

# LYGIA CHAMANDO

**SUELY ROLNIK**

[Professora titular da PUC-SP]

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

Lygia Clark, Paris, 1969<sup>1</sup>

A vocação do espaço museológico como lugar de exposição e arquivagem de produções artísticas encontra-se hoje na berlinda. É precisamente essa crise o que nos reúne aqui. Como sabemos, a crítica a essa instituição não data de agora. Numerosas práticas artísticas – ditas “experimentais” –, que proliferaram mais amplamente a partir dos anos 60, vêm desertando o museu. Na época, os artistas passaram a não acreditar ser possível desenvolver a investigação estética nesse terreno, sob pena de abafar sua força poética – a vitalidade propriamente dita de sua obra, da qual emana seu poder de interferência crítica na realidade. É o caso, por exemplo, dos brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica. É que, entre outros problemas, os artistas tiveram de se confrontar com a lógica midiático-mercadológica que naquele momento começava a se insinuar na produção artística e que veio se instalar mais incisivamente nesse terreno a partir do final dos anos 70 com a consolidação da hegemonia internacional do capitalismo financeiro.

1. “L’homme structure vivante d’une architecture biologique et cellulaire”. In: *Robho*, n. 5-6, Paris, 1971 (fac-símile da revista disponível In: *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule, à vous de donner o souffle* (catálogo de exposição). Suely Rolnik & Corinne Diserens (ed.). Nantes: Musée de 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. Texto disponível em sua reedição com o título: “O corpo é a casa: sexualidade, invasão do ‘território’ individual”. In: Manuel J. Borja Villed e Nuria Enguita Mayo (ed.). *Lygia Clark* (catálogo de exposição). Barcelona: Fondació Antoni Tàpies, 1997; edições bilingües: espanhol/inglês e francês/português; p. 247-8.

O novo regime, como sabemos, caracteriza-se pela instrumentalização que faz das forças de conhecimento e de criação a serviço do mercado, a ponto de ter sido qualificado por alguns autores de “capitalismo cultural” ou “cognitivo”.<sup>2</sup> É exatamente para enfrentar esse poder que se abateu sobre o circuito institucional da arte que muitos artistas optaram naqueles anos por distanciar-se desse terreno, posição que voltou a ser assumida por uma nova geração que se afirma a partir dos anos 90 em diante, com distintas estratégias. É importante frisar que o intuito dessas derivas na maioria dos casos não era – e continua não sendo – o de abandonar a arte, mas o de exilar-se de seu assim chamado “sistema”. O que muitos desses artistas visavam e todavia visam é garantir a respiração da experiência estética em sua força crítica, usualmente sufocada nos salões mundanos dos espaços institucionais destinados à produção artística. A citação de Lygia Clark que introduz este ensaio é a prova da aguda lucidez da artista acerca do novo regime, já em 1969, quando ele apenas se anunciava no horizonte.

É a partir de Lygia Clark e de uma exposição que consagrei à sua obra em 2005 na França e em 2006 no Brasil que vou enfrentar a questão que nos foi aqui apresentada acerca do destino dos museus na contemporaneidade.

2. No novo regime capitalista as forças de criação passam a ocupar o centro da máquina de produção de mais-valia econômica: seja diretamente, como força de trabalho, seja indiretamente como um modo de agregar valor “artístico” aos logos das empresas ou das cidades que incrementam assim o poder de sedução de seus produtos (e, portanto, seu poder comercial). As noções de “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, propostas a partir dos anos 90, principalmente por pesquisadores associados a Toni Negri e à revista francesa *Multitude*, são em parte um desdobramento das idéias de Deleuze e Guattari relativas ao estatuto da cultura e da subjetividade no regime capitalista avançado. Em alguns de meus ensaios recentes, tenho desenvolvido essa noção da perspectiva dos processos de subjetivação, especialmente as políticas da criação e da relação com o outro. V. “Geopolítica da cafetinagem” / “The geopolitics of pimping”. In: *Rizoma.net*, revista eletrônica, *Documenta 12 Magazine Project*, 2006. Em espanhol, “Geopolítica del chuleo” / “The geopolitics of pimping” in *Brumaria 7: Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Madri, *Documenta 12 Magazine Project*, 2006.

### Uma trajetória em direção ao paradoxo

O percurso de Lygia Clark como artista teve início em 1947. Seus treze primeiros anos foram consagrados à pintura e à escultura, trabalhos que muito rapidamente ocuparam um lugar privilegiado no âmbito do circuito artístico internacional. Apesar do sucesso precoce, a partir de 1963 sua investigação sofreu uma guinada radicalmente inovadora que se mostrou irreversível, ao voltar-se para a criação de propostas que dependiam do processo que mobilizavam no corpo de seus participantes como condição de sua realização. Mas em que consistiam exatamente tais propostas?

De modo geral, as práticas experimentais de Lygia Clark costumam ser compreendidas como experiências polissensoriais, cuja importância teria sido a de ultrapassar a redução da investigação artística ao âmbito do olhar.<sup>3</sup> Se explorar o conjunto dos órgãos dos sentidos era uma questão da época, de fato compartilhada por Lygia Clark, os trabalhos da artista se dirigiam à mobilização de duas capacidades de que seriam portadores cada um deles e ao incontornável paradoxo que marca a relação entre ambas.

Refiro-me às capacidades de percepção e de sensação que nos permitem apreender a alteridade do mundo respectivamente como um mapa de formas e como um diagrama de forças. Esta última resulta da vibratibilidade de cada um de nossos órgãos dos sentidos, sua capacidade de se deixar afetar, que em seu conjunto venho designando por “corpo vibrátil”.<sup>4</sup> As figuras de sujeito e objeto só existem para a primeira capacidade, a qual as supõem e as

3. Esse tipo de interpretação pode ser pertinente para muitas das “experiências sensoriais” e práticas de “expressão corporal” em voga nos mesmos anos 60-70, mas é certamente inadequada para as proposições de Lygia Clark, as quais implicavam problemas de uma outra ordem, que discuto neste ensaio.

4. “Corpo vibrátil” é uma noção que venho trabalhando desde 1987, quando a propus pela primeira vez em minha tese de doutorado, publicada em livro em 1989 (*Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. Reedição. Porto Alegre: Sulina, 2006).

mantêm numa relação de exterioridade; já para a segunda, o outro é uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se parte de nós mesmos, numa espécie de fusão. A tensão entre essas duas capacidades irredutivelmente paradoxais é o que mobiliza e impulsiona a potência da imaginação criadora (ou seja, a potência do pensamento).<sup>5</sup> Com essa passagem para o pensamento da referida tensão paradoxal, deixa de haver separação ou fusão entre a subjetividade e seus outros; em seu lugar desenca-deiam-se devires de si mesmo e do meio em direções singulares e não paralelas, impulsionadas pelos efeitos dos encontros.<sup>6</sup>

Desde o começo de seu percurso, o foco de investigação de Lygia Clark consistiu em trazer para o visível a apreensão vibrátil do mundo, bem como seu paradoxo em relação à percepção, visando à afirmação da imaginação criadora que esse diferencial poria em movimento. É isso o que ela pretendia mobilizar nos receptores de suas proposições artísticas. O trabalho não mais se interromperia na finitude da espacialidade do objeto; realizava-se agora como temporalidade nessa 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, num processo contínuo de criação.

Essa questão já estava presente em suas estratégias picturais e esculturais,<sup>7</sup> mas a partir de *Caminhando*, em 1963, a obra passa

5. As sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível provocam uma crise de nossas referências, cujo mal-estar nos impõe a urgência de inventar formas de expressão. É assim que vão ganhando consistência novos territórios existenciais, acompanhados de suas respectivas cartografias de sentido.

6. Para maiores esclarecimentos acerca da dupla capacidade do sensível e seu paradoxo, assim como de sua presença central na poética de Lygia Clark, ver Suely Rolnik. “D’une cure pour temps dénués de poésie”. In: *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*. Op. cit., p.13-26. Na tradução brasileira do mesmo catálogo: “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia”. Publicação do texto em espanhol: “Una terapêutica para tiempos desprovistos de poesia”. In: Aurora Polanco (org.). *Cuerpo y mirada: huellas del siglo XX*. Madri: MNCARS, 2007. (no prelo).

a não mais poder existir senão na experiência do receptor, fora da qual os objetos convertem-se numa espécie de nada, resistindo em princípio a qualquer desejo de fetichização.

O penúltimo passo foi dado com o trabalho com seus estudantes na Sorbonne, onde ela lecionou de 1972 a 1976.<sup>8</sup> Lygia Clark percebe naquele momento que a experiência que seus objetos supõem e mobilizam como condição de sua expressividade choca-se contra certas barreiras subjetivas em seus participantes, erguidas pela fantasmática inscrita na memória do corpo, resultante de seus traumas.<sup>9</sup> A artista então se dá conta que reativar essa qualidade de experiência estética não era nada evidente; impõe-se a ela a urgência de inventar um dispositivo propício para atravessar a barreira fantasmática, de modo a desobstruir os poros pelos quais essa

7. Na fase da pintura, a quebra da moldura, por exemplo, revelava no invisível do plano bidimensional as forças que o agitam, as quais dissolvem a separação visível entre o quadro e a parede para compor-se com as forças de seu entorno. A partir desse gesto inicial, a artista inventou estratégias mais e mais eficazes para dar corpo à questão que ela perseguia. *Os Bichos*, seus desdobramentos esculturais, constituíram um passo importante, pois implicavam a ação direta do receptor para realizar-se, mas era ainda possível apreendê-los apenas pela percepção. Eles podem assim permanecer limitados à sua condição de objetos, separados do sujeito que os contempla e inclusive daquele que os manipula. Sobre a evolução da questão da poética de Lygia Clark focada no presente ensaio ver Suely Rolnik. "Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark". In: Rina Carvajal e Alma Ruiz (ed.). *The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. p. 55-108.

8. Lygia Clark foi professora na então recém-criada U.F.R. d'Arts Plastiques et Science de l'Art de l'Université de Paris I, na Sorbonne (faculdade conhecida por St. Charles, nome da rua onde se localizava). Impregnada do ideário que orientou o movimento político e sociocultural que eclode em 1968, a faculdade é fundada em 1971 como alternativa ao espírito conservador do ensino da arte até então limitado às escolas de Belas-Artes.

9. Os traumas que tais propostas mobilizavam podem ser, por exemplo, o resultado de ausências de ressonância no ambiente para as expressões do corpo vibrátil e que acabam por inibi-lo; mas também, e mais gravemente, das experiências de forças destrutivas que o teriam afetado, nele deixando suas marcas tóxicas que o constroem e tendem a paralisá-lo. Muitos dos estudantes de Lygia Clark na Sorbonne que filmei no contexto do projeto testemunharam esse aspecto assustador das proposições da artista (abordarei esse projeto mais adiante no corpo do texto).

experiência poderia respirar. Era preciso dar mais um passo: assim criou-se a *Estruturação do self*, último gesto de sua obra.

O novo foco de pesquisa passava a ser a memória dos traumas e de seus fantasmas cuja mobilização deixaria agora de ser um mero efeito colateral de suas proposições, para ocupar o centro de seu novo dispositivo. Lygia Clark buscava explorar o poder daqueles objetos de trazer à tona essa memória e “tratá-la” (uma operação que ela designava como “vomitar a fantasmática”). É, portanto, a própria lógica de sua investigação que a levou a inventar sua proposição artística derradeira, à qual se agregava uma dimensão deliberadamente terapêutica. A artista recebia cada pessoa individualmente em sessões de uma hora, de uma a três vezes por semana, durante meses e, em certos casos, mais de um ano. Sua presença tornara-se indispensável para a realização da obra, mas não como o autor de onde esta emanaria. É a partir de suas sensações da presença viva do outro em seu próprio corpo vibrátil ao longo de cada sessão que Lygia Clark ia definindo o uso singular dos *Objetos relacionais* – nome genérico que ela atribuiu aos objetos que haviam migrado de proposições anteriores para a *Estruturação do self*, ou que ela criava no contexto da mesma. Era essa mesma qualidade de abertura ao outro o que ela buscava provocar nos receptores de sua obra por meio desse trabalho. E é na relação que a obra se realizava.

Esse aspecto “relacional” foi possivelmente a maneira encontrada por Lygia Clark para deslocar-se do individualismo em sua versão própria ao terreno da arte: o par formado pelo artista em estado de gozo narcísico e seu espectador passivo em estado de anestesia sensível. Talvez tenha sido essa igualmente a preocupação que movia as muitas proposições de “participação” do espectador ou de “interatividade” então comuns na cena artística (muitas delas vinculadas ao assim chamado movimento contracultural).<sup>10</sup> A noção

de “relacional”, medula da poética pensante da obra de Lygia Clark, poderia nos servir para reavaliá-las, separando o joio do trigo entre as diferentes manifestações experimentais do período. Entretanto, talvez seja mais urgente proceder tal avaliação na massa de proposições supostamente similares que proliferam nos dias de hoje – sobretudo em obras que se valem de novas tecnologias da imagem, seja no circuito institucional ou deliberadamente fora dele e em sua contracorrente. No primeiro caso, em muitas das propostas que aí predominam, aquilo que tem sido qualificado (e, mais recentemente, também teorizado)<sup>11</sup> como “relacional” é, na verdade, um exercício estéril de entretenimento que contribui para a neutralização da experiência estética – coisa de “engenheiros do lazer”, para parafrasear Lygia Clark – “tendência” tão a gosto do capitalismo cognitivo, que se expande exatamente nos mesmos ritmo, velocidade e direção que este último. Tais práticas estabelecem uma relação de exterioridade entre o corpo e o mundo, onde tudo se mantém no mesmo lugar.<sup>12</sup>

### Estética, clínica e política: potências de invenção

Com a *Estruturação do self*, completa-se a construção do território singular ao qual a artista foi dando corpo passo a passo ao longo de toda sua trajetória. Do ponto de vista desse território insólito, a polêmica relativa ao lugar onde situar esta obra – se ainda na arte, ou

10. Na correspondência entre Lygia Clark e Hélio Oiticica, no entanto, chama a atenção a insistência de ambos em demarcar seus trabalhos das práticas que reivindicam para si a categoria “participação”. Numa carta de 1969, por exemplo, Hélio escreve à amiga: “(...) para você o importante é essa descoberta [do corpo] (...) e não a ‘participação num objeto dado’, pois essa relação objetual (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; 20/6/69; p. 115.

11. V. especialmente Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du Reel, 2002.

12. Esse tipo de prática permanecerá para sempre fundamentalmente estrangeira à esfera em que tudo se descoisifica e as relações entre os corpos tornam-se vivas – condição prévia para que se libere a fecundidade do encontro com o outro que o trabalho de Lygia Clark pretendeu.

já clínica, ou mesmo na fronteira entre ambas ou em seu ponto de junção – revela-se totalmente estéril: falso problema, via sem saída. Tal polêmica é, na verdade, uma maneira de escapar ao trabalho que exige de nós a confrontação com a singularidade da poética da artista e com aquilo que sua obra abre em nossa sensibilidade; e, talvez mais do que isso, uma maneira de escapar à perturbação das categorias em curso na instituição da Arte como na da Clínica que essa abertura pode implicar. A abordagem deve posicionar-se no sentido diametralmente oposto: há que fazer o esforço de apreender esse território em sua radical singularidade, lá onde estética e clínica revelam-se como potências da experiência, inseparáveis em sua ação transformadora e que se trata de (re)ativar.

Mas há ainda uma potência política inerente a essa obra, tão essencial quanto suas potências estética e clínica e igualmente indissociável das mesmas. Se examinamos o horizonte geopolítico do percurso de Lygia Clark, damo-nos conta de que a artista introduz o relacional em sua obra primeiramente em propostas coletivas, elaboradas na ressaca pós-1968 quando, no começo de sua terceira estada em Paris, ela vê anunciar-se o capitalismo cognitivo, como atesta a citação que figura em epígrafe.<sup>13</sup> E é em 1976 que ela volta ao Brasil, momento em que o novo regime instala-se mais claramente na França, enquanto que aqui surgem os primeiros sinais de um movimento em direção da dissolução da ditadura impulsionado em parte pelas necessidades do capitalismo cognitivo que que irá em breve instalar-se no País. Ora, é exatamente nesse contexto que Lygia Clark insere a *Estruturação do self*, em que depura-se e radicaliza-se o aspecto relacional de sua obra. Revela-se nessa proposta uma intervenção sutil no estado de empobrecimento da criação e da recepção no “sistema da arte”, sintoma da política de subjetivação do

13. Lygia Clark viveu na França por três períodos: de 1950 a 1952, em 1964 e de 1968 a 1976.

novo regime capitalista, tal como se apresenta especificamente nesse campo institucional. Mas não pára por aí: a reativação da experiência estética que essas propostas promoviam consistiu mais amplamente um ato terapêutico e de resistência política no tecido da vida social, atravessando as fronteiras do campo da arte e colocando em crise sua suposta autonomia. Com esse trabalho, seus “clientes brasileiros” estariam assim mais bem equipados para tratar os efeitos tóxicos do poder ditatorial em sua potência de criação, mas também para evitar que, ao ser reativada pelo poder perverso do novo regime, essa sua força fosse tão facilmente instrumentalizada.<sup>14</sup>

É essa tripla potência da obra de Lygia Clark – estética, clínica e política – que eu quis reativar com o projeto que iniciei em 2003, tendo em vista a névoa de esquecimento que a envolve. Mas o que quer dizer “esquecimento” no caso de um corpo de obras como esse que, pelo contrário, vem sendo cada vez mais celebrado no circuito internacional da arte?

### A obra se esvai

De fato, as propostas de Lygia Clark que implicavam o corpo do receptor foram mostradas pela primeira vez já em 1968, na Bienal de Veneza, e, na mesma época, na revista parisiense *Robho* que lhe consagrou dois *dossiers* de várias páginas.<sup>15</sup> Após esse primeiro momento, entretanto, um total silêncio se abateu sobre esses vinte e

14. Não esqueçamos que a instrumentalização das forças de criação que o capitalismo cognitivo opera foi ainda mais perversa em países sob ditadura, já que não só tirou vantagem do passado experimental – especialmente ousado e singular em muitos desses países – mas também das feridas das forças de criação provocadas pelo terrorismo de Estado. O novo regime parecia tirar a energia de criação de seu estado comatoso para curá-la, a convidando a voltar a se manifestar com total liberdade de experimentação – com a única contrapartida (nem um pouco negligenciável) de que essa força seria inteiramente canalizada para o mercado.

15. O primeiro número de *Robho* com dossiê consagrado a Lygia Clark foi em 1968 e o segundo em 1971. V. nota 1.

seis anos de pesquisa experimental. O conhecimento público mais amplo desta parte da obra só veio se esboçar vinte anos mais tarde, através de duas iniciativas paralelas, ambas em 1997-1998, portanto dez anos depois da morte da artista. Refiro-me à pequena sala consagrada a algumas dessas proposições na Documenta X e, sobretudo, à retrospectiva itinerante de sua obra organizada na Fondació Antoni Tàpiès.<sup>16</sup> Nesta última, mostrou-se pela primeira vez o conjunto dos trabalhos de Lygia Clark, que até então só eram conhecidos em sua fase de pintura e escultura. Desse momento em diante, essa parte da obra foi não só reconhecida, mas admitida como um dos gestos seminais da arte contemporânea mundial.<sup>17</sup> No entanto, o modo como são geralmente apresentadas tais propostas consiste em simplesmente expor os objetos que se usavam nessas ações ou, pior ainda, refazê-las diante de um público de museus e bienais. Ora, tais proposições, especialmente a *Estruturação do self*, são estritamente incompatíveis com a presença de qualquer pessoa em posição de “espectador”, exterior à obra e imune à experiência que a mesma supõe e mobiliza – sem mencionar o silêncio, a continuidade temporal e a intimidade muda de corpos vibráteis, aspectos indispensáveis para que a obra propriamente dita tenha chances de se realizar. No melhor dos casos, apresentam-se documentos de tais ações, mas também aí só se tem acesso à sua exterioridade, quando a obra se realizava em sua essência “relacional” no sentido pleno, promovendo

16. A curadoria da Documenta X foi de Catherine David, e a concepção da retrospectiva organizada e produzida pela Fondació Antoni Tàpiès foi de Manuel J. Borja-Villel, na época diretor da instituição, em colaboração com Nuria Enguita Mayo, sua atual diretora. A exposição seguiu em itinerância para os seguintes museus europeus: Réunion des Musées Nationaux/MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação Serralves (Porto) e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), todos em 1998, e para o Paço Imperial (Rio de Janeiro) em 1999.

17. Hoje em dia a obra de Lygia Clark comparece em pelo menos trinta exposições internacionais por ano, sendo cada vez mais requisitado o período experimental.

um arejamento na sensibilidade do receptor e uma ativação da dinâmica de sua imaginação. Em suma, essa parte da obra estava finalmente à disposição do público, mas apenas em seu cadáver, completamente esvaziada de sua vitalidade estética que lhe daria seu sentido e seu poder político e terapêutico de convocação crítica.

Em função dessa situação impôs-se a exigência de buscar estratégias destinadas a transmitir o que estava em jogo nessas práticas. Mas como transmitir uma obra que não é visível, já que ela se realiza na temporalidade ilimitada dos efeitos da relação que cada pessoa estabelece com os objetos que a compõem? Em outras palavras, como transmitir uma obra que é fundamentalmente a presentificação de um *acontecimento*<sup>18</sup> que, como tal, é efêmero por definição e ao mesmo tempo sempre renovável fazendo-se outro a cada vez? O caminho de resposta que encontrei foi o de provocar a produção de um trabalho de memória, por meio de várias entrevistas, que seriam cinematograficamente registradas.

### **Memória do corpo: do objeto ao acontecimento**

Com as entrevistas, a memória que eu quis evocar não era a das formas desses dispositivos, de suas ações ou de seus objetos, tal como haviam sido representados. Meu alvo era trazer à tona a memória das potências dessas propostas, mediante uma imersão nas sensações vividas nas experiências que as mesmas proporcionavam, assim como promover o trabalho de torná-las dizíveis (tarefa para a qual eu contava com meus trinta e tantos anos de prática clínica).

Além disso, não bastava restringir as entrevistas aos que estavam diretamente ligados a Lygia Clark, sua biografia e sua obra; era necessário produzir igualmente uma memória do contexto no

18. Utilizo a noção de “acontecimento” aqui no sentido atribuído por Gilles Deleuze a Félix Guattari.

qual sua *démarche* teve sua origem e suas condições de possibilidade, já que a intervenção na política de subjetivação e de relação com o outro então dominante estava no ar do tempo e se dava, de outras tantas maneiras, por todo um ambiente contracultural efervescente na época, conforme mencionado anteriormente. O interesse nesse caso tampouco era o de restituir os fatos, e muito menos sua suposta aura heróica que faria deles um modelo a ser eternizado e reproduzido. Tratava-se sim de atualizar as sensações dessa afirmação de potência poética especialmente ousada em seu espírito crítico, sua imaginação criadora e sua liberdade de experimentação cultural e existencial, que se tornara possível no Brasil dos anos 60 e início dos 70 por encontrar sustentação num amplo movimento coletivo. Era igualmente necessário efetuar uma certa reconstituição do movimento cultural que se deu no mesmo período em Paris, quando a artista viveu naquela cidade, durante oito anos a partir de 1968. Em suma, tratava-se de produzir uma memória do corpo que essa experiência afetara e onde ela se inscrevera, para que ela pudesse transmitir-se, de modo a alimentar a afirmação da potência no presente, pela força de *acontecimento* da qual ela é portadora.

Em outras palavras, a questão não era a de desenvolver um trabalho de registro do passado e sua arquivagem, mas de intervenção na atualidade – especialmente pela retomada de um vigor do movimento artístico no País por parte de uma nova geração de artistas, após o enfraquecimento do mesmo durante duas décadas por efeito de suas feridas ocasionadas pela ditadura militar, mesmo após o término do regime. Entretanto, tais jovens artistas só conhecem esse passado pela memória dos fatos e suas respectivas representações, e não pela memória da potência de criação artística e daquilo que sua ação abriu em seu entorno, na arte e mais amplamente na vida cotidiana. Eu queria que o projeto contribuisse para reativar essa memória e torná-la acessível. A aposta era que sua reativação

– especialmente a do legado de Lygia Clark – agenciada com essa movência no presente teria o poder de trazer-lhe novas forças vindas dessas poéticas ancestrais.

A estratégia consistiu em fazer 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. A idéia era que através delas se desenhassem os contornos da esfera inominável onde se movia o trabalho de Lygia Clark e, para além dele, a contundente experiência cultural vivida na época, no Brasil como na França, contextos nos quais essa obra se fez como uma resposta singular às questões de seu tempo.

Foram realizadas 66 entrevistas:<sup>19</sup> 28 na França e nos EUA e 38 no Brasil.<sup>20</sup> O produto consiste em DVDs que duram entre quarenta minutos a duas horas.<sup>21</sup> No transcórre das filmagens,

19. Os filmes foram realizados na França com o apoio do Ministère de la Culture et de la Communication; do Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains para as montagens; do Musée de Beaux-Arts de Nantes para as legendagens. No Brasil, os filmes foram realizados com o apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) pela Lei de Incentivo Fiscal do Ministério da Cultura.

20. As entrevistas na França e nos EUA foram filmadas por Babette Mangolte, cineasta franco-americana. Tendo trabalhado em vários filmes de Chantal Akerman como *camerawoman*, Mangolte instalou-se em Nova York onde realizou documentários da cena experimental daquela cidade do início dos anos 70 (entre os quais, os trabalhos de Trisha Brown e Yvonne Reiner na dança, Raushemberg e Joan Jones nas artes plásticas, Robert Wilson, no teatro, etc.). Hoje, Mangolte é professora da Universidade de San Diego na Califórnia. Sua obra tem sido objeto de retrospectivas em muitos países. As entrevistas no Brasil foram filmadas por Stéphan Moustapha Barrat, cineasta franco-americano hoje residente no Rio de Janeiro.

21. Com o apoio do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico Arqueológico Nacional (Iphan) do Ministério da Cultura (MinC), da Cinemateca Brasileira, do SESC-SP e da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET) da Prefeitura de Fortaleza, 55 dos 66 filmes estão em fase de finalização e permanecerão na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, disponíveis ao público em geral para consulta gratuita. Vinte dessas entrevistas constituirão uma caixa que conterá igualmente um livreto de apresentação do projeto, a qual está sendo fabricada com legenda em português dos DVDs em mil exemplares para serem distribuídos em instituições culturais por todo o Brasil, com o apoio das mesmas

Corinne Diserens que dirigia na época o Museu des Beaux-Arts de Nantes me propôs pensar uma exposição a partir desse material. Um outro desafio se colocava agora: seria pertinente trazer essa obra para o espaço museológico se sabemos que a artista havia desertado definitivamente esse território já em 1963? E se ainda assim fizesse sentido fazê-lo, como transmitir uma obra como a de Lygia Clark nesse tipo de espaço? Aqui, chegamos ao ponto nevrálgico de nossa mesa.

### Forças poéticas no museu?

Para responder a essas perguntas, parti de alguns princípios curatoriais. Eu queria primeiramente que se soubesse que as investigações de Lygia Clark de objetos e dispositivos que apelavam para a experiência corporal do receptor ocuparam dois terços de sua produção. Ademais, queria mostrar que a obra produzida durante esses vinte e seis anos não é uma espécie de magma indiferenciado composto de objetos que costumam ser vagamente chamados de “sensoriais” ou “relacionais”. Diferentemente disso, trata-se de proposições muito distintas umas das outras, agrupadas pela própria artista em cinco fases, que ela designou com nomes específicos.<sup>22</sup> Cada uma das fases se compunha de uma série de proposições em torno de uma certa direção de estudo, e é a investigação poética de cada campo de questões que a levava à fase seguinte. Para mostrá-lo na exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, apresentou-se para cada fase objetos originais, réplicas, fotos e um documentário feito com

instituições. Na França, 500 exemplares de uma caixa semelhante com legendagem dos DVDs em francês e a tradução do livreto estão sendo fabricados, com o apoio do Ministère de la Culture et de la Communication daquele país.

22. As fases das propostas experimentais de Lygia Clark com seus respectivos nomes e datas são os seguintes: *Nostalgia do corpo* (1966), *A casa é o corpo* (1967-69), *O corpo é a casa* (1968-70), *Corpo coletivo*, que a artista chamou num segundo momento de *Fantasmática do corpo* (1972-75) e *Estruturação do self* (1976-1988).

a própria Lygia Clark.<sup>23</sup> Havia ainda textos concisos que indicavam os problemas centrais que a artista explorava naquele momento, o nome e a data da fase em questão, assim como das proposições que nela se agrupavam.

Era, enfim, importante mostrar que as questões que ela perseguia com suas aventuras experimentais eram as mesmas que já moviam suas investigações de pintura e de escultura, no início de sua trajetória. Para torná-lo sensível ao público, dispôs a trajetória de sua obra na exposição do final para o começo: só depois de fazer todo o percurso é que se descobria os trabalhos de pintura e de escultura. Tinha-se assim uma chance de deixar de reduzir o olhar sobre essa parte da obra à percepção de suas formas por elas mesmas, para convocar a outra capacidade do olho, de modo a “ver” para além do visível aquilo que Lygia Clark buscava veicular por meio de suas estratégias formais. Na verdade, em seus trabalhos de pintura e escultura, a artista brasileira direcionara a favor da singularidade de sua investigação as heranças do construtivismo russo e da abstração geométrica de Mondrian, os quais haviam marcado o concretismo<sup>24</sup> e o neoconcretismo<sup>25</sup> – importantes movimentos artísticos no Brasil dos

23. Acerca das práticas propostas por Lygia Clark relacionadas ao corpo foram realizados dois documentários: *O mundo de Lygia Clark*, de Eduardo Clark (seu filho), que reúne as quatro fases iniciais de suas experimentações corporais (Rio de Janeiro, 1973), e *A memória do corpo*, de Mário Carneiro, sobre a *Estruturação do self* (Rio Arte, Rio de Janeiro, 1982).

24. Os anos 50 no Brasil foram marcados 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 – reatualizam-se as tendências construtivistas, pela ressonância da nova paisagem local com o contexto em que elas haviam sido criadas na Europa. Assim surgirá 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.

25. O movimento neoconcreto nasceu de uma dissidência do concretismo por parte dos artistas do Rio de Janeiro constituído por Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Décio Vieira, Franz Weissmann,

anos 50, dos quais Lygia Clark participara como uma de suas mais vigorosas expressões. A partir do ponto de vista de suas pesquisas ulteriores, podia-se então descobrir que as proposições corporais da artista são, efetivamente, o desdobramento de suas pesquisas iniciais. Se é incontestável que ela já explorava no início de sua obra a dupla capacidade do sensível e seu paradoxo, a partir de sua virada de 1963 essa sua pesquisa deixara de limitar-se ao olho para ser explorada em objetos que faziam apelo aos demais órgãos dos sentidos.

E por fim, os filmes das entrevistas: na Pinacoteca, os colocamos em três momentos da exposição (na entrada, no meio e no final). O público era recebido por essas vozes num filme em *loop* com fragmentos escolhidos<sup>26</sup> e acabava o percurso da exposição em uma sala onde duas cópias de cada filme estavam disponíveis ao público e podiam ser assistidas por doze pessoas ao mesmo tempo. Eu queria que os filmes pudessem impregnar de memória viva o conjunto de objetos e documentos 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 onde elas tiveram lugar. Minha suposição era que só assim a condição de *arquivo morto* dos documentos e objetos poderia ser ultrapassada para fazer deles elementos de uma memória viva, produtora de diferenças no presente. Na exposição da Pinacoteca a sala dos filmes estava sempre cheia; as pessoas ficavam vendo as entrevistas às

Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Lygia Pape e Willys de Castro. Esses artistas consideravam excessivamente formalista e racional a arte de seus colegas de São Paulo e introduziram uma veia experimental em suas propostas, valorizando o significado existencial e afetivo da obra de arte, a expressão e a singularidade. 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, em 1961, no Museu de Arte de São Paulo. O grupo dissolve-se nesse mesmo ano.

26. Foi realizado um DVD com fragmentos de várias entrevistas, além dos DVDs de cada uma das mesmas. Tal seleção é uma cópia dos dois minutos iniciais de todos os filmes de entrevista, nos quais se vê o entrevistado em quatro imagens na tela sendo, cada uma delas, uma seqüência de discurso, montada a partir de uma seleção das passagens mais significativas.

vezes por dias inteiros e algumas – principalmente as mais jovens – voltavam todos os dias por uma ou mais semanas.

### Arquivo vivo ou morto

Para encerrar, eu queria lembrar que encontrar estratégias de transmissão desse tipo de trabalho que mudou o regime da obra de arte vigente até então é um desafio que nos lançam não apenas Lygia Clark mas, com ela, todas as práticas artísticas em que a obra não se reduz mais ao objeto mas implica a incorporação de seus receptores e aquilo que promove em sua sensibilidade. E para além desse tipo específico de obra, toda variedade de proposições efêmeras que encontramos na arte contemporânea, tais como as performances ou as intervenções na vida pública que ganharam um novo élan desde um pouco mais de uma década, explorando agora as novas tecnologias da imagem como mencionado anteriormente. Afrontar esse desafio esteve na origem do projeto, o qual inscreve-se assim no âmbito de iniciativas que vêm sendo tomadas em torno desse tipo de prática artística em muitas exposições pelo mundo que apresentam material de arquivo como seu principal foco, movidas pela convicção de que é impossível reproduzir tais ações *a posteriori*.

A idéia com a qual o presente projeto participa deste debate é que se de fato não há como reproduzir tais experiências *a posteriori*, em compensação encontrar maneiras de comunicá-las impõe-se como tarefa incontornável se quisermos aproximar o pensamento que as permeia e manter vivo seu poder de afetar o presente e de ser por ele afetado. Esse desafio implica ir além de simplesmente reunir a documentação registrada na época, organizá-la e torná-la pública. 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 definitivamente categorizadas pela história da arte. A atitude a ser assumida diante de tais produções artísticas deve ser a inversa: a existência das mesmas teria o poder de ir justamente a contrapelo dessa vontade totalizadora própria do espírito colonial acadêmico europeu e norte-americano. Tais propostas colocam potencialmente em crise as categorias em questão e nos obrigam a retraçar os contornos de uma história que certamente não é uma mas várias – 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 perdermos nada mais nada menos do que a própria arte.

Nesse sentido, o trabalho de Lygia Clark indica efetivamente um interessante caminho de resposta aos problemas que se colocam no terreno da arte hoje, cada vez mais cobiçado (e minado) pela cafetinagem por parte das empresas e cidades, movidas pelos interesses imperiais do capitalismo globalizado. Como uma visionária, a artista situa-se entre aqueles que criaram uma resposta sutil a esse destino funesto da prática artística hoje.

Obviamente, isso não quer dizer que se deva fazer “como” Lygia Clark. Os dispositivos da artista pertencem à sua poética pensante e ao seu tempo. Em compensação, se Lygia Clark ainda nos chama é porque permanece atual a questão que o legado de seu poder crítico nos leva a colocar, a qual excede inteiramente os limites de sua obra: como reativar nos dias de hoje a potência política inerente à ação artística, seu poder de instaurar *possíveis*?

### **A favor ou contra os museus: um falso problema**

Saber se os museus permitem ainda esse tipo de deflagração crítica talvez não seja a melhor maneira de colocar o problema. Não existem regiões da realidade que sejam boas ou más numa suposta essência identitária que as definiria de uma vez por todas. É preciso

deslocar os dados do problema. O foco da questão, ao invés disso, deve ser posto nas forças que investem cada museu a cada momento de sua existência: das mais poéticas àquelas de sua neutralização instrumental a mais indigna (que hoje se manifesta na lógica mercantil-midiática que tende a predominar nesse terreno). Entre esses pólos afirma-se uma multiplicidade cambiante de forças em graus de potência variados e variáveis, num constante rearranjo dos diagramas do poder. Tais feixes de forças estão presentes em cada uma das figuras que compõem a cartografia desse território na atualidade: os diretores dos museus, os patrocinadores de uma obra, de uma exposição ou da própria instituição, os artistas e, *last but not least*, os curadores. Não esqueçamos que a figura do curador tal como a conhecemos hoje é bem recente; ela impôs-se com o neoliberalismo como a versão do *yuppy* no território da arte, cuja função em sua origem é a de gerir as relações entre capital e cultura. Pois bem, o curador pode efetivamente investir seu papel como *artist's hunter* contratado pelos cafetões da criação em busca de carne fresca e continuar se deslumbrando por receber em troca sua “inclusão” intermitente nos banquetes onde se lambuzam com os restos das iguarias de grife vestido com seus ternos Armani. Porém, muito diferentemente disso, ele pode assumir a responsabilidade ética de seu lugar e, consciente do valor político e clínico da experiência artística, buscar a cada vez as estratégias singulares adequadas para criar suas condições de possibilidade.

Não existem fórmulas prontas para realizar semelhante tarefa, senão a convocação das potências vibráteis do corpo de cada um para fazer-se vulnerável aos novos problemas que pulsam na sensibilidade em cada contexto e a cada momento. Mas também para farejar as proposições artísticas que teriam o poder de atualizar esses problemas até então virtuais, os trazendo para o visível, abrindo assim impensáveis bolsões de respiração vital.

Que se faça ou não esse empreendimento em espaços museológicos é uma questão a ser levantada diante de cada desafio de liberação do processo vital que nos exigem os pontos de tensão onde este se encontra bloqueado. E se parece possível enfrentar o desafio nos museus, antes de decidir é prudente perscrutar o diagrama de forças da instituição com a qual se pretende trabalhar. É dessa maneira que a força propriamente poética pode participar do destino de uma sociedade contribuindo para que sua vitalidade possa afirmar-se e resistir à sua cafetinagem. Porém, não no sentido de edulcorar com uma dose de “arte” as alucinações de um *gran finale* – seja ele redentor ou apocalíptico – à maneira do que se esperava da arte em certas utopias modernistas. Se a força poética participa de fato da vida pública é porque se compõe com a polifonia paradoxal, através da qual se desenham os devires heterodoxos e imprevisíveis da mesma, os quais não param de se inventar para liberar a vida de seus impasses que se formam nos focos infecciosos onde o presente se faz intolerável.

O artista tem uma escuta fina para os sons inarticulados que nos chegam dessas frestas para o invisível. É talvez por ter nos mostrado isso com fulgurante inteligência e talento que Lygia não pára de nos chamar.