

T ROLNIK, Suely. *Arquivo para uma obra-acontecimento. Ativação da memória corporal da poética de Lygia Clark e seu contexto*. 2011. [artigo] (21p.)

Arquivo para uma obra-acontecimento

Ativação da memória corporal da poética de Lygia Clark e seu contexto

Suely Rolnik

No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais.

Lygia Clark, 1969ⁱ

A obra de Lygia Clark é hoje, reconhecidamente, um dos gestos fundadores da arte contemporânea no Brasil e uma presença significativa no cenário internacional. É que o percurso da artista ocupa uma posição singular no movimento crítico que agitou o terreno internacional da arte ao longo dos anos 1960-1970. Como muitas das práticas artísticas do período, especialmente as da América Latina, sua obra vem correndo o risco de se ver reduzida a um conjunto desarticulado de espólios esterilizados.

A necessidade e o desejo de enfrentar esta situação deram impulso à criação de um projeto de construção de uma memória corporal da obra de Lygia Clark e do contexto que lhe dá origem, que realizei entre 2002 e 2010. O resultado é um arquivo de 65 filmes de entrevista, dos quais 53 foram selecionados para montagem em DVDⁱⁱ, e vários desdobramentos já realizados ou em curso: uma exposição da obra da artista no Musée des Beaux-Arts de Nantes (2005) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006), uma série de exposições do próprio arquivo em vários paísesⁱⁱⁱ, sua incorporação ao acervo de museus da América Latina, Europa e Estados Unidos com legendagem nas respectivas línguas e, por fim, a caixa que aqui apresentamos, contendo uma seleção de 20

DVDs, acompanhados deste livreto.^{iv}

O projeto será o ponto de partida para revisitar a obra de Lygia Clark e problematizar as operações de arquivo, preservação, coleção e exposição desse tipo de prática artística, quando desejamos que persista como experiência viva. Uma tomada de posição na disputa que se trava hoje em torno dos destinos deste tipo de obra – entre sua morte anunciada e sua pulsação vital no presente – é o que será apresentado aqui.

Um território insólito

A trajetória de Lygia Clark iniciou-se em 1947. Seus primeiros dezesseis anos foram dedicados à pintura e à escultura, trabalhos que tiveram, muito precocemente, uma surpreendente recepção no Brasil e, já em 1964, o início de sua recepção internacional.^v A singularidade de pesquisa da artista nestes campos a leva, em 1963, à criação de *Caminhando*^{vi}. A origem desta obra foi um estudo de Lygia para um de seus *Bichos*: ao fazer um corte numa tira de papel em forma de fita de Moebius, a artista se dá conta de que a obra consiste na própria experiência de cortar aquela superfície e não no objeto que resulta do corte. Ela decide então transformá-la numa proposição artística: seu receptor faria a experiência de um tempo, sem antes e depois, e de um espaço sem avesso e direito, em cima e embaixo, dentro e fora. A obra se realizaria nessa *experiência*, isto é, na temporalidade do gesto daquele que deixaria definitivamente de se reduzir à condição de “espectador” numa relação estéril com um objeto supostamente neutro e situado em sua exterioridade tornada inerte, para viver um espaço que se engendra no ato que se opera entre ambos, composto da fusão entre os corpos da mão, do papel e da tesoura. Simples, poderosa, a proposição extrapola as fronteiras que delimitam na época o campo da arte e faz Lygia Clark entrever um território inédito. Uma grave crise abre-se com essa *visão*, a partir da qual não haverá mais volta: efetua-se uma inflexão no rumo da trajetória da artista, que a leva a colocar em risco o início de sua consolidação internacional, para perseguir radicalmente a nova via de investigação. Três anos de gestação lhe serão necessários para começar a dar corpo àquilo que era então apenas virtualidade. A primeira proposição será *Pedra e ar* (1966)^{vii} que inaugura uma série de trabalhos que Lygia Clark reunirá com o nome de “Nostalgia do corpo”^{viii}. A ela se seguirão outras quatro séries de proposições que mobilizarão os últimos 23 anos do trabalho da artista: “*A casa é o corpo* (1967-1969), *O corpo é a casa* (1968-1970), *Corpo coletivo*, que a artista chamou num segundo momento de *Fantasmática do corpo* (1972-1975) e *Estruturação do Self* (1976-1988)”^{ix}. Tais obras lhe permitirão dar corpo progressivamente a esse território que ela inaugura com

Caminhando e em cuja construção ela investe até o final da vida.

A partir da guinada de 1963, as investigações da artista persistiram na criação de proposições que dependiam do processo que mobilizavam no corpo daqueles que se dispunham a vivê-las como condição de sua realização. A obra acontecia na expansão de sua sensibilidade pela ativação da *experiência estética*: sua capacidade de se deixar afetar pelas forças que agitam os objetos criados pela artista bem como o ambiente em que esses objetos eram vividos, sob a ilusória estabilidade de suas formas, apreendidas pela percepção. A obra se completava com a ativação de sua vulnerabilidade à sensação da disparidade entre os dois exercícios paradoxais da cognição – a percepção das formas do mundo e a vibratibilidade às forças que o animam –, quando sua tensão atinge um limiar. O desafio era que o receptor pudesse sustentar-se no “vazio-pleno”^x do espaço de alteridade que tais forças abriam em sua subjetividade: um vazio de sentido, pleno de sensações dos movimentos das mesmas conturbando o layout de si e do mundo e fazendo pressão para reinventá-lo. Era neste *acontecimento* que se realizava a obra propriamente dita. A aposta é que esse teria reverberações no cotidiano de seus receptores, estendendo-se para sua relação com as forças em jogo nos meios dos quais fosse se compondo sua existência.

Já no começo de sua obra dedicada à pintura e à escultura, Lygia Clark procurou deslocar-se da redução do exercício do olho à sua potência retiniana (que apreende as formas) para buscar sua potência vibrátil (que apreende as forças), e a dinâmica paradoxal entre ambas^{xi}. O que muda e se complexifica a partir da virada de 1963 é que a pesquisa desta mesma dinâmica deixa de limitar-se ao olho para ser explorada nos demais sentidos, por meio da criação de objetos que fazem apelo a todos eles. É nesse aspecto que os trabalhos da artista se distinguem da exploração dos sentidos realizada pelas “experiências sensoriais” ou pelas práticas de “expressão corporal” que se desenvolveram a partir das mesmas décadas, muitas das quais se restringem à exploração da percepção. A coincidência desse movimento com as proposições sensoriais de Lygia Clark indica apenas que respiravam o ar de um mesmo tempo, o qual convocava a questão do corpo na arte, especialmente a investigação dos outros sentidos, visando a superar o primado da visão, tanto na criação artística como em sua recepção.

O trabalho de Lygia não mais se interromperia na finitude da espacialidade do objeto; realizava-se agora como temporalidade numa experiência na qual o objeto se descoisifica para voltar a ser um campo de forças vivas que afetam o mundo e são por ele afetadas, promovendo um processo contínuo de diferenciação da realidade subjetiva e objetiva. Se essa questão, central na poética pensante da artista, já estava presente em suas estratégias picturais e esculturais, no salto de 1963 ela se expande e se radicaliza. É verdade que nos *Bichos*, última série antes da virada, o gesto do espectador e, sobretudo, a experiência que ele propicia já são convocados como parte da obra no convite à manipulação do objeto, mas a obra ainda podia existir enquanto tal sem isso. A

partir de 1963, a obra já não pode sustentar-se na autonomia do objeto, isolado da experiência proporcionada pelo contexto do dispositivo específico do qual faz parte, sob pena de convertê-lo em uma espécie de nada. Essa é a estratégia de Lygia para tornar suas criações refratárias a qualquer desejo de fetichização (ainda que mesmo um nada possa converter-se em obra fetichizada pelo sistema institucional da arte)^{xii}. A artista *digeriu o objeto*: a obra torna-se acontecimento, ação sobre a realidade, sua transformação.

Convém assinalar que o convite que a obra de Lygia Clark faz à mobilização do corpo como elemento decisivo tampouco pode ser confundido com o simples convite à manipulação dos objetos criados pelo artista como tendia a acontecer nas propostas de *participação do espectador*. Na correspondência entre Lygia Clark e Hélio Oiticica chama a atenção a insistência de ambos em distinguir seus trabalhos dessas práticas, comuns na cena artística da época^{xiii}. Estabelecer tal distinção é tanto mais importante, visto que esse tipo de proposta continua na ordem do dia: refiro-me aos trabalhos contemporâneos que se caracterizam por um fascínio pela “interatividade”, nos quais a estética que se costuma qualificar – e, mais recentemente, teorizar – como “relacional”^{xiv}, se reduz a uma relação estéril entre a fachada dos objetos e a do corpo daquele que os manipula, ambos tornados *coisas*. Muito diferente da experiência disruptiva que se faz por meio da mobilização da vibratibilidade do corpo do receptor proporcionada pelos *Objetos Relacionais* e pelo dispositivo que orienta o modo de abordá-los. Tais posturas, que tendem a situar-se na esfera do entretenimento, permanecerão para sempre fundamentalmente estrangeiras a esta outra esfera na qual o corpo e os objetos que ele encontra despertam de sua inércia como coisas, para existir como vivos, num processo de criação permanente que se faz entre eles e os leva a tornar-se outros.

Lygia seguiu esse caminho ao longo de 26 anos até sua morte em 1988. O penúltimo passo será dado no trabalho com seus estudantes na recém-criada faculdade de artes plásticas na Sorbonne^{xv}, onde a artista lecionou de 1972 a 1976^{xvi}. Conhecida por Saint Charles, nome da rua em que se situava, essa foi a primeira faculdade de artes na universidade, criada como resposta ao conservadorismo das escolas de belas-artes, às quais se restringia esse ensino na França até então. Consequência do movimento que convulsionou o país em 1968, Saint Charles constituiu na Paris daquele período o campo por excelência das práticas de arte contemporânea e a liberdade de experimentação que as caracteriza. Assim, já aqui, para viabilizar sua investigação artística, Lygia Clark opta por exilar-se do território institucional e disciplinar da arte, migrando para a universidade. Ali, torna-se mais viável sustentar em suas proposições a alteridade do campo de forças que desestabiliza as formas dos sujeitos e objetos, dissolvendo sua separação perceptiva, representacional e racional. Fortalecia-se, assim, em sua obra a lógica da alteridade no próprio corpo e do tempo dos devires que ela implica, que tendia a ser banida do mundo oficial da arte

naquele momento.

Esse contexto levará a artista a dar um passo adiante. As condições de seu trabalho na universidade lhe permitem uma exploração microscópica da experiência que seus dispositivos propiciam. Pela primeira vez, ela acompanha de perto os efeitos de seus objetos e procedimentos na subjetividade dos receptores. Com um grupo relativamente estável de pessoas em sessões suficientemente longas, cria-se um ambiente propício para que os participantes deixem emergir as sensações que a proposição mobiliza e possam dar livre voo às imagens que essas convocam e até verbalizá-las, quando for o caso. Nesse cenário, o processo se amplia e se desdobra ao longo do tempo e ao ritmo da regularidade das sessões. Além disso, a presença de Lygia torna-se indispensável para que aconteça a experiência que sua obra supõe. A artista participa do processo: um ritual que ela conduz, manipulando os objetos no corpo dos estudantes, ou propiciando as condições de suas experimentações.

A nova experiência lhe permitirá deparar-se com as dificuldades dos participantes de se entregarem às suas proposições de modo a liberar sua experiência estética e a capacidade poética que ela mobiliza. Lygia então se dá conta de que a possibilidade desse acontecimento na subjetividade, que seus objetos supõem e mobilizam como condição de sua expressividade, choca-se com barreiras psíquicas de seus receptores, erguidas pela fantasmática inscrita na “memória do corpo”, como a própria artista a nomeou.

Isso pode ser constatado nas entrevistas de seus alunos na Sorbonne, duas das quais incluídas nesta caixa^{xvii}. Por um lado, em sua maioria, eles reconhecem a importância seminal dessa experiência em suas vidas e, no caso de seus estudantes artistas, a forte influência que teve igualmente em seu trabalho. Por outro lado, no entanto, muitos deles evidenciam uma incontestável ambivalência, lembrando da raiva que sentiam de Lygia em alguns momentos, pela angústia que a experiência lhes provocava ao se perceberem tomados por seus fantasmas e pela memória das sensações que os convocavam, fora de um ambiente em que tivessem condições adequadas para enfrentá-los e, de preferência, para desenvolver um trabalho de elaboração da memória do corpo.

Tais barreiras fantasmáticas – que, nesse caso, se manifestavam na resistência dos alunos a vivenciar as proposições da artista – são erguidas como proteção da memória de traumas sofridos no passado em tentativas malogradas de viver a experiência estética em suas existências e reinventar-se a partir dela. Essas tentativas são inibidas quando não se encontra resposta num entorno avesso a essa qualidade de relação. Isso evoca a característica micropolítica de regimes ditatoriais, os quais tendem a convocar e agravar o trauma quando ele já existe; ou a produzi-lo pela primeira vez naqueles que tiveram a chance de viver a experiência estética e sua expressão

antes da instalação desse tipo de regime em seus países (uma possibilidade que havia sido especialmente propiciada pelos movimentos contra-culturais que antecederam as ditaduras e que ainda perduraram em seus primeiros anos, antes de sucumbirem a seu recalque por efeito da repressão). As barreiras fantasmáticas são inscritas na memória do corpo junto com a experiência traumática que lhes dá origem como estratégia de defesa, podendo ambas ser simultaneamente mobilizadas em qualquer situação que evoque o trauma direta ou indiretamente.

É diante desse impasse, que se colocava para a concretização da questão central de seu pensamento artístico, que Lygia cria a *Estruturação do Self*, último gesto de sua obra, que acontece depois da volta definitiva ao Rio de Janeiro, em 1976. Para realizá-la, ela destinou especialmente um cômodo de seu apartamento para uma espécie de instalação, onde recebia uma pessoa por vez^{xviii}, em sessões de uma hora, com a periodicidade de uma a três vezes por semana, durante meses e até anos. Os *Objetos Relacionais* eram os instrumentos concebidos pela artista para tocar o corpo de seus “clientes”, como ela mesma qualifica aqueles que se dispunham a viver a experiência. Desnudos,^{xix} eles se deitavam sobre um daqueles objetos, o *Grande colchão*^{xx}, e assim começava a sessão. Eram muitos os usos dos *Objetos Relacionais* e estes se definiam em função daquilo que Lygia escutava como pedido do corpo do cliente a cada instante do processo. Era a sensação dessa demanda invisível que a orientava na escolha dos objetos, assim como na seqüência de seu uso na sessão e no modo como os manipulava.

O foco da nova pesquisa deslocava-se, portanto, para os traumas e seus fantasmas inscritos na memória do corpo, cuja mobilização deixaria agora de ser um mero efeito colateral de suas proposições, para ocupar o próprio centro nervoso do dispositivo. Lygia Clark buscava explorar o poder daqueles objetos de trazer à tona essa memória e *tratá-la*, o que implicava a operação que ela chamou de “vomitar a fantasmática”. Assim, a criação de sua proposição artística derradeira lhe foi imposta pela própria lógica de sua investigação, que a levou a agregar a seus dispositivos uma dimensão deliberadamente terapêutica. A artista estava preparada para isso por seus muitos anos de psicanálise^{xxi}, que a fizeram adentrar a complexidade da memória do corpo e o trabalho de desfazer seus nós. Operou-se aí um novo exílio do terreno institucional da arte, agora para o terreno da clínica, uma região bem mais distante das fronteiras da arte, no interior das quais ainda se situava o circuito universitário do ensino que ela elegera anteriormente para viabilizar suas experimentações.

Vale a pena lembrar que, ao longo dos doze anos em que Lygia realiza a *Estruturação do Self*, ela insiste em afirmar que se trata de uma prática terapêutica e, ao mesmo tempo, repete inúmeras vezes que nunca deixou de ser artista, nem tornou-se psicanalista ou algo do gênero. Se levarmos em consideração o que diz a própria artista, como entender seu exílio para o território da clínica? Talvez essa tenha sido a saída que encontrou para libertar o exercício que pressupõe a palavra

“arte” das determinações pelos princípios que predominavam no território institucional em que esse exercício se encontrava confinado na época; gesto compartilhado com muitos artistas de sua geração que fizeram da problematização desse contexto o foco central de sua estética. Na resposta singular que Lygia oferece, com sua obra, ao desafio colocado por esse estado de coisas, podemos supor que o que importava para ela era a operação da prática artística e o acontecimento que ela promovia e não o campo em que esse se dava, nem sua designação ou categorização, e muito menos o lugar que lhe era atribuído numa hierarquia pre-estabelecida de valores culturais. Ora, naquele momento, o campo institucional da arte era o menos propício para tal operação.

Assim, foi necessário para Lygia, migrar para o campo da clínica, a fim de prosseguir e completar sua operação que consistiu na criação do território insólito que ela construiu no transcorrer de sua trajetória. Do ponto de vista desse território, a polêmica relativa ao lugar onde situar essa obra – se ainda na arte, ou já clínica, ou mesmo na fronteira entre ambas ou em seu ponto de junção – revela-se totalmente estéril, falso problema, via sem saída. Há que se fazer o esforço de dirigir-se a esse território criado pela artista, em sua radical singularidade, lá onde estética e clínica revelam-se como potências da experiência, inseparáveis em sua ação de interferência na realidade subjetiva e objetiva; potências que são, por isso, também políticas, por seus efeitos disruptivos no modo de subjetivação dominante e, mais especificamente, em seu poder no campo institucional da arte. É precisamente a confluência dessas potências num só e mesmo gesto que se teria que (re)ativar quando se pretende trazer as obras de Lygia Clark para o presente.

O acontecimento se esvai

Durante a vida de Lygia e ainda por dez anos após sua morte, suas práticas dedicadas às experimentações envolvendo o corpo de seus participantes não tiveram recepção alguma no circuito institucional da arte. A existência pública de sua produção permanecia enclausurada em seus trabalhos de pintura e escultura, os quais ocupam, no entanto, somente um terço de sua trajetória. Com exceção do breve período de 1968 a 1971, na Europa, durante o qual tiveram lugar a retrospectiva de sua obra na Bienal de Veneza (1968), os dossiês consagrados ao seu trabalho em dois números da revista *Robho*^{xxii} (1968 e 1971) e o início de suas *aulas* na Sorbonne (1971), a atenção aos outros dois terços de sua produção só veio acontecer em 1997-1998. Ela se deve à pequena sala destinada a algumas dessas proposições na Documenta X, pela curadora Catherine David, mas principalmente à retrospectiva itinerante organizada pela Fondació Antoni Tapiès, na qual se mostrou pela primeira vez o conjunto do trabalho da artista^{xxiii}. A partir daí essas práticas passam a ser reconhecidas como parte de sua obra, que é então admitida no clube seletivo das

estrelas internacionais da arte contemporânea. De uns anos para cá, a obra da artista comparece em pelo menos trinta exposições por ano em toda parte, sendo cada vez mais requisitado o período experimental; suas obras de pintura e escultura têm sido vendidas por valores cada vez mais altos^{xxiv}.

Nesse diapasão, e levando em conta o modo como são geralmente apresentadas, tais proposições na maioria dos casos encontram-se esvaziadas de sua vitalidade – o mesmo destino de outras práticas artísticas daquelas décadas. Expõem-se simplesmente os objetos que participavam dessas ações ou elas são refeitas diante de um público de museus e bienais, que as observa entre curioso e distraído, deixando-se assim de criar condições para a atualização da experiência na qual essas ações ganhavam seu sentido. É que tais proposições, especialmente a *Estruturação do Self*, são estritamente incompatíveis com a presença de qualquer pessoa em posição de “espectadora”, exterior à obra e imune à experiência que ela supõe e mobiliza – isso sem mencionar o silêncio, a continuidade temporal e a intimidade muda entre corpos vibráteis, aspectos indispensáveis para que a obra propriamente dita tenha chances de se realizar. Se a artista fizera de sua obra a digestão do objeto a fim de reativar o poder crítico da experiência artística, o circuito agora digeriria a artista fazendo dela o engenheiro do lazer de um futuro que já chegara, o que “em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais”, exatamente como ela previu há mais de três décadas.

No melhor dos casos se apresentam objetos acompanhados de documentos, ou apenas documentos – que só permitem apreender tais ações fragmentariamente e em sua mera exterioridade, destituídos de sua essência *relacional*, no sentido desse termo que se pode extrair da obra de Lygia Clark. Anula-se assim o gesto poético da artista, de modo a fazer de sua obra uma iguaria de luxo para o banquete da coisificação da arte que vem sendo promovido pelo “capitalismo cultural”. O texto citado na epígrafe é uma espécie de profecia que comprova a aguda lucidez da artista acerca do novo regime, já em 1969, quando ele apenas se anunciava no horizonte. Lucidez que, em sua guinada de 1963, já se evidenciava claramente em sua obra –que, ao driblar essa instrumentalização, a desnudava, embora fosse ainda cedo para verbalizá-la com igual acuidade, o que só seria possível seis anos depois.

As formas da crítica que Lygia coloca em ação em suas proposições nas duas décadas seguintes, sobretudo sua migração para fora do terreno da arte, só encontrarão ressonância depois de sua morte, a partir da segunda metade dos anos 1990, na deriva extra ou paradisciplinar empreendida por uma nova safra de artistas que naquele momento retoma em outras bases conceituais e políticas o movimento de Crítica Institucional iniciada na década de 1960^{xxv}. Muitas das práticas artísticas que então começavam a proliferar, especialmente na América Latina, buscavam infiltrar-se nos interstícios mais tensos da vida urbana, tornando sensível o que fazia irrupção sob a cartografia oficial da cidade. A deriva para fora dos espaços e categorias oficiais da arte

empreendida por essa terceira geração de Crítica Institucional não implicou exilar-se por completo, como foi necessário para Lygia em seu tempo. O contexto já era outro: a relação dessas novas práticas artísticas com o circuito oficial da arte passava agora a ser marcada por uma dinâmica fluida de idas e vindas, que tendia a disparar micromovimentos de uma desterritorialização crítica do campo estabelecido. Essa geração desviava-se assim do imaginário anti-institucional e anti-disciplinar que impulsionara as criações mais radicais das décadas de 1960-1970, o qual permeou igualmente as proposições de Lygia, embora sua deriva não tenha sido movida pela oposição ao instituído, mas sim pela exigência de sua poética, que não podia ser atendida naquele contexto.

A angústia que mobilizava em mim o modo como a obra dessa artista vinha sendo incorporada ao circuito, encontrou um terreno propício para o enfrentamento no gesto crítico que se reativava nessa nova geração de artistas, agora com outras estratégias, nas quais a questão da pertinência de investir o terreno institucional da arte tornava-se falso problema. Uma sustentação coletiva se oferecia ao desejo de ativar a força poética da obra da artista perante sua volta recente àquele território que, em vida, ela havia desertado. Na verdade, esse desejo teve origem bem antes, no impulso que me levou a tomar suas proposições corporais como tema de minha tese em Paris VII, em resposta a um pedido de Lygia, que se frustrava com a escassez de diálogo com os críticos da época. A tese foi um primeiro passo, mas permanecia o desejo de levar a tarefa adiante e dotá-la de maior consistência. Eu devia isso a Lygia e à sua obra que tanto havia contribuído e continuava contribuindo para meu próprio trabalho. Foi assim que, em 2002, comecei a pensar o projeto de construção de uma memória corporal de suas proposições, que resultou no arquivo ao qual pertencem os 20 DVDs apresentados nesta caixa.

Memória do corpo

O caminho que encontrei para construir essa memória foi a realização de uma série de entrevistas registradas em filme. A memória que eu quis evocar com essas entrevistas não era a das formas dessas ações ou dos dispositivos e objetos que implicavam, tal como haviam sido representados. O objetivo era trazer à tona a memória das potências mobilizadas pelas proposições de Lygia Clark, suscitando uma imersão nas sensações vividas naquelas experiências. A lógica temporal das sensações não obedece à ordem cronológica própria ao tempo das percepções. As sensações não têm passado, presente ou futuro; estão sempre ali, à espera de serem acessadas para que o que está sob as fissuras da cartografia em curso, e que elas anunciam, possa tomar corpo e levar à sua reconfiguração. Ativar, hoje, essas políticas do desejo e de relação com o mundo, performatizadas

nas experiências que a obra de Lygia proporcionava, era o intuito maior do projeto.

Para alcançar o objetivo, não bastava restringir as entrevistas àqueles que estavam diretamente ligados à artista, sua vida e sua obra; era necessário também produzir uma memória do contexto no qual sua estética se inseria, já que experimentar deslocamentos das políticas de subjetivação e de produção cognitiva, então dominantes, estava no ar do tempo e se dava igualmente, de inúmeras outras tantas maneiras, no efervescente ambiente contra-cultural da época. O interesse, nesse caso, tampouco era restituir os fatos, e muito menos sua suposta aura heroica que faria deles um modelo a ser reverenciado, eternizado e reproduzido. Tratava-se sim de atualizar as sensações dessa afirmação de potência artística especialmente ousada em seu espírito crítico, sua inventividade e sua liberdade de experimentação cultural e existencial, que se tornara possível no Brasil da década de 1960 por encontrar sustentação num amplo movimento coletivo. Era ainda necessário efetuar uma certa reconstituição desse movimento que havia ocorrido no mesmo período em Paris, para onde a artista se mudara em 1968 e onde permanecera durante oito anos. Importava, enfim, incitar um trabalho de reatualização dessa intensa experiência de toda uma geração, trabalho que, no Brasil, fora impedido até então pela superposição dos efeitos da ditadura e do capitalismo cultural, diferentemente despotencializadores do exercício do pensamento crítico. Para realizar semelhante tarefa, eu contava com meus trinta e tantos anos de prática clínica; especialmente as experiências com a Análise e a Psicoterapia institucionais^{xxvi} e também com a Esquizoanálise^{xxvii}, que me trouxeram um sentido expandido do exercício terapêutico^{xxviii}.

A visada, portanto, não era desenvolver um trabalho de registro do passado e seu arquivamento para a glória de um patrimônio cultural esterilizado, nem transformar a artista em diva do experimentalismo brasileiro ou fazer de sua obra um monumento. Pelo contrário, o objetivo permitir que a força de acontecimento de que são portadores essa obra e o movimento cultural em que ela se inscreve, pudessem estar vivos de modo a interagir com a produção artística na atualidade. O que diferencia essas duas posições é a concepção de memória que cada uma pressupõe.

A primeira concepção de memória concerne às formas produzidas por um certo movimento vital – ou seja, suas meras carcaças acompanhadas de suas representações certificadas pela história da arte e prontas para ser empalhadas e, se for o caso, fetichizadas não só como mercadoria com alto valor econômico, mas também como obra com alto valor de prestígio social para quem as possui e/ou as expõe. Essa é a memória das percepções e das representações a elas associadas. A segunda, memória das sensações, concerne à inscrição corporal do próprio movimento vital de resposta ao entorno, nos pontos de tensão em que o estado de coisas ultrapassa um limite de tolerabilidade e mobiliza a potência do pensamento, para que se inventem novas direções de sentido. Em outras palavras, o que se inscreve na memória do corpo é o impulso desejante, disparador da imaginação criadora fustigado pelas questões do presente. Assim, o que se tratava

de convocar e registrar era a memória da experiência de uma ativação coletiva de tal impulso, que encontrou condições para acontecer naquelas décadas.

A intensão era que a ativação dessa lembrança se somasse ao vigor do movimento artístico entre as novas gerações no final dos anos 1990, não só no Brasil, mas se possível em toda a América Latina, após as duas décadas de sua paralisia pelos efeitos micropolíticos das ditaduras que ainda persistiam, após sua dissolução. Os jovens artistas, críticos, historiadores e curadores desses países só conheciam esse passado pela memória dos fatos e suas respectivas representações, e não pela memória da potência de criação artística e da abertura que promoveu em seu entorno, na arte e mais amplamente na cultura da vida cotidiana, que permanecia recalcada. A aposta deste projeto era que a reativação dessa memória – aqui, especialmente a do legado de Lygia Clark – agenciada com essa movência teria o poder de agregar-lhe novas forças vindas dessas poéticas ancestrais, que haviam se tornado objeto de esquecimento defensivo^{xxix}. Em suma, o objetivo era produzir uma memória dos corpos que essa experiência afetara e nos quais ela se inscrevera para fazê-la pulsar na atualidade em sintonia com a potência crítica que então voltava a manifestar-se; a operação iria a contrapelo da tendência de neutralização da obra de Lygia Clark em seu retorno ao território institucional da arte.

Para esse propósito, realizei 65 entrevistas, filmadas na França e nos Estados Unidos por Babette Mangolte e, no Brasil, por Moustapha Barat^{xxx}, as quais resultaram na constituição do mencionado arquivo. No transcorrer das filmagens, Corinne Diserens, na época diretora do Musée des Beaux-Arts de Nantes, propõe que eu concebesse uma exposição a partir do material já produzido. Outro desafio se colocava agora: seria pertinente trazer essa obra para o espaço museológico sabendo que Lygia o havia desertado já em 1963, como um gesto essencial para seu pensamento artístico? Teria a artista feito esse movimento se estivesse viva? Jamais saberemos. No entanto, de algo podemos estar certos: ela reagiria energeticamente ao modo como sua obra tem sido trazida de volta às exposições^{xxxi}. Mas Lygia não está mais entre nós e a decisão de como reagir a essa volta só pode ser tomada por nós mesmos. Assumindo a responsabilidade e o risco dessa decisão, optei por aceitar o convite, motivada pelo desejo de interferir nos parâmetros de transmissão de sua obra, no interior do próprio museu. Mas como transmitir um trabalho como o de Lygia Clark nesse contexto?

Lygia Clark de volta ao museu?

Para responder a estas perguntas, parti de alguns princípios curatoriais. Primeiramente, era necessário que se soubesse que as investigações de Lygia Clark envolvendo objetos e dispositivos

que apelavam para a experiência corporal de um receptor que se tornara ativo ocuparam dois terços de sua produção. O segundo princípio consistia em mostrar que a obra produzida durante esses 26 anos não é uma espécie de magma indiferenciado composto de objetos qualificados pela própria artista de “sensoriais” ou “relacionais” de cujos respectivos sentidos se tem um conhecimento vago quando não nulo. Isso aparece, por exemplo, no uso equivocado do termo relacional, que tende a ser confundido com participação do espectador e, mais recentemente, com a teoria estética que adotou esse qualificativo. Trata-se, diferentemente, de proposições muito distintas umas das outras, agrupadas pela própria artista em cinco fases, que ela designou com nomes específicos.^{xxxii} Cada uma das fases se compõe de uma vasta série de proposições em torno de uma certa direção de estudo e é a investigação de cada campo de questões que a leva à fase seguinte. Para mostrar isso na exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, apresentaram-se para cada fase objetos originais, réplicas e fotos. Havia ainda textos concisos que propunham uma hipótese de interpretação dos problemas centrais que a artista explorava naquele momento, o nome e a data da fase em questão, assim como das várias proposições que nela se agrupavam. Havia, por fim, os dois únicos documentários realizados com a própria artista, acerca de suas práticas que implicavam o corpo: um filme sobre a *Estruturação do Self*^{xxxiii}, colocado no espaço ao lado do material sobre essa proposição, e outro sobre algumas proposições de fases anteriores^{xxxiv}, colocado entre os materiais referentes a elas.

O terceiro princípio consistia em mostrar que as questões que Lygia Clark perseguia com suas aventuras experimentais impregnavam seu trabalho desde o início dedicado à pintura e à escultura. A artista direcionara a favor da singularidade de sua investigação, as respectivas heranças do Construtivismo Russo e da Abstração Geométrica de Mondrian, que haviam marcado o Concretismo e o Neoconcretismo^{xxxv} – os importantes movimentos artísticos no Brasil dos anos 1950^{xxxvi}, dos quais Lygia Clark foi uma de suas mais vigorosas expressões.

Para tornar tal leitura sensível ao público, dispus a trajetória de sua obra do fim para o começo: depois de fazer todo o percurso dos 26 anos de proposições corporais, o visitante se deparava com o *Caminhando*, onde tinha a seu dispor sobre duas mesas, dois conjuntos de tesoura, papel e cola, para fazer a experiência se assim o desejasse. Havia ainda, coladas à parede à guisa de instrução de uso, as clássicas fotos desse trabalho efetuado pela própria artista. Os objetos para a experiência em que se realizava essa obra situavam-se na passagem espacial para o corredor que conduzia às salas nas quais estavam expostos os trabalhos de pintura e escultura, evocando o lugar de passagem temporal que *Caminhando* ocupara entre estes trabalhos e as experimentações corporais que se seguiram. Ao encontrar as pinturas e esculturas, depois de ter percorrido as proposições corporais, o público podia descobrir que esses trabalhos haviam sido, efetivamente, o desdobramento de suas pesquisas iniciais. Era uma oportunidade de deixar de reduzir o olhar

sobre estas obras à percepção de suas formas por elas mesmas, para convocar a outra capacidade do olho, sua vibratibilidade às forças, de modo que pudesse ver para além do visível aquilo que a artista procurava veicular por meio de suas estratégias formais, já naquele período. Só então o visitante encontrava uma apresentação do conjunto de sua trajetória, com farta informação escrita e iconográfica, que lhe permitia refazer sua leitura do começo ao fim, agora no registro racional do tempo cronológico, mas que já não podia ser separado do registro poético da experiência que a exposição buscou propiciar em seu itinerário até aquele ponto.

E para finalizar, ou começar, o quarto princípio consistia em atribuir aos filmes de entrevistas deste arquivo um papel central no dispositivo curatorial. Na Pinacoteca, os colocamos em três diferentes momentos da exposição: no começo, no meio e no final. Logo na entrada, o público era recebido por essas vozes num filme em *loop* com fragmentos escolhidos de cada entrevista^{xxxvii}, projetado num telão disposto em uma espécie de hall, de onde ainda não se podia vislumbrar o espaço da exposição. O segundo momento acontecia depois de se ter acompanhado todas as práticas que envolvem o corpo: podia-se então assistir a DVDs na íntegra, exibidos em tela de plasma com horários programados, numa pequena sala do Octógono montada com esse objetivo. Por último, após ter encontrado o conjunto de sua obra, incluindo as pinturas e esculturas e a cronologia, o percurso da exposição finalizava na Sala da Memória, onde havia duas cópias de cada DVD podendo ser assistidos em seis monitores com dois fones de ouvido cada um – comportando, portanto, doze pessoas simultaneamente. A idéia era que os filmes pudessem impregnar de memória viva o encontro do público com o conjunto de objetos e documentos expostos de modo a restituir-lhes o sentido – isto é, a experiência estética, indissociavelmente clínica e política vivida por aqueles que participaram dessas ações e do contexto em que elas tiveram seu lugar, como uma resposta singular às questões de seu tempo.

De fato, esse *arquivo vivo* permitia ouvir um concerto de vozes paradoxais e heterogêneas, marcadas pelo tom da singularidade das experiências vividas e, portanto, dissonantes dos timbres aos quais estamos habituados, seja no campo da arte, da clínica ou da política. Minha suposição era que só dessa forma a condição de *arquivo morto* desses documentos e objetos tal como vinham sendo apresentados poderia ser ultrapassada para fazer deles elementos de uma memória viva, potencialmente produtora de diferenças no presente.

Na exposição da Pinacoteca, a sala dos filmes estava sempre lotada; algumas pessoas, principalmente jovens artistas, voltavam a esse espaço por uma ou mais semanas. No entanto, qualquer previsão dos efeitos desse encontro seria mera retórica vazia, movida por um desejo onipotente, por princípio fadado ao fracasso. O que se ofereceu aqui foi apenas o gesto de proporcionar o encontro. Seus efeitos aconteceriam (ou não) na proliferação dessa experiência em tempos e espaços diferidos, e não necessariamente no âmbito da arte.

Arquivo vivo ou morto

Encontrar estratégias para transmitir esse tipo de trabalho que mudou o regime da obra de arte até então vigente é, evidentemente, um desafio que nos lançam não apenas as proposições de Lygia Clark. Nisso as acompanham todas as práticas artísticas do passado ou do presente, nas quais a obra já não se reduz ao objeto, mas implica a incorporação de seus receptores e aquilo que promove em sua sensibilidade. A necessidade de enfrentar esse desafio esteve na origem da ideia deste arquivo, bem como em cada um de seus desdobramentos.

Nesse sentido, o arquivo se inscreve no âmbito das inúmeras iniciativas que buscam repensar o modo de constituição de inventários para essa espécie de prática artística. Inscreve-se, igualmente, no âmbito das exposições que vêm sendo realizadas pelo mundo nos últimos anos tendo arquivos como seu principal foco, motivadas pela convicção de que é impossível reproduzir *a posteriori* as ações que eles documentam.

A ideia com a qual este arquivo e seus desdobramentos participa desse debate é que se, de fato, não há como reproduzir tais experiências *a posteriori*, em compensação, buscar maneiras de comunicá-las impõe-se como tarefa incontornável se quisermos aproximar a poética pensante que as permeia e manter vivo seu poder de afetar o presente e de ser por ele afetado em novas experiências. Responder a essa exigência requer que se vá além de simplesmente reunir a documentação registrada na época, organizá-la e torná-la pública. Primeiro porque a própria organização do arquivo e o modo de sua apresentação não são neutros, mas também e sobretudo, porque isolados da experiência vivida nessas práticas, objetos, filmes e fotos das ações que elas implicavam tornam-se carcaças esvaziadas da vitalidade de uma obra para sempre perdida, na poeira de um *arquivo morto* – relíquias de um passado, destinadas a serem reverenciadas e classificadas nas rubricas da história oficial da arte. A atitude a ser assumida em face de tais produções artísticas deve ir em sentido inverso: a existência desses trabalhos teria o poder de escovar a contrapelo a vontade totalizadora que move “essa” história, gerada pelo espírito colonial acadêmico da Europa Ocidental e dos Estados Unidos. Tais propostas colocam potencialmente em crise as categorias em questão e nos obrigam a traçar os contornos de outra(s) história(s) – processo múltiplo e infinito de criação e diferenciação que não pode nem jamais poderá ser definido de uma vez por todas em nome de uma geopolítica imperial, sob pena de deixarmos escapar nada mais nada menos do que a própria exceção da arte.

Isso vale para toda e qualquer ação relativa a essas práticas artísticas. É o caso dos

desdobramentos do presente arquivo. Seu estatuto de objeto não identificável tem impregnado seus destinos, o que faz com que eles tampouco sejam neutros. Seu primeiro desdobramento, a exposição da obra de Lygia Clark acima descrita, que tem no arquivo seu dispositivo central, participa, como vimos, do movimento que indaga os modos de apresentação desse tipo de obra.

O segundo desdobramento, sua inserção nos acervos de museus, tem tido o efeito de abrir um espaço de problematização da própria estrutura institucional. Colocá-lo no setor de pesquisa não é evidente, já que seu conteúdo não é composto de documentos originais de época, mas de material produzido na atualidade. O mesmo vale para o setor de arquivos, pois não se trata de um arquivo no sentido tradicional do termo e, além disso, sua razão de ser é acompanhar a obra de Lygia Clark no acervo do museu, para viabilizar seu acesso; isso levaria a inseri-lo junto de sua obra no próprio acervo. Mas isso tampouco é evidente pois, por um lado, o arquivo não é a obra, nem parte dela mas, por outro, as proposições de Lygia Clark que ele explora não têm autonomia para integrar-se ao acervo se reduzidas ao simples conjunto dos objetos que implicavam. Esses não podem ser considerados “objetos de arte” em si, não porque seriam *não-objetos*, como queria Ferreira Gullar^{xxxviii}, mas pelo contrário porque, embora sejam essenciais e tenham uma inegável qualidade estética, essa só pode realizar-se em seu uso *relacional* no interior da proposição artística para a qual foram criados.

A coisa não para por aí: mesmo que se decida colocar no acervo os objetos dessas proposições acompanhadas do arquivo, eles não podem ser simplesmente classificados no acervo de obras de artes plásticas pois tangenciam as artes do corpo; e o arquivo, por sua vez, poderia eventualmente ser classificado no âmbito das obras cinematográficas, já que as entrevistas foram filmadas por Babette Mangolte, cineasta/artista cuja obra vem sendo mostrada em museus e bienas e integra várias coleções. Mas aqui também a coisa se complica, pois a concepção e a edição dos filmes não são de sua autoria, mas da realizadora do projeto, a qual não se enquadra na categoria de artista.

Esse conjunto de ambiguidades coloca dificuldades para a classificação deste objeto no organograma do museu: seu lugar é um território inexistente entre o arquivo, a pesquisa e o acervo; e neste último, entre as artes plásticas, as artes do corpo e o cinema. Estaria o arquivo ecoando os efeitos do território ímpar que Lygia Clark criou com sua obra, agora no interior do próprio território institucional da arte? Talvez essa seja uma pergunta pretensiosa. A única afirmação que se pode fazer é que, com essa posição insólita e nada cômoda, a presença do arquivo nos museus tem provocado um estranhamento e colocado um desafio que requer um trabalho conjunto entre os vários departamentos para decidir onde e como inseri-lo. Isso contribui para explicitar a inadequação de certo tipo de compartimentação do museu, cujos setores já não são dissociáveis na arte contemporânea, o que coloca a instituição diante da necessidade de

repensar sua própria estrutura tradicional.

Tampouco é neutro o terceiro desdobramento que consiste nas exposições do próprio arquivo. Se o acesso às proposições relacionais de Lygia Clark que este viabiliza desperta interesse, o mesmo se verifica em relação ao caminho de resposta que esse objeto não identificável propõe para as questões do arquivo, do acervo, da estrutura dos museus e da exposição, diante do desafio que nos coloca a especificidade de certas práticas artísticas contemporâneas realizadas desde a década de 1960.

Por fim, seu quarto desdobramento, a presente caixa: a ideia é que ela não só amplie o acesso público a esse material, mas que possa contribuir para a elaboração coletiva que vem-se realizando em torno desse tipo de obra. Também aqui, estes ou outros possíveis efeitos só poderão ser confirmados (ou não) no processo de sua circulação.

O trabalho de Lygia Clark nos convida especialmente para esse questionamento: a coragem e a radicalidade com que a artista assumiu a singularidade do que se impunha ao seu pensamento em sua época nos impelem a enfrentar os problemas que se apresentam no atual estado de coisas no terreno da arte e contribuem para desnudá-los. Obviamente, isso não quer dizer que se deva fazer “como” Lygia Clark. Os dispositivos dessa artista pertencem a sua poética e a seu tempo. Em compensação, se Lygia Clark – e, com ela, muitos outros artistas de sua geração, não só no Brasil – ainda nos convoca é porque permanecem atuais as questões que o legado de sua força crítica nos leva a colocar. Como e onde comparece, na vasta e variada produção contemporânea, a potência política imanente à ação artística, seu poder de instaurar *possíveis* face às supostas impossibilidades do presente? Que dispositivos arquivistas, museológicos e curatoriais têm permitido manter ativa essa potência? Que outros dispositivos inventar para que os problemas que nos indicam nossos afetos vitais ganhem um corpo com densidade suficiente para furar o cerco perverso que tende a dominar o circuito da arte e interfiram em sua paisagem?

Fiquemos com essas perguntas ao escutar os efeitos da obra de Lygia Clark nas vozes heterogêneas que compõem esta amostra do *Arquivo para uma obra-acontecimento*.

Fonte:

ARTIGO Publicado originalmente em "Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto". Livro que compõe a caixa-arquivo com 53 entrevistas. São Paulo/Paris: Cinemateca Brasileira e SESC, e Carta Blanca Éditions, 2011. ISBN: 978-2-9536129-0-5. (DVD)

ⁱ “L’homme structure vivante d’une architecture biologique et cellulaire”, parte do dossiê dedicado a Lygia Clark na revista *Robho*, n. 5-6 (Paris, 1971). Exemplos dessa revista são raros, mas o leitor pode recorrer ao fac-símile desse dossiê, bem como do primeiro dedicado à artista pela mesma revista em um número de 1968, no catálogo *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule, à vous de donner o souffle*, Suely Rolnik e Corinne Diserens, eds. (Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005). Tradução brasileira: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro* (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006). Na edição brasileira, há um encarte com a reprodução de ambos os dossiês traduzidos para o português.

ⁱⁱ Os 53 DVDS do arquivo estarão à disposição do público para consulta gratuita em museus e instituições culturais em vários países. No Brasil, já estão disponíveis em São Paulo, na Cinemateca Brasileira, onde também se encontram para consulta os DVcams das 65 entrevistas realizadas, em sua versão original na íntegra, sem edição.

ⁱⁱⁱ Exposições de partes do arquivo, acompanhadas de palestra da autora do projeto, foram realizadas nos seguintes países: na Bélgica, por iniciativa conjunta de quatro instituições: Performing Arts Research Training Studios (PARTS), Extra City - Center for Contemporary Art, Teatro Beursschouwburg e Galeria Jan Mot, com palestras e *workshops* de Hubert Godard e Guy Brett, em colaboração com a autora (Bruxelas e Antuérpia, de 24/3 a 31/4 de 2007); na Alemanha, no IN TRANSIT 08 Performing Arts Festival - “Singularities”, na Haus der Kulturen der Welt (Berlim, de 11/6 a 21/6 de 2008); no Brasil, no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (Uberlândia, de 14/3 a 25/4 de 2008), no Centro Cultural Banco do Nordeste (Fortaleza, de 17/4 a 07/5 de 2010) e está prevista no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - Mamam (Recife, 2011). Além das exposições do arquivo, 5 DVDs de entrevistas foram apresentados na Espanha, por iniciativa do Ministério da Cultura do governo brasileiro, na edição da ARCO’08 que teve o Brasil como país privilegiado (Madrid, de 13/2 a 18/2 de 2008).

^{iv} A iniciativa de realização desta caixa partiu de uma sugestão do Ministère de la Culture et de la Communication, na França, para apresentá-lo em edital de concurso, após a recepção que a exposição *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement*, teve na imprensa francesa e internacional. Uma parte dos volumes será distribuída gratuitamente para bibliotecas de instituições culturais e educativas em ambos os países, e os demais volumes serão destinados à venda em livrarias na França e nas lojas do SESC espalhadas pelo Brasil. Na França todos os DVDs falados em língua estrangeira foram legendados em 2005. Já no Brasil, a legendagem em português dos 14 filmes de entrevistas com estrangeiros não incluídos nesta caixa se encontra à espera de apoio para sua realização.

^v O texto se refere à exposição na galeria Signals, de David Medalla e Paul Keeler, em Londres, à qual esteve fortemente ligado Guy Brett, crítico inglês que foi o único a dialogar com a obra de Lygia Clark, desde aquele período até o final da vida da artista e que não se afastou depois da guinada de 1963. Mário Pedrosa tampouco se afastou da amiga e continuou a prestigiá-la. É conhecida sua reação ao *Trepante*, último exemplar da série *Bichos*, feito de borracha: ao ver sua primeira versão, deu-lhe um pontapé e expressou sua alegria com a frase: “enfim, se pode chutar uma obra de arte”. No entanto, Pedrosa reconhecia que não tinha como pensar sua obra a partir de *Caminhando*. O mesmo aconteceu com Yve-Alain Bois, que o afirma explicitamente em seu texto “Nostalgia of the Body”, in *October 69*, October Magazine Ltd. and MIT Press, verão de 1994, pp. 85-99.

^{vi} A proposição consiste em oferecer ao espectador uma tira de um papel qualquer, tesoura e cola. Os objetos vêm acompanhados de instruções de uso: ele deverá colar as extremidades da tira, unir o avesso de uma ao direito da outra, formando uma só superfície, bidimensional, como uma fita de Moebius; em seguida, deverá escolher um ponto qualquer da tira para começar um corte no sentido longitudinal, evitando apenas incidir sobre o ponto inicial a cada vez que se completar uma volta na superfície. O corte vai gerando formas espiraladas e entrelaçadas, enquanto a tira vai ficando cada vez mais estreita até que a tesoura não possa mais evitar o ponto em que a operação começou. Nesse momento, a obra se encerra.

^{vii} *Pedra e ar* compõe-se de um saquinho de plástico, um elástico, um seixo e ar. Cabe ao receptor encher o saquinho com seu próprio sopro e fechá-lo com a ajuda de um elástico; em um de seus ângulos externos, voltado para cima, ele apoia o seixo e, em seguida, apalpa o balão de ar de modo que, com a pressão de suas mãos, a pedra suba e desça sucessivamente. Lygia Clark considerava *Pedra e ar* (1966) seu primeiro trabalho sobre o corpo e, talvez por isso, seu preferido.

^{viii} “Nostalgia do corpo”, fase da trajetória de Lygia Clark, entre 1966 e início de 1967. São dessa fase, entre outros, os seguintes trabalhos, todos criados no ano de 1966: *Pedra e ar*, *Livro sensorial*, *Pingue-pongue*, *Desenhe com o dedo*, *Água e conchas*, *Respire comigo*, *Diálogo de mãos* e *Natureza (Estrutura cega)*. A última proposição dessa série é praticada até 1967.

^{ix} Para maiores esclarecimentos acerca dos *Objetos Relacionais* e seu uso na *Estruturação do Self*, ver: Suely Rolnik, “Breve descrição dos *Objetos Relacionais*”, in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento* (catálogo), op. cit., p. 15. No original em francês: “Brève description des *Objets Relationnels*”, in *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule, à vous de donner o souffle*.

^x Vazio-pleno foi como Lygia Clark designou esse tipo de experiência; espécie de *ritornelo* que insiste ao longo de toda sua trajetória.

^{xi} Para maiores esclarecimentos acerca da presença dessa direção de pesquisa já nas obras iniciais de pintura e escultura, ver: Suely Rolnik, “Molding a Contemporary Soul: the Empty-Full of Lygia Clark”, in Rina Carvajal e

Alma Ruiz, eds., *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999, pp. 55-108). Edição bilingue (inglês/espanhol). Publicado em português com o título “Molda-se uma alma contemporânea”, in Lúcia Leão org., *Interlab - Labirintos do pensamento contemporâneo* (São Paulo: Iluminuras, 2002, pp. 173-194).

^{xii} Um exemplo da fetichização de um objeto que fazia parte de uma proposição, para o qual jamais se imaginaria esse destino, é um grande plástico transparente retangular, com sacos de náilon ou juta costurados nas extremidades, da série *Arquiteturas Biológicas*, criada por Lygia Clark em 1968 e praticada com variações até 1970. O objeto era usado por um grupo de pessoas que enfiavam os pés ou as mãos nos sacos e passavam a improvisar movimentos, cada uma envolvendo a outra no plástico. A obra se realizava na exploração dessas aproximações entre os corpos, distintas das experiências habituais. Pois bem, esse trabalho foi reduzido ao tal plástico com os sacos costurados em suas pontas pousado sobre um pedestal na exposição “Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s”, a qual pretendeu mostrar as formas da arte conceitual fora do eixo norte-americano.

^{xiii} Numa dessas passagens, Hélio Oiticica escreve à parceira (20/6/69): “[...] para você o importante é essa descoberta [do corpo] [...] e não a ‘participação num objeto dado’, pois essa relação objetal (sujeito-objeto) está superada [...], ao passo que em geral o problema de participação mantém essa relação.” In Luciano Figueiredo org., *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974* (Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p.115). Cf. Suely Rolnik, “Afim, o que há por trás da coisa corporal?”, in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*, op.cit., p. 9.

^{xiv} Ver especialmente Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Presses du Réel, 2002). Tradução em português: *Estética relacional* (São Paulo: Martins Fontes, 2009). As ideias propostas por esse autor têm sido amplamente divulgadas na América Latina, geralmente isoladas da vasta e variada produção de pensamento nesse campo de questões. Essa postura caracteriza a tradição colonial ainda presente na região que consiste no consumo idealizado e a-crítico de teorias estrangeiras, especialmente as de origem europeia e norte-americana.

^{xv} UFR d’Arts Plastiques et Science de l’Art de l’Université de Paris I, Sorbonne.

^{xvi} Lygia Clark viveu em Paris por três períodos. Um primeiro no início de sua trajetória artística, de 1950 a 1952, quando estudou com Arpad Szenes, Isaac Dobrinsky e Fernand Léger. Um segundo em 1964, quando conviveu com o grupo de artistas latino-americanos da arte cinética, principalmente venezuelanos, como Soto e Cruz-Diez, e com os artistas que se agrupavam em torno da galeria Denise Renée em Paris e da Signals, em Londres. Um terceiro e último período, de 1968 a 1976, é o enfocado no presente texto.

^{xvii} Os alunos de Lygia Clark cujas entrevistas foram incluídas nesta caixa são Christinne Ishkinazi e Gaëlle Bossier, filmada junto com Claude Lothier. Os demais alunos entrevistados que compõem o arquivo completo são Berndt Deprez, Marie-José Pillet e Didier Vignon.

^{xviii} A artista chegou a trabalhar excepcionalmente com um casal.

^{xix} Os clientes ficavam apenas de roupa íntima.

^{xx} *Grande colchão* é o nome que Lygia deu a um *Objeto Relacional* que consistia num “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’ – expressão que a própria artista propõe para qualificar esta operação”. Cf. Suely Rolnik, “Breve descrição dos Objetos Relacionais”, in *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*, op.cit., p.15.

^{xxi} Lygia Clark fez análise durante grande parte de sua vida, em distintos períodos e com distintos psicanalistas, entre os quais Pierre Fédida, no último período que viveu em Paris. Uma entrevista com Fédida foi realizada para este arquivo, já em 2002, antes mesmo de o projeto ter recebido apoio, pois o psicanalista estava gravemente enfermo e não era possível esperar. Essa foi a última entrevista dada por Fédida, que faleceu três meses depois. A entrevista é parte do arquivo completo de 53 filmes e pode igualmente ser lida nas íntegra em *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*, op. cit., pp. 69-71.

^{xxii} A revista *Robho* desempenhou um papel importante na abertura da França para a arte contemporânea. A descoberta do trabalho de Lygia Clark por seus editores, Jean Clay e Julian Blaine, foi responsável pelo deslocamento que se operou no eixo da revista até então centrado na arte cinética (de cuja divulgação era o principal veículo em Paris), em direção às instalações, performances, intervenções públicas, etc. Uma entrevista com Julian Blaine foi incluída na presente caixa. Quanto a Jean Clay, não foi possível entrevistá-lo, pois há muitos anos ele se recusa a falar sobre Lygia Clark. O texto “Fusão generalizada”, de sua autoria, publicado no dossiê consagrado a Lygia Clark no nº 4 da revista *Robho* (pp. 12-14), é um dos melhores ensaios escritos sobre a obra da artista após a virada de 1963. Ele pode ser lido em *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, op. cit., e em sua tradução em português no encarte da versão brasileira do mesmo catálogo, *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro*, op. cit.

^{xxiii} Exposição realizada pela Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 1997), em parceria com os museus MAC de Marseille (Marseille, 1998), Fundação Serralves (Porto, 1998), Palais des Beaux-Arts (Bruxelas, 1998) e Paço Imperial (Rio de Janeiro, 1998-1999). A publicação do catálogo dessa exposição, concebido por Manuel J. Borja-Villel, então diretor do museu e por Núria Enguita Mayó, co-curadora da mostra, constitui uma fonte privilegiada para pesquisadores da obra de Lygia Clark pelo primoroso trabalho de investigação, que incorporou

manuscritos da artista até então inéditos e inacessíveis ao público, cuja leitura é essencial para a compreensão de sua obra.

^{xxiv} Duas pequenas esculturas de alumínio da série *Bicho* dos anos 1960 foram vendidas em outubro de 2010 por aproximadamente 700 mil euros (R\$ 1,67 milhão) cada, na 37ª edição da Feira Internacional de Arte Contemporânea (Fiac) de Paris, na França. O valor foi pago por um colecionador francês. Em maio do mesmo ano, no Leilão de arte BRIC (Brasil, Índia, Rússia e China), celebrado em Londres, uma escultura de alumínio da mesma série dobrou o preço estimado, atingindo meio milhão de dólares.

^{xxv} Ver Brian Holmes, “L’extradisciplinaire”, publicado por ocasião de um trabalho em colaboração com François Deck na exposição *Traversées*, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 2001. Ver igualmente, do mesmo autor, “L’extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique Institutionnelle”, e, de Suely Rolnik, *La mémoire du corps contamine le musée*, in *Multitude*, nº 28 (Paris, 2007). Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net>>. Número produzido em colaboração com o periódico austríaco multilíngue *Transform*, pp. 15-27. Disponível em: <<http://transform.eipcP.net>>.

^{xxvi} A Psicoterapia Institucional tem sua origem durante a Segunda Guerra Mundial, com François Tosquelles, psiquiatra catalão anarquista, que se refugia no Hospital de Saint Alban, na França. Nesse contexto ele experimenta inúmeras inovações na prática psiquiátrica, entre as quais destacam-se a introdução de uma psicanálise repensada e expandida em função do trabalho com a psicose em ambiente institucional e a incorporação da autogestão do coletivo como recurso terapêutico (o que inclui “cuidadores” e “cuidados” numa relação horizontal). A Psicoterapia Institucional ganha fôlego na Clínica de La Borde, fundada pelo psicanalista e psiquiatra Jean Oury após a guerra, nos anos 1950, com a qual Félix Guattari esteve envolvido desde seus inícios até o final da vida, tendo sido seu co-diretor por muito tempo. Liderada por La Borde e marcada num primeiro momento pelo movimento lacaniano como sua vertente mais importante em âmbito institucional e no tratamento da psicose, a Psicoterapia Institucional se expandiu nas décadas de 1960-1970, num vasto movimento que teve papel central na revolução da psiquiatria do período na França e em muitos outros países. No Brasil esta abordagem teve uma recepção significativa a partir dos anos 1980 e gerou um avanço significativo no campo da saúde mental que persiste até hoje. O movimento teve vários desdobramentos, como a Pedagogia Institucional criada por Ferdinand Oury, irmão do psicanalista, e a Análise Institucional.

^{xxvii} A Esquizoanálise é uma proposta clínico-filosófica de Félix Guattari desenvolvida em sua colaboração com Gilles Deleuze. Com o vasto trabalho teórico empreendido por ambos, a Psicoterapia e a Análise Institucionais, que tiveram em Guattari um de seus grandes teóricos e praticantes, se complexificam e se expandem, integradas ao campo filosófico introduzido pela obra conjunta desses autores. O exercício da clínica, para a Esquizoanálise, não se restringe a uma atividade no campo institucional a ela destinado, muito menos à que se faz nos consultórios. Consiste, mais amplamente, em um modo de abordagem teórica e prática da realidade, seja qual for seu âmbito, cujo alvo são as políticas de desejo e de subjetivação.

^{xxviii} Minha formação em Psicoterapia e Análise Institucionais se deu durante o exílio em Paris nos anos 1970, tendo-se iniciado na própria Clínica de La Borde e se desdobrado em várias experiências em distintas instituições na França e no Brasil. Essa abordagem marcou igualmente a fundação, após 1968, da faculdade de Sciences Humaines Cliniques da Université Paris VII, onde me formei. Já o conhecimento da Esquizoanálise se deve ao convívio de colaboração com Guattari, que teve continuidade em minha volta ao Brasil e à graduação em Filosofia na Université Paris VII, onde tive o privilégio de frequentar as aulas de Deleuze durante vários anos.

^{xxix} Essa aposta confirma-se no diálogo coletivo que vem sendo empreendido na Rede Conceptualismos do Sul, fundada em 2007, que reúne 60 pesquisadores, artistas, críticos e historiadores da arte na América Latina, dedicados a pesquisar, inventariar e expor as práticas artísticas ditas conceituais, realizadas em seus respectivos países nos anos 1960-1970. A Rede tem parceria com o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), que conta com essa colaboração como um dos dispositivos centrais do conceito que rege sua gestão por Manuel Borja Vilel. O foco principal dessa gestão é a dissolução da hierarquia do mapa cultural das relações entre a Europa e suas antigas colônias, especialmente entre a Espanha e a América Latina.

^{xxx} Babette Mangolte é uma cineasta franco-americana que trabalhou como *camerawoman* em vários dos primeiros filmes de Chantal Akerman, entre os quais ***Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1976)***. Nos anos 1970 instalou-se em Nova York, onde realizou documentários da cena experimental daquela cidade no período (entre os quais, os trabalhos de Trisha Brown e Yvonne Reiner na dança, Raushemberg e Joan Jones nas artes plásticas e Robert Wilson no teatro). Atualmente, Mangolte é professora da Universidade de San Diego, na Califórnia. Stéphan Moustapha Barat é um cineasta franco-americano, hoje residente no Rio de Janeiro, com vasta experiência em curtas e longas-metragens, nacionais e estrangeiros.

^{xxxi} Uma prova da bravura de Lygia Clark quando se deparava com modos de apresentação de sua obra que a deturpavam foi a reação da artista à exposição de seus *Bichos* e *Casulos* no Studiengalerie of the Studium Generale na Polytechnic of Stuttgart, cujo curador era Max Bense. Apesar da importância de Bense e da exposição para o reconhecimento internacional que sua obra começava a conquistar, ao chegar ao local poucos minutos antes da *vernissage* e ver seus *Bichos* pendurados no teto, convertidos numa espécie de móveis e fora do alcance para sua experiência na manipulação, Lygia reagiu furiosamente e não teve dúvidas: conseguiu uma tesoura e cortou os fios que prendiam seus *Bichos* ao teto, libertando-os daquele grave equívoco. A esse

respeito, ver Lygia Clark e Hélio Oiticica, *Cartas. 1964-1974* (Rio de Janeiro: Editora UFR, 1996), pp. 29-32.

^{xxxii} Ver notas 8 e 9.

^{xxxiii} *A memória do corpo*, documentário realizado por Mario Carneiro (Rio de Janeiro: Rio Arte, 1982).

^{xxxiv} *O mundo de Lygia Clark*, documentário realizado por Eduardo Clark, filho da artista (Rio de Janeiro, 1973).

^{xxxv} O Neoconcretismo foi uma facção dissidente do Concretismo que surgiu em 1959, com base num manifesto publicado no *Jornal do Brasil*, escrito por Ferreira Gullar, teórico do movimento. O grupo era formado pelos artistas cariocas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Décio Vieira, Franz Weissman, Hércules Barsotti, Lygia Pape e Willys de Castro. Por considerar excessivamente formalista e racional a arte de seus colegas de São Paulo, os neoconcretistas introduzem uma veia experimental em suas propostas, valorizando o significado existencial e afetivo da obra de arte, assim como a expressão e a singularidade. Sua principal referência filosófica era a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, Ernest Cassirer e Susan Langer. A primeira Exposição Neoconcreta se realiza em março de 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A ela se segue a Exposição Neoconcreta de 1961, no Museu de Arte de São Paulo. O grupo dissolve-se nesse mesmo ano. Os dois grupos voltaram a se reunir em 1967 por iniciativa de Oiticica, quando este organizou a exposição Nova Objetividade Brasileira.

^{xxxvi} Os anos 1950 foram marcados no Brasil por um ideário desenvolvimentista que, sob a presidência de Juscelino Kubitschek, sonha com sua integração à modernidade. É o momento da construção da nova capital, Brasília, emblema maior desse sonho. Nesse ambiente – não só no Brasil mas em outros países da América Latina que viveram um processo semelhante – atualizam-se as tendências construtivistas, pela ressonância da nova paisagem local com o contexto em que elas haviam sido criadas na Europa. É nesse horizonte que surgem o movimento Concretista e sua dissidência Neoconcretista. Tais movimentos são precedidos pela criação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1948) e do Rio de Janeiro (1949), da Bienal de São Paulo (1951) e do movimento *Ruptura* (1952). A Exposição Nacional de Arte Concreta acontece em 1956.

^{xxxvii} O conteúdo desse loop são fragmentos de todos os DVDs de entrevistas incluídas na exposição. Tais fragmentos constituem os dois minutos iniciais de cada filme de entrevista, quando se vê o entrevistado em quatro imagens simultâneas na tela, sendo cada uma delas uma sequência de discurso, montada a partir de uma seleção das passagens mais significativas de seu depoimento.

^{xxxviii} Acerca da discordância com essa interpretação de Ferreira Gullar, Lygia relata em um de seus manuscritos: “[...] Gullar escreveu a teoria do ‘não-objeto’ e queria que todos nós a adotássemos. De minha parte era impossível pois, como dizia Mário Shemberg, os *Bichos* seriam a escultura que os cubistas não inventaram, e eu achava a mesma coisa. Em um programa de televisão o Gullar apontando o *Bicho* disse: ‘Lygia, se isso é uma escultura, não vale nada, mas se for considerado um não-objeto tem um alto significado’. Minha resposta foi a seguinte: ‘Ferreira Gullar, a teoria passa, a obra quando é boa fica’. Foi nessa ocasião que o grupo se desfez.” (inédito s/d, acervo de Lygia Clark). Para maiores detalhes, ver Suely Rolnik, “Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark”, op. cit.