

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

**LYGIA CLARK E A ESTRUTURAÇÃO DO SELF: POLÍTICAS DO CORPO NA
ARTE CONTEMPORÂNEA**

LUIZA MARTELOTTE SIMÕES DE CARVALHO MARTINS

NITERÓI

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M3791 Martins, Luiza Martelotte Simões de Carvalho
Lygia Clark e a Estruturação do Self : Políticas do corpo
na arte contemporânea / Luiza Martelotte Simões de Carvalho
Martins ; Ricardo Roclaw Basbaum, orientador. Niterói, 2018.
44 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção
Cultural)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e
Comunicação Social, Niterói, 2018.

1. Artes plásticas. 2. Produção intelectual. I. Basbaum,
Ricardo Roclaw, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Titulo.

CDD -

LUIZA MARTELOTTE SIMÕES DE CARVALHO MARTINS

**LYGIA CLARK E A ESTRUTURAÇÃO DO SELF: POLÍTICAS DO CORPO NA
ARTE CONTEMPORÂNEA**

Monografia apresentada ao curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

NITERÓI

2018



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: LUIZA MARTELOTTE SIMÕES DE CARVALHO MARTINS	Matrícula: 214 033 07
Título do Trabalho: "LYGIA CLARK E A ESTRUTURAÇÃO DO SELF: POLÍTICAS DO CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA."	
Orientador(a): RICARDO BASBAUM	
Categoria: MONOGRÁFICA	Data da Apresentação: 19/12/18

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Dr. Ricardo Basbaum
2º Membro: Drª. Neide Aparecida Marinho
3º Membro: Drª. Viviane Matesco

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário <p>A banca considerou a pesquisa madura, profunda e com escrita clara. Indica, ainda, as possibilidades de ampliação da investigação no curso de Mestrado.</p>
10,0 (dez)
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):
ASSINATURAS: <u></u> 1º Membro (Presidente) <u></u> 2º Membro <u></u> 3º Membro



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 19/12/2018

Eu, **LUIZA MARTELOTTE SIMÕES DE CARVALHO MARTINS**, CPF 164.362.447-43, formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **“LYGIA CLARK E A ESTRUTURAÇÃO DOSELF: POLÍTICAS DO CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA.”** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

Luíza Martelotte S. de C. Martins

LUIZA MARTELOTTE SIMÕES DE CARVALHO MARTINS

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos, que souberam me confortar e arrancar um riso nos momentos de dificuldade.

À Helena, Clara e Halina pela motivação e incentivo no meu percurso acadêmico.

À Paula e a Maria por tornarem as semanas mais leves.

À Anita Guerra, por toda a sua sabedoria quanto ao mundo da arte e apoio em diversos momentos da vida.

À Andréa Pinheiro por estar sempre ao meu lado segurando minha mão nos momentos mais difíceis.

Ao meu pai, João, que sempre soube dar os melhores conselhos.

Ao meu orientador Ricardo por ter expandido o meu campo de percepção em todo o processo de orientação.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2. PELOS CAMINHOS DA ESTRUTURAÇÃO DO SELF	12
2.1. A expansão da ideia de espaço	12
2.2. Os objetos relacionais e a linguagem toque-corpo	15
3. OBJETO RELACIONAL E AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E TERAPIA	22
3.1 Arte, vida e sofrimento psíquico	22
4. ARTE, EXPRESSÃO, CONTEMPORANEIDADE E POLÍTICA	30
4.1. Estruturação do Self e o contexto político	30
4.2. Estruturação do Self e as relações arte-vida	32
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilust. 1 - Lygia Clark - A quebra da moldura, 1954	13
Ilust. 2 - Objetos relacionais em set da Estruturação do Self.....	16
Ilust. 3 - Objeto relacional em set da Estruturação do Self	16
Ilust. 4 – Lygia Pape - O Ovo, 1967	25
Ilust. 5 - Lygia Clark – Ovo-mortalha, 1968	26
Ilust. 6 - Lygia Clark – O eu e o tu, 1967	36
Ilust. 7 - Lygia Clark – O eu e o tu em exposição na Queermuseu, em 2018 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage	37

RESUMO

O presente trabalho busca investigar os desdobramentos subjetivos que infligem o corpo no contato sensível com a obra de arte a partir da Estruturação do Self de Lygia Clark. Partindo do princípio que o sujeito não é uno e rígido, e sim uma construção constante que se dá em relação ao objeto – um Outro pulsante e vivo –, nossa proposta é analisar como se dá essa relação entre o corpo submetido à proposição artístico-terapêutica de Lygia e os Objetos Relacionais intrínsecos a ela para pensar também esse corpo em relação ao mundo que o cerca e que o perpassa; e, assim, pensar as possibilidades de atuação do próprio objeto artístico para com o mundo, em uma perspectiva de produção de conhecimento ético-política que se distancia do campo da estética mas que produz conhecimento sobre ela. Para tal, essa pesquisa se situa em um campo de tentativa de pensar Lygia e a Estruturação do Self sob um viés contemporâneo e a partir de uma perspectiva híbrida da arte, o que possibilita um olhar em direção ao objeto de arte enquanto possibilidade de abertura de significâncias e de produção de conhecimento e subjetividades.

Palavras-chave: arte contemporânea; corpo; relações arte-vida; Lygia Clark;

ABSTRACT

This work seeks an investigation of the subjective unfolding that inflicts the body in its sensitive contact with the work of art, starting from *The Structuring of the Self* of Lygia Clark. Assuming that the subject is not One neither rigid, but a constant construction that happens with the object - an Another, pulsating and alive – our proposal is analyze how this relation between the body submitted to the artistic-therapeutic proposition of Lygia and the Relational Objects intrinsic to it to also think this body in relation to the surrounding world that passes through it; and, therefore, think the possibilities of action of the work of art towards the world, in a perspective of production of ethical-political knowledge that distances itself from the field of aesthetics but produces knowledge about it. For this, this research is situated in a field that tries to think about Lygia Clark and *The Structuring of the Self* under a contemporary point of view and from a hybrid perspective of the art, which allows a view towards the work of art as a possibility of significances opening and production of knowledge and subjectivities.

Keywords: contemporary art; body; life-art relations; Lygia Clark

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa é uma proposta de diálogos entre o Objeto Relacional de Lygia Clark e questões referentes ao corpo de quem o vivencia, incorporando essa conversa em uma perspectiva macro da arte contemporânea.

O texto apresenta três capítulos, os quais contêm alguns subcapítulos em seu interior. O primeiro diz respeito à expressão do próprio espaço que inquietava Lygia, atrelado ao desenvolvimento de uma linguagem do corpo através dos Objetos Relacionais. O segundo traz reflexões sobre o sofrimento psíquico e sua significância para desdobrar as práticas de Lygia, alinhadas à reflexão sobre a arte e a clínica. O terceiro analisa o contexto político da Estruturação do Self e o cenário político-econômico contemporâneo, conjugando-os com a potência que os Objetos Relacionais carregam.

As políticas do corpo na arte contemporânea serão apresentadas e problematizadas a partir de uma perspectiva que analisa as relações entre o objeto e o corpo do cliente, suscitando questões específicas às subjetividades instaladas no corpo, que constroem o sujeito politicamente, até a própria relação entre sujeito e objeto que permeiam a esfera da arte, considerando impactos de por o próprio corpo a existir em relação à obra.

O ponto de vista da obra de arte como produção de conhecimento será colocado e relacionado com a importância dessa produção para o cenário da arte contemporânea. Corpo, sujeito, objeto e as relações arte-vida aparecem por todo o texto.

Pretende-se explorar o campo de subjetividades que se dá entre o objeto relacional idealizado por Lygia Clark na Estruturação do Self e o corpo do sujeito submetido a esta prática artístico-terapêutica, questionando a significância dessa relação para a construção do sujeito a partir do contato tátil com o Outro externo a si e de que forma isso impacta sua relação com o mundo, além de relacionar o binômio arte-vida com a proposta de Lygia Clark na Estruturação do Self, buscando a relação entre o micro – o sujeito – e o macro – o coletivo

2. PELOS CAMINHOS DA ESTRUTURAÇÃO DO SELF

2.1. A expansão da ideia de espaço

O trabalho de Lygia Clark percorre um caminho por onde a arte se dissolve e se remonta. Falar de Lygia é uma aventura tão grande quanto falar de sua obra. O que sabemos é que Lygia suscitou questões e provocou reflexões e práticas do âmbito da arte contemporânea, tendo revolucionado o fazer artístico na década de 60, o que pretendo desenvolver ao longo do texto.

O desafio de pesquisar uma artista como Lygia envolve falar não apenas sobre arte, ou sobre sua trajetória de forma linear, mas também se debruçar sobre sociedade, corpo, política e, sobretudo, falar sobre vidas humanas. Isso se aplica ainda mais profundamente quando a intenção é trazer à tona, mais uma vez, a potência da Estruturação do Self e dos Objetos Relacionais.

As relações entre arte e vida são remontadas, num novo jogo de quebra cabeça, a partir da prática da Estruturação do Self, utilizando os objetos relacionais – os quais nos debruçaremos mais à frente. É a construção de uma forma de terapia que está inserida num contexto e trajetória de uma mulher e artista cujas inquietações giravam em torno do próprio espectador, do corpo e do espaço.

É Lygia quem, ao criar os objetos relacionais, denomina-se, naquele momento, psicoterapeuta, muito provavelmente devido ao fato de estar incompreendida e marginalizada pela arte, como menciona Suely Rolnik (p. 5, 1996). Mas para desbravarmos os mares da Estruturação do Self é preciso voltar alguns passos atrás.

Desde o início de seu trabalho como artista, Lygia Clark buscava superar o espaço delimitado para a prática artística. No início dos anos 50, dentro do campo da pintura, Lygia percorria a esfera da geometria, mas seu interesse era a busca por um espaço orgânico, que ultrapassasse os limites do quadro. No seu trabalho *Quebra da Moldura* (1954), já podemos ver sinais da ruptura com o espaço da pintura até então. A linha que surge entre um ponto e outro nos remete à fresta de uma porta, uma espécie de dobradiça, que ultrapassa o arquétipo de uma moldura tradicional.



Ilust. 1 - Lygia Clark - A quebra da moldura, 1954

Fonte: Veja SP¹

É importante perceber que a presença do corpo e a preocupação com o espaço da arte e o espaço da vida atravessa toda a sua obra. Guy Brett (1994, p.61) discorre sobre a série *Unidades* (1958), propondo uma reflexão sobre essa busca no campo da pintura:

No final dos anos 50 figuras lineares estilo Albers perderam espaço no trabalho de Clark para uma preocupação com a superfície. (...) A superfície preta, que salta ligeiramente da parede, é dissecada e contornada por linhas brancas estreitas ligeiramente recuadas, que às vezes a fecha, às vezes a abre, para o espaço circundante.²

Era a busca pela expressão do próprio espaço e também pela dissolução das barreiras entre a obra e o espectador que permeou a trajetória de seu trabalho. De acordo com Lygia (CLARK apud ROLNIK, 2006, p. 24) “A geometria nasce do

¹ Disponível em: < <https://vejasp.abril.com.br/atracao/in-between/>>. Acesso em: 25 jul. 2018

² By the late '50s, Albers-like linear figures suggesting deep and elastic space had ceded in Clark's work to a preoccupation with surface. (...) The black surface, raised slightly from the wall, is dissected or bordered by slightly recessed, narrow white lines, which sometimes close it, sometimes open it, to the surrounding space.

reflexo do corpo projetado em minha mente [...] comecei com a geometria, mas procurava um espaço orgânico onde pudesse introduzir a pintura”. Isso fica ainda mais claro quando Lygia Clark dá início a série *Bichos* (1960), uma espécie de conexão entre a geometria, agora no formato de construções sólidas, móveis, mas que contém uma espécie de rigidez que resiste à manipulação, e o que Brett (1994, p. 61) denomina de “a pulsação da vida e da natureza”³. Os *Bichos* dão início à participação ativa do espectador – eles foram feitos para serem manipulados pelo público, mas não se resumem a isso. É importante destacá-los para que possamos compreender que quando Lygia propõe *Caminhando* (1964)– o ano do golpe militar no Brasil – estamos lidando com uma ação, sobretudo política, seja na esfera da arte ou na esfera da vida, como veremos nos próximos capítulos.

Nesse aspecto, a Estruturação do Self foi uma ação continuada de uma produção extensa, onde Lygia modifica a posição do artista para evidenciar o papel do outro na sua prática, ou como Tania Rivera (2013, p. 56) frisa, neste momento falando sobre o *Caminhando*, mas que se aplica também à Estruturação do Self: “A presença do artista implica uma torção, uma alteração de sua posição em prol do surgimento de um espaço do outro e para o outro”. No *Caminhando* o objeto de arte se ausenta para dar lugar ao próprio ato – o corte. Na Estruturação do Self, o objeto relacional é o caminho para o corpo e não um objeto: é a proposta da “redescoberta do corpo concebido como espaço (receptáculo) de experiência aberta” (WANDERLEY, 2002, p. 20).

A reflexão trazida pela Estruturação do Self é a transformação com e através do outro. É o ponto de contato entre os objetos de arte – os objetos relacionais – e o corpo do outro, originando poéticas sem fim. Lygia acreditava que, com os objetos, “era possível uma interação com experiências travadas na memorial corporal”⁴.” e ainda que “uma comunicação verbal não poderia tocá-las, mas uma ‘linguagem do corpo’ poderia diretamente contatá-las e trazê-las de volta – ‘não como uma vida virtual, mas como um sentimento concreto’ – para ser revivido e transformado”⁵ (BRETT, 1994, p. 62). Lygia incorpora o objeto no corpo, numa espécie de costura, onde a agulha brinca com o dentro e o fora, ou ainda um dentro para outro dentro,

³ the pulse of life and nature

⁴ an interaction was possible with experiences locked in the body's memory

⁵ a verbal communication could not touch them, but a ‘language of the body’ could by direct contact bring them back - ‘not as virtual live but as a concrete feeling’ - to be relived and transformed

como sugere a fita de Moebius, - definida por Tania Rivera como um “objeto que anula a distinção entre dentro e fora, avesso e direito” (2012, p. 36) - utilizada em *Caminhando*.

A Estruturação do Self é de certa forma o que Lygia Clark ansiava: é uma obra que não possui plano determinado, nem suporte, nem objeto de arte. O que seria o espectador não tem lugar definido, sendo deslocado para ser participante ativo na arte. É uma forma de terapia para o sofrimento psíquico, portanto atua diretamente na sociedade. Mas ela é feita através do corpo: portanto é uma ação política que busca pensar o corpo, algo que Lygia já vinha fazendo nos seus trabalhos *Corpo Coletivo*, *Baba antropofágica* e *Canibalismo*, no final dos anos 70 – todos trabalhos coletivos e que buscam no corpo exterior o contato com o mundo de forma a atingir uma experiência individual. São as vivências coletivas que vão se incorporar individualmente na vida de cada pessoa, fazendo um “diálogo pela reconstrução permanente do Eu e do Outro: a dissolução no coletivo reconstrói a individualidade” (WANDERLEY, 2002, p. 22).

2.2. Os objetos relacionais e a linguagem toque-corpo

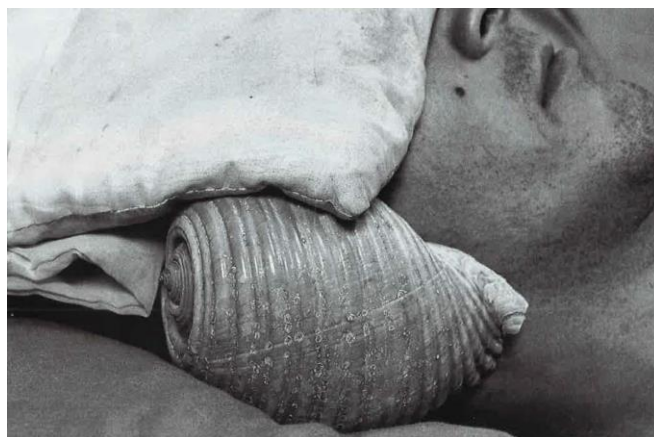
Objetos simples, mas cada um muito particular, os objetos relacionais trazem consigo uma potencialidade sensorial devido às suas texturas e formatos. Isso acontece por possuírem características muito diferentes uns dos outros: alguns são almofadas constituídas de areia, outros constituídos com bolinhas de isopor; outros são sacos plásticos – um contendo sementes, outro pedra, outro água. São os elementos primordiais para a construção da Estruturação do Self, que se propõe a trazer à tona a experiência corporal propriamente dita.

Alguns exemplos de objetos relacionais:



Ilust. 2 - Objetos relacionais em set da Estruturação do Self

Fonte: BRETT, 1994



Ilust. 3 - Objeto relacional em set da Estruturação do Self

Fonte: BRETT, 1994⁶

Eles integram o que Lula Wanderley (2002, p.35) chama de “relação corpo/espaco/objeto/ambiente”, pois caminham pelo entrelaçamento e ao mesmo tempo desestruturação do corpo, dialogando com o ambiente através do objeto,

⁶ In: BRETT, Guy. Art in America. Lygia Clark: In Search of the Body. Vol. 82, no. 7 (July 1994): cover, 56-63, 108.

atingindo a fragmentação do corpo. A princípio parecem percorrer um fluxo de oposições, mas é justamente o hibridismo que lhes dá potência: os objetos escapam aos binarismos do pensamento clássico, racional, mantendo as tensões que existem entre termos antagônicos, sem isolá-los. Não à toa, os objetos relacionais incorporam um “sistema de opostos sensoriais elementares: leve/pesado, cheio/vazio, áspero/macio, ar/água, fixo/móvel, som/silêncio etc.” (BRETT apud WANDERLEY, 2002, p.10) que ativa no sujeito suas fantasias individuais, estabelecendo uma comunicação com a linguagem do corpo a partir do toque.

Lula nos dá pistas sobre a potência do toque dos objetos relacionais quando diz que “Tocar é ir além de si, é deixar-se ser tocado” e que “pelo advento da nova tecnologia e a conseqüente emergência do ‘Corpo-Imagem’, a linguagem ‘toque-corpo’ passa a ocupar o lugar de resistência e, às vezes, de nostalgia.” (WANDERLEY, 2002, p.33). A resistência dessa linguagem toque-corpo através dos objetos relacionais é uma inversão das dimensões simbólicas que norteiam o pensamento clássico, perpassando uma outra esfera da linguagem, onde as estruturas do objeto dialogam com as estruturas do corpo, tocando as memórias que alojadas no corpo – e por isso o fragmenta. É uma memória que não pode ser alcançada pela superficialidade corpórea da linguagem visual-tátil, que Lula (2002, p. 33) descreve:

Como superfície designamos a parte externa de um corpo (resolução final da forma) e por extensão o anteparo (suporte) onde projetamos imagens. (...) A superfície pode ser também imaginária como a “n” dimensão descrita pela matemática topológica ou a descrição do Eu pela psicanálise: a superfície do aparelho psíquico.

A linguagem toque-corpo atinge a potência de reviramento do Eu, alcançando essa memória corporal que subverte o mundo da imagem, pois o próprio objeto relacional é uma torsão da noção de objeto. Considerando seu significado em aberto, que adquire sua potência no contato com o corpo de quem o vivencia, ele só se realiza através da visitaçao do outro. Tania Rivera, em *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*, analisa justamente essa porosidade da relação sujeito-objeto, dos objetos artísticos se fazendo sujeito: segundo ela, “o objeto de arte vive. O objeto não é produto do eu nem consiste em um complemento simétrico a este, mas

surge, estranhamente, como uma ‘vivência’” (RIVERA, 2012, p. 50). “É desse enganchamento, capaz de fazer de um objeto uma vivência do sujeito que trata a noção de estranheza (*Unheimliche*), proposta por Freud em 1919 [...]. O familiar (*heimlich*) é também estranho (*unheimlich*) – o que seria meu pode, estranhamente, surgir no objeto.” (RIVERA, 2012, p. 50. Grifos da autora).

O objeto relacional trata exatamente dessa relação sujeito-objeto. Constroem-se imagens a partir das fantasias dos próprios clientes; no objeto não resta mais nada além das experiências e sensações de quem o vivencia. O espectador, então “compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. [...] Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto” (RANCIÈRE, 2014, p. 17). Por isso, a linguagem toque-corpo relaciona-se com a ideia do espectador emancipado. O paradoxo do espectador apresenta-se nesse set da Estruturação do self: Permanecem deitados, recebendo os objetos em seu corpo, mas a sua potência só se revela nas fantasias do cliente. É dessa linguagem que o próprio objeto acaba se fazendo, também, sujeito, a partir do cliente que enxerga um pouco de si no objeto.

Lula Wanderley, no livro *O Dragão pousou no espaço*, relata um paciente com quem trabalhou em um hospital psiquiátrico, Romilson, de 22 anos, que “Dizia ter dentro de si um ‘vazio cheio’”. (WANDERLEY, 2002, p.62). Em suas anotações Lula descreve o processo de Estruturação do Self feito com Romilson. Dentre os objetos relacionais, um em específico chamou a atenção do paciente: o Objeto leve-pesado. Ele dizia: “‘leve-pesado como eu’ (WANDERLEY, 2002, p. 62)” e, em outro momento, “‘vazio-e-cheio como eu’” (WANDERLEY, 2002, p.62): o processo de Estruturação do Self foi, para Romilson, uma construção de uma estrutura dentro de si, sentia os objetos que incorporavam ao seu corpo, a partir de um dentro para outro dentro. Isso porque Romilson se reconhece no próprio objeto relacional, o que permitiu o objeto tornar-se sua própria vivência.

Jards Macalé, em sua entrevista para Suely Rolnik no projeto *Arquivo para uma obra acontecimento*, que integrava a exposição *Lygia Clark – Da obra ao acontecimento* (2001) com curadoria da Suely na Pinacoteca relata que, Lygia costumava dizer a ele que “Quando você se sentir vazio, não lute contra o vazio. Não lute contra nada. Deixe-se ficar vazio. Aos poucos você vai se preenchendo até

voltar ao estado normal do ser humano, que é o criativo”⁷. É do abismo que brota o criativo, e Macalé relata ainda, que nas palavras de Hélio Oiticica, Lygia vivia sempre à beira do abismo.

Romilson vive a Estruturação do Self da mesma forma que Lygia: à beira do abismo. Desse abismo brotou em Romilson “a vida como expansão de todo os começos” (WANDERLEY, 2002, p.69). O toque dos objetos relacionais revela à Romilson uma passagem desse corpo por ele relatado como “vazio-cheio”, para uma experimentação do sentir, um corpo orgânico, um corpo que não tem forma definida: “Ele se expande e se contrai, é tanto dentro quanto fora.” (WANDERLEY, 2002, p. 69).

O que ocorre é que Lygia expande a própria noção de corpo, pois transforma o toque em linguagem. É como se o corpo possuísse uma expressão própria, que escapa aos códigos da linguagem como a conhecemos, e que é alcançada pelas fantasias e subjetividades de quem vivencia essa experiência corporal, transformando-a em pensamento. O que se passa, a partir do toque, é uma vivência estranha de nós mesmos, construindo o paradoxo que Nancy propõe sobre o pensamento do corpo ontológico: “Talvez que o corpo ontológico só seja para ser pensado onde o pensamento toca na dura estranheza, na exterioridade não pensante e não pensável deste corpo. Mas só um tal tocar, ou um tal toque, é a condição de um pensamento autêntico” (NANCY, 2000, p.17,). Na tentativa de Lygia de chegar onde não havia linguagem, surge uma releitura, uma subversão da própria noção de linguagem.

Isso nos faz retornar à nostalgia ocupada pela linguagem toque-corpo: é a nostalgia que é residual à vivência da dissolução dos contornos do corpo. Ao desfazer tais contornos, há uma superação da linguagem visual-tátil, pois a exterioridade do corpo apresenta-se como interioridade: ocorre uma dissolução do dentro-fora, assim como acontece na fita de Moebius utilizada em *Caminhando* (1964). A fantasmática do corpo que Lygia se propunha a alcançar, mobilizada nessa experiência primeira do corpo, trabalha essa nostalgia da linguagem toque-corpo *na nostalgia do próprio corpo*. Suely Rolnik analisa justamente essa questão:

⁷ ROLNIK, Suely. DVD- Arquivo para uma obra-acontecimento – 26h e 11min. português. SESC-SP.

“Os pontos portadores da memória destas marcas traumáticas são a morada corporal dos fantasmas. É provavelmente a isto que Lygia se refere com a noção de ‘fantasmática do corpo’”. (ROLNIK, 2005, p.10). “É o caso daquele cliente que sente uma dor num determinado ponto de suas costas que ele associa à dor física de uma facada indissociavelmente associada à dor afetiva de uma traição.” (ROLNIK, 2005, p.10). Ou seja, a linguagem toque-corpo ocupa este lugar de nostalgia, pois sua comunicação corpo a corpo não é feita pela superfície dos corpos, como sugere a linguagem visual tátil: é uma linguagem que dilacera o corpo em busca dessa fantasmática proposta por Lygia, existindo como potencialidade, onde adquire significados múltiplos.

Ao ativar a memória corporal, a linguagem da palavra é apenas secreção da linguagem toque-corpo, onde esta última carrega uma nova forma de poesia e de escrita: “Escrever: tocar a extremidade. Como tocar então no corpo, em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar? (NANCY, 2000, p.11). Esse é o desafio do objeto relacional onde o cliente escreve o próprio corpo através do toque, não uma escrita no mundo da significação, mas uma escrita que é põe em construção o próprio objeto que por sua vez “no campo simbólico da arte implica uma sutil retomada da estrutura do desejo, pondo em primeiro plano o sujeito.” (RIVERA, 2012, p.49). Por isso, o toque é o ponto de virada entre o sujeito e o objeto, como traz Tania Rivera: “Um toque, e mais nada – esse objeto torna-se outra coisa, apesar de continuar o mesmo” (RIVERA, 2012, p. 49). Hélio. também descreve: “Quero que a matéria de que é feita a minha obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica”. Fora disso não há obra. Basta um toque, mais nada”. (OITICICA apud RIVERA, 2012, p.49)

Então, não por acaso, ao final da experiência da Estruturação do Self, Lygia realiza o *Sopro* no cliente. Esse sopro, na verdade, é o sopro do cliente à ela “Somos os propositores: somos o molde, a você cabe o sopro” (CLARK, 1980, p.31). É o corpo do cliente o lugar desse sopro de vida que é entregue à Lygia durante a experiência e que é devolvido pela artista no final da proposta, pois este nos pertence enquanto espectadores, vivenciando a experiência artística e tornando-a expressão.

A linguagem toque-corpo, portanto, é o objeto relacional como própria vivência do sujeito, que se dá pela penetração do objeto no corpo a fim de suspender essas fronteiras entre a superfície e o interior, entre o Eu e o outro, o dentro e o fora, o cheio e o vazio, objeto e fantasia, tempo e espaço expandindo a ideia de corporeidade. O sopro é então “um encontro de si na coisa” (RIVERA, 2012, p..50). Ela prossegue:

“O ‘toque’ de Oiticica refere-se, portanto, menos a um ato do artista do que a um acontecimento que se dá entre sujeito e objeto: ‘*Acham-se ‘coisas’ que se veem todos os dias*’, escreve o artista em 1966, ‘mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente’. [...] O que me cerca não é objeto de que eu possa me apossar ou com o qual possa me relacionar de maneira complementar. O que está no mundo e que encontro como objeto é meu ‘próprio’ sujeito (que não é próprio, a bem dizer, mas está fora – é de saída, um outro).”

Podemos pensar, então, que esse corpo atingido pelos objetos relacionais, de alguma maneira, se reconfigura e origina uma nova relação com a realidade cotidiana, uma releitura entre indivíduo e sociedade, entre sujeito e cultura, a partir de uma noção de fragmentação do eu, que se faz no outro. Afinal, “só sentimos que existimos depois de já ter entrado em contato com os outros, e nossa reflexão é sempre um retorno a nós mesmos que, aliás, deve muito à nossa frequência ao outro” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.48). Essa é a narrativa de Lygia construída na busca de uma aproximação intensa entre o ser humano e a arte. Assim, quando Lygia propõe essa relação entre sujeito-objeto ela está colocando em primeiro plano o sujeito. O viver não é individual: perpassa a ideia de que todos estão inseridos no mesmo mundo - inclusive aqueles que possuem algum sofrimento psíquico.

O objeto relacional, então, através do toque plurissensorial, rasga o corpo pautado nessas margens a fim de provocar uma “vivência de totalidade” (WANDERLEY, 2002, p. 36): trazendo a “expansão da vida como um religamento ao mundo”. (WANDERLEY, 2002, p. 36): O objeto relacional como um ativador de uma unidade híbrida.

3. OBJETO RELACIONAL E AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E TERAPIA

Dedico este capítulo às relações que se estabelecem entre o objeto relacional e principalmente os “clientes” da Estruturação do Self que possuem algum tipo de sofrimento psíquico.

3.1 Arte, vida e sofrimento psíquico

Pensar esse lugar por onde arte e loucura caminham é questionar a própria noção de como se constrói o sujeito. Alinhar a psiquiatria e a arte parte do ponto que a própria arte assumiu o desafio – e aqui ela é o agente, que toma desafios para si – de desestabilizar os limites entre arte e vida, o que também nos desafia, enquanto seres humanos inseridos no mundo, a questionar a realidade que nos permeia.

O objeto relacional, quando dissolve fronteiras entre o Eu e o Outro, está nos convidando a experimentar outro tipo de relação com nós mesmos e com a realidade. Ele questiona o lugar do sujeito no mundo, reativando a curiosidade pelo outro ao mesmo tempo em que construímos o próprio Eu.

A partir da loucura podemos criar reflexões sobre o campo do sentir e do pensar, assim como sobre o próprio corpo, o que se assemelha aos caminhos traçados pela arte. Lula Wanderley menciona que “A reconstrução do mundo, empreendida por aquele que sofre a devastação de uma crise psicótica, algumas vezes assemelha-se à reconstrução do mundo contida na experiência da arte” (WANDERLEY, 2002, p. 16). Dessa forma, as experiências de sofrimento psíquico vivenciadas pelos clientes da Estruturação do Self são possíveis de serem enxergadas de modo que se relacionem com a vida e, ainda, são experiências que fazem parte do mundo em que vivemos. Portanto, não faz sentido isolarmos tais vivências em um só campo: é interessante entendê-las enquanto experiências próprias de vidas humanas.

Lula (2002, p.34) ainda nos trás que é no corpo onde o sofrimento psicótico se torna mais visível e mais concreto - escolhido, então, como ponto de partida para analisarmos a vivência do objeto relacional através da linguagem toque-corpo e dessa desconfiguração do contorno do corpo provocada pelos objetos.

O último trabalho de Lygia antes da Estruturação do Self foi o *Corpo Coletivo* (1972-1975) a qual exerce impacto sobre a potencialidade dos Objetos Relacionais. Sobre essa proposta, Suely Rolnik (2005, p.1) fala:

Esta última, Lygia Clark rebatiza de Fantasmática do Corpo em 1974, quando se impõe como questão o fato de que ao mobilizarem a memória corporal do receptor, aqueles mesmos objetos convocam os fantasmas que ela traz inscritos – exatamente a questão que levará a artista à invenção da Estruturação do Self.

É possível perceber que Lygia já buscava atingir essa memória alojada no corpo do espectador, na tentativa de chegar a uma linguagem própria do corpo, desde a *Nostalgia do Corpo* (1966), passando pelo *Corpo Coletivo* e culminando na Estruturação do Self.

Suely Rolnik (2015, p. 5) nos chama atenção, porém, que a Estruturação do Self não se trata de uma estruturação de si, como o nome sugere:

Assim a iniciação que se dá no consultório experimental de Lygia não tem rigorosamente nada a ver com expressão ou recuperação de si, nem com a descoberta de alguma suposta unidade ou interioridade, em cujos recônditos se esconderiam fantasias, primordiais ou não, que se trataria de trazer à consciência. Pelo contrário, é para o corpo-ovo que os Objetos Relacionais nos levam. Estes estranhos objetos criados por Lygia têm o poder de nos fazer diferir de nós mesmos.

O nosso corpo-ovo que Suely sugere é uma espécie de lugar corpóreo de germinação de “estados intensivos desconhecidos” (ROLNIK, 2015, p. 1), causados pelas composições que fluxos fazem e desfazem. Isso se acumularia de tal maneira que culminaria na morte, causado pelo nosso corpo-bicho que grasna incessantemente. O corpo-bicho é o desassossego, o trágico. É justamente a exposição a esse grasnar do bicho que “Se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte.” (ROLNIK, 2015, p. 1). Daí, talvez, os objetos relacionais nos fazem “diferir de nós mesmos” (ROLNIK, 2015, p. 5): eles buscam a exposição ao grasnar do bicho e com isso, atingem o

“entrelaçamento entre a vida e a morte” (ROLNIK, 2015, p. 5), iniciando outro corpo, que não é mais o seu próprio corpo enquanto morada do Eu. O objeto relacional nos leva para o corpo-ovo.

Essa idéia de estado germinativo do corpo, o corpo-ovo, é algo que também une Lygia Clark à Hélio Oiticica e Lygia Pape, pois o Ovo perpassa constantemente esse jogo dentro-fora que permeia o trabalho dos três artistas: o *Ovo* (1967) de Lygia Pape – onde cubos de madeira são envolvidos em papel ou plástico colorido, muito fino, que deve ser rompido pelas pessoas, para que tenham a sensação de nascimento – trata desse movimento do corpo que busca o rompimento de uma barreira em relação ao ambiente, abrindo-se para um outro dentro. Essa relação corpo-objeto-ambiente (OITICICA apud RIVERA, 2012, p.97)

[...] cria no centro do problema dentro-fora
que nada mais é que o núcleo da relação
participada-objeto-ambiente uma desintegração
que a faz explodir em N possibilidades sem concentrar
em nenhuma especificamente
qualquer tipo de interpretação ou representação

pois a dissolução da dualidade dentro-fora faz germinar os “estados intensivos desconhecidos” (ROLNIK, 2015, p.1), ou seja, as N possibilidades que Oiticica sugere, sem que haja uma espécie de metáfora, interpretação ou representação.

Por isso o objeto relacional visa o corpo-ovo: suspende as barreiras entre o dentro e o fora para germinar possibilidades ao mesmo tempo em que ocorre a morte – e ao mesmo tempo nascimento - do próprio Eu. O ovo subverte o sujeito e por isso não somos mais apenas um Eu. Segundo Tania Rivera (2012, p.98):

O ovo não é uma metáfora da origem ou do cheio que se esvazia em uma origem. Ele é, em si, uma reflexão sobre a metáfora. Ele não é representação de algo, mas apresentação sensível disso de que se

trata. O objeto trata da própria questão da linguagem – e, com ela, pelo enganchamento com o corpo, do nascimento do sujeito.



Ilust. 4 – Lygia Pape - O Ovo, 1967

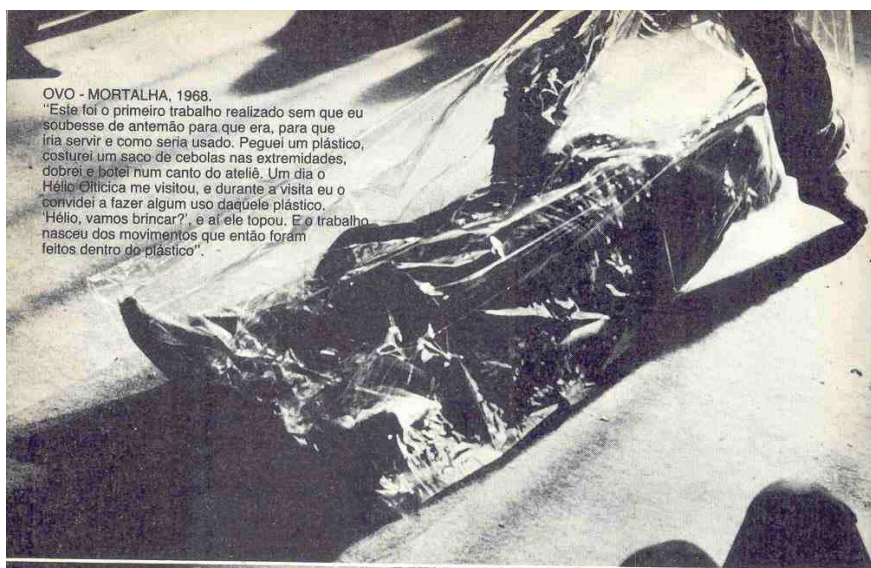
Fonte: Galeria Luisa Strina⁸

Outro trabalho de Lygia Clark nos ajuda a entender o corpo-ovo e esse entrelaçamento entre a vida e a morte que sugere Suely Rolnik: *Arquitetura biológica: Ovo-mortalha* (1968), que consiste em “um grande plástico transparente retangular, com sacos de náilon ou juta costurados em suas extremidades, nos quais duas pessoas enfiam os pés ou as mãos e passam a improvisar movimentos, cada uma envolvendo a outra no plástico.” (ROLNIK, 1999, p. 16) Aqui, corpos se encontram para vivenciar uma outra esfera de comunicação corpórea, um diálogo de corpos onde um se faz no outro, portanto difere de si mesmo: há a morte e ao mesmo nascimento de um sujeito no Outro: por isso, o sujeito é projetado para fora

⁸ Disponível em: <<http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/36628/>>. Acesso em: 03 nov. 2018

de si mesmo e necessita do Outro para significar. Suely (1999, p. 17) afirma sobre esse trabalho:

O princípio identitário dissolveu-se por completo: se na etapa anterior constituir uma sensação de familiaridade no mundo, um “em casa”, dependia dos efeitos dos objetos no corpo vibrátil, experiência que era vivida individualmente, constituir um abrigo agora depende do que se passa entre os corpos em seu encontro, e dos devires que essa experiência mobiliza singularmente no corpo vibrátil de cada um.



Ilust. 5 - Lygia Clark – Ovo-mortalha, 1968

Fonte: CLARK, 1980⁹

Por isso, a Estruturação do Self não trata de uma cura ou estruturação de si, pois não visa uma relação de causa e efeito: os objetos relacionais propõem menos uma absorção pelo cliente de algum tipo de intensidade do que a uma reapropriação

⁹ CLARK, Lygia. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

do ser humano consigo mesmo e com o outro. O objeto relacional é uma terceira coisa onde nem artista, nem espectador são proprietários, mas são entrelaçados pelo objeto.

Lula Wanderley relata em seu livro *O Dragão pousou no espaço* que a família de Marcos, um paciente com quem ele trabalhou, procurou Lula para que ele não fosse internado em um hospital psiquiátrico, – na época, perpassados pela ideia de um tratamento da loucura que a pudesse conter nos limites do corpo, utilizando camisas de força, amarração com cordas e o aprisionamento dos pacientes em quartos fechados –, pois fora diagnosticado por um psiquiatra com esquizofrenia catatônica devido à sua incapacidade de locomover-se mais que dez centímetros a cada passo.

Marcos escrevia. E quando Lula passou a propor a Estruturação do Self, – após algo nos objetos relacionais dispostos na sala de Lula ter convidado Marcos a tocá-los - Marcos passou por várias fases, desde ódio à gratidão – muito disso relatado em seus textos.

Em um texto em particular de Marcos, denominado por ele de *Representação da Bíblia em uma maçã: juízo final*, ele descreve precisamente uma maçã, passando pelo sabor, as sementes até as formas do fruto. Lula relata que esse texto foi escrito por Marcos após um sonho com uma grande árvore e ele relaciona esse sonho com o fato de Marcos reparar nos objetos relacionais que se encontravam em sua sala, tocando-os e colocando-os sobre seus pés, fazendo-se “uma analogia evidente entre uma árvore e alguém com os movimentos presos e os pés cobertos por objetos, cujo interior é feito de terra e água” (WANDERLEY, 2002, p, 50). Desde um primeiro momento, há um despertar de uma poética, uma fantasia, causada pelos objetos no corpo de Marcos.

Entretanto, Lula conta que a “alternância entre segredos e revelações” (WANDERLEY, 2002, p. 53) o impede de definir o que se passou entre Marcos e os objetos relacionais. Sua pretensão é alinhar seu conhecimento dos Objetos Relacionais com os próprios escritos de Marcos para pensar sobre seu processo na Estruturação do Self, afinal o que se passa entre o objeto e o cliente é uma experiência individual e extremamente subjetiva. Por isso, Lula não detém controle do que Marcos vivencia com os objetos, mas Marcos também não é proprietário dos

objetos, visto que culpava Lula, denunciando-o “por ter interferido em sua vida, tirando-lhe a plenitude a ele revelada por Deus” (WANDERLEY, 2002, p. 51), ou seja, os objetos não necessariamente trazem experiências que conformam uma experiência presente em nossos corpos que são trazidas à consciência: desalojam a memória corporal e por isso produzem uma relação tão intensa com o cliente a partir do corpo – mas não metafórica ou representativa. Lula conta que apesar do negativismo vindo de Marcos, ele submeteu-se totalmente à experiência da Estruturação do Self, não sendo possível compreender o porquê de Marcos ter se identificado tanto com esse tipo de linguagem (WANDERLEY, 2002, p. 54).

Um objeto relacional em particular é, de fato, muito curioso: a pedrinha que Lygia colocava na mão dos clientes, denominada *prova de realidade* ou *prova do real*, como se fosse possível perder-se na fantasia enquanto vivencia-se a Estruturação do Self e a pedrinha estivesse ali para traçar um caminho de volta. Se Lula afirma que “Em Marcos, o movimento, a voz, o olhar não refletem mais as formas pelas quais circulam imagens, palavras e sentimentos da sociedade contemporânea. [...] A perda de seus limites psíquico-corpóreos e de sua história (posteriormente resgatada em carta) dificulta-lhe a comunicação com o mundo, impondo-lhe uma introversão” (WANDERLEY, 2002, p.55) a Estruturação do Self se propõe como um resgate dessa “‘elasticidade’ do humano de contrair e expandir sua relação com o mundo, de se deixar levar para, em outro momento, reassumir o comando, de decidir o ser ou não ser”, (WANDERLEY, 2002, p. 55) autonomia a qual falta tanto à Marcos quanto “um apressado burocrata de banco” (WANDERLEY, 2002, p. 55), a qual Lula contrapõe à Marcos devido sua necessidade de eficácia e velocidade que um banco exige ao mesmo tempo que em Marcos impera a paralisação do tempo através do seu movimento extremamente lento.

A *prova do real* é, portanto, um resumo dessa autonomia presente no objeto relacional: não se trata apenas de perder-se em fantasias provocadas pelo objeto, trata-se de “dissolvê-lo e incorporá-lo (Corpo + Objeto). Dócil, amolda-se à nossa vivência sem impor ritmos, trajetórias e velocidades.” (WANDERLEY, 2002, p. 56) e também “atingindo a comunicação com o mundo que “busca completar-se através do toque em nossa mais forte originalidade: a força reconstruidora de nós mesmos” (WANDERLEY, 2002, p. 56). Trata-se de escutar o *grasnar do bicho* e deixar-nos tomar pela “tensão entre a figura atual do corpo-bicho que insiste por força do hábito

e os estados intensivos que nele se produzem irreversivelmente, exigindo a criação de uma nova figura.” (ROLNIK, 2015, p.1) “Nos deixarmos tomar pelo festim da vida e da morte entrelaçadas - o trágico.” (ROLNIK, 2015, p.1)

Suely sugere que o *grasnar do bicho*, no entanto, está “mantido em uma reserva ecológica” (ROLNIK, 2015, p.3). no campo da arte: “A arte é assim uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho em sua generosa vida germinativa; manancial de coragem de enfrentamento do trágico” (ROLNIK, 2015, p.3). e o que o escapa “tende a ser vivido como aniquilamento de tudo” (ROLNIK, 2015, p.3).

Por isso a intenção de Lygia com os objetos relacionais é fazer com que o espectador tenha a coragem de enfrentar o *grasnar do bicho*, ultrapassando as barreiras – a reserva ecológica – da arte e que isso se desdobre pelo mundo. Através da contração e expansão da existência – a partir, também, dos que sofrem algum transtorno psíquico – é possível ultrapassar essas duas margens entre a loucura enjaulada na reserva ecológica da arte ou que seja encarcerado na clínica e assim “criar condições para expor-se ao mal-estar provocado pelo trágico” (ROLNIK, 2015, p.7) através da hibridação da arte com a clínica, provocando esse entrelaçamento entre arte e vida.

4. ARTE, EXPRESSÃO, CONTEMPORANEIDADE E POLÍTICA

4.1. Estruturação do Self e o contexto político

A trajetória de Lygia na arte caminha lado a lado com transformações profundas na política brasileira junto a transformações importantes no campo da arte. Na década de 50, quando Lygia investigava inicialmente a pintura e todas as suas questões espaciais, havia uma movimentação na arte americana do pós-guerra em torno da escultura, provocando uma maleabilidade infinita deste termo, como sugere Rosalind Krauss em seu artigo *Escultura no campo ampliado*. (2008, p.129).

A escultura moderna e sua perda de local, em termos gerais, já dá sinais para a complexificação do pensamento em relação aos meios e práticas artísticas. Até na questão da arte enquanto representação na pintura, como fazia Cézanne ao pintar todos os dias a mesma montanha, nos dá sinais de que a arte e a representação já não estavam bem localizadas.

O pós-modernismo é o campo onde a rejeição dessas práticas modernistas se evidencia: em 1966, Lygia escreve um texto sobre a recusa à arte moderna como tal, propondo uma reviravolta no objeto de contemplação passiva e em 1968, demarca sua posição não enquanto artista, mas enquanto propositora: “Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.” (CLARK, 1980, p.31).

Não se pode descartar que Lygia estava atuando em plena ditadura em sua fase mais dura, onde trabalhos como *Máscara Sensorial* (1967) – onde uma delas possuía espelhos que se voltavam para os olhos de quem a vestia - questionavam radicalmente o sujeito e a sua própria interioridade imaginária, ou o *Camisa-de-força* (1968), criado na germinação da Ditadura Escancarada¹⁰, que pode nos remeter imediatamente a camisa utilizada em hospitais psiquiátricos para conter um surto, mas traz uma profunda reflexão sobre as amarras corpóreas e todas as formas de dominação a partir do corpo, seja em um hospital psiquiátrico tentando dominar a loucura através do corpo ou através de uma militarização brutal que ordenava os

¹⁰ Termo de Elio Gaspari, título do segundo volume da série sobre a Ditadura Militar no Brasil, que se refere aos anos entre 1969 (sucendendo o Ato Institucional nº 5) até o extermínio da guerrilha do Partido Comunista do Brasil, nas matas do Araguaia, em 1974

corpos em fila, em marcha ou em pensamento, punindo qualquer forma divergente de construção de pensamento.

No que diz respeito aos Objetos Relacionais e a Estruturação do Self, há uma reviravolta: agora Lygia trabalha essencialmente com questões individuais subjetivas dos clientes: ela retorna ao individual para dissolvê-lo no coletivo. Essas questões trazidas pelo outro, entretanto, também estavam suscetíveis às normatizações provocadas pela ditadura, o que pode refletir como uma perda de lugar do indivíduo, perda de um sujeito ativo e, sobretudo político. Jards Macalé comenta em sua entrevista ao *Arquivo para uma obra acontecimento* que sua participação na Estruturação do Self estava localizada em um período de “pressões pessoais, pressões políticas, pressões estéticas, pressões éticas” devido ao contexto ditatorial. É um trabalho que, se tentarmos localizar os clientes de Lygia, atinge essencialmente o indivíduo que resiste à ditadura e às normas que ela carregava, sejam pessoas anônimas, com graves conflitos emocionais ou algum artista que havia retornado de seu exílio.

Quando Lygia (1980, p.30) diz que “pertence a um terceiro grupo” de insatisfação com a arte moderna e que, falando em nome dele,

Recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o momento do ato como campo de experiência Num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação que vive. Recusamos o artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador

ao mesmo tempo em que é uma crítica à arte moderna há, mais uma vez, o momento político onde a transmissão de uma mensagem por parte de um governo autoritário era feito de forma unilateral, sem a participação de qualquer cidadão; há uma recusa ao autoritarismo, seja dada pela arte ou de qualquer outra natureza.

Não é, entretanto, uma chamada literal ao combate ao regime militar, à revolução armada ou qualquer manifestação diretamente contrária ao governo. É o que Tania pontua como “uma subversão um tanto marginal, preguiçosa.” (RIVERA, 2012, p. 77) e que Lygia pontua “Se eu fosse mais jovem, faria política.” (CLARK, 1980, p.31) e que, refletindo sobre um jovem de 17 anos assassinado pela polícia, compara sua posição com a dos “propositores”, ao qual ela se incluía: “eles lançam

processos que não conhecem o fim, eles abrem caminho onde a saída é desconhecida” (CLARK, 1980, p.31) “O que eles tentam forçar talvez seja mais essencial. Estes são os incendiários. São os que empurram o mundo. Às vezes me pergunto se não somos um pouco domesticados. Isso me chateia...” (CLARK, 1980, p.31). Talvez, em cada adolescente resistindo à truculência policial há também um pouco de artista, esse mergulho no desconhecido.

Os atravessamentos e contágios da arte contemporânea talvez tenham mais a ver com certa marginalidade do sujeito e uma cultura processual que se faz na partilha, *entre* pessoas do que apenas a muitas vezes hermética galeria de paredes brancas: “a cultura é um parangolé que só se faz com nosso corpo, com nosso olhar, com alguma ginga, eventualmente. Criação comum e no entanto íntima.” (RIVERA, 2012, p.79).

4.2. Estruturação do Self e as relações arte-vida

A Estruturação do Self passa por um lugar na arte onde faz com que ela seja obrigada a mergulhar nas margens do corpo para saltar, num pulo, do indivíduo para o coletivo. Ao mesmo tempo em que o objeto relacional é “alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito” (CLARK, 1980, p. 49) é também uma reflexão profunda sobre a articulação sujeito-cultura, cujo enganchamento Freud caracteriza como mal-estar e que Tania Rivera, “reatualizando esse mal-estar” (RIVERA, 2012, p. 37) complementa que “uma proposição artística poderia, então, transtornar um pouco, senão transformar, esse ponto agudo em que o sujeito é cultura” (RIVERA, 2012, p. 37).

O Objeto Relacional, portanto, ao mesmo tempo em que trabalha a fantasia, a parte delirante entre o objeto e quem o vivencia, é também uma reflexão sobre a arte e a relação com o mundo: “o objeto é a isca capaz de capturar essa poesia anônima e coletiva” (RIVERA, 2012, p. 67). Partindo do princípio que o sujeito não é uno e rígido, e sim uma construção constante que se dá em relação ao objeto, – um Outro pulsante e vivo - o objeto relacional é uma busca de si no objeto, o qual só põe a se significar a partir do contato do sujeito com o mundo, com a cultura. Tania (2012, p.76) elucida esta questão quando coloca que

A arte vem do outro (e vai para o outro, visa atingir outrem). A 'comparição', no termo cunhado pelo autor para denominar esse comparecimento comum, não se refere apenas à constatação e à defesa do comum, mas implica uma verdadeira posição ética: há que comparecer politicamente, ou seja, diante e em relação ao outro.

A articulação política que faz o objeto relacional não se trata, portanto, de uma posição clara em determinado contexto ditatorial em que foi criado, mas carrega em si uma postura radicalmente resistente às normas pertencentes ao regime dominante, numa esfera micropolítica, nas entrelinhas. Caetano Veloso, em sua entrevista para o *Arquivo para uma Obra acontecimento* menciona que o poder transformador das propostas de Lygia não passava por um ataque aos discursos ideológicos, mas sim funcionavam de uma forma não-agressiva, provocando uma mudança sutil¹¹. Hoje, em um contexto neoliberal, segue sendo resistência ao individualismo exacerbado e ao uso dos corpos como ferramenta de controle por parte do capital, trazendo a experiência corporal e essa presença para com o outro.

Dado isso, podemos pensar que o trabalho de Lygia Clark expande o campo de atuação da arte, não se restringindo somente ao campo da psicologia e psiquiatria, mas abrindo espaço para que a arte escreva sobre si mesma e sobre o mundo. Não só Lygia, mas também o movimento de outros artistas na chamada arte pós-moderna traz implicações sobre as novas propostas artísticas na arte contemporânea. Rosalind Krauss refere-se a esse movimento quando diz que “a ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspectos já implícitos na descrição acima. Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão” (2008, p.136).

A prática artística de Lygia traz à reflexão sobre a arte uma quebra de paradigma da arte modernista, onde a prática era desenvolvida em torno de meios específicos como a escultura, a pintura etc. Essa ruptura implica necessariamente em uma reorganização de todas as estruturas do campo da arte, como o museu, a galeria e o mercado em geral.

Como afirma Ricardo Basbaum, “ainda existe um espaço a ser ocupado pela arte, dentro das novas formas de articulação do pensamento que estão emergindo, a

¹¹ ROLNIK, Suely. DVD- Arquivo para uma obra-acontecimento – 26h e 11min. português. SESC-SP.

partir do século XX.” (BASBAUM, 2007, p.107). Ou seja, trata-se de assumir a arte como produção de conhecimento e como reflexão sobre o mundo, a partir de uma emancipação da linguagem plástica, onde a arte não é objeto de um saber da estética, mas emancipa-se desta para trabalhar de forma autônoma e insubordinada. Nesse sentido, o objeto relacional ativa esse ponto de contato onde o próprio objeto carrega essa experiência da arte enquanto processo que se realiza a partir do outro, rejeitando a estetização formalista e operando por entre os diversos meios de expressão, com diversos materiais. Tania Rivera (2013, p. 51) reforça essa prática que foi explorada e proposta pelo movimento neoconcreto:

A experiência neoconcreta não advém de qualquer teoria, justamente porque se baseia na compreensão de que a produção artística é ela mesma reflexão e produção de conhecimento, ao lado – e não em consequência – de elementos teóricos variados, em torno de questões fundamentais à arte assim como à vida e à filosofia, especialmente aquela do lugar do sujeito e sua relação com o objeto.

O campo arte e vida estão sempre tensionando-se, mas devem assumir, no contexto contemporâneo, as multiplicidades e fluxos que os percorrem, como sugere Basbaum (2017, p.1):

o problema das relações arte e vida passa a ser central: se se considera que o debate político hoje passa pelas questões de uma biopolítica (termo de M. Foucault) – quando “o que está em jogo no poder é a produção e reprodução da própria vida” [Império, Negri e Hardt, p. 43] – percebe-se que artevida propõe um debate central para as questões da arte que se pratica e se quer praticar no Século XXI.

Entre os dois termos, tal como o corpo-ovo que sugere Suely Rolnik - que é atravessado pelos “fluxos que passeiam pra lá e pra cá” (2015, p.1), - há de se ativar regiões de contato ao mesmo tempo em que devemos estar atentos ao risco que corremos de naturalizar essas questões, pois atravessam nossa vida cotidiana. Suely nos atenta para a orientação da construção de subjetividades em função do mercado no mundo contemporâneo, onde há “formas de existência glamourizadas,

que parecem pairar inabaláveis sobre as turbulências do vivo” (ROLNIK, 2015, p.3) , mas Rolnik (2015, p.3) pontua também que

o nosso corpo-bicho tem esperneado mais do que nunca: com as novas tecnologias de comunicação e informação, cada indivíduo é permanentemente habitado por fluxos do planeta inteiro, o que multiplica as hibridações, aguçando, conseqüentemente, o engendramento de diferenças que vibram no corpo e o fazem grasnar.

Por sermos atravessados por essa infinidade de fluxos, há de se considerar os interesses que também atravessam a obra de arte, como por exemplo, a economia capitalista, que negocia interesses do mercado com os desejos dos artistas, que muitas vezes são divergentes.

O objeto relacional não é uma escultura, nem ilustra o corpo, ele mantém-se vivo para além dos museus. Se sua proposta é eliminar a separação entre o fora-dentro e ativar regiões de contato, ela parece significativa para pensarmos sobre os pontos de contato entre arte e vida. Se o objeto relacional visa o corpo-ovo, ele naturalmente visa a tensão entre os dois termos: ao germinar incessantemente, chega ao ponto em que não se vê mais em tal figura e o corpo-bicho entra em jogo, para entrelaçar a vida e a morte; coloca em choque as margens entre vida e morte, entre arte e psicanálise, entre arte e vida: habita a fronteira. No contemporâneo, quase não há mais intervalo entre ovo e mortalha: *Ovo-mortalha*. O corpo é a casa: “o erótico vivido como ‘profano’ e a arte como ‘sagrada’ se fundem em uma experiência única. Trata-se de confundir arte e vida.” (CLARK, 1980, p. 36). Unir arte e vida é assumir esse processo que Lygia já vinha propondo em sua prática. Basbaum (2017, p.2) nos chama atenção para

o que ocorre quando se constrói a colisão, o choque, o mútuo enfrentamento, a produção de tensão entre duas superfícies, dois objetos, sujeitos ou entidades – afinal, seria ali na densidade da região de contato, território nada simples em que cada entidade seria mobilizada para fora de si mesma na intensidade se devires, que se produziria algo de diferente, que em seus efeitos produziria outros territórios assim como a dobra recursiva de cada qual sobre si mesmo, modificando-se.

Mas, se por um lado Lula Wanderley deu continuidade ao trabalho da Estruturação do Self com os pacientes do Espaço Aberto ao Tempo, - uma instituição psiquiátrica criada em resistência ao autoritarismo, num contexto de luta anti-manicomial -, permitindo-o atuar significativamente na vida, por outro, ainda se disputa espaço efetivo para artistas como Lygia dentro do circuito artístico absorvido pela macroeconomia. Se suas obras são questionadoras de modos de ser, de construção de subjetividades e de contato afetivo com a realidade, para as instituições “assumir a responsabilidade de trazer a público tais propostas implicaria – em seu rigor – que a própria instituição necessariamente se desconstrua de hábitos, protocolos e formatos, ao abrigar a intensidade das obras e as poéticas em jogo” (BASBAUM, 2017, p.4). Portanto, não faz sentido que os *Bichos* (1960) de Lygia não possam ser tocados, ou que *o Eu e o Tu* (1967) sejam apresentados em manequins e não possam ser vestidos, como fez a exposição Queermuseu (2018), no Parque Lage.



Ilust. 6 - Lygia Clark – O eu e o tu, 1967

Fonte: CLARK, 1980¹²



Ilust. 7 - Lygia Clark – O eu e o tu em exposição na Queermuseu, em 2018 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage

Fonte: Registro por Anita Guerra

Isso significa que há muitas germinações no corpo-ovo, o grasnar do bicho é incessante, mas “Em outras palavras: muitos fluxos, muita hibridação, produção de diferença intensificada; mas, paradoxalmente, pouca escuta para este burburinho, pouca fluidez, potência de experimentação debilitada.” (ROLNIK, 2015, p.3)

O Objeto Relacional se dirige justamente ao corpo que está impregnado pelos fluxos globais e pensá-lo hoje implica em investigar justamente os pontos de contato onde ainda há essa falha provocada pela dificuldade de escutar o *grasnar do bicho*. Em um movimento de separar e delimitar fronteiras, que desenha e enquadra modos de ser, ver, ouvir – seja através de mensagens correntes do *Whatsapp* ou por uma

¹² CLARK, Lygia. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

“economia da cultura que se articula em seus eixos hegemônicos a partir do entretenimento e do consumo cultural” (BASBAUM, 2017, p.5) – a potência de multiplicar problemas, de negociar com e desestabilizar os círculos eternos de informações baseadas em binarismos, é desfalcada: “diminuem as chances de constituirmos territórios que sejam a expressão das diferenças engendradas em nosso corpo-bicho, chances de investirmos a dimensão experimental da vida, sua construção como obra de arte” (ROLNIK, 2015, P. 7)

É a partir do alinhamento das noções que foram apresentadas de impacto no individual que podemos dialogar com as questões macro apresentadas da arte contemporânea, perpassando problemáticas a respeito da própria construção do artista, do espectador e da obra, em constante e mútua transformação, nos atentando para pensar as relações da construção do sujeito e sua relação política com o mundo. Essa foi a proposta ética da chamada arte pós-moderna, fixada por Mário Pedrosa, que toma a arte como transformadora do mundo em que atua, tão cara ainda para analisar os pontos em que o trabalho de Lygia dialoga com as relações arte-vida.

Para pensar tais relações é essencial pensarmos obra, artista, seus meios e práticas, mas também o espectador enquanto parte imprescindível do processo. É pensar a ideia de espectador a partir de um viés utilizado por Lygia, onde não há separação entre sujeito e objeto, para que a obra de arte se faça “uma sofisticada releitura da relação entre indivíduo e sociedade, sujeito e cultura” (RIVERA, 2012, p. 15)

Então, como ativar as regiões de contato entre arte e vida assumindo o desafio colocado pelas relações que se estabelecem no neoliberalismo? Como Basbaum explicita no artigo *artes/vidas*, é preciso “reconhecer nos tempos atuais as linhas de uma economia que se articula com a fabricação de corpos e subjetividades – tema abordado e arquitetado em configurações diversas, seja através da sociedade do espetáculo (Debord) ou das relações entre capital e desejo (Deleuze/Guattari)” (BASBAUM, 2017, p.5). A partir de uma análise sobre o artista Allan Kaprow – artista que, assim como Lygia, dificulta a fixação institucional de seu trabalho pelos meios convencionais -, ele também aponta que: “Percebe-se, em suas proposições, o quanto é decisiva uma articulação rigorosa dos dois termos e o quanto nem arte e nem vida devem permanecer as mesmas a partir das experiências que realizam”

(BASBAUM, 2017, p.6). Afinal, é preciso pensar a produção de *artes e vidas* – no plural, como coloca Basbaum, de forma a evitar a naturalização do problema proposto -, restaurando a problemática e as tensões que os termos apresentam um ao outro.

Adentrar o corpo produtor de imagens, desejos, delírios e traumas significa assumir que esse corpo não se encontra sozinho no mundo. É pensar que o individual e o coletivo estão em constante conversa e também conflito. Habitar essa relação é intensificar tal gesto como potência criativa e transformadora do mundo. Trata-se, sobretudo, de pensar constantemente sobre a questão, sem a pretensão de solucioná-la: qual o papel da arte no mundo?

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos quatro anos fundamentando meus conhecimentos no campo da cultura, algo sempre me fazia retornar, repetidamente, para Lygia. Eu sempre acabava relacionando questões do campo cultural – seja economicamente ou socialmente – com as questões que diziam respeito à arte contemporânea. Em uma leitura mais atenta à antropologia urbana, a partir de leituras do Gilberto Velho, observar o familiar, assumir a posição de onde se fala e indo contra a ideia de imparcialidade, assumindo também que não há nada de errado em envolver-se com o tema de pesquisa me parecem questões pertinentes à própria prática artística; o trabalho do artista como um mergulho, uma pesquisa, onde ele mesmo se coloca em relação com a obra e sobretudo com o Outro.

Entendo as questões trazidas na arte enquanto fundamentalmente questões sobre o mundo, sobre sociedade, sobre cultura. Perceber esta interdisciplinaridade e usá-la para desenvolver o conhecimento foi o ponto chave para entender a importância da arte e percebê-la como um trabalho do conhecimento e do reflexivo, passível de transformação do mundo. E essa potência ganha força na Estruturação do Self.

Lula Wanderley, tão presente nessa pesquisa, teve um papel importante em tomar os Objetos Relacionais em mãos: da experiência da Estruturação do Self nasceu a Enfermaria M1 – posteriormente o Espaço Aberto ao Tempo - dentro do Hospital do Engenho de Dentro, onde mais claramente a arte toca ativamente a vida – e permitiu que Lula subverte-se posições e, em suas palavras, “ver com mais clareza a relação entre sofrimento e vida” (2002, p.140).

Espaço Aberto ao Tempo: um espaço onde as portas estariam abertas, indo na contramão da ala psiquiátrica, espaço asséptico, estéril, fechado, onde seria possível manter o paciente longe da sociedade, eliminando qualquer relação entre o sofrimento psíquico e a vida – habitada e inserida na mesma cultura que qualquer outra pessoa. Lula leva o método da Estruturação do Self para um espaço totalmente subversivo, na época, de tratamento da loucura, e que funciona até hoje, junto a outras terapias. Com isso, a Estruturação do Self transforma-se e prossegue

viva, caminhando, por entre os corpos que continuam vivenciando-a e experimentam novas subjetividades, novos processos.

É com o objetivo de fazer parte desse processo, de reinventar e experimentar o trabalho junto com Lygia que essa pesquisa se apresenta. Não se trata de validá-la como artista, mas de reafirmar sua obra enquanto aberta, enquanto algo novo e constantemente vivo. Pesquisar Lygia Clark é um trabalho de apropriação da complexidade incorporada pela obra de arte a partir do século XX, que não se resolve numa racionalidade linear e pode ser sempre atualizada, como faz também o artista Wagner Schwartz com sua performance *La Bête*, que tem como inspiração os *Bichos* de Lygia Clark, onde ele “manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série e se coloca nu, vulnerável e entregue à performance artística, convidando o público a fazer o mesmo com ele” (G1). - e que recentemente causou alvoroço dos movimentos da direita conservadora ao ter os pés tocados por uma criança, no MAM-SP em 2017.

Schwartz revela nessa proposta algo muito curioso: o corpo e o nu, apresentados com simplicidade, dentro de um contexto artístico, são totalmente atacados pelos discursos de intolerância política e religiosa. Isso não por acaso: pois é justamente a arte que propõe a fuga do pensamento normativo, um convite a sairmos dos trilhos, a enfrentarmos os algoritmos que automatizam os corpos e os discursos. Hoje, em 2018, algo de subversivo no trabalho de Lygia resiste, mesmo que transmutado em uma nova proposta.

É justamente por essa ideia de sairmos dos trilhos que surge a proposta da exposição *Lugares do Delírio* – em exposição no Museu de Arte do Rio em 2017 e posteriormente em 2018 no Sesc Pompeia. A exposição, idealizada por Paulo Herkenhoff e com curadoria da Tania Rivera, une artistas como Bispo do Rosário, que passou 50 anos internado em uma clínica psiquiátrica junto a artistas conhecidos pelo público e importantes na arte contemporânea, como por exemplo, Cildo Meireles. Isso implica justamente na recusa à diferenciação entre o Eu e o Outro, onde os limites da arte bruta¹³ são dissolvidos, sem que haja uma espécie de idealização da loucura como meio de expressão como sugere o termo, mas

¹³ Termo criado por Jean Dubuffet, em 1945, para categorizar artistas oriundos de fora do meio artístico, como internos de hospitais psiquiátricos e autodidatas que seriam supostamente livre de influências de estilos oficiais.

colocando-o lado a lado, em diálogo, com as múltiplas formas de expressão no contemporâneo, apresentando as questões arte popular/arte contemporânea/questões sobre o sujeito independentemente de categorias.

Pensar, então, a Estruturação do Self hoje é propor ainda mais ramificações a respeito do campo da arte. Mas Lygia nos ensina mais do que sobre arte ou clínica. Seu trabalho diz respeito essencialmente sobre vidas humanas, sobre formas de ser e estar. É uma transformação constante entre sujeito e objeto, reexaminando estrutura, tempo e espaço, possibilitando inúmeras poéticas que podem se fundir ou mesclar a diversos meios, técnicas e propostas artísticas. Mas não estamos aqui para diminuir os problemas: estamos aqui para complexificá-los. Penso que o contato com o objeto relacional é como segurar o mundo através do corpo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, artigos e revistas

BRETT, Guy. *Lygia Clark: In Search of the Body*. In: **Revista Art in America**. Nova York, 1994. Vol. 82, no. 7 (July 1994): cover, 56-63, 108.

_____. *Prefácio*. In: WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *Artes/vidas*. In: **Revista Poiésis**. Niterói, v. 18. n. 29, p. 235-246, 2017 Disponível em < <http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/1981>> . Acesso em: 29 de novembro de 2018

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely. (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. Catálogo da exposição organizada pelo Musée des Beaux-Arts de Nantes, França (8 de outubro a 31 de dezembro de 2005 e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (25 de janeiro a 26 de março de 2006), com curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Disponível em: http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em 29 nov. 2018

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**. Org. e notas Stéphanie Ménasé; Rev. Fábio Landa e Eva Landa; Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2004

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega, 2000

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. Rivera, Tania. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra Lygia Clark, artista contemporânea.** Núcleo de Estudos da Subjetividade. São Paulo: PUC-SP, 2002. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>. Acesso em 13 de novembro de 2018

_____. **Arte cura? Lygia Clark e o híbrido arte/clínica.** São Paulo: PUC-SP, 1996. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Hibrido.pdf>. Acesso em: 20 de setembro de 2018

_____. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark.** São Paulo: PUC-SP, 1999. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>> Acesso em: 11 de setembro de 2018

WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002

Vídeos

ROLNIK, Suely. DVD - **Arquivo para uma obra-acontecimento** – 26h e 11min. português. SESC-SP.