardo – Você estava falando que se pode fazer arte com qualquer coisa, a partir de qualquer matéria. É também um ponto interessante da *Estruturação do Self*. Aqueles objetos que Lygia usa não são a arte, não são feitos para serem fetichizados, exibidos como a obra em si. Eles fazem parte do processo, são mais ferramentas do que a obra em si. São frágeis, banais, usados com um propósito diferente.

Ricardo – Na verdade, a Lygia está sendo duchampiana, no sentido de que ela está inventando uma metodologia. O objeto está ali, é o resultado dessas operações. Mas, de fato, o trabalho dela é a invenção de uma metodologia. Agora, também metodologia não significa ter primeiro uma teoria e depois a obra. Tanto que aqueles objetos só fazem sentido com seus modos de uso. São feitos juntos.

Eduardo – Isso é outra coisa bacana que encontrei no seu livro. Você fala do devir contemporâneo. Que não se pode manipular ou processar a arte contemporânea a partir de metodologias já estabelecidas, mas elas vão surgindo junto com a obra, como num *working in progress*.

Ricardo – Isso é o mais legal, né? (risos) Mas a gente sabe que, por ser o mais legal, é também o mais poderoso. A gente sabe que isso não rola livre toda hora. É o que o Lula falou. Na Documenta de 1998, se não me engano, isso foi muito criticado. Os Parangolés⁵² estavam em cabides, a obra de Lygia Clark estava em vitrines. Não é fácil lidar com a metodologia.

Eduardo – Você usa no livro uma expressão que tem muito a ver com isso, que é "pensar com a arte". O pensamento que vem com a obra. No momento em que li isso, lembrei imediatamente do João Frayze, um psicanalista que trabalha também com crítica de arte. No livro *Arte, Dor* (FRAYZE-PEREIRA, 2010), ele propõe alguma coisa parecida, porém relacionada à psicanálise, que ele chama de psicanálise "implicada", e não "aplicada". Porque a gente vê muito livro de psiquiatras e psicólogos que vão até a obra de arte para comprovar suas teorias pessoais. E o João diz o contrário, que se deve ir até a obra e deixar que ela ensine, que se possa pensar a partir dela.

Ricardo – Esse é mesmo um dos eixos de deslocamento da compreensão da obra de arte. A fenomenologia vai dizer isso também. Acho que a fenomenologia é outro marco do século XX, que vai enfatizar a dimensão sensível. Ela vai dar ao sensível a mesma importância que, até então, era do inteligível, que sempre foi dominante. Vai mostrar que as sensações

---

⁵² Espécie de vestimentas, criadas por Hélio Oiticica com inspiração nas fantasias de carnaval, que devem funcionar como ativadoras de movimentos corporais, expressivos, normalmente associadas a performances com música e dança.

produzem conhecimento, e que eles não são menores. A fenomenologia vai dizer que é sempre pela primeira vez, que pelo contato há uma atualização, a coisa começa a funcionar ali, nessa relação corpo-obra. Uma relação se estabelece, você ativa e é ativado, é provocado por essa alteridade que obriga tudo a se reorganizar.

Eduardo – E você tem algum contato com o pensamento cartográfico, por assim dizer, como metodologia?

Ricardo – De uma maneira um pouco simples, mas sim. Tem um lado do meu trabalho que são os diagramas. Tenho percebido que há muita gente pensando o que é o diagrama, a questão diagramática, e tenho me inserido para tentar entender, para dar uns palpites, a partir do meu trabalho, nessas questões. Percebo que faz parte dessa mudança, também isso se instaura, grosso modo, claro, a partir dos anos 1950, com a cibernética, com a teoria dos sistemas. A arte moderna fez crítica aos modelos de representação, mostrando que eram todos artificiais, que havia uma contingência, que ao mudar o ponto de observação já se observava outro lado. Todas as representações devem ser desmontadas, pois trazem junto de si representações de poder. Por mais que a arte moderna tenha tentado desmontar, ela fez isso com certo idealismo, através da centralização autoral, jogando tudo para um futuro próximo que nunca chega. Quando tudo isso entra em crise com a Segunda Guerra Mundial, esse modelo cartográfico – ou diagramático, seja qual for o nome que a gente queira dar – entra no lugar da representação. Porque ele vai falar sobre a instauração de sentido nessa rede de relações que se apresentam no aqui e agora. No aqui e agora das sensações. Nesse modelo, a obra de arte tem um papel muito importante a desempenhar, porque ela é o objeto, por excelência, que fala da atualização, a partir das sensações. É um objeto totalmente inútil, só funciona quando você aceita ser provocado ou o provoca, quando há uma ativação. É o que a

Lygia Clark fala, que o Duchamp fala. A obra de arte passa a desempenhar um papel importante nesse jogo de relações cartográficas. O Merleau-Ponty se prendeu muito a essa discussão. Depois, todos esses que vão falar de sistemas, signos, semiótica, acabando ganhando destaque. Porque vão falar dessas mediações, quando a coisa vai funcionar para valer.

Eduardo – Eu comecei a pesquisar a cartografia em parte pelo trabalho da Suely Rolnik, e pela abordagem que ela faz do trabalho da Lygia. Acabei achando que seria mesmo o mais adequado por assumir a pessoa que está ali, experimentando, pesquisando, e que tudo isso passa por um viés, o ponto de vista do autor. Autor que acaba colocando ali sua visão do assunto, a sua relação, e acaba produzindo um objeto pessoal. Sempre acreditei nesse sistema, que assume a produção individual, o ponto de vista pessoal do sujeito, e que as coisas não se esgotam ali, trata-se apenas de um ponto numa rede muito mais ampla.

Ricardo – Mas esse sujeito da cartografia também não é só o sujeito com seus afetos pessoais. É também o sujeito da metodologia, que está inconscientemente colocando tudo em funcionamento. São os sujeitos com seus afetos mas também são os sujeitos dos conhecimentos, os métodos que a gente põe em processo. O psicanalista vai estabelecer essas relações com toda a sua metodologia, seja ela qual for. Vai botar tudo isso para funcionar no momento em que se encontra lá, sendo acossado por uma metodologia imensa. O mau psicanalista será aquele que não percebe isso, que não sabe modular isso. As cartografias também são transpassadas por fortes jogos metodológicos.

Eduardo – Tenho uma questão sobre esses novos campos de atuação, como o Campo Ampliado, de que você fala no seu livro. Estou muito interessado no uso clínico da arte, nessa

função diferente, para saber como ela pode colaborar em outras áreas também. As experiências da Lygia foram abrindo novos caminhos, não sei se podemos chamar isso de novos campos de atuação ou se é mais uma maneira de se ampliar o circuito.

Ricardo – Sem dúvida, eu acho que essa ideia de buscar uma "cura" já impressiona, já é uma tarefa e tanto. É óbvio que a obra de arte não cura ninguém. Agora essa cura está envolvida num processo de saúde social, não é uma cura individual. No caso da Lygia Clark, ela tem um percurso muito interessante, eu diria até exemplar, agudo, no sentido de curar a ansiedade do corpo, e até de descoberta do que é isso, numa perspectiva moderna para pós-moderna, saindo de uma idealização para buscar superfícies mais reais de contato com a pele. Saber o que é o corpo, como ele se movimenta, o que pode produzir no contato com os objetos. É incrível, né? Ela abriu uma área de pesquisa muito particular. Muito própria. Abriu essa frente, e o trabalho se identifica com a "questão terapêutica". Com efeito, de fato, o Lula deve ter lhe contado histórias sobre isso. Ela queria fazer uma terapêutica com sessões que se repetiam toda semana, como uma consulta, um tratamento, uma sequência de tratamento. Isso é muito particular. Não é todo artista que coloca a obra de maneira tão precisa nessa relação. A maioria dos artistas não tem um envolvimento tão dedicado com esse "outro". Não é todo artista que consegue ficar seis semanas com a mesma pessoa numa relação transformadora. Por isso a Lygia Clark, no que diz respeito ao método, é muito particular. Acho que a gente pode apreender do trabalho dela – que eu também tento, no meu trabalho como artista, estabelecer um diálogo – é de fato não perder de vista essa relação das sensações com uma corporeidade, com a ideia de transformação. Quer dizer, no meu trabalho eu falo da transformação. Mas eu falo assim: olha, realmente, a obra de arte produz transformação. Mas se isso acontece em uma semana, um mês, um ano, dez anos, cinquenta ou cem, já é uma questão que depende não só daquele objeto de arte, mas de todo o processo cultural. Você vê

um trabalho aqui, depois lê um artigo de literatura ou de qualquer outra coisa e se depara com ideias que se relacionam, depois você vê alguma coisa no jornal, depois vê um filme, depois entra em outra exposição, vê outro trabalho... tudo isso se soma e produz uma processualidade. A obra não é a única responsável. É uma cadeira de efeitos. Agora, o que você pode trabalhar como consciência desse processo é ver, realmente, o tipo de sincronismo que se estabelece. Desse trabalho para esse livro para esse filme para isso para aquilo. Você cria um processo que, no mundo concreto do dia a dia, não se controla. Você entra no museu e, quando sai, já está no meio da rua, superestimulado e, ao mesmo tempo, sendo bombardeado pela publicidade. Então, eu diria que a gente pode até chamar o trabalho da Lygia como uma metodologia de resistência à voracidade das sensações do mundo, no seu aspecto dominante, da economia do capital. Como essa engrenagem toda se mantém. Aí, se você pensar em outros problemas ligados à transformação, no sentido de produção de subjetividade, de produção de conhecimento crítico – crítico não é mais a palavra certa, não dá conta. Talvez seja resistência. Outras sincronias que não seja essa do celular com o cartão de crédito e com o site Google. Existe aí uma chance para novos processos. A intensidade que Lygia Clark propõe é uma intensidade de transformação de fato. Daí a força dela.

Eduardo – É curioso que essa experiência meio clínica, porém sem uma metodologia própria da clínica, acabou sendo utilizada como terapia mesmo. O Lula usa a *Estruturação do Self* numa instituição médica. Ao mesmo tempo, ele é um artista, e sua produção artística não dá continuidade ao trabalho da Lygia. Quer dizer, de alguma maneira ele deu continuidade ao trabalho dela na clínica, mas sua produção artística fica à parte. Eu perguntei a ele sobre esse limite, queria entender como funciona isso de ser artista e terapeuta. Ele citou um trabalho seu, que tem a conjunção "e" funcionando como elemento de ligação, e respondeu que não

pensa isso como um limite ou como uma fronteira, mas como uma película, uma membrana que permite que parte do que está em um lado passe para o outro, e parte de lá venha para cá.

Ricardo – Essa ideia da membrana é, de fato, chave nisso que a gente está falando. É o ponto de contato entre nós e a obra. Alguma coisa surge nesse contato, e a membrana é o mediador. Eu invisto mesmo nesse lugar de contato. Um trabalho que fiz em 2009 tinha esse nome: Membranosa Entre. Falava dessas regiões de contato. São suturas que as pessoas têm que atravessar, têm que vencer. Sentam, pulam um obstáculo, olham um diagrama, quer dizer, tem toda uma questão envolvida com a circulação do visitante, fazendo que uma atividade física seja desempenhada ali, exercícios sendo propostos que, junto com os diagramas e os textos, todo o aparato que está em ação ali, quer produzir uma relação entre corpo e modo estético de funcionamento das sensações. Isso visa produzir a mecânica de transformação. O que só pode ser deflagrado por quem quer ou não participar. O artista pode apenas criar uma ambiência e provocações. Agora, só se transforma de fato quem deixa áreas em aberto, claro.

Eduardo – Tem algo lúdico nessa atividade física. Esses objetos que você coloca, os obstáculos, me lembraram aqueles brinquedos de buffet infantil que têm estrutura de plástico, e a criança sobe por uma corda, se abaixa para avançar pelos tubos etc.

Ricardo – Pode ser por aí, claro, porque você já tira a pessoa do estado de total passividade.

Eduardo – Obriga a pessoa a se adaptar aquele ambiente...

Ricardo – Veja só, a bola é um objeto, por excelência, deflagrador desse estado. Eu jogo para você e já crio um problema, porque você vai ter que segurar aquilo ou não. Se não segurar, ela

vai sair rolando, e se saiu rolando é porque você não a segurou. Quer dizer, é tão engraçado, um gesto tão simples que cria tantos problemas.

Eduardo – Eu queria saber sobre essa sigla que você coloca em suas obras – NBP (Novas Bases para a Personalidade). Você vem buscando sempre essa relação.

Ricardo – É uma coisa que faço há bastante tempo. Em certo momento, lá para 1990 ou 1991, eu reduzi todo o trabalho a um único desenho. A partir disso, eu o fui reconstruindo. Esse desenho era uma simples partícula visual, pensada como memorização, que você veria e já iria embora com aquilo na memória, carregando-a em seu corpo. Eu sempre usei um termo da Lygia Clark, o "Metabolismo Simbólico", que mistura o orgânico com o simbólico. Quer dizer, o seu corpo produz sentido não apenas porque tem ideias na cabeça, mas porque tem sangue, proteína, células. Essa ideia não é imaterial, platônica, mas muito concreta. Então, o trabalho foi se organizando em torno desse sinal gráfico junto com essa sigla. Estavam juntos nessa ideia de transformação. A partir disso, o mundo foi se reconstruindo, um pouco na ideia do vírus, do contato e da contaminação. Você entrou em contato e já está contaminado. E essa contaminação mistura corpo com pensamento, sensorial com conceitual, digamos assim. O trabalho foi se refazendo a partir daí. E aí investe numa construção do vocabulário. São termos que eu venho cultivando, repetindo, trazendo, retomando; as séries têm alguns nomes e, ali, eles vão se deflagrando, se estruturando.

Eduardo – Essa ideia da contaminação é muito forte porque, quando existe uma contaminação, o organismo reage a ela, criando anticorpos. Além de pertencer ao histórico do organismo, aquilo se mantém com você para o resto da vida.

Ricardo – É, tem gente que fala da cultura como contaminação. Quer dizer, a cultura europeia, com os colonizadores, deixou todos os índios doentes. Morriam de gripe, tuberculose... Não tem separação entre essas coisas. São os processos culturais. Nem toda contaminação é pura patologia. Tem jogos de construção de grupo, de construção coletiva.

Eduardo – Eu nunca tinha feito essa associação. É um paradoxo, na verdade. Porque você tem um corpo que contém *anticorpos*.

Ricardo – Você vê? É sério. Os biólogos, ou médicos, sei lá, vão dizer que você fica doente porque você quer. Se ficou doente, é porque você quis. Não que seja um processo consciente, de "eu quero ficar gripado". Mas, assim, de alguma maneira, aquilo se instaura naquele momento, por uma perda de imunologia, talvez. É muito interessante isso tudo. Outro dia, eu vi uma entrevista do [filósofo francês Jacques] Derrida, já no final do trabalho dele, antes de morrer. Ele disse: acho que considero meu trabalho como um trabalho de epidemiologia. Porque sempre foi sobre como inserir o outro no eu. Ele via isso como uma tese de um epidemiólogo. Porque a partícula que causa doença é da ordem da alteridade. É uma partícula estranha, alienígena, que te bota doente. Mas, também não, tem doenças de outras partículas que não te colocam doente no sentido literal da patologia, mas que te botam nessas crises das mudanças, das transformações, das identidades, das mudanças de fase, que sejam. Isso é interessante.

JOÃO AUGUSTO FRAYZE-PEREIRA

São Paulo – 2 de julho de 2013

Eduardo – Tenho aqui algumas questões básicas e outras mais específicas. A começar pelo entendimento da própria ideia de *self*. Porque a Lygia Clark chama essa proposta, que é o principal tema da minha pesquisa, de *Estruturação do Self*. E eu passei por algumas definições de Donald Winnicott, notei que Melanie Klein praticamente não usa o termo, fui navegando, tentando entender o que seria esse *self*. Por fim, a definição que melhor se adequou à minha maneira de interpretar a proposta foi feita por um crítico de arte, Paulo Sérgio Duarte (informação verbal)⁵³, para quem o uso do termo *self* implica uma junção de corpo e mente, integrados no sujeito. Para ele, Lygia Clark optou pelo *self* como uma maneira de unir mente e corpo num único termo. Uma maneira de estruturar o ser inteiro.

João – É uma possibilidade.

Eduardo – E eu acho que funciona muito bem, se pensarmos a *Estruturação do Self* como uma proposta artística. A dúvida que eu tenho, porém, é como a psicanálise entende esse *self* e em que sentido ele deveria ser estruturado.

João – Mas segundo qual psicanálise? Porque isso depende do autor em que você se baseia. Essa união mente e corpo é possível, alguns autores denominam essa unidade de “psicossoma”. Winnicott trabalha nessa direção. E eu acho que você pode manter a definição. Afinal, em que analistas a Lygia se baseia?

---

⁵³ Palestra realizada em 5 de setembro de 2012 no Itaú Cultural, em São Paulo, por ocasião da retrospectiva da artista que era inaugurada.

Eduardo – Essa é uma dúvida grande. No catálogo publicado pela Funarte em 1980, Lygia escreve sobre a *Estruturação do Self* e cita de modo bastante displicente Donald Winnicott e Melanie Klein. Mas ela não deixa claro suas fontes, não é nem um pouco específica. Tanto que, depois que comecei a me aprofundar no trabalho, percebo que ela usa essas teorias, sejam da psicanálise, sejam de outras psicologias ou terapias, na posição de *artista*, ou seja, como matéria-prima para a construção das obras. Essa é a minha interpretação, claro. Mas eu penso que ela não assume aquela formalidade acadêmica de obedecer a autores e conceitos. Ela vai pegando o que encontra pelo caminho, o entendimento que tem daquilo, e produz assim, com essa premissa.

João – Mais livre mesmo.

Eduardo – Mais livre. Tanto que, nesse catálogo, ela cita Winnicott e Klein, porém apenas um termo, um conceito solto no meio do texto. Do Winnicott, ela diz "agonias primitivas".

João – Sim, essa expressão é de Winnicott.

Eduardo – E da Melanie Klein ela fala da ambivalência em relação ao objeto.

João – Sim, está certo.

Eduardo – Mas é uma coisa tão solta que fica difícil entender como essas questões se relacionam com a *Estruturação do Self*, ou como a Lygia fazia a relação.

João – Veja bem, se você quer se pautar nos autores e ver o que significa isso e o que significa aquilo, eu posso indicar dois livros. Na verdade, são dicionários de termos kleinianos e termos winnicottianos. Você vai encontrar lá as “agonias primitivas” e as “ambivalências”. Melanie Klein não trabalha com essa noção de *self*, realmente. Isso você encontrará em Winnicott e nas chamadas “psicologias do *self*”, que existem, são várias teorias, vários autores. É uma questão de pesquisar. Mas eu acho que, se você encontrou a própria Lygia Clark se referindo a Winnicott e a Melanie Klein, o seu caminho é esse. Não precisa seguir outros. Em termos metodológicos, o seu *corpus* teórico deve ser determinado pela própria artista, pela própria obra dela. A partir daí, se você quiser ir mais longe, pode ir aos autores winnicottianos e kleinianos, que vieram depois da Lygia e que ela provavelmente não conheceu. Por exemplo, há um autor de quem gosto, chamado Christopher Bollas, que é winnicottiano e trabalha muito com a noção de *self*. Ele tem muitos livros, inclusive traduzidos no Brasil. Eu tenho um artigo no número 53 da revista IDE, um número cujo tema é “poéticas”, que se chama “Uma poética psicanalítica: Christopher Bollas e a questão da experiência estética”. Ali você encontrará todas essas definições de *self*, psicossoma etc. O artigo pode ajudar. Por exemplo, o que seria o *self*, segundo Bollas?

[João pega a revista na estante e lê um trecho do artigo, destacado aqui com outro tipo de letra:]

“Podemos sentir e ter alguma noção do fato de que somos singulares, que somos orientados por uma lógica das formas que, inconscientemente, nos governa. Nesse sentido, o *self* de uma pessoa é a história de muitas relações.

Cada infante, criança, adolescente e adulto (através do ciclo de vida) experiencia as – teoricamente infinitas – partes do *self*, articuladas por meio da interação entre realidade interna e externa. A partir do momento em que qualquer uma das partes for objetivada (no pensamento ou no sentimento), ela começa a existir. Não há nenhum fenômeno mental unificado que possamos denominar de *self*, embora eu passe a usá-lo como se fosse uma unidade; é verdade que todos nós vivemos no reino da ilusão e, nesse reino, o conceito de *self* tem um significado particularmente relevante. Durante toda a vida, nós objetivamos, conhecemos e "relacionamos" os muitos e diferentes estados do nosso ser. As realidades emocionais e psicológicas trazem com elas estados do *self* que se tornam parte da nossa história. O conceito de *self* deveria aludir às posições ou pontos de vista de onde e por meio dos quais percebemos, sentimos, observamos e refletimos sobre experiências distintas e independentes do nosso ser, sendo um ponto de vista muito importante o que vem por intermédio do outro que nos experiencia.

Winnicott já havia pensado que o *self* pode ser "*verdadeiro*" ou "*falso*", porém, o trabalho de Bollas aprofunda a teoria do "*self verdadeiro*". É este que uma psicanálise, como "trabalho lúdico"⁵⁴ deve pesquisar para possibilitar ao paciente desenvolver seu idioma pessoal, representar a lógica da sua vida psíquica e tornar-se personagem de sua própria história.

Assim, o verdadeiro *self* não é um fenômeno homogêneo, mas conjuntos de disposições idiomáticas distintas que se realizam através de confrontações problemáticas com o mundo do objeto. Tais experiências e a relação do "ego" com elas conduzem a

---

⁵⁴ BOLLAS, Christopher. *Sendo um personagem*. Rio de Janeiro: Revinter, 1998, p. 30.

sentimentos de familiaridade que nos levam à ilusão de que o *self* é uma unidade. Essa sensação advém da contínua, confiável e inconsciente relação entre o "ego" e as experiências do *self*. Ora, como o *self* verdadeiro vem a existir? Segundo Bollas⁵⁵, existe um movimento para usar os objetos, uso com o qual se instaura a forma do *self* verdadeiro. Trata-se da "pulsão do destino" – a força do idioma do sujeito em sua tendência a alavancar o seu potencial destinado à elaboração pessoal" (FRAYZE-PEREIRA, 2012, p. 186-187).

João – Você vê que é um conceito complicadíssimo. Mas o que eu queria é retomar essa ideia de que o *self* é uma unidade, quando na verdade não é exatamente isso. Não se pode dizer que alguém seja uma unidade absoluta. Cada um de nós é múltiplo. Essa é a questão. Por exemplo, à medida que o sujeito faz análise, ele vai descobrindo seus vários lados, seu "ser poliédrico", e passa a conviver com as suas diferenças. Um lado é mais expressivo, outro é menos; um lado é mais forte, outro é menos. Uma pessoa nunca é um lado só, uma coisa só. Se ela se define, se percebe a si mesma, se aparece como uma coisa só, ela está doente. A saúde não é definida por um lado só, ela é profunda, envolve multiplicidade e harmonia entre as diferentes partes que a constituem. E essa ideia não é originalmente psicanalítica. É uma ideia fenomenológica que aparece em Husserl e em Merleau-Ponty. Frequentemente, as pessoas estão em conflito com elas mesmas. Ou seja, elas têm seus vários lados, mas esses lados não vivem harmonicamente, eles entram em conflito. Então, a pessoa fica dilacerada, angustiada, fica sem saber o que fazer e como fazer. Um lado critica o outro, isso é muito comum. E, em suma, o *self* é a unidade desse múltiplo que nos constitui.

Eduardo – Um entendimento de si?

---

⁵⁵ BOLLAS, Christopher. *Forças do destino. Psicanálise e idioma humano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

João – O entendimento de si é, digamos, uma reflexão sobre o *self*. Porque na verdade você experencia, você vive. Antes de entender, você vive isso.

Eduardo – O *self* é "pré-entendimento".

João – É pré-entendimento. Pré-reflexivo, diríamos com Merleau-Ponty. Mais precisamente, pode-se dizer que o *self* é da ordem do pré-reflexivo.

Eduardo – Lygia escreve algo parecido nesse mesmo catálogo que mencionei. Que, ao manipular o Objeto Relacional – aqueles objetos que ela usa na prática da *Estruturação do Self* –, o sujeito vive uma "linguagem pré-verbal" (1980, p. 50). Ela trabalha com essa ideia. Tanto que, num outro momento⁵⁶, ela diz que a prática não pode ser teorizada (BORJA-VILLEL, 1997, p. 336). Porque ela trabalha com essa ideia do pré-verbal, ou seja, a proposta é feita para ser experimentada, para ser vivida na prática. Tanto que minha pesquisa de mestrado é quase um paradoxo. Não que eu esteja teorizando a prática, mas estou fazendo uma reflexão sobre ela.

João – A partir da sua experiência. Você está trabalhando a partir da sua experiência com a obra. É diferente.

Eduardo – Eu estava também tentando traçar um paralelo entre aquela ideia da Psicanálise Selvagem, conforme Freud (2013), a respeito da aplicação da teoria nas mais diferentes interpretações, o que a corrompe e a reduz, pois a prática e o método de investigação da análise ficam ignorados. Um paralelo entre essa ideia e a da Lygia, segundo a qual a prática

---

⁵⁶ Carta enviada do Rio de Janeiro a Guy Brett na Inglaterra, com data de 14 de outubro de 1983. O texto foi reproduzido no catálogo organizado por Manuel J. Borja-Villel para Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

com a *Estruturação do Self* não poderia ser teorizada, que deveria ser vivenciada, experimentada. Eu estava pensando se o fato de ela ser somente prática não a conduz à arte em sua forma mais essencial, quer dizer, se isso não a aproxima do momento em que ela se realiza como arte mesmo, afastada da clínica. Quando esse fazer puro é também o momento em que a *Estruturação do Self* se entende – e se assume – enquanto prática artística. Enfim, é uma ligação que me parece possível. Um pensamento ainda em processo.

João – Sim.

Eduardo – Se eu me lembro bem, numa conversa anterior, você comentou que era estranho a Lygia Clark juntar Melanie Klein e Donald Winnicott numa mesma proposta, porque as ideias deles eram divergentes.

João – Sim, os pontos de partida são muito diferentes.

Eduardo – Eu fui pesquisar esses dois psicanalistas. Encontrei várias divergências. Uma que me chamou a atenção diz respeito ao ato de brincar. Porque eu acho que essa prática da *Estruturação do Self* tem algo de lúdico. Aliás, tem muito de lúdico. Lygia trabalha com a fantasia das pessoas, com o universo ficcional. E a dúvida que ficou, no que eu entendi como divergência entre Klein e Winnicott a esse respeito, é que ela entendia o brincar como um canal de acesso ao mundo interno, enquanto ele achava o ato de brincar interessante em si mesmo, enquanto manifestação de descobertas.

João – É um ponto de divergência. Mas o principal ponto a que eu me referia na ocasião do seu exame de qualificação é que a ênfase de Melanie Klein é na destrutividade, enquanto

Winnicott enfatiza a criatividade. Isso é básico, é o ponto de partida de cada um deles, que vai gerar maneiras diferentes de trabalhar na clínica e também concepções de ser humano completamente diferentes, de psiquismos completamente diferentes. Então, em Winnicott, todo o desenvolvimento é pensado como um processo criativo. Portanto é um movimento do ser em direção ao desconhecido; o ser criará a si mesmo ao longo da vida. Ele tem essa liberdade, essa disponibilidade para o outro, seja qual for esse outro, seja uma pessoa ou qualquer outra coisa que não seja o "eu", no sentido de criar-se. Christopher Bollas também pensa assim. Já Melanie Klein não. Para ela, a vida, constituída no começo, será uma retomada daquilo que foi colocado no começo. Numa análise, se as coisas estão emperradas, o que o ser precisa fazer é restaurar aquilo que foi perdido, retomar o passado para caminhar, para ir adiante. A criatividade, para ela, estará sempre associada ao processo de restauração. Nosso desenvolvimento é pensado à luz dos processos de restauração do ser, do psiquismo, do eu.

Eduardo – Não significa dizer que o ser nasce "pronto". Ele se desenvolve nesse período da primeira infância.

João – Exatamente. Ele está em aberto. Então, essa é uma diferença básica entre os dois. O ponto de partida de um é a destrutividade e do outro é a criatividade.

Eduardo – E ambos trabalharam com crianças. Ou seja, eles se debruçaram sobre essa "questão infantil", não sei se posso chamar assim.

João – Sim. Melanie Klein é anterior a Winnicott. Quer dizer, foi contemporânea dele, mas é anterior, em termos de formulação teórica. Quando Winnicott aparece na cena psicanalítica, ela já está estabelecida.

Eduardo – Então, a minha dúvida é: as teorias que eles formularam a partir das experiências com as crianças servem como premissa para o acompanhamento de adultos?

João – Sim, é algo que vale para o resto da vida.

Eduardo – Eu achei curioso que Lygia tenha escolhido dois analistas de crianças. Não sei o que isso sugere, só achei curioso. Seria indício de algo?

João – Você precisa ver o que ela escolheu de um e de outro. O que ela leu? Porque, se leu os dois por serem analistas de crianças, que são os dois autores clássicos no assunto, era talvez para pensar o lúdico. Como a proposta dela é toda lúdica e tem a ver com o brincar, possivelmente ela foi ver como é o lúdico na Melanie Klein e como é o lúdico no Winnicott. Precisa pesquisar essas ideias. Porque são duas concepções completamente diferentes. No caso da Melanie Klein, a brincadeira é uma espécie de campo onde a criança elabora a sua agressividade. Ela está sempre trabalhando com isso. Destrutividade, agressividade. Não que não exista o amor polarizado com o ódio. Existe. Mas a ênfase dela é na agressividade e na destrutividade. É diferente de Winnicott, em que a ênfase se coloca nas pulsões amorosas e criativas. Ele tem uma concepção de agressividade diferente.

Eduardo – Sim, eu entendo. Tanto que, ao ler textos aleatórios dos dois, e lendo como leigo, tive a impressão de que Melanie Klein é muito mais pessimista e que Winnicott é mais

otimista. Os textos têm esse teor. Na primeira interpretação que fiz, na qual descrevi o trabalho da Lygia e o associei aos dois psicanalistas, tive a impressão de que Winnicott conversa melhor com ela do que Melanie Klein. Porque Lygia tem essa questão de a prática artística ser um gesto criativo, de ser uma preparação do sujeito para a liberdade, para a vida.

João – É exatamente como o Winnicott pensa o brincar. Quer dizer, a transicionalidade, que é um conceito muito importante para ele, é justamente essa passagem do subjetivo, do individual, por assim dizer, para o mundo intersubjetivo, para a cultura. Então, o brincar antecede a experiência cultural na arte. O livro "O Brincar e a Realidade" tem um capítulo sobre a localização da experiência cultural. Você pode ver isso lá. A arte tem suas raízes no brincar infantil, no lúdico. Então, eu acho que sim, Lygia está amparada nessas ideias. E acho bom você ter percebido que Winnicott conversa melhor com a Lygia, mas não sei se você precisa ir tão a fundo. Mas, enfim, acho bom, tenho a impressão de que nunca ninguém disse isso sobre a Lygia.

Eduardo – Essa questão da psicanálise sempre passa meio paralela às críticas. Me parece que ninguém quer se aventurar aí. E é difícil mesmo, porque, tirando essas duas citações do catálogo de 1980, não há outras referências explícitas a nada, do tipo "eu trabalho com esse autor, eu gosto dessa teoria". Ela trabalha com sua própria cabeça. Tem seus diários, tem uma porção de relatos e cartas, tem a análise que fez com Pierre Fédida, da qual escreveu pouco – ao menos é pouco o que veio a público – e o Fédida também fala pouco disso. É curioso. Eu tenho a impressão de que ela não quer ver as ideias alheias associadas à sua produção. Não por egocentrismo, mas para que as suas próprias ideias ganhem autonomia. Por isso eu me agarrei a essas duas citações somente e acabei seguindo esse caminho. Não quis ir muito

longe, porque entrar no grande universo da psicanálise é também um grande risco de se perder.

João – Sim, com certeza.

Eduardo – Tem outra coisa que eu achei curiosa, e que demorei para perceber, mas depois se tornou tão óbvia: tanto os dois psicanalistas quanto Lygia Clark trabalharam com a ideia de objeto. Que para ela é o Objeto Relacional, para Winnicott é o Objeto Transicional e para Melanie Klein é o Objeto Interno, a projeção e introjeção, os objetos maus e os bons. Sempre esse conflito. E a ambivalência se mostra mesmo mais presente na Melanie Klein. Ela trabalha com os opostos.

João – Mas essa ambivalência também existe em Winnicott, ela recebe o nome de "paradoxo". Ele trabalha muito com a ideia de paradoxo. Quer dizer, o humano é um ser paradoxal. É e não é o tempo todo. Porque, se fixar, morreu. Se você está vivo, é o tempo inteiro uma fluidez.

Eduardo – Na sua palestra oferecida no PACTO⁵⁷, você comentou que o analista precisa aceitar o cliente, pois nem sempre tem condições de acompanhar sua análise e construir em conjunto. Lygia também dizia que "tratava" somente quem interessava a ela, os "*borderlines*" em especial, para usar suas palavras, até porque ela lidava com classificações que hoje tendem a desaparecer. Acho que ela sequer tinha condições de compreender exatamente quem era quem, o que era o quê etc., e acabava acolhendo quem chegava do jeito que chegava. Ela

---

⁵⁷ IV Seminário de Pesquisa do Laboratório de Estudo e Pesquisa: Arte, Corpo e Terapia Ocupacional – cujo tema foi Implicações entre Arte e Psicanálise. Evento realizado em 21 de junho de 2013 no Centro de Docência e Pesquisa do Departamento de Fisioterapia, Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.

tinha certa predileção pelos *borderlines*, eles aparecem em diversos escritos sobre a *Estruturação do Self*. Eu queria entender melhor como acontece essa relação entre o analista e o analisado, e saber também se você vê alguma analogia entre o que acontece na psicanálise e a maneira como Lygia encarava a questão.

João – Acho que não sei responder. Se há relação entre os procedimentos?

Eduardo – Sim, entre esse processo de "adoção" dos clientes.

João – Veja bem, o analista jamais sai à procura de alguém. Ele fica aqui, no consultório. O cliente chega e o analista ouve. Aceitará ou não aquele cliente se a questão, as questões, ou a problemática fizerem sentido para ele, se ele achar que pode entrar em contato e ajudar. Caso contrário, não. É uma escolha de dupla mão: o cliente escolhe o analista e o analista escolhe o cliente. No caso da Lygia, eu tenho a impressão de que ela vai atrás das pessoas. Mas eu não conheço tão bem o método dela.

Eduardo – De início, ela não tinha também com quem realizar a *Estruturação do Self*. Quer dizer, fazia pouco tempo que ela retornara da França; as pessoas não faziam fila na porta do seu apartamento. Alguns acabavam sendo levados até ali, outros eram amigos que se colocavam à disposição... Havia psicólogos amigos que encaminhavam clientes com objetivo de tentar uma "terapia alternativa", por assim dizer. Enfim, tudo isso para explicar que ela não saía "à caça", mas precisava de pessoas para participar, que não eram abundantes. Então ela estava receptiva, e fazia aquilo com quem aparecia⁵⁸, ao menos inicialmente. Com o tempo,

---

⁵⁸ Num encontro com psicoterapeutas realizado em 1982, Lygia Clark explica para um dos presentes, não identificado, o qual intui que o trabalho não funcionava com neuróticos obsessivos: "Eu sou tão ignorante que, neurótico obsessivo, eu não sei quando é, fóbico também não sei quando é... Eu trabalho com aquilo que eu vejo, com aquilo que eu sinto, com aquilo que aparece" (CLARK, 2006, p. 61).

percebeu que a *Estruturação do Self* funcionava melhor com o que chamava de *borderline*; melhor com eles do que com os neuróticos⁵⁹. É curioso, ela aceitava todo mundo, só evitava os neuróticos porque achava que eles tinham uma dificuldade grande de fantasiar, e o processo demorava demais. Enquanto que, com os *borderline*, bastavam algumas sessões para o resultado começar a aparecer. Mas eu não sei dizer exatamente como acontecia essa escolha. Era algo menos racional e mais subjetivo, suponho.

João – Se você quiser se aprofundar nisso, precisaria buscar as definições do conceito de *borderline*. Não sei se é o caso...

Eduardo – Eu cheguei a ler a respeito. Um pouco. Mas não encontrei uma conclusão, um conceito fechado. Vi que é algo que se transforma, justamente por esse limiar em que está posto, esse limite. Nem exatamente uma coisa nem exatamente outra. É nesse sentido que eu faço a leitura da obra da Lygia. Se você não assumir a ambivalência – ou a ambiguidade que ela apresenta –, a proposta não faz sentido. A obra inteira não faz sentido. Não se sustenta. E acredito que esse *borderline*, para ela, representava bem isso. Ela tinha necessidade de estar na fronteira. Ela mesma fica assim, nem lá nem cá⁶⁰. Em determinado momento, fala que, quando começou, tinha vontade de que a *Estruturação do Self* se tornasse uma psicanálise ou algo do tipo, porém depois percebeu que ela deveria estar na fronteira, era ali que ganhava sentido⁶¹. Então, acabei conduzindo toda a leitura da obra para essa ambivalência. Foi algo

---

⁵⁹ Na mesma carta a Guy Brett citada anteriormente nesta entrevista, Lygia Clark escreve: "Centenas de casos se dão e só amo trabalhar com *borderline*. O neurótico é muito defensivo e demora muito mais. Aliás, estou convencida de que o neurótico é que é o doente e o *borderline* é o sadio que cria a cultura" (BORJA-VILLEL, 1997, p. 338).

⁶⁰ Em entrevista ao jornal Correio da Manhã, em 1971, Lygia Clark afirma que gostaria de ser vista como alguém do campo da psicologia. Em suas palavras: "Eu não sou considerada mais artista pelos próprios artistas. Então, eu gostaria de ser integrada, socialmente falando, dentro da Psicologia" (CLARK, 1971).

⁶¹ Em carta para Hélio Oiticica, com data de 6 de novembro de 1974, Lygia fala de como a psicanálise com Pierre Fédida, iniciada havia pouco tempo, já transformara sua percepção do próprio trabalho: "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" (1998, p. 254).

que apareceu no meio do processo. E eu acho que o *borderline* representa muito bem essa ideia.

João – Sim, é possível.

Eduardo – Tem outra ideia que você usou na palestra, sobre entender a cura do paciente como a cura de um queijo. Essa palavra "cura" é delicada, principalmente para eu abordar no meu trabalho. A cura do queijo, que está relacionada à maturação, faz mais sentido, conversa melhor. Bem antes de "sistematizar o método", Lygia já usava o termo "liberdade", no sentido de "elaborar o homem para a vida". Ele aparece já em 1971, numa entrevista⁶². Essa ideia de preparar as pessoas para a vida, de todos serem livres para vivê-la plenamente. Estive pensando se essa sensação de liberdade está associada à maturidade, tal como a cura do queijo, numa preparação para o enfrentamento. E quis saber como isso funciona na psicanálise. Existe essa ideia de liberdade? A cura está associada de alguma maneira com o "estar preparado" para a vida?

João – É uma articulação possível, no sentido dessa potencialidade do sujeito se desenvolver plenamente. Essa imagem do queijo curado, que nem é minha, se refere à ideia de que, numa análise bem feita, exitosa, o sujeito "cumpre" todas as suas possibilidades e chega à cura no sentido de que desenvolveu sua potencialidade até o limite. Com isso, ele se torna livre. Nesse processo ele se liberta.

Eduardo – O que se aproxima daquela ideia de Luigi Pareyson.

---

⁶² Nas palavras da artista: "Eu acho que o homem desaprendeu muitas coisas essenciais para viver, no sentido da natureza, no sentido lúdico, no sentido do próprio corpo, das potencialidades sensoriais que ele tem. Isso [a arte mais próxima da psicologia] é um exercício para que ele, através dessa elaboração, vivesse de uma maneira mais profunda, mais livre" (CLARK, 1971).

João – Sim, do perfeito, do *perficere*. A ideia de cura que eu adoto é muito próxima daquela ideia do *perficere* da obra de arte. De cumprir um projeto, um projeto de vida. Seu perfazer. O paciente como obra de arte, as artes como extensão da clínica. Acho maravilhosa essa aproximação que Lygia Clark faz da psicologia via arte.

Eduardo – Eu acho também muito justo com o trabalho dela. Porque existem leituras destrutivas. Não por falarem bem ou mal, não é o caso. É pela interpretação distorcida, ou pela patologização da poética. Nesse sentido, acho que a Suely Rolnik tem um trabalho muito bom, que ajuda a localizar a proposta da Lygia desde o tempo em que ela ainda se construía até agora, sem que a *Estruturação do Self* se perca num rótulo qualquer ou numa categoria que a reduza.

João – Sim, sim. Eu conheço.

Eduardo – João, eu tenho uma última pergunta, que já lhe fiz algumas vezes, inclusive. Que é a seguinte: muitos artistas buscam na psicanálise uma inspiração ou mesmo uma base teórica para realizar seus trabalhos, e por vezes acabam por distorcer os conceitos. Como você entende o caso de Lygia Clark, que também se aproxima da psicanálise, ainda que não tenha ficado restrita a ela?

João – Eu acho que ela faz esse uso da psicanálise com muita liberdade. Ela ouve falar da psicanálise, experimenta a psicanálise, e usa aquilo que faz sentido em seu projeto. Ela tem um projeto próprio. O que eu acho interessante destacar é que ela não atuava como terapeuta. Era um processo de autoanálise dela por meio dos outros. Quer dizer, ela não era a terapeuta

dos outros, eram todos parceiros de experiência, e com essa parceria ela fazia uma análise dela mesma, o tempo inteiro havia um processo dela. Se há a cura de alguém, é da própria Lygia, por intermédio da obra que realizou.

Eduardo – Você acha que ela tinha consciência de que fazia isso?

João – Eu não saberia dizer. Mas seria muito interessante se ela tivesse, não?

VOLTAR AS COSTAS

Chega a hora em que é necessário voltar as costas para a *Estruturação do Self*. Não com intuito de ignorá-la, de esquecê-la, de apagar a experiência recém-vivida. Isso seria ingênuo e também absurdo. Volta-se as costas, caminha-se na direção contrária para construir distância. Para processar a experiência e dela separar os restos. É para os restos que daremos atenção. Afinal, o que sobra daquele contato? O que dele tomamos para nós? O que ainda pode ser esmiuçado? O conhecimento maciço se esfacela em momentos, memórias, conexões, reflexões. Ecoa. Restam fragmentos vibrantes com os quais devemos lidar. São eles que convocam o todo experimentado. Os anticorpos – surgidos na conversa com Ricardo Basbaum –, a produção do corpo em reação à cultura que o invade, a memória corporal que perdura (sendo a cultura da ordem da alteridade). E não apenas o corpo é contaminado pela cultura: numa dialética própria, também cada pessoa contamina o universo cultural, afetando a ele e às demais. É uma via de duas mãos. Duas entidades que coincidem sem que uma ocupe o lugar da outra e sem que seja possível separá-las. Cada pessoa está conectada a tudo o que se produz e que se entende por cultura, sendo por ela responsável. Com nossos gestos, a cultura ganha corpo; por meio da experiência cultural, o ser ganha consistência. Os anticorpos, que passam a constituir o próprio corpo, habitando-o e o modificando, continuarão para sempre com ele na forma de registros ativos, em prontidão para novos embates. É a partir deles que retomamos as perspectivas, revisando-as, refazendo-as, repetindo-as num outro registro, de modo que se transformem e estejam aptas a continuar o percurso. Um devir.

Voltamos as costas, ainda, para perceber os arredores. Agora, a *Estruturação do Self* é o ponto de vista por meio do qual nos posicionamos no mundo. É o inverso da equação. É a membrana; lugar de contato e mediação. A partir dali, observamos o contemporâneo que ficou

subentendido ao longo de toda a explanação, acontecendo nas entrelinhas, sustentando o pensamento. Está diferente, claro. Já é outro. Contemporâneo este que não se refere ao tempo cronológico (*no* tempo), mas ao momento (*com* tempo), ao instante do ato e aos seus paradigmas nem sempre claros, nem sempre discerníveis. "Ser con-temporâneo não significa necessariamente ser presente, estar aqui e agora; significa estar 'com tempo', em vez de 'no tempo'" (GROYS, 2010, p. 124). Significa colaborar com o seu tempo. Apreendê-lo com os sentidos. Tempo sensível. Refere-se a uma atitude perante a vida, uma maneira de pensar e atuar, um registro próprio de pensamento. Sempre um processo por se fazer e refazer.

Entre os contemporâneos encontramos românticos, modernos, maneiristas, barrocos; eles convivem, estão todos aí no mundo, compartilhando da mesma época. Porém nem todos são contemporâneos de fato, no sentido conceitual; um paradoxo, porque são poucos que compreendem seu próprio tempo, que colaboram com ele, que conseguem perceber nas luzes a sombra (AGAMBEN, 2009, p. 65), que se deixam afetar por questões relevantes para o entendimento do homem de agora no mundo de agora, estejam elas no tempo em que estiverem. Isso significa que contemporâneo "é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história" (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Vale lembrar que não se trata do pós-moderno, porque "pós" pressupõe um fim e, como sabemos, o moderno permanece entre nós. Há questões modernas que continuam abertas, há pesquisas se fazendo nessa chave, "o regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo" (RANCIÈRE, 2005, p. 36). Existe contemporaneidade no moderno, se lhe aprouver. Por outro lado, há também uma contaminação perigosa, às vezes ingênua, que enaltece os olhos e neutraliza os outros sentidos, que impede de perceber a contemporaneidade irradiada aqui e ali. Essa contaminação é comum no público de arte, que

insiste em procurar o moderno no contemporâneo, quando é o caminho contrário que se deseja.

Tampouco dizemos "pós" porque não se trata de um tempo linear. Nada vem antes ou depois; o contemporâneo é uma profusão de linhas que se cruzam, embatem, misturam, embolam, tornam-se indistinguíveis em meio à massa, em meio ao corpo do agora. A história não é tecida apenas com um fio. Não mais. Debaixo da história maior, hegemônica, resta uma porção de historietas. "Não haveria, por baixo dessa 'história', práticas do tempo heterogêneas, processos de temporalização diversos, desvios múltiplos, encavalados, simultâneos?" (PELBART, 2005, p. 66). De novo, é o resto que nos interessa, os excessos com os quais tenhamos que lidar, muitas vezes varridos para debaixo do grande tecido da História, onde ficam esquecidos. O tempo que resta.

Mesmo com uma distância temporal (cronológica) cada vez maior, sinto-me agora mais próximo de Lygia Clark do que outrora. O tempo é subjetivo (sensível), assim como os encontros e desencontros; diversas camadas perceptivas, algumas conscientes e outras não. Sinto-me íntimo da artista, compartilho de suas questões, deixo-me afetar por sua perspectiva, seu trabalho, sua poética. "Como o mundo sensível é perspectivo, não se reduz ao dado sensorial imediato, a exposição abre ao outro a possibilidade da especulação e da comunicação intersubjetiva" (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 410). Coloco-me como cliente seu. Por meio dos objetos, os universos sensíveis da artista e do cliente se encontram, dialogam e se ampliam. "Aqui residiria a magia destes objetos: o poder de criação que eles convocam naquele que se dispõe a conhecê-los, o que torna viva sua relação com as coisas do mundo" (ROLNIK, 2005b).

Sinto saudade de alguém que jamais conheci pessoalmente, com quem jamais convivi exatamente, cujo tempo só apreendi em secundidade, à distância. Se fossem duas linhas cronológicas, correriam em paralelo até a eternidade, sem tomarem conhecimento uma da

outra; nossos tempos, entretanto, não somente se cruzaram como coincidiram, embolando-se e se confundindo. "Nem métrico nem geométrico: topológico. (...) Fatos que na linha do tempo seriam distantes, estão intimamente ligados, eventos que numa suposta linha do tempo estão muito próximos, são muito distantes" (PELBART, 2005, p. 70).

O que pode haver de mais contemporâneo na *Estruturação do Self* senão o fato de que continua a inquietar?; de que sua problemática permanece pulsante?; de que suas questões perduram? "A arte contemporânea merece seu nome na medida em que manifesta sua própria contemporaneidade" (GROYS, 2010, p. 119). Não é o presente, não é o passado, não é o futuro; trata-se de outro lugar no tempo. "Nem sequer um lugar, mas, por assim dizer, o lugar do lugar" (AGAMBEN, 2012, p. 22); o lugar que ocuparia, caso o contemporâneo já estivesse estabelecido. Não mais uma categoria, mas uma função. A *função-tempo* que coloca ou desloca uma obra no contemporâneo de acordo com as suas afinidades eletivas. Ser ou não ser é uma questão discursiva; depende de perceber potências contemporâneas nas propostas dos artistas, mesmo artistas do passado. Em suma, a arte contemporânea não é da ordem do tempo, é da ordem do discurso. Sabe-se que o contemporâneo é aquilo que não se sabe exatamente o que é. Que se apresenta misteriosamente, instiga, quer se pôr em relação. Que se mostra em dúvida constante. Oscilante. As incertezas são contemporâneas e é para elas que devemos voltar os olhos. Não para transformá-las em verdade, mas para que, a partir delas, seja possível repensar outras certezas, derrubar estátuas e símbolos de poder, desconstruir categorias como forma de conhecer seus sistemas internos, fragmentá-las, fazer com que a vida continue em processo de devir. Assumir o incerto como método para que o espectador esteja livre para criar. O artista se dissolve, o público ganha corpo, concretiza-se; a relação adquire caráter metafísico (pensamento, afeto, subjetividade). O espaço de produção de sentido, no contemporâneo, é a sociedade. "As práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que

intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

A essa crítica, movida pela incerteza, sempre aberta à transformação, contrapõe-se certo desejo de resistência, no sentido de resistir à voracidade de estímulos e sensações do mundo; abster-se da vontade geral para se concentrar em seu objeto de pesquisa, ater-se a uma constante, uma proposição, um método que exige o mínimo de consistência ao mesmo tempo em que aceita uma porção de contingência. Um método gerado a partir de dispositivos relacionais para "tratar a doença do poético" (ROLNIK, 2005b), uma proposição que já é, desde o berço, produção de subjetividade. Embate que Lygia Clark coloca em evidência. Sem solução, somente forças tensionadas.

Sabemos que nem todas as "estruturações" que a artista mediu produziram resultados positivos. Houve até quem interrompesse o trabalho para se submeter a tratamento psiquiátrico⁶³. Convém não sacralizar a proposta, não inseri-la no âmbito do uno e absoluto. "Apenas a matéria, apenas a potência do pensamento" (AGAMBEN, 2012, p. 23) é que interessa. Apenas a vontade de o possível vir à tona, de ser concebido. Possível este que se manifesta no *self*. Pois "é precisamente do *self*, segundo Winnicott, que se extrai o sentimento de existir, a capacidade de uma experiência total, a sensação de participar na construção da realidade de si e do mundo que ela gera, propiciando a impressão de que a vida tem sentido" (ROLNIK, 2005b).

---

⁶³ Suely Rolnik relata que "nem todos os clientes da Estruturação do Self se dispuseram a beneficiar-se da terapêutica para a criação que Lygia oferecia com esta proposta. Uns, por causa da excessiva desestabilização provocada por esta espécie de tratamento de choque no corpo vibrátil que aí se operava, implicando a revelação de sua fantasmática, concreta e cruamente, no corpo a corpo com os *Objetos Relacionais*. Fragilizados por este processo, alguns deles chegaram a ter alucinações ou outras manifestações psicóticas. Em casos como estes, Lygia os encaminhava para cuidados psiquiátricos, reconhecendo que o processo extrapolava os limites do âmbito no que lhe interessava intervir, e no qual ela dispunha de uma competência terapêutica. Outros clientes, ao contrário, persistiam em suas rígidas defesas, dissociadas de seu corpo vibrátil, a um tal ponto que nem o tratamento de choque tivera o poder de desfazê-los. É com estes que Lygia se entediava, perdia a paciência e acabava interrompendo o trabalho. Outros ainda, portadores daquilo que a própria Lygia qualificava como 'saúde' – a vitalidade de seu corpo vibrátil e de sua potência de criação – não viveram este processo como uma experiência de convocação de seus fantasmas, que lhes permitisse avançar em sua elaboração de modo a intensificar sua microsensorialidade, bem como sua capacidade poética. Foi o caso, por exemplo, de Caetano Veloso" (ROLNIK, 2005b).

A desconstrução é também uma espécie de construção. Vide as estilizações das formas com que os modernistas, em suas variadas poéticas, revisitaram o mundo. Simplificaram como maneira de investigar a complexidade que o constitui. Vide o jeito como as crianças descobrem seus brinquedos, quebrando-os, desmembrando-os, rearticulando as peças. Porque desfazer também é criar. O futuro é replanejado, o passado é reescrito, o presente é o instante indefinido em que isso tudo acontece. O contemporâneo é o modo de fazer, perceber, apreender, tomar para si e recolocar no mundo. "O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si", escreveu Lygia Clark (1998, p. 35) numa carta – curiosamente – não datada. De novo, ser artista contemporâneo não implica uma categoria, mas uma função. A arte deixa de estar no presente para habitar outro lugar no tempo, diferente, entretanto ainda em relação com a cronologia tradicional.

Essa mudança na relação entre arte e tempo também modifica a temporalidade da arte em si. A arte deixa de ser presente, de criar o efeito de presença –, mas também deixa de estar "no presente", entendido como a singularidade do aqui e agora. Em vez disso, a arte começa a documentar um presente repetitivo, indefinido, talvez até infinito – um presente que sempre esteve lá, e que pode se prolongar indefinidamente no futuro (GROYS, 2010, p. 124).

Lygia Clark queria registrar suas experiências com a *Estruturação do Self* num livro, porém sem teoria, pois para ela seria impossível teorizá-las (BORJA-VILLEL, 1997, p. 338). Assim como Sigmund Freud, que não queria uma psicanálise reduzida à teoria, a artista buscava fazer seu trabalho realizar-se na prática, e enquanto prática ele se encontra o mais próximo possível do campo da arte, do fazer artístico, do ato criador que o move. É

impossível teorizar o contemporâneo, mesmo enquanto processo contínuo de formação? *Sim* e não. *Não* porque não pode haver uma teoria geral da arte contemporânea, que tenderia a juntar seus fragmentos – suas tão controversas poéticas – num único todo, sintetizando-os. Ainda não se sabe o que esses fragmentos originarão. *Sim* porque teorias diversas podem dar conta de determinadas poéticas, em determinados momentos, em determinados lugares, numa dada relação. Teorias singulares, reflexões sobre a experiência.

Quem desaparece diante da produção contemporânea é a nítida distância genealógica da história da arte e multiplica-se a densidade e a complexidade da instância teórica. Não pode existir uma teoria da contemporaneidade. O próprio desta contemporaneidade é ser um "amontoado" de teorias coexistindo em tensão, ora convergente, ora divergente (BRITO, 2005, p. 79-80).

Ao mesmo tempo, Ronaldo Brito afirma que, em sua constante busca por um lugar – ou um território definido –, "a nova arte está condenada à reflexão, traz consigo, no nível da 'imediata' formalização, seu próprio absurdo, a dúvida sobre si mesma" (2005, p. 86). A produção contemporânea convoca uma reflexão que, a partir da experiência, se dedique à vida. Um pensamento mudo, conforme propôs Lygia Clark (1973); não a racionalização ou a conceituação da arte, mas uma reflexão sensível que opere em nível subjetivo, que dê conta das emoções e da interioridade dos sujeitos, de suas marcas, suas memórias, suas fantasmáticas. Para Suely Rolnik, é por meio do pensamento que a memória ganha corpo. É assim que se mantém sempre presente, sempre de prontidão. Formam suas marcas, situações invisíveis ou relações do sujeito com o mundo que criam um novo sujeito – memória feita de sentimentos, e não de fatos. A marca é um "estado" de ser que não se localiza num tempo

cronológico, mas que exige uma nova percepção/concepção de tempo (cronogênese) (ROLNIK, 1993).

É com objetivo de relatar uma experiência que esta pesquisa se apresenta. Alguns caminhos restam apenas sugeridos, como vontades que encontrarão lugar e tempo em outra oportunidade; assim como cada sessão com Lygia Clark permitia à proposta continuar seu processo, sua existência. Caminhando. Que a teoria provenha da prática sensível e do pensamento racionalizado, refletido. Do diálogo, dos encontros, da vontade de apreender a arte e, por meio dela, recriar a vida. Porque, no final das contas, arte e vida são mesmo uma só coisa, porém não exatamente uma nem exatamente outra. Elas se compartilham – a si mesmas – numa interface. Numa obra que começou criativa e que continuou criativa e terapêutica, as duas coisas (CLARK, 2006, p. 59). Uma ambiguidade cativante da qual não se separa, que não se deixa para trás.

Voltamos as costas, levamos isso adiante.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. Notas sobre o gesto. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008.

_____. O autor como gesto. In: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, Carol; PECCININI, Daisy. **Grupo Fluxus**. Disponível em:
<<http://www.macvirtual.usp.br/>>. Acesso em: 9 de julho de 2013.

ARAGON, Luis Eduardo; LIMA, Elizabeth Araújo. Agenciamento coletivo de clínica: conceitos se fazendo nos encontros. In: ARAGON, Luís Eduardo; FERREIRA NETO, João Leite; LIMA, Elizabeth Araújo (orgs.). **Subjetividade contemporânea: desafios teóricos e metodológicos**. Curitiba: CRV, 2010.

BARANGER, Willy. **Posição e objeto na obra de Melanie Klein**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.

BARTHES, Roland. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v. 1.

BEZERRA JR., Benilton. Winnicott e Merleau-Ponty: o *continuum* da experiência subjetiva. In: BEZERRA JR., Benilton; ORTEGA, Francisco. **Winnicott e seus interlocutores**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (org.). **Lygia Clark**. Catálogo da exposição organizada pela Fundació Antoni Tàpies, Espanha (21 de outubro a 21 de dezembro de 1997), que excursionou por Marselha, Porto e Bruxelas no ano seguinte. Curadoria de Manuel J. Borja-Villel. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CANONGIA, Ligia (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Helio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário/FAPESP, 2004.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian (1959). In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. Da supressão do objeto (anotações) (1973). In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. Encontro de Lygia Clark com psicoterapeutas (entrevista). In: **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (org.). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Especulações sobre o Espaço-Tempo**. Disponível em: <www.lygiacklark.org.br>. Acesso em: [201-].

_____. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. **Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

_____. Lygia Clark: a coragem e a magia de ser contemporâneo. Entrevista concedida ao jornal **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1971. Caderno especial.

COSTA, Luis Artur; FONSECA, Tania Mara Galli. Da diversidade: uma definição do conceito de subjetividade. **Revista Interamericana de Psicologia**, 2008, vol. 42, nº 3, p. 513-519.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** São Paulo: 34, 1997.

_____. Que és um dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo** [tradução: Wanderson Flor do Nascimento]. Barcelona: Gedisa, 1990.

DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.** Catálogo de exposição organizada pelo Musée des Beaux-Arts de Nantes, França (8 de outubro a 31 de dezembro de 2005) e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil (25 de janeiro a 26 de março de 2006), com curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (org.). **A nova arte.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

ESCÓSSIA, Liliana; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark.** São Paulo: Atlas, 1994.

_____. Entrevista concedida a Suely Rolnik em 2005. Da série **Arquivo para uma obra-acontecimento**. Disponível em: <<http://www.bcc.gov.br/filme/detalhe/037822>>. Acesso em: 7 nov. 2012. DVcam, COR, 89'46", Estéreo, 4:3.

FARIAS, Agnaldo. No limite entre a vida e a arte. **Bravo!**, v. 2, n. 15, dez. 1998, p. 96-101.

FÉDIDA, Pierre. Não estar em repouso com as palavras. In: DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Catálogo de exposição.

FERREIRA, Martha Pires. Palavras de Nise. In: **Senhora das imagens internas: escritos dispersos de Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços** (1967). Disponível em: <www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Acesso em: 11 de novembro de 2012. Texto para palestra.

_____. Distância, aspecto, origem (1963). In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). **Michel Foucault – Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. O que é um autor? (1969) In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). **Michel Foucault – Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. A dimensão estética da experiência do outro. **Pro-Posições**, v. 15, n. 1 (43), jan./abr., 2004.

_____. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. 2ª edição.

_____. Uma poética psicanalítica. Christopher Bollas e a questão da experiência estética. **IDE São Paulo**, 34 [53], p. 181-198, jan., 2012.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras completas, vol. VII**. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

_____. O inquietante (1919). In: **Obras completas, vol. 14: História de uma neurose infantil ["O homem dos lobos"], Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Sobre psicanálise "selvagem" (1910). In: **Obras completas, vol. 9: Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], Uma recordação da infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GIL, José. Abrir o corpo. In: DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Catálogo de exposição.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. **Caderno Sesc Videobrasil / Sesc SP, Associação Cultural Videobrasil**. São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, v.6, n.º 6, 2010 (anual).

IZHAKI, Fania. Meio ambiente e *self* em Winnicott: uma leitura relacional. In: BEZERRA JR., Benilton; ORTEGA, Francisco. **Winnicott e seus interlocutores**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

KLEIN, Melanie. Influências mútuas no desenvolvimento de ego e id (1952). In: **Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. Nosso mundo adulto e suas raízes na infância (1959). In: **Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. Notas sobre alguns mecanismos esquizoides (1946). In: **Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos (1940). In: **Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LIMA, Elizabeth Araújo. Atravessando fronteiras e habitando margens: clínica e política nas poéticas de Lygia Clark e Helio Oiticica. In: SILVA, Dilma de Melo. **Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e cultura**. São Paulo: Terceira Margem, 2010.

LIMA, Julia Coutinho Costa. A questão da internalidade e da externalidade em Winnicott e Melanie Klein. In: BEZERRA JR., Benilton; ORTEGA, Francisco. **Winnicott e seus interlocutores**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

MACALÉ, Jards. Delirium ambulatorium (surto). São Paulo, **Continuum**, n. 38, ago./set. 2012. Revista publicada pelo Itaú Cultural.

MAIER, Tobi. Bienal como constelação. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). **A Iminência das Poéticas**. Catálogo da Trigésima Bienal de São Paulo. Curadoria de Luis Pérez-Oramas, André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

MATISSE, Henri. Notas de um pintor. In: **Escritos e reflexões sobre arte: Henri Matisse**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. A percepção do outro e o diálogo. In: **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. O olho e o espírito. In: **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

MICHAELIS. **Dicionário Michaelis UOL**. CD ROM.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **A busca do suprassensorial** (1967a). Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 28 de março de 2013. Documentos diversos.

_____. **Aparecimento do suprassensorial** (1967b). Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 28 de março de 2013. Documentos diversos.

_____. Esquema geral da Nova Objetividade. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PELBART, Peter Pal. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 2000.

_____. Tempo sem tempo. In: BOUSSO, Vitoria Daniela; LOURENÇO, Maria Cecília França; PELBART, Peter Pal. **Em tempo, sem tempo**. São Paulo: Paço das Artes / Imprensa Oficial, 2005. Catálogo de exposição.

PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). **A Iminência das Poéticas**. Catálogo da Trigésima Bienal de São Paulo. Curadoria de Luis Pérez-Oramas, André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: 34, 2005.

ROLNIK, Suely. **Afinal, o que há por trás da coisa corporal?** (2005a) Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em: fevereiro de 2011.

_____. **Arte cura? Lygia Clark e o híbrido arte/clínica** (1996). Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em: 12 de julho de 2013.

_____. Breve descrição dos Objetos Relacionais. In: **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Desentranhando futuros. **Com Ciência**: revista eletrônica de jornalismo científico. 10 jun. 2008. Disponível em: <<http://www.comciencia.br>>. Acesso em: 19 de outubro de 2012.

_____. **Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento: Projeto de Ativação de 26 Anos de Experimentações Corporais**. Série de 65 entrevistas realizadas desde 2002, que teve uma

parte exibida na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006 e também publicada junto com um livreto sob o título de Arquivo para uma Obra-Acontecimento. São Paulo: SESC, 2012. 20 DVDs.

_____. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico** (1993). Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em: fevereiro de 2011.

_____. **Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia** (2005b). Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em: fevereiro de 2011.

SAFRA, Gilberto. A vivência do sagrado e a constituição do *self*. **Temas em Psicologia**, vol. 6, n.º 2, 1998.

_____. Psicanálise: Klein e Winnicott. In: CARDIAL, Edimilson (dir.). **Psicoterapias: Mente e Cérebro**, v. 2. São Paulo: Duetto, 2010.

SCHWITTERS, Kurt. Merz (1924). In: **Kurt Schwitters: o artista Merz**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007 / Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007. Catálogo de exposição organizada pelo Sprengel Museum Hannover em colaboração com a Kurt und Ernst Schwitters Stiftung.

SILVEIRA, Nise. Que é a Casa das Palmeiras (1986). In: FERREIRA, Martha Pires (org.). **Senhora das imagens internas: escritos dispersos de Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

WINNICOTT, Donald W. Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro "self". In: **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

_____. **Natureza humana**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.