

In *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

**Molda-se uma alma contemporânea:
o vazio-pleno de Lygia Clark**

Suely Rolnik

“A literatura [cf. a arte] aparece então como um empreendimento de saúde: não que o escritor [cf. o artista] tenha forçosamente uma saúde de ferro [...], mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provem do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. [...] Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem?”

Gilles Deleuze¹

Lygia Clark é o nome de uma existência convulsionada pela irrupção de uma idéia que tomará corpo no conjunto de uma obra ímpar, que se elabora passo a passo, do final dos anos 1940 aos 80. Situada no horizonte de uma das mais insistentes questões da arte moderna – religar arte e vida – essa idéia surge como uma resposta original, e mais que isso, como resposta que tem o poder de levar o projeto moderno a um limite. Essa é provavelmente a razão pela qual as culturas brasileira e internacional da época não assimilaram sequer metade da produção da artista, mais precisamente o período que se inaugura com *Caminhando* (1963). Mesmo hoje, mais de uma década após sua morte, essa assimilação começa apenas a esboçar-se. A partir desse trabalho seminal, a trajetória de Lygia toma um rumo no qual a idéia que a norteia se apresentará em toda sua radicalidade, ganhando um fôlego que se manterá incansável até a obra final, a *Estruturação do self* produzida através de seus *Objetos Relacionais*. A última proposta completa de modo

magistral a idéia da artista, permite identificar sua presença norteando a obra desde o início e revela a rigorosa coerência do conjunto.

Muita imaginação dedicou-se à invenção de estratégias para realizar a utopia de reconectar arte e vida ao longo do século XX. Algumas delas compõem especialmente a paisagem com a qual dialogará a obra da artista. Libertar o objeto de arte de sua inércia formalista e de sua aura mitificadora, criando “objetos vivos”, nos quais se pudesse entrever as forças, a processualidade incessante, a potência vital que a tudo agita. Misturar materiais, imagens ou mesmo objetos extraídos do cotidiano com os materiais supostamente nobres da arte. Livrar o espectador de sua inércia anestesiadora, seja através de sua participação ativa na recepção ou na própria realização da obra, seja através da intensificação de suas capacidades perceptivas e cognitivas. Libertar o sistema da arte da inércia instaurada por seu elitismo mundano ou sua redução à lógica mercantilista, expondo ou criando em espaços públicos, ou abrindo seus próprios espaços a outros públicos. Libertar a arte de seu confinamento em uma esfera especializada, para torná-la uma dimensão da existência de todos e de qualquer um, fazendo da vida uma obra de arte. Em suma, contaminar de mundo os espaços, os materiais e, sobretudo, a fabulação da arte; contaminar de arte, o espaço social e a vida do cidadão comum.

Nos anos 1960, momento em que se dá o passo radicalizador na obra de Lygia Clark, o projeto de religar arte e vida, além de intensificar-se nas práticas artísticas em experimentações de toda espécie, extrapola as fronteiras da arte e contamina a vida social, tornando-se uma das palavras de ordem do explosivo movimento contracultural que agitou a época e lançou as bases de uma transformação irreversível da paisagem humana que ainda hoje não foi absorvida integralmente. Certamente não é obra do acaso a invenção desse tipo de utopia na arte desde o começo do século XX, sua incorporação pela juventude nos anos 1960 e a ressonância entre esses fenômenos. A situação que mobiliza tais movimentos, na arte e na vida social, é a crise de uma certa cartografia da existência humana, cuja falência começa a se fazer sentir já no final do século XIX e se intensifica cada vez mais ao longo do século XX – a cartografia do sujeito da razão consolidado no iluminismo. Uma breve visita a essa paisagem permitirá situar a problemática que Lygia elabora em sua obra como encaminhamento insólito às questões de seu tempo.

O aspecto dessa cartografia que interessa assinalar aqui é o exílio da prática estética em um domínio especializado, o que implicou que um certo plano dos processos de subjetivação ficasse confinado à experiência do artista. Esse plano é o “corpo vibrátil”², no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade. A constelação de tais afetos forma uma realidade sensível, corpórea, que embora invisível não é menos real do que a realidade visível e seus mapas. É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. Muda o mundo, muda a consistência sensível da subjetividade, indissociavelmente: entre eu e o outro, desencadeiam-se devires não paralelos de cada um, em um processo sem fim. É a partir da escuta do corpo vibrátil e suas mutações, que o artista, desassossegado pelo conflito entre a nova realidade sensível e as referências antigas de que dispõe para orientar-se na existência, sente-se compelido a criar uma cartografia para o mundo que se anuncia, a qual ganha corpo em sua obra e se autonomiza de sua pessoa. Através da prática artística, atividade de semiotização da experiência humana em seus devires, a vida afirma-se em seu erotismo criador, gerando novas paisagens existenciais.

O avesso da reclusão desse plano no processo de subjetivação do artista é sua anestesia no restante da vida social: o homem comum, ou seja todos os homens, perde as rédeas dessa atividade de criação de valor e sentido para as mudanças que se operam incessantemente em sua existência, e passa a se orientar em função de cartografias gerais estabelecidas a priori e consumidas passivamente. Constitui-se a figura do “indivíduo”, entidade fechada em si mesma, que extrai o sentimento de si de uma imagem vivida como essência, que se mantém idêntica a si mesma, imune à alteridade e seus efeitos de turbulência³. É o princípio identitário regendo a construção da subjetividade sob o regime exclusivo da representação. Esteriliza-se o poder transformador do estranhamento gerado pelos colapsos das cartografias vigentes e das figuras da subjetividade que as acompanham e, em seu lugar, instala-se o medo provocado pela idéia ilusória de que o colapso é da própria subjetividade em sua suposta essência.

É esse modelo que entra em crise no final do século XIX, quando começam a operar-se mudanças significativas na existência humana, como a industrialização, o desenvolvimento tecnológico e a urbanização, para ficarmos nas mais evidentes. São

muitos os outros com os quais passa a confrontar-se a subjetividade, outros variáveis e desconhecidos, situação em tudo diferente da familiaridade de um mundo relativamente estável a que estava habituada. A mutabilidade da paisagem se intensifica a tal ponto que se torna impossível calar o estranhamento produzido pela instabilidade no corpo vibrátil. O princípio identitário já não se sustenta: lançada à experiência dos devires à flor da pele, sem estar equipada para absorvê-la, a subjetividade se apavora. As conseqüências desse pavor já conhecemos: as manifestações dos colapsos no corpo vibrátil são vividas patologicamente, mobilizando interpretações fantasmáticas e a construção de defesas que irão constituir um modo de subjetivação que se convencionou chamar de “neurose”. É nesse contexto que nasce a psicanálise, clínica dos afetos, pela necessidade de tratar os efeitos colaterais dessa clivagem na subjetividade, que na época se fazem ouvir estridentemente através do corpo da histórica. É que a partir do momento em que se torna perigoso manter desativado o plano da existência individual e coletiva onde se “vê” as forças operando no invisível, onde se orchestra as energias de modo a se fazer um território no estranho e encontrar um novo equilíbrio, é preciso fazê-lo com um especialista, cuja função será a de iniciar a subjetividade na escuta do estranhamento, mas para interpretá-lo à luz de uma história individual e reconstituir uma identidade. A crise do sujeito da razão, separado do impulso criador, e a psicanálise, como clínica do afeto, são portanto produzidas em um mesmo processo. É no seio desse processo que se constitui a subjetividade moderna, neurótica, edipianizada, personológica.

A arte, já desde o início da falência desse modelo no final do século XIX, rebela-se e começa a sonhar a utopia de se religar à vida, enquanto que na vida social inventa-se a estratégia contemporizadora da neurose que readapta a subjetividade para mantê-la no mesmo lugar. Será preciso que o mal-estar atinja um paroxismo intolerável, para que uma reação se dê na sociedade. Isso só acontecerá com a força de um processo coletivo, nos anos 1960, quando eclode na subjetividade da geração nascida no pós-Guerra, um incontornável movimento do desejo contra a cultura que se separou da vida, na direção de reconquistar o acesso ao corpo vibrátil como bússola de uma permanente reivenção da existência. Uma mudança radical se opera na vida de parte significativa da juventude no mundo inteiro, que se lança em uma liberdade de experimentação que atinge perigosos limiares do corpo, para dele extrair potências desativadas, utilizando-se inclusive de

aditivos químicos, os alucinógenos, na busca libertária de uma ressensibilização da subjetividade.

No Brasil, esse processo se deu de modo particularmente intenso, ganhando uma expressão singular no *Movimento Tropicalista*, e atingindo parte significativa da juventude, se compararmos ao que ocorreu em outros países da América Latina, onde a acirrada militância política da época não se acompanhou com o mesmo alcance de uma revolução experimental da existência que rompia com o modo de subjetivação dominante. Eclodem nesse período movimentos culturais de grande potência e originalidade. Exatamente nesse momento, Lygia Clark muda-se para Paris em pleno ano de 1968, emblema por excelência do movimento contracultural, onde permanecerá até 1976. Na época ela escreve coisas do tipo: “o que proponho existe já nos numerosos grupos de jovens que integram o sentido poético à sua existência, que vivem a arte ao invés de fazê-la.”⁴; ou ainda, “pela primeira vez o existir consiste em uma mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.”⁵ Na trajetória da artista essa será a década de sua virada disruptiva, que dará origem a uma obra que até hoje pulsa em seu mistério pedindo decifração.

A vida artística de Lygia Clark tem início em 1947, “para sobreviver à crise”⁶, como ela própria escreve, após o nascimento de seu terceiro filho. As crises continuarão a acompanhar a obra da artista, irrompendo na gestação de cada nova proposta, ou após a realização de alguma obra demasiado desconcertante para aquilo que ela própria podia suportar, como foi o caso de *Caminhando*. Nesses momentos, Lygia escrevia textos de uma corporeidade especialmente densa e turbulenta⁷, como o que se segue: “Tenho pavor do espaço, mas sei também que através dele me reconstruo. O seu sentido prático sempre me falta nas crises pois a primeira coisa que sinto é a falta de percepção dos planos e perco o equilíbrio físico. Brinco com ele de perde-ganha e jogamos a partida do gato e do rato. Ele me persegue me apavora e me destrói aparentemente e eu o domino e o reconstruo dentro de meu eu. Cada vez que, através do inconsciente, começa a aparecer algo novo, eu levo uma rasteira pois esse tempo-espaço novo adquirido já não serve mais. É preciso se morrer mesmo integralmente e deixar o novo nascer com todas as implicações terríveis do ‘sentimento de perda’ da falta de equilíbrio interior, do afastamento da realidade já

adquirida; é o vazio vivido como tal, até o momento dele se transformar no vazio pleno, cheio de uma nova significação.”⁸

As crises de Lygia não são um dado secundário ou pitoresco, nem objeto de uma frívola curiosidade acerca da intimidade da artista ou de sua “conturbada personalidade”, mas estão no próprio cerne de sua obra. Elas são a experiência daquilo que desde muito cedo e até o final de sua vida ela chamará insistentemente de “vazio-pleno”, experiência do corpo vibrátil toda vez em que se processa o esgotamento de uma cartografia, quando está se operando a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível, manifestação da plenitude da vida em sua potência de diferenciação. As crises são a vivência dessas passagens que, na subjetividade da artista, aconteciam como “erupções vulvânicas”, como ela escreve em um de seus manuscritos.⁹

O início da trajetória artística de Lygia é marcado, portanto, pela rebeldia contra a clivagem da experiência do vazio-pleno na subjetividade, que poderia ter levado a crise provocada por essa experiência a um desfecho patológico. Através de estratégias cada vez mais precisas de sua obra, Lygia evitará os dois destinos mais comuns do trauma provocado por essa dissociação: ou cair no espaço da psiquiatria, quando o terror ao vazio-pleno interrompe o processo de reinvenção da existência onde tal experiência desembocaria se a vida encontrasse canais para sua expansão; ou reiterar a dissociação, essa “defasagem da vida e da existência”¹⁰, que acontece quando a experiência confina-se no espaço da arte e se esteriliza na existência cotidiana.

É enquanto artista que Lygia encaminhará uma superação desses dois destinos. Trata-se para ela de: “receber em bruto as percepções, vivê-las, elaborar-se através dos processos, regredindo e crescendo para fora, para o mundo. Anteriormente na projeção, o artista sublimava os seus problemas através de símbolos, figuras ou objetos construídos”.¹¹ Desde o início, seu trabalho será movido pela consciência de que a experiência do vazio-pleno, deverá ser incorporada para que a existência possa ser vivida e produzida como obra de arte. Suas invenções na arte sempre estarão totalmente imbricadas com a reinvenção de sua existência. É verdade que isso em nada a distinguiria de vários outros artistas não só de sua época. O que marca sua diferença é que sua obra será voltada para a incorporação do vazio-pleno na subjetividade do espectador, sem a qual fracassa o projeto de ligação entre arte e vida.

Proponho dividir a obra de Lygia em duas partes, tendo como marco divisório, *Caminhando* (1963). A primeira parte (1947-63), se desenrola após o fim da Segunda Guerra Mundial e da ditadura de Getúlio Vargas, fatos que antecedem e preparam os anos 1950 de um Brasil desenvolvimentista que, sob a presidência de Juscelino Kubitchek, sonha com sua integração à modernidade. Momento da construção da nova capital, Brasília, emblema maior desse sonho, embalado ao som da *Bossa Nova*. Nesse ambiente, não só no Brasil mas em outros países da América Latina que vivem um processo semelhante, reatualizam-se as tendências construtivistas, pela ressonância da nova paisagem local com o contexto em que elas haviam se desencadeado na Europa, após a Primeira Guerra Mundial. Assim surgirá o movimento concretista e sua dissidência neoconcretista, dos quais Lygia Clark, será uma das mais vigorosas expressões. 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).¹²

A parte inaugural da obra de Lygia se desenvolve em quatro etapas. A primeira (1947-53)¹³, é a da iniciação na prática artística, na qual desempenham papel importante o paisagista Burle Marx, com seu conceito de “jardim orgânico”, cujo atelier no Rio de Janeiro Lygia frequenta a partir de 1947, e Fernand Léger, com sua valorização da linha na formulação do espaço¹⁴, cujo atelier em Paris ela frequenta em sua primeira estada (1950-51). Embora esse seja um momento de aprendizado inicial, já se anunciam na obra da artista as investigações que se desdobrarão nas etapas seguintes, como por exemplo em suas *Escadas* que “se desfolham como um jogo de planos no espaço”, com seus “degraus de planos chapados”.¹⁵

Poucos anos depois, Lygia ganha precocemente a autonomia de vôo que marcará sua obra: nas três etapas seguintes (1954-63), seu trabalho encontra ressonância na obra de artistas contemporâneos com os quais se agrupará em 1959 para formar o movimento neoconcretista, que tem curta duração, dissolvendo-se em 1961.¹⁶ Desde o início, a forte autonomia de investigação de Lygia a levará a questionar sua adesão ao grupo, como atesta uma carta escrita a Mondrian em 1959.¹⁷ Em 1961, Lygia não aceita a aplicação à sua obra do conceito de “não-objeto” proposto por Ferreira Gullar, ideólogo do movimento, e se

retira do grupo.¹⁸ Lygia conservará, no entanto, a interlocução com Hélio Oiticica, com quem mantém uma amizade até a morte prematura do artista em 1980.¹⁹

O neoconcretismo, cisão do concretismo²⁰, promovida por iniciativa dos artistas do grupo carioca²¹, é uma reação ao que esses consideravam um racionalismo excessivo do concretismo paulista, que herda do construtivismo apenas a carcaça, esvaziada de sua alma, concentrando-se em problemas formais, reduzidos a soluções plásticas transformadas em fórmulas e a uma pesquisa puramente ótica. O movimento carioca traz uma veia experimental em suas propostas, valorizando o significado existencial e afetivo da obra de arte, a expressão e a singularidade. A noção de “orgânico” é adotada pelo grupo para nomear a vida que se reanima em sua obra, em contraposição ao que considera como o inanimado formalismo dos paulistas.²² Todavia, para que se possa ser mais preciso e extrair toda a riqueza de conseqüências do projeto neoconcretista, é necessário falar de uma não-organicidade da vida que essas obras revelam, uma vez que a proposta dos artistas neoconcretos não é mimetizar ou expressar a vida em suas formas constituídas (orgânicas), mas sim encarnar, na obra, a vida como impulso criador. Trata-se de concepções distintas da noção de “vida”, dois tipos de vitalismo, que vale a pena examinar mais detidamente, pois dessa distinção dependerá a leitura da idéia central que move a obra de Lygia Clark como um todo.

A fenomenologia de Merleau-Ponty e Susan Langer é a filosofia que orientou o pensamento de Ferreira Gullar, ideólogo do neoconcretismo, e do próprio Hélio Oiticica, cuja obra sempre esteve acompanhada de sofisticada elaboração teórica.²³ É igualmente nítida a influência da fenomenologia em certas passagens dos textos de Lygia Clark, embora ela jamais tenha sido leitora de filosofia.²⁴ No entanto, a idéia de vida que permeia a obra da artista e mesmo muitos de seus textos, dificilmente pode ser apreendida em toda sua radicalidade, se nos mantivermos restritos a esses parâmetros. A concepção de vitalismo introduzida por Gilles Deleuze, pode nos auxiliar a avançar nessa apreensão. A rigor, em se tratando da fenomenologia, não se pode sequer falar em vitalismo, mas apenas de uma superação do idealismo, na direção do mundo. A fenomenologia convoca o pensamento a aproximar-se das coisas (o “ser no mundo” de Merleau-Ponty), mas ainda mantém algo como um sujeito, diante dos objetos do mundo, ou uma intencionalidade, seja ela da consciência ou do corpo. Merleau-Ponty vai além da noção de corpo orgânico,

desenvolvendo a noção de “corpo próprio”, já sugerida em Husserl. Para o filósofo, quando se contempla a dança de um bailarino, por exemplo, a dança que se vê não é de seu corpo orgânico, mas de seu corpo próprio, tomado pela forma simbólica da musicalidade. Já para Gilles Deleuze, há de se levar em conta não apenas o enlevo do corpo próprio, mas um plano de forças, vibrações, intensidades, em que se criam o que o autor chama de “Corpos sem Órgãos”²⁵, que não são dela, bailarina, nem de quem a olha, mas ocorrem “entre” os dois, onde devires se desencadeiam. A noção de vida em Deleuze situa-se mais na linhagem de Espinosa, Nietzsche e Bergson: a vida como criacionismo, gênese permanente do mundo, produtividade. É o próprio plano de imanência absoluto. A principal idéia dessa concepção de vitalismo é que a vida é a constante resolução de problemas face as resistências que ela encontra em sua diferenciação. Distingue-se dos vitalismos evolucionista e mecanicista que, marcados pela idéia de necessidade e finalidade, ignoram a criatividade da vida impulsionada pela urgência de enfrentar os obstáculos que se contrapõem à sua expansão.²⁶

A obra de Lygia Clark será uma obstinada investigação com o intuito de convocar na subjetividade do espectador a potência de ser contaminada pelo objeto de arte, através da descoberta não só da vida que agita o objeto internamente e em sua relação com o espaço, mas fundamentalmente, da vida que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjetividade, ao colocar-se em contato com a obra. O que Lygia quer produzir no espectador é que ele possa estar à altura da diferença que se apresenta na obra e cavar em sua alma a nova maneira de perceber e sentir de que a obra é portadora. Essa conquista poderá lançar o espectador em devires imprevisíveis.

Nas três últimas etapas da primeira parte da obra da artista, que podem ser identificadas como neoconcretistas, mantém-se do construtivismo certos princípios, como a escolha de objetos reduzidos à sua essencialidade material, a valorização das propriedades da matéria e a percepção de estruturas formadas na relação gerada pela ação conjunta. Mas tais princípios não são para a artista a finalidade, e sim o meio para o construtivismo da própria vida em sua inexaurível diferenciação. A obra de Lygia, nesse primeiro momento, se situará no âmbito dos “objetos vivos”²⁷, os quais migrarão do plano, para o relevo e, desse, para o espaço. Embora próxima das propostas da arte da época, sua investigação já aqui toma uma direção original.

No plano²⁸, são várias as descobertas da artista que revitalizam a geometria e revelam sua processualidade, entre elas, a “linha orgânica” e a “quebra da moldura”. Com a primeira descoberta, a linha liberta-se de sua suposta condição inanimada, para recuperar sua vitalidade e transformar o espaço. Com a segunda, dissolve-se a zona neutra que representa a moldura, que ao separar o quadro do resto do mundo, cumpre uma função amortecedora do poder disruptivo da arte, tal como assinala Gullar.²⁹ Lygia consegue reconvocar esse poder, libertando o plano da transcendência e o devolvendo à imanência³⁰. O plano recupera sua pulsação poética.

Com a “descoberta” da linha orgânica, Lygia extrai tridimensionalidade do plano bidimensional. Os planos passam a ser justapostos por linhas, frestas que dinamizam a superfície, como se a irrigassem de uma seiva vital, que transborda do quadro e contamina o espaço. Estamos aqui na fronteira entre pintura e escultura. O passo seguinte está esboçado: em 1959, prenhe de sua fecundação pelo espaço, o plano estufa e vira *casulo*. Desdobrado em articulações tridimensionais, revela-se no plano a presença virtual do relevo. A obra passa dos planos justapostos ou superpostos das *Superfícies Moduladas* às constelações suspensas à parede, nas quais o plano se destaca concretamente³¹.

A obra viva avança em sua reconquista do mundo. A próxima região a ser revelada em sua processualidade será o espaço. “Na verdade, o que eu queria fazer era expressar o espaço em si mesmo e não compor dentro dele”, escreve Lygia³². É o nascimento dos famosos *Bichos* que, em suas palavras, “caíram, como casulos de verdade, da parede ao chão.”³³ Uma prole numerosa de *Bichos* irá nascer entre 1960-63, encerrando a quarta e última etapa da primeira parte da obra da artista³⁴.

Os *Bichos* de Lygia filiam-se ao projeto construtivo e à tradição moderna na escultura, contestadora dos valores tradicionais como o uso de materiais “naturais” ou o volume sólido e imutável. Mas as soluções encontradas por Lygia são únicas: o uso do metal polido com corte seco, produzido em série, por remeter diretamente ao meio tecnológico, produz o estranho efeito de revelar a vida pulsando no meio o mais artificial, o qual ganha uma existência poética. Quanto ao volume, aqui ele é efeito fugaz de um agenciamento de planos, superfície-processo. As placas de metal polido unidas por dobradiças produzem, quando movimentadas, volumes no espaço que buscam um equilíbrio sempre provisório. Além disso, seu movimento não é mecânico, próprio de uma

suposta existência solipsista do objeto, mas antes implica o gesto do espectador, causando a estranha sensação de que estão vivos. É a separação entre sujeito e objeto que começa aqui a se dissolver.

Assim, nessa última etapa da primeira parte de obra de Lygia, imediatamente anterior a *Caminhando*, a investigação já começa a situar-se no âmbito da inclusão do espectador na obra, estando seu corpo vibrátil agora mais intimamente exposto ao corpo dos objetos vibráteis de Lygia. Além disso, inicialmente os *Bichos* foram previstos para se multiplicarem, o que não só contribuiria para sua desfeticização, mas levaria à propagação de sua espécie pelo mundo, contaminando territórios virgens de arte. Estamos aqui em pleno início dos anos 1960, quando Lygia encontra ressonância no projeto de religar arte e vida, não só nas experimentações de muitos outros artistas, mas no movimento do desejo que sacode o campo social, de que falávamos anteriormente. Seus *Bichos*, no entanto, ficam à espera do espectador, pois podem prescindir de sua presença, já que conservam a possibilidade de existir tanto como objetos inertes entregues a uma contemplação passiva, quanto como objetos estéreis que jamais se multiplicarão. Eles podem ser empalhados, exibidos em vitrines de museu, galerias ou casas de colecionadores, sem que se suspeite de que algum dia haviam sido vivos. Foi exatamente o que aconteceu: o modo como o sistema da arte se apropriou dos Bichos fez com que a dissolução da fronteira entre arte e vida que neles se operava tivesse seu destino interrompido e sua proliferação abortada. Reconduzidos à vitrine – e, portanto, ao pedestal – foi podada a liberdade de viverem soltos no mundo e de se beneficiarem de uma intimidade afetiva, se possível com o maior e mais variado número de outros.

Por essa razão, a primeira parte da obra de Lygia é a mais conhecida, sendo os *Bichos* seu apogeu, talvez por constituírem os últimos objetos criados pela artista passíveis de serem neutralizados em sua potência desterritorializadora, consumidos como simples e inofensivos “objetos de arte”, com seu valor determinado exclusivamente pelo mercado. Até o fim de sua vida e mesmo anos após sua morte, são os trabalhos desse período, principalmente os *Bichos*, os privilegiados nas inúmeras exposições individuais ou coletivas, assim como o objeto da maioria dos estudos consagrados à sua obra.³⁵ Não me estenderei nessa parte da trajetória de Lygia, pois além de ampla bibliografia disponível a respeito, o principal foco de interesse deste ensaio é o desafio representado pela segunda

parte (1963-88), mais misteriosa e também mais vasta, sem a qual a obra não adquire sua plena inteligibilidade.

Já muito cedo, desde o *Caminhando* (1963), as perguntas que irão colocar-se para Lygia são as seguintes: de que adianta tornar presente na obra a “visão” da invisível exuberância da vida que agita e transforma todas as coisas, se o espectador não possui a chave do acesso a essa visão? De que adianta contaminar de arte o cidadão comum, se ela não possui em sua alma a possibilidade de afirmar na existência, a potência criadora da vida? Sem a transformação desse personagem, o projeto moderno em sua ânsia de religar arte e vida fracassa como estratégia de interferência efetiva na cultura. De fato, as estratégias evocadas no início em cujo horizonte insere-se a obra de Lygia deixam intactos no cenário da arte, os personagens com seus respectivos modos de subjetivação. Consequentemente, a relação com a dinâmica invisível das coisas permanece guetificada na subjetividade do artista. Ele continua sendo aquele que vê a vida revolvendo tudo e, embora materialize essa visão na obra de modo que sua percepção ganhe autonomia, ela continua inerte, inacessível para uma subjetividade dissociada daquilo que lhe permitiria “ver”. A proposta não se realiza, muda apenas a roupagem de alguns elementos no interior de uma mesma cartografia.

A partir de *Caminhando* e até o fim de sua vida, a investigação de Lygia artista visará ultrapassar esse limite, buscando estratégias para desentorpecer o corpo vibrátil do espectador para permitir que, liberto de sua prisão no visível, ele pudesse iniciar-se na experiência do vazio-pleno e aceder ao plano de imanência do mundo em sua misteriosa germinação. Assim como havia migrado do plano ao relevo e, desse, ao espaço, a obra da artista se voltará agora para o espectador, migrando do ato ao corpo e desse à relação entre os corpos para, no final, dirigir-se à subjetividade, desenhando uma trajetória inteiramente original em relação às propostas da arte não só de sua época, como também atuais. Ao fim de suas sete etapas, esse instigante percurso iniciático nos terá descortinado uma nova paisagem.

A etapa inaugural se faz através de uma única proposta: o *Caminhando* que se compõe de um par de tesouras e uma tira de papel torcida em 180 graus cujas extremidades são coladas de modo a transformar-se em uma fita de Moebius, na qual avesso e direito se

tornam indistinguíveis. A obra consiste simplesmente em oferecer ao espectador esses dois objetos, com a instrução de escolher um ponto qualquer da tira para iniciar o corte, evitando incidir sobre o mesmo ponto a cada vez que se completa uma volta na superfície. A tira vai se afinando e encompridando, até que a tesoura não pode mais evitar o ponto inicial. Nesse momento, a tira separa-se em duas, readquire avesso e direito e a obra se encerra.

Lygia transfere aqui para o espectador, o ato de cortar o papel em seus estudos preliminares para a criação dos *Bichos*, sobretudo dos últimos exemplares dessa série, que já não tem dobradiça e são feitos de uma única peça³⁶. Já agora, a participação do espectador na obra não se limita à recepção, mas atinge a própria realização. É o ato de criar que se torna obra, *work in progress*, como a vida. Vale dizer, é no ato que a poética se reativará. Como escreve Lygia: “Não é mais o problema de sentir a poética através de uma forma. A estrutura aí só existe como um suporte para o gesto expressivo, corte, e depois de concluído não tem nada a ver com a obra de arte tradicional. É o estado da ‘arte sem arte’ pois o importante é o fazer que nada tem a ver com o artista, e tudo a ver com o espectador. O artista aí dando esse tipo de idéia dá na realidade esse ‘vazio-pleno’ em que todas as potencialidades da opção que vem através do ato tem lugar. [...] O ato traz ao homem contemporâneo a consciência de que a poética não está fora dele, mas sim no seu interior e que ele sempre a projetou através do objeto chamado arte.”³⁷ Começa a desterritorializar-se, tanto a figura do espectador quanto o objeto de arte, que já não é redutível à sua visibilidade, nem passível de existir inerte, isolado de quem o realiza.

Ainda que esse seja apenas o início de um processo, Lygia pressente a magnitude da transfiguração do cenário da arte que se anuncia em sua proposta, e entra em crise, talvez a mais violenta de todas, que a atormentará por dois anos. É um momento em que também o Brasil passa por uma grande crise: um intenso movimento político e cultural o agita, demasiadamente disruptivo para as forças conservadoras da sociedade brasileira, o que irá provocar um colapso. O desfecho será o golpe militar que instaura no país uma ditadura que permanecerá até 1984. Durante sua crise, e por ela mobilizada, a artista sentirá necessidade de voltar à etapa anterior de sua obra para explorá-la à luz da nova descoberta, como se também nela as forças conservadoras não tivessem suportado o caráter subversivo de sua própria criação. No caso de Lygia, contudo, a crise não redundou em uma ditadura dessas

forças em sua alma, mas apenas na necessidade de um tempo para digerir a ruptura, tempo de resignificação de sua trajetória.

A segunda etapa (1963-64)³⁸ será portanto a do neoconcretismo revisitado, contaminado pela presença perturbadora de *Caminhando*: uma retomada dos *Bichos*, que se iniciará com *O dentro é o fora* (1963), onde a fita de Moebius migra do papel para o metal³⁹. No mesmo momento, Lygia rebatiza um dos *Bichos* que havia criado anteriormente, dando-lhe o nome de *O antes é o depois*, como se o depois do *Caminhando* resignificasse o antes do *Bicho* que lhe dera origem. Na seqüência, virão os *Trepantes*, primeiro em aço inoxidável, depois substituído pela borracha (*Obra mole*), do tipo daquelas que costumam estar penduradas nas paredes das oficinas mecânicas, herdando do *Caminhando*, o uso do material barato, extraído do cotidiano, que Lygia não mais abandonará. Totalmente maleáveis, os *Bichos* agora apoiam-se em qualquer suporte: mesa, chão, estante, caixa de sapato, galho de árvore, enfim, tudo o que encontrarem pela frente. É também de qualquer modo que eles se apoiam: enroscam-se, agarram-se, penduram-se, esparramam-se, abraçando o que estiver ao seu alcance, ganhando diferentes formas em função daquilo que abraçam e do jeito como abraçam. É na flexibilidade da interação que eles se esculpem, seu devir depende dos encontros que fazem. Ainda nesse mesmo ano Lygia cria outras obras, entre elas *Abrigo Poético*, como se nesse momento de virada disruptiva, a idéia que move sua obra se traduzisse em conceito: superar a separação entre abrigo e poesia, criar as condições para que aquele que antes mantinha-se na posição de espectador pudesse desertar os abrigos construídos com representações a priori, separadas da experiência e, em seu lugar, construir abrigos que encarnassem as novas realidades sensíveis que o corpo vibrátil fosse apontando.

As obras desse período serão a última tentativa de Lygia de criar “objetos de arte”, que apesar de agora se completarem na manipulação pelo espectador, ainda podem existir como objetos neutros apesar da manipulação, ou nem sequer ser manipulados, prestando-se a uma contemplação passiva⁴⁰. Daí em diante, a artista levará cada vez mais longe sua busca de reintegrar arte e vida, e seus objetos não terão mais existência alguma possível fora da experiência daqueles que os vivem. Abandonados à sua inércia, eles perderão pensamento, substância, sentido. Ainda em 1964, Lygia realiza o *Livro-obra*⁴¹, no qual explicita as percepções que a tinham levado aos trabalhos de até então, encerrando desse

modo a revisitação da primeira parte de sua obra⁴², ao mesmo tempo que oferece ao espectador a oportunidade de refazê-la, como o fizera com os *Bichos*, através do *Caminhando*.

A terceira etapa da segunda parte (1966-69), Lygia chamará de “Nostalgia do corpo”⁴³. Ela tem início com *Pedra e ar*, transmutação que a artista opera em um saquinho de plástico que lhe haviam recomendado por sobre o pulso quebrado em um acidente de carro, no meio de sua grande crise. É do objeto que serve para tratar seu trauma que ela extrairá a potência para sair da crise e voltar a criar. *Pedra e ar* consiste em um saco plástico dos mais banais, cheio de ar e fechado por um elástico, também dos mais banais, no qual, em uma das pontas, voltada para cima, põe-se um seixo qualquer. A instrução de uso que o acompanha recomenda segurar o saquinho com a palma das mãos, pressionando-o em movimentos de sístole e diástole que fazem a pedra subir e descer, tal como os movimentos de inspiração e expiração próprios da pulsação vital.⁴⁴

Nessa etapa, a participação do espectador ganha uma nova dimensão: a obra começa a migrar do ato para a sensação que ela provoca em quem a tocar. Além de deixar de ser redutível à sua visibilidade, e de não possuir qualquer existência isolada, a obra só se realiza na relação sensível que se estabelece entre ela e quem a manipular. Hélio Oiticica propõe traduzir Nostalgia do Corpo por *Longing for the body*, pois trata-se mais de um anseio pelo corpo, que de uma melancólica nostalgia. Foi dado mais um passo para a dissolução da figura do espectador: esboça-se, já nesse momento, a convocação do corpo vibrátil, mas ela ainda não é essencial. A atenção ainda está voltada para o objeto, que, nessa proposta, como diz Lygia, é todavia “um meio indispensável entre a sensação e o participante”⁴⁵. É preciso ir além e o momento favorece essa atitude: a essas alturas, a contracultura está no auge de sua movimentação internacional, criando uma paisagem social que autoriza e encoraja a pesquisa experimental de Lygia. As etapas seguintes serão elaboradas com Lygia já vivendo na Paris pós-1968, além de participar juntamente com Hélio do *1st International Tactile Sculpture Symposium* em 1969 na Califórnia, templo da contracultura, o que reitera a ressonância do 68 parisiense na alma da artista.

A quarta etapa (1967-69)⁴⁶, Lygia chamará de “A casa é o corpo”. A obra que a inaugura é a série *Roupa-corpo-roupa: O eu e o tu*. Dois macacões de tecido plastificado grosso, ligados no umbigo por um tubo de borracha de pesca submarina (o mesmo usado na

obra *Respire Comigo*, da fase anterior), com um capuz cobrindo os olhos, deverão ser vestidos por um homem e uma mulher. O forro é confeccionado com materiais variados (saco plástico cheio de água, espuma vegetal, borracha, palha de aço, etc), diferentes em cada macacão, de modo a proporcionar ao homem uma sensação de feminilidade e à mulher uma sensação de masculinidade (por exemplo, o peito do macacão vestido pela mulher é forrado de palha de aço, remetendo à textura peluda dessa região do corpo masculino). Seis zíperes em diferentes partes do macacão abrem acesso ao toque no interior do corpo do outro.

O objeto perde totalmente a visibilidade, ele passa a “vestir” o corpo e a ele irá se integrar. Com os olhos vendados, e recoberto por aquelas estranhas texturas, torna-se impossível para o espectador situar-se a partir de uma imagem seja do objeto, seja de seu próprio corpo, independente das sensações que seus gestos exploratórios mobilizam. Dissolve-se qualquer classificação identitária, como o gênero por exemplo, no caso específico dessa obra. O espectador se descobre como corpo vibrátil, cuja consistência varia de acordo com a constelação das sensações provocadas pelos pedaços de mundo que o afetam. É a partir dessas sensações que ele irá situar-se no mundo, fazer seus sucessivos abrigos. O sentir-se “em casa” ligado a uma familiaridade com o mundo deixa de se construir a partir de uma suposta identidade, para fazer-se e refazer-se na própria experiência: a casa é o corpo. É o corpo, em sua relação com os objetos, que redevém poético.

A desterritorialização das figuras do espectador e da obra isolada tornou-se irreversível⁴⁷: a atenção deslocou-se inteiramente do objeto, para concentrar-se no corpo vibrátil de quem o veste. Ainda há, contudo, um sujeito e um objeto, pois “as pessoas reencontram seus próprios corpos através das sensações táteis operadas nos objetos exteriores a elas”, escreve Lygia.⁴⁸

A etapa seguinte (1968-70)⁴⁹, em parte desenvolvida paralelamente à anterior, Lygia chamou de “O corpo é a casa”. Ela se inicia com a *Arquitetura Biológica: Ovo-Mortalha* (1968): 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. As arquiteturas seguintes são variações da primeira: terão mais plásticos, costurados de

diversas maneiras, e mais sacos de náilon ou juta nas extremidades, o que permitirá a participação de um maior número de pessoas.

No visível, a obra é uma estrutura flexível feita dos gestos dos participantes em suas interações, auxiliados por materiais mínimos, “já completamente vazios de significado e sem possibilidades de recobrar vida senão através do suporte humano”⁵⁰, o que já é muito. A obra, contudo, vai além: no invisível trata-se de “uma experiência tão biológica e celular que só pode ser comunicada através de uma maneira igualmente biológica e celular. De um para dois, para três ou mais, mas algo sempre brota do outro, e é uma comunicação extremamente íntima, de poro a poro, de cabelo a cabelo, de suor a suor.”⁵¹ A obra passa a realizar-se na pura sensação das emanções dos corpos dos parceiros de experiência, tal como captadas pelo corpo vibrátil de cada um. O “plástico transparente sem cor, é quase como um ectoplasma que liga imaterialmente os corpos”, comenta Lygia em uma carta ao amigo Hélio.⁵² Ele materializa a presença imaterial da energia vital que emana dos corpos em seu encontro, que tudo liga em um só contínuo em movimento, a imanência. Aqui é a interação entre os corpos que redevém poética.

Já não há sujeito e objeto, “as pessoas se tornam o suporte da ‘obra’ e o objeto se incorpora: ele desaparece”⁵³, “o homem torna-se o objeto de sua própria sensação”⁵⁴, escreve Lygia nesse momento. Cada um é suporte da “estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular”, em que pessoas e coisas formam “a malha de um tecido infinito”⁵⁵, agitado por uma dinâmica de diferenciação constante. A obra é essa arquitetura biológica e celular entre os corpos, produzida pelo desejo. Verdadeiro ritual coletivo de iniciação ao corpo vibrátil.

Os participantes, já muito distantes da posição de espectador, descobrem-se como efeito de um agenciamento coletivo, a partir do qual se define, no corpo vibrátil, a consistência de sua subjetividade em processo⁵⁶. 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. O corpo é a casa. “Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é equivalente do comunicar. Os movimentos do homem constroem esse abrigo celular habitável, partindo

de um núcleo que se mistura aos outros”⁵⁷. A religação entre abrigo e poesia deu um salto qualitativo: “o erótico vivido como ‘profano’ e a arte como ‘sagrada’ se fundem em uma experiência única”⁵⁸. Arte e vida fundem-se a tal ponto que Lygia cai em uma nova crise.

O ano de 1971, é um intervalo de silêncio da obra em que Lygia se diz “sem formulações”. Na verdade, porém, ela formula a idéia de “pensamento mudo”, que lhe ocorrerá inúmeras vezes durante esse período, referindo-se ao fato de viver a poética na vida, e já não mais através de obras de arte, o que lhe provoca um misto de euforia e medo. O pensamento mudo é o conceito da libertação do ato de pensar de seu jugo pela representação, para colocar-se inteiramente a serviço do corpo vibrátil e fazer a ponte com a existência visível: o florescimento de novos estados sensíveis já não precisa de obras de arte, pois passa-se a produzir cartografias diretamente na vida. Como ela escreve, “pensava que o *Pensamento mudo* teria que ser formulado através de proposições como até agora os outros conceitos o foram [...] mas uma noite de insônia amarrei seu significado: o *Pensamento mudo* já estava sendo formulado [...] salto para o que talvez chame de ‘Os precursores’ que são os jovens que não formulam obras de arte mas já vivem na vida essa poética antes formulada ou através de objetos ou através de proposições. [...] agora o testemunho já não é ela (a obra) mas sim eu-obra-pessoa-humana.”⁵⁹. O pensamento mudo é para onde aponta a questão que atravessa a obra de Lygia, a qual se completará nas duas etapas seguintes: *Fantasmática do corpo* e *Estruturação do self*, essa última produzida com os *Objetos Relacionais*, obras com as quais encerra-se o percurso iniciático que a artista nos propõe.

Nesse ano, Lygia adoece, o que era muito comum durante suas crises, e fica em um vai-e-vem entre França e Brasil – vai ao Rio em Janeiro para tratar de um problema renal, volta a Paris em fevereiro, e retorna ao Brasil, em novembro, para uma exposição em São Paulo. Em outubro de 1972 é convidada pela Sorbonne, para dar um curso de comunicação gestual. É nesse contexto que sairá da crise, dando início à sexta etapa de seu percurso pós *Caminhando*, que ela chamou de “Fantasmática do corpo” ou “Corpo-coletivo”.⁶⁰

A obra que inicia essa etapa é *Baba Antropofágica*, na qual um grupo de pessoas recebe um carretel de linha colorida de máquina de costura, que deverá ser colocada na boca. As pessoas sentam-se no chão ao redor de um dos membros do grupo que aceita deitar-se de olhos vendados, e deverão ir puxando a linha, depositando-a sobre o corpo

deitado até esvaziar o carretel. Em seguida, enfiam as mãos no emaranhado de linhas molhadas de saliva que a essas alturas cobre todo o corpo de quem está deitado, e irão esgarçá-lo até que a trama se desfaça totalmente. Nesse momento, os olhos são desvendados e o grupo se reúne para compartilhar a experiência verbalmente. Aqui, a obra se encerra.

Nesse ritual, corpos afetam outro corpo até que suas emanções entrelaçadas formem um molde no corpo afetado. Ainda úmido o molde será arrancado, como a placenta de um útero coletivo, de onde nascerá um novo corpo, esculpido entre todos. Antropofagicamente incorporadas pelo corpo afetado, as emanções autonomizam-se dos corpos de origem. Desencadeia-se nesse processo um devir tanto de quem afetou quanto de quem foi afetado, que não acontece por identificação (cada um “tornando-se como o outro”), mas por contaminação (cada um “tornando-se outro”, sem qualquer paralelismo entre os dois). Se o emaranhado é arrancado com agressividade, é porque ele é o destino das emanções de cada um no corpo do outro, onde tais emanções se perdem, despedaçando a individualidade que se supunha existir. Torna-se impossível manter-se indiferente ao que liga imaterialmente os corpos e produz sua constante transformação.⁶¹

É a continuação das obras de iniciação coletiva ao corpo vibrátil, nas quais cada participante se descobre como “estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular”. Mas aqui, além de o trabalho ser feito com uma média de sessenta pessoas, Lygia cria duas novas fórmulas para realizar seu projeto de religar arte e vida na subjetividade do espectador: os depoimentos que os participantes, se quiserem, fazem no final da sessão e a regularidade de sessões, que acontecerão duas vezes por semana, com três horas de duração cada uma.

Lygia descobre nesse momento que, para que a integração do corpo vibrátil se consolide em uma subjetividade marcada pelo trauma dessa experiência que levou a seu recalque, o ritual requer continuidade no tempo e a expressão das fantasias produzidas pelo trauma. É que esse tipo de subjetividade, como dissemos no início, construiu seu “em casa” com sólidas defesas neuróticas, com base em uma farta produção de fantasias – verdadeiros fantasmas que assombram a experiência do corpo vibrátil, mantendo seu entorpecimento. É o conjunto desses fantasmas que Lygia chamará de “fantasmática do corpo”. Para tirar o corpo de seu torpor, será necessário criar as condições para que, aos poucos, a fantasmática

e seu veneno sejam “vomitados”, como insiste Lygia, e a construção defensiva se desfaça. Isso depende de um ambiente de confiança que se estabelece ao longo do tempo, pois, como escreve a artista, “para chegar lá se deve fazer uma desinstitucionalização, tanto no corpo, como de toda relação concreta.”⁶² Um trabalho poro a poro, com uma pessoa de cada vez, cuidadosamente acompanhada em seu enfrentamento do vazio-pleno, impõe-se como iniciativa indispensável para a realização de seu projeto. O passo seguinte já está delineado: em 1976, de volta ao Brasil, Lygia iniciará suas sessões de *Estruturação do self* com os *Objetos Relacionais*, última etapa de sua obra.⁶³

O ritual coletivo em sessões regulares durante o tempo que for necessário, arrematado pelo depoimento final, em que se expele a fantasmática do corpo, transforma-se aqui em um ritual solitário, no qual a iniciação do espectador se completa, através do assentamento do corpo vibrátil em sua subjetividade. O trabalho com um “espectador” de cada vez constitui um espaço mais protegido que propicia uma intimidade maior e uma viagem mais radical. O que irá estruturar-se é um modo de subjetivação, no qual o “em casa” não é mais o ego neurotizado do sujeito moderno, mas sim uma estrutura viva em devir, engendrando-se no engravidamento pelo mundo, que Lygia chamará de “self”. “No momento em que o sujeito o manipula [o *Objeto Relacional*], criando relações de cheios e vazios, através de massas que fluem em um processo incessante, a identidade com seu núcleo psicótico desencadeia-se na identidade processual do plasmar-se.”⁶⁴

A rigor, nesse momento, já não seria mais possível falar em identidade, pois essa idéia é incompatível com uma subjetividade que se constitui na dinâmica processual de um plasmar-se. É certamente para dar conta dessa nova concepção que Lygia cria os conceitos de “objeto relacional”, para a realidade objetiva, e de “estruturação do self”, para a realidade subjetiva, conceitos que se implicam mutuamente: o objeto se revela relacional, e não mais neutro ou indiferente, para uma subjetividade estruturada como self e não mais como identidade, individualidade fechada em si mesma, anestesiada aos rumores da vida em seu construtivismo, ao tempo, ao outro, à morte. É a desterritorialização definitiva do sujeito espectador, do objeto de arte e de sua relação deserotizada.

Os *Objetos Relacionais* são em parte criações novas feitas por Lygia ao longo dos anos em que pratica sua *Estruturação do self*, e em parte obras anteriores que, desde 1966, migram de etapa em etapa, integrando-se a novas práticas, até desembocarem nesse

trabalho final, mantendo a mesma função ou reinventando-se para outros usos.⁶⁵ Um exemplo de objeto que manterá a mesma função é a pedra que a pessoa deverá segurar com a mão fechada durante todo o ritual, e que funciona, segundo Lygia, como “prova de realidade”. Ela permite ir ao corpo vibrátil e fazer a experiência do vazio-pleno, evitando o medo de desmoronar com a certeza de que haverá volta, sem a qual a experiência se tornaria arriscada demais e sucumbiria à resistência comandada pelos fantasmas. A prova de realidade já havia sido utilizada em *Relaxação* (1974-75), proposta imediatamente anterior à *Estruturação do Self*, e reaparece como *Objeto Relacional*. A banalidade dos materiais utilizados nesses objetos ganha o sentido de fazer dessa experiência um encontro de outra ordem com as coisas da vida de todo dia, que se contamina dessa familiaridade com o processo vital.

O ritual que acompanha os objetos que Lygia nos propõe desde as *Arquiteturas Biológicas* até sua última obra é feito de atitudes, gestos e modos de corpos se comunicarem, estranhos aos hábitos e às significações práticas, os quais mediados por aqueles objetos, criam as condições de uma intimidade compartilhada com o corpo vibrátil e a viagem de ida e volta à experiência do “vazio-pleno”. Já na época de *A casa e o corpo* (1968), Lygia fala em quebra de hábitos espaciais e sociais⁶⁶, mas na verdade suas obras provocam a quebra de hábitos também temporais, corporais, subjetivos, afetivos, perceptivos e cognitivos.

Lygia insiste que o que essas suas obras propõem é um “rito sem mito”. Com efeito, o que será ritualizado e se inscreverá no corpo ao longo das “sessões”, não é uma imagem ou sentido do mundo do qual o artista, depois da morte de Deus, seria o demiurgo. Não é esse mito transferente, exterior ao homem, o que será registrado, mas antes a potência de criação permanente do sentido de si e do mundo, que todo homem, enquanto ser vivo, possui virtualmente: é essa potência que será reativada. Uma afinação das energias para constituir um “em casa” na própria desterritorialização, e não em seu ilusório evitamento. Ritual para o fim do milênio, quando surfar na desterritorialização tornou-se indispensável para constituir um abrigo na nova paisagem em que vivemos, com suas velozes mutações tecnológicas e sua globalização, que expõem o corpo vibrátil a toda espécie de outro e tudo misturam na subjetividade de cada habitante do planeta. Nas palavras de Lygia, “a obra cria uma espécie de exercício para desenvolver esse sentido

expressivo dentro dele [espectador]. Seria uma espécie de oração somada à participação integral dele no próprio ritual religioso. [...] Somos novos primitivos de uma nova era e recomeçamos a reviver o ritual, o gesto expressivo, mas já dentro de um conceito totalmente diferente de todas as outras épocas.”⁶⁷

A *Estruturação do self* foi e continua sendo objeto de um infeliz mal-entendido, segundo o qual a última obra de Lygia teria se deslocado do âmbito da arte para o âmbito da terapia. A própria Lygia é parcialmente responsável por isso. Primeiro, porque a propósito desse seu último trabalho, ela mesma se disse terapeuta, embora ela também o tenha veementemente negado inúmeras vezes, insistindo em afirmar que sempre fora fronteira. Depois, porque a artista fez um uso de conceitos psicanalíticos para interpretar as vivências dos “clientes” que se submetiam à sua estruturação do self ou para explicar essa proposta. Tal psicanalismo deve-se não só à forte presença da psicanálise na vida de Lygia, que passou por vários processos analíticos ao longo de toda sua existência, mas principalmente à forte presença da psicanálise na própria cultura de seu tempo, especialmente na França dos anos 1970, onde ela viveu durante grande parte do período em que criou a segunda parte de sua obra, e se reproduz no Brasil dos anos 1980, quando Lygia desenvolve parte de sua *Estruturação do self*. Considerando-se o pioneirismo de sua proposta, não havia um discurso capaz de apreendê-la em toda sua radicalidade; daí ela recorrer à psicanálise que, na época, era o discurso legitimado para se referir ao trabalho com a subjetividade. O fato é que os psicanalistas não se interessaram pelo assunto e os críticos não acompanharam e continuam não acompanhando essa virada na obra de Lygia. Na melhor das hipóteses, aceitou-se que se tratava agora de terapia e não mais de arte e, sendo assim, deixou-se de pensar a respeito.

Exemplos do psicanalismo no discurso de Lygia acerca de sua obra *Estruturação do self* é a presença insistente de conceitos tais como “*morcellement*”⁶⁸ e “fantasmática do corpo”. Quanto ao primeiro, se há *morcellement*, é mais da imagem do corpo do ponto de vista do ego, no momento em que se abre o acesso à experiência do encontro com a alteridade variável e dinâmica, através da libertação do corpo vibrátil. O que visava a proposta de Lygia era reconstruir-se a partir dessa experiência, o que implica em superar o terror ao despedaçamento. Quanto ao segundo, como vimos, vomitar a fantasmática do corpo não era a finalidade de sua proposta, mas o meio necessário para abrir alas para a

experiência do corpo vibrátil, onde de fato se realizava sua obra. É a própria Lygia quem escreve que “os objetos canibólicos não deixam espaço para o self do sujeito. Por isso há a necessidade de todo o ritual da desapropriação da fantasmática, espaço esse, abissal, muito conhecido pelos artistas quando terminam uma obra. No ato de fazer amor, depois do orgasmo sente-se também esse mesmo vazio. O que acontece é que o que foi jogado para fora, a fantasia, tem uma conotação com uma vivência conhecida e o novo não tem conotação com coisa alguma quando aparece, exatamente por ser novo”⁶⁹, daí a dificuldade de suportá-lo e, mais ainda, de expressá-lo.

Quando Lygia me pediu, em 1978, para escolher como tema de minha tese a parte final de sua obra⁷⁰, sua expectativa provavelmente era de que eu encontrasse uma forma de teorizá-la. Na verdade, quem melhor encontrou as palavras para conceituar seu trabalho foi a própria artista, que entremeava sua leitura psicanalítica de momentos de lucidez em que decifrava com espantosa clareza a singularidade de sua invenção, bem como suas conseqüências. De toda forma, o psicanalismo de seus comentários adiou a compreensão não só dessa parte final, mas do conjunto de sua obra que ganha sua inteligibilidade, quando pensada a partir da proposta na qual desembocou.

Minha própria investigação sobre a obra de Lygia, que teve início mobilizada por aquele seu pedido, pautou-se naquele momento pela mesma interpretação. Quando retomei a pesquisa, em 1994, essa leitura me pareceu não só equivocada, mas também perniciosa para a compreensão da força e da originalidade da obra da artista. Minha perspectiva, na ocasião, era de que a questão que desde o início movera sua obra a teria levado em seu trabalho final à fronteira entre a arte e a terapia, o que provocaria efeitos disruptivos nos campos tanto da arte, quanto da terapia. Minha atual retomada da pesquisa pela terceira vez, leva-me a um deslocamento de perspectiva ainda mais radical: ao restabelecer a ligação entre arte e vida na subjetividade do espectador, a proposta de Lygia supera, na própria obra, a separação entre os domínios artístico e psicoterapêutico. Ela cria um território que não está nem na esfera da arte, departamento da vida social especializado nas atividades de semiotização e onde se confina o acesso à potência criadora da vida; nem na esfera da clínica psicológica, especializada no tratamento de uma subjetividade dissociada dessa potência; nem na fronteira entre ambas. Trata-se de um território totalmente novo. Como lembrei no início, esses dois fenômenos são datados historicamente, estando sua

origem vinculada ao declínio de uma certa cartografia no final do século XIX, momento em que se torna inoperante a clivagem do plano estético na subjetividade do cidadão comum, que se originara junto com a instituição da arte como esfera separada. Nesse mesmo processo nasce a clínica, para tratar os efeitos patológicos dessa dissociação e, concomitantemente, a arte começa a sonhar sua religação com a vida, utopia que atravessa toda a arte moderna. Ao inventar um fruidor que deixa de ser espectador, Lygia provoca a dissolução da clivagem do plano estético em seu processo de subjetivação e, ao mesmo tempo, a libertação desse plano do confinamento na subjetividade do artista. A arte reconecta-se efetivamente com a vida e a existência da clínica psicoterapêutica perde sentido. Daí não ser possível considerar que nessa obra estamos na fronteira entre os dois domínios, já que aqui eles deixam de existir enquanto tais. Tampouco se pode dizer que se trataria então de um território que implica o abandono da arte, sua substituição pela clínica ou a fusão de ambas.

Por que não se trataria de “morte da arte” ou “anti-arte”? Essas idéias foram ventiladas por vários artistas ao longo do século XX, em sua ânsia de superar os limites da arte de seu tempo em direção à vida. Lygia insistiu muitas vezes em sua discordância dessa visão⁷¹. Em sua proposta, mantém-se a competência do artista de encarnar, na obra, a percepção da vida que pulsa nas coisas, autonomizada de sua pessoa. Essa autonomia, no entanto, aqui vai mais longe, na medida em que sua obra não tem existência possível fora da experiência daquele que outrora fora o espectador. Para isso, Lygia teve de se deslocar inteiramente do cenário da arte, suas instituições, seu mercado, seu modo de exposição e recepção, pois quem entra nesse cenário, dificilmente desinveste a posição de espectador. Ao deslocar o espectador desse cenário, Lygia facilita sua disponibilidade para a obra de transmutação de sua subjetividade que irá operar-se com a *Estruturação do self*. Por isso a artista passou a tornar pública sua obra não mais em galerias, museus, etc., mas sim nas universidades, nas ruas e, finalmente, em seu próprio apartamento, onde realizava as sessões com os *Objetos Relacionais*. Foi por isso também que, as poucas vezes que lhe foi dada a oportunidade de mostrar a segunda parte de sua obra ou falar sobre ela, Lygia impôs a condição de que não fosse no espaço da arte⁷².

Por que não se trataria tampouco de uma substituição da arte pela clínica, ou do uso da clínica como forma de opor-se à arte? Porque a clínica tal como praticada, como vimos,

é apenas o corolário da arte como esfera separada: ela cria as condições de escuta do corpo vibrátil que se faz necessária a partir do final do século passado, mas para integrá-la à experiência psíquica, através de uma interpretação dos fantasmas que visa construir uma história individual, de modo a recompor uma identidade, sendo essa recomposição a finalidade do tratamento. Já na proposta de Lygia, o acento não está nos fantasmas, nem em sua interpretação – **no caso, muito mais esporádica** – e muito menos na recomposição de uma identidade. Como vimos, se há uma história dos fantasmas a ser trazida à consciência é a história do modo de obstrução do corpo vibrátil que se construiu naquela existência e que deverá ser assim desconstruída e expulsa de cena. A singularidade da proposta de Lygia está em criar as condições de escuta desse plano, já vinculada à descoberta da vida que está em tudo, através da vivência de seus objetos, que readquirem o estatuto de “relacionais”. Supera-se assim tanto a neutralidade a que estavam submetidas as obras de arte, quanto o princípio identitário que mantinha a cegueira da subjetividade para a pulsação da vida que agita todas as coisas, responsável por sua esterilidade.

Por que não se trataria tampouco de uma fronteira ou fusão entre arte e clínica em uma espécie de totalidade “holística” apaziguadora? Porque a existência de cada uma dessas esferas é indissociável da divisão de funções que tem por base a deserotização da vida humana em sua força criadora. A reerotização da vida que se opera na obra de Lygia, lança as bases da constituição de um novo território, com outra cartografia, outros personagens, que nada mais tem a ver com o universo no qual tais esferas tem sua razão de ser. Deslocar-se desse universo é deslocar-se de qualquer possibilidade de apaziguamento do desassossego que a vida, em sua trepidação diferenciadora, mobiliza na subjetividade, convocando-a à tarefa de reinventar-se a si mesma e a seu modo de existência, tarefa que só se esgota com a morte.

Com sua última obra, Lygia não passou a fazer objetos para fins terapêuticos, mas explorando o potencial terapêutico de sua proposta, revelou o potencial vital da própria arte enquanto atividade de semiotização, quando essa se reintegra à subjetividade de qualquer cidadão. “Com isso ela [obra de arte] perde realmente o conceito antigo de obra de arte pois os museus serão laboratórios para que se encontrem novos ‘caminhando’ para o indivíduo, tendendo a se fundir mesmo com o consultório do analista. As galerias deixarão de existir pois a obra concebida pelo próprio consumidor está sendo feita por ele mesmo. Já não

existirão artistas como sujeitos inadaptados em uma sociedade, pois o seu espírito é o próprio coletivo. Até nossa época, o artista não passou de um termômetro onde a nova realidade espiritual do futuro estava nele indicada. Virá uma época em que todos serão esse termômetro e trarão em si mesmos esse futuro-presente.[...] A obra de arte deixará de existir e entrará definitivamente na vida como realidade concreta”, escreve a artista.⁷³ Lygia realiza esse futuro em sua obra.

Relendo do fim para o começo, a obra de Lygia em seu conjunto se revela movida por uma só idéia que se desdobra rigorosamente, etapa por etapa, e à qual ela busca dar consistência ao longo de toda sua trajetória como artista: **despertar a percepção da vitalidade criadora em diferentes regiões da experiência humana.** Primeiro, no plano, no relevo e no espaço; depois, no ato, no corpo e no encontro dos corpos, para desembocar, no fim, na criação das condições de possibilidade dessa percepção na subjetividade do espectador. Para isso, a artista cria objetos específicos para cada uma dessas regiões, que a partir de uma certa etapa serão acompanhados de um ritual. Pouco a pouco, é o mundo que se ilumina em seu processo de diferenciação, na “visão” de todos e de cada um, e não mais apenas na visão do artista.

Cria-se com a obra de Lygia um território até então inexistente, no qual o projeto moderno de religar arte e vida atinge seu limite. A proposta de “fazer objetos vivos, revelar a vida nas coisas, sua processualidade incessante, deixar entrever as forças”, extrapola o espaço e atinge a existência como um todo, dando-lhe um novo corpo, um novo universo, uma nova cartografia, novos personagens. A proposta de “produzir uma intensificação das faculdades do espectador” se realiza concretamente quando Lygia faz sua obra no próprio coração da subjetividade do espectador, operando sua transmutação. Nessa proposta, o artista deserta efetivamente sua condição de habitante do gueto do plano poético nos processos de subjetivação e contribui para ativá-lo no coletivo, libertando o fruidor de sua condição de espectador (da obra de arte, mas também da vida). A estética se reencontra com a ética. A vida, em sua potência criadora, agradece. Como escreve Hélio, parceiro de Lygia nessa aventura solitária: “faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um 'novo condicionamento' para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas

visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pista para o estado criador – seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como 'exercício experimental da liberdade' [...] –, essa seria uma das maneiras, proporcionada nesse caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social.”⁷⁴

Se nos debruçamos sobre o conjunto da trajetória de Lygia, a idéia que atravessa sua obra revela-se em toda sua complexidade e potência de intervenção na cultura, como cartografia singular para a experiência contemporânea. Uma resposta poderosa – “encarnada” e não apenas formal ou teórica – para os impasses com os quais se confronta a subjetividade nos dias de hoje, em que a construção de territórios em que se possa sentir-se “em casa” já não se sustenta quando obedece um princípio identitário. Como escreve Lygia, “antes o homem tinha uma descoberta, uma linguagem. Podia usá-la a vida inteira e mesmo assim sentir-se vivo. Hoje, se a gente cristalizar em uma linguagem, a gente pára, inexoravelmente. Pára totalmente de expressar. É preciso estar sempre captando.”⁷⁵ Ao convocar no espectador essa potência de “estar captando” as mutações do tempo que se manifestam em seu corpo vibrátil, a obra de Lygia faz dele o povo contemporâneo que faltava, no lugar do povo moderno, espectador da arte e da vida, que corre o risco de sucumbir aos impasses da experiência contemporânea, se insistir no modo como organiza sua subjetividade, ou o que é pior, o risco de produzir estragos irreparáveis, como as carnificinas a que temos assistido em nome da manutenção de supostas identidades étnicas, religiosas, nacionais, etc., em um mundo em que a hibridação invadiu tudo irreversivelmente.

Ao realizar em sua obra a utopia moderna, Lygia esgota essa cartografia e prepara o terreno para um novo sonho. Perguntar se faz sentido, na atualidade, reativar suas propostas pós *Caminhando*, se elas ainda são objetos vivos ou não mais que documentos de um passado, implica indagar se permanece válida a questão que essa obra nos coloca. Embora tenham transcorrido quase quarenta anos desde a virada disruptiva na trajetória da artista em 1963, estamos longe de incorporar à subjetividade a experiência do vazio-pleno, através da qual se juntam abrigo e poesia na criação permanente da existência, longe de nos constituir como subjetividade heterogenética com seu self estruturado, eixo de uma interminável transmutação.

Ainda somos demasiadamente modernos. Chegaremos algum dia a alcançar Lygia em sua proposta visionária?

Resumo

A obra de Lygia Clark é o desdobramento de uma só e mesma idéia, perspectiva original de uma questão que atravessa a arte moderna desde o início: reconectar a arte com a vida, o que implica em criar “objetos vivos”, deixando entrever as forças, a processualidade incessante, a potência vital que tudo agita. A idéia de Lygia é um modo singular de encaminhamento dessa questão.

Num primeiro momento (1950-63), sua investigação migra do plano, ao relevo e, desse, ao espaço (os famosos *Bichos*). Essa parte da obra, inserida no assim chamado *Movimento Neoconcretista*, é mais digerível pelo sistema da arte e, por isso mesmo, mais conhecida. Embora já aqui tenha início a participação do espectador, o objeto ainda guarda uma autonomia e pode permanecer inerte, exposto em museus e galerias, integrado a coleções.

A partir de *Caminhando* (1963), no entanto, a obra radicaliza-se a tal ponto, que mesmo hoje, que essa segunda parte vem sendo exposta nas retrospectivas da artista, ela permanece como um enigma inclassificável. Desse momento em diante, até o final de sua vida (1988), o problema de Lygia será “de que adianta tornar presente na obra a ‘visão’ da invisível processualidade, se o espectador não possui a chave do acesso a essa visão?”. De

fato, sem essa chave o projeto moderno não se realiza enquanto estratégia de intervenção efetiva na cultura. A investigação da artista se concentrará então no próprio espectador, migrando do ato, ao gesto, ao corpo, à relação entre os corpos, para no final, dirigir-se à subjetividade.

Em sua última obra, a idéia de Lygia Clark realiza-se plenamente: inventando os *Objetos Relacionais*, através dos quais opera a *Estruturação do self*, em seções regulares com uma só pessoa de cada vez, Lygia oficia um ritual de iniciação à visão da vida nas coisas em sua potência criadora. O fruidor desloca-se efetivamente de seu lugar de espectador (da obra de arte, mas também da vida): a arte conecta-se efetivamente com a vida, como dimensão fundamental do processo de subjetivação, seu princípio criador.

Através da obra de Lygia Clark produz-se o personagem que deveria substituir o espectador na cartografia criada pela arte moderna. Uma resposta poderosa é oferecida aos impasses que se colocam à subjetividade contemporânea, para cuja constituição o princípio identitário tornou-se inoperante.

Resumo menor

A obra de Lygia Clark é o desdobramento de uma só e mesma idéia, perspectiva original de uma questão que atravessa a arte moderna desde o início: reconectar arte e vida, especialmente na direção de criar “objetos vivos”, deixando entrever as forças, a processualidade incessante, a potência vital que tudo agita.

Num primeiro momento (1950-63), sua investigação migra do plano, ao relevo e, desse, ao espaço (os famosos *Bichos*). Inserida no assim chamado *Movimento Neoconcretista*, essa parte da obra é mais digerível pelo sistema da arte e, por isso, mais conhecida. Embora tenha início aqui a participação do espectador, o objeto ainda guarda autonomia e pode permanecer inerte, exposto em museus e galerias, integrado a coleções.

A partir de *Caminhando* (1963), no entanto, a obra radicaliza-se a tal ponto, que mesmo hoje, que essa segunda parte vem sendo exposta nas retrospectivas da artista, permanece como um enigma inclassificável. Até o final de sua vida (1988), o problema de Lygia será “de que adianta tornar presente na obra a ‘visão’ da invisível processualidade, se o espectador não possui a chave do acesso a essa visão?”. De fato, sem essa chave o projeto moderno não se realiza enquanto estratégia de intervenção efetiva na cultura. A investigação da artista se concentrará então no próprio espectador, migrando do ato, ao gesto, ao corpo, à relação entre os corpos, para no final, dirigir-se à subjetividade.

Em sua última obra, a idéia de Lygia Clark realiza-se plenamente: inventando os *Objetos Relacionais*, através dos quais opera a *Estruturação do self*, em seções regulares com uma só pessoa de cada vez, Lygia oficia um ritual de iniciação à visão da vida em sua potência criadora. O fruidor desloca-se efetivamente de seu lugar de espectador (da obra de arte, mas também da vida): a arte conecta-se efetivamente com a vida, como dimensão fundamental do processo de subjetivação, seu princípio criador.

Através da obra de Lygia Clark produz-se o personagem que deveria substituir o espectador na cartografia criada pela arte moderna. Uma resposta poderosa é oferecida aos impasses que se colocam à subjetividade contemporânea, para cuja constituição o princípio identitário tornou-se inoperante.

Resumo menor

A obra de Lygia Clark cria uma perspectiva original de abordagem de uma questão que atravessa a arte moderna desde o início: reconectar arte e vida, criando “objetos vivos”, onde se entrevê a potência vital que tudo agita.

Num primeiro momento (1950-63), sua investigação migra do plano, ao relevo e, desse, ao espaço (os *Bichos*). Inserida no assim chamado *Movimento Neoconcretista*, essa parte da obra é mais digerível pelo sistema da arte e, por isso, mais conhecida. Embora já aqui tenha início a participação do espectador, o objeto ainda pode ser passivamente contemplado.

A partir de *Caminhando* (1963), a obra radicaliza-se a tal ponto, que permanece, ainda hoje, como um enigma indecifrável. Desse momento até o final de sua vida (1988), o problema de Lygia será o de iniciar o espectador à visão da vida nas coisas, sem o que a conexão arte/vida não se realiza. Sua investigação se concentrará então no próprio espectador, migrando do ato, ao gesto, ao corpo, à relação entre os corpos, para no final, dirigir-se à subjetividade.

Em sua última obra, a idéia de Lygia Clark realiza-se plenamente: inventando os *Objetos Relacionais*, através dos quais opera a *Estruturação do self*, Lygia oficia um ritual de iniciação a essa visão. O fruidor desloca-se efetivamente de seu lugar de espectador (da obra de arte, mas também da vida): a arte conecta-se efetivamente com a vida, como dimensão fundamental do processo de subjetivação, seu princípio criador.

Através da obra de Lygia Clark produz-se o personagem que deveria substituir o espectador na cartografia criada pela arte moderna. Uma resposta poderosa é oferecida aos impasses que se colocam à subjetividade contemporânea, para cuja constituição o princípio identitário tornou-se inoperante. Completa-se, assim, o projeto moderno.

¹ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Minuit, Paris, 19 ; pp.). Tradução brasileira: *Crítica e Clínica* (Ed. 34, São Paulo, 1997; pp.13-14).

² Noção que criei em **minha tese de doutorado em 1997, publicada com o título de *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*** (Estação Liberdade, São Paulo, 1989). O “corpo vibrátil” é a potência que **o corpo tem** de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca **à viva voz na subjetividade**. **A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria** impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é **ao mesmo tempo dentro e fora**: o dentro nada mais **sendo** do que **uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma composição fugaz**.

³ A esse respeito, Lygia Clark escreve: “[...] a individualidade é a laje com seu nome inscrito. Precisamos com urgência derrubar essa placa como já derrubamos outras com o nome de deus, amor, para que tudo na realidade seja processo e totalidade.” (carta a Hélio Oiticica, de 26/10/68, in *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, org. Luciano Figueiredo, UFRJ, Rio de Janeiro, 1996; pp.59-60).

⁴ “1969: O corpo é a casa”, in *Lygia Clark* (Funarte, RJ, 1980; p.27). Texto reproduzido com o título “O corpo é a casa: sexualidade, invasão do ‘território’ individual” no catálogo editado pela Fundació Antoni Tapiès (p.248) para a retrospectiva da obra da artista realizada **em Barcelona, em 1997**, em parceria com os museus MAC de Marseille (Marseille, 1998), Fundação Serralves (Porto, 1998), Palais des Beaux Arts (Bruxelas, 1998) e no Paço Imperial (Rio de Janeiro, 1998-99). A publicação, editada **pelo** catalão Manuel J. Borja-Villel, **curador da exposição**, constitui uma fonte privilegiada para pesquisadores da obra de Lygia Clark pelo primoroso trabalho de investigação, que incorporou inclusive manuscritos da artista, até então inéditos e inacessíveis ao público, e cuja leitura é essencial para a compreensão de sua obra.

⁵ Carta a Hélio Oiticica, de 6/10/68 (op. cit., nota 3).

⁶ “Pensamento mudo”, manuscrito s/d, in catálogo Tapiès, op.cit; pp.270-71.

⁷ Em uma conferência sobre a profissão de escritora, Virginia Woolf fala de duas tarefas imprescindíveis para que se libere na mulher seu poder de criação: matar o anjo do lar, pois a sombra de suas asas trava de culpa o investimento do desejo na obra, e contar a verdade sobre as próprias experiências como corpo de mulher, pois a consciência do que diriam os homens com seu convencionalismo racional tem o poder de interromper esse estado de transe e secar a imaginação. Woolf considerava que essa segunda tarefa ainda estava por se realizar, inclusive em sua própria obra. (cf. “Profissões para mulheres” [1931], in Virginia Woolf, *Kew Gardens, O Status intelectual da Mulher, Um toque feminino na ficção, Profissões para mulheres*. Paz e Terra, col. Leitura, 1997; no original: “Killing the angel in the house”). Em sua obra, Lygia Clark certamente conseguiu **ultrapassar o segundo obstáculo, menos evidente e mais perigoso, mas pagou o preço da incompreensão e do isolamento**.

⁸ Manuscrito s/d, inédito (in Arquivo Lygia Clark do Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

⁹ No **referido** manuscrito, que se encontra no Arquivo L. Clark, a palavra “vulvânica” foi riscada e substituída por “obsessiva”, provavelmente pela própria artista, e é com essa revisão que o texto foi incluído no catálogo Tapiès (pp.289-290). Muitas vezes Lygia “corrigia”, em seus manuscritos, expressões da intensidade convulsiva de sua experiência, provavelmente por medo de ser **desqualificada** pelo superego bacharelesco protagonizado por uma certa intelectualidade brasileira, **que tinha o efeito de inibir a artista em momentos de fragilidade**. É curioso como os trechos riscados de seus originais são exatamente aqueles em que afirma-se mais contundentemente o devir mulher da escrita a que se refere V. Woolf (cf. nota 9). Tais passagens são em geral eliminadas ou substituídas por um discurso racionalista, que nega e escamoteia a presença do corpo movendo a escrita. Mas a força criadora em Lygia sempre foi maior do que o poder inibidor do superego da vazia retórica bacharelesca.

¹⁰ Lygia Clark, manuscrito de 1967, in catálogo Tapiès, op.cit; p.216.

¹¹ “Da supressão do objeto (anotações)”, in catálogo Tapiès, op.cit; p.264.

¹² Vigor semelhante esteve presente em outros campos da cultura. Na literatura, por exemplo, poderiam ser citados, entre outros, Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa.

¹³ São dessa primeira etapa, entre outros: *Óleos* (série, 1950-51), *Desenhos* (1950-51), *Escada* (série, 1951), *Guaches* (1950-51), *Sem título* (série, 1952), *Composição* (série, 1952-53) e os retratos de seus filhos (série a lápis e carvão, 1951).

¹⁴ Cf. Paulo Herkenhoff, “A aventura planar de Lygia Clark – de caracóis, escadas e Caminhando”, in apresentação da exposição *Lygia Clark*, retrospectiva da artista realizada com a curadoria do autor, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 01/06/99 a 1/08/99; pp. 10-13.

¹⁵ Paulo Herkenhoff (cf. nota 15); pp.9-10.

¹⁶ A primeira *Exposição Neoconcreta* se dá 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.

¹⁷ Cf. “Carta a Mondrian”, maio de 1959”, in catálogo Tapiès, op.cit; p. 116.

¹⁸ Acerca dessa discordância, Lygia relata em um de seus manuscritos: “[...] Gullar escreveu a teoria do ‘não-objeto’ e queria que todos nós a adotássemos. De minha parte era impossível pois como dizia Mário Shemberg, os *Bichos* seriam a escultura que os cubistas não inventaram, e eu achava a mesma coisa. Em um programa de televisão o Gullar apontando o *Bicho* disse: – Lygia se isso é uma escultura não vale nada, mas se for considerado um não-objeto tem um alto significado. Minha resposta foi a seguinte: Ferreira Gullar, a teoria passa, a obra quando é boa fica. Foi nessa ocasião que o grupo se desfez.” (Inédito s/d, in Arquivo L. Clark).

¹⁹ Acerca dessa fecunda interlocução cf. *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974* (nota 3).

²⁰ A *Exposição Nacional de Arte Concreta* acontece em 1956, seguida do *Atelier Abstração*, no mesmo ano.

²¹ O grupo dos neoconcretos foi constituído por: Aluísio Carvão, Amilcar de Castro, Décio Vieira, Franz Weissman, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Lygia Pape e Willys de Castro.

²² A esse respeito, Lygia escreve: “Nunca fui considerada pintora concreta ortodoxa. Fiz parte de grupos para depois ajudar a rompê-los; o que eu queria era outra espécie de comunicação. Comecei a observar que a maneira de perceber uma obra concreta era dentro do que eu chamava de tempo mecânico. Fiquei preocupada em expressar um outro tempo que eu chamei depois de orgânico. Menos perceptivo mas um tempo vivencial. Era como se o gráfico da visão da forma seriada dos concretos fosse percebida com o olho através desse desenho e o que eu propunha era que olho se abrisse e que o espectador penetrasse no espaço e fosse penetrado por ele.” (manuscrito s/d, in Arquivo L. Clark)

²³ Cf. Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*, seleção de textos organizada por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão. Rocco, Rio de Janeiro, 1986.

²⁴ Em um manuscrito s/d, Lygia escreve: “Nunca tive cultura nem lia nada, a cultura que tive foi a minha convivência com o Mário Pedrosa e o Mario Shemberg, eles me engravidaram os ouvidos com tudo que era interessante e bom.” (in Arquivo L. Clark)

²⁵ A noção de “Corpo sem Órgãos” criada por a Antonin Artaud e retomada por Felix Guattari, encontra-se em inúmeros textos de autoria do psicanalista e, também, em várias de suas obras escritas em colaboração com Gilles Deleuze, entre as quais *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrenie*, plateau n° ?, “28 novembre 1947 - Comment se faire un Corps sans Organes?” (Minuit, Paris, 1980). Tradução brasileira: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* (vol. III), platô n° ?, “28 de novembro de 1947 - Como se fazer um Corpo sem Órgãos?” (Ed. 34, São Paulo, 1996; pp.9-29).

²⁶ A propósito das noções de vida e vitalismo em Gilles Deleuze, além dos textos do autor dedicados a Nietzsche, Espinosa e Bergson, ver entre outros: *Pourparlers* (Minuit, Paris, 1990; p.196). Tradução brasileira: *Conversações* (Ed. 34, São Paulo, ?), e, em colaboração com Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrenie* (Minuit, Paris, 1980; p.512). Tradução brasileira: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia* (vol. ?) (São Paulo, Ed. 34, 1996; pp.?).

Agradeço a Luis Orlandi e a José Gil, a colaboração na discussão das concepções de vida e vitalismo na fenomenologia.

²⁷ Encontramos inúmeras alusões à noção de “vida” nos textos de Lygia, que ganham nova inteligibilidade à luz da concepção de Deleuze evocada no texto. Para ficar em dois exemplos: “As formas assim como todas as coisas exprimem mais do que sua simples presença física (medida e peso). É como se cada coisa irradiasse uma energia conjugada com a energia do espaço vivo e real. [...] No momento em que arrebatando o retângulo e invertendo virtualmente a superfície que, deixando de ser a espessura do espaço passa a ser o fio desse espaço, essa expressão já se dá dentro desse espaço real onde atuam todas as forças irradiadas, vivas e cosmológicas. A expressão é identificada imediatamente com essa irradiação orgânica-homem, dentro da mesma dinâmica real. [...] Não existem coisas estáticas. Tudo é dinâmica. Mesmo um objeto aparentemente estático não está parado. [...] A minha pintura exprime pois uma nova realidade em que a obra de arte se expressa como um objeto vivo, como eu e você.” (“O vazio-pleno”, *Jornal do Brasil*, abril de 1960, Rio de Janeiro, Suplemento Dominical; p.5). Ou ainda: “Para mim o que é importante é que a superfície seja um corpo orgânico como uma entidade viva.” (manuscrito de 1960, in catálogo Tapiès, op.cit; p.140)

²⁸ São dessa segunda etapa (1954-58): *Quebra da moldura* (1954), *Descoberta da linha orgânica* (série, 1954), *Interior* (série de projetos de 1955 que inclui uma maquete), *Construa você mesmo o seu espaço a viver* (1955), *Superfície Modulada* (série, 1955-58), *Plano em superfície modulada* (série, 1956-58), *Espaço Modulado* (série, 1958), *Unidades* (série, 1958) e *Ovo Linear* (1958).

²⁹ “[...] a superfície do que era ‘quadro’ cai no nível das coisas comuns e tanto faz agora essa superfície como a daquela porta ou daquela parede. Na verdade liberto o espaço preso no quadro, liberto minha visão e, como se abrisse a garrafa que continha o gênio da fábula, vejo-o encher o quarto, deslizar pelas superfícies mais contraditórias, fugir pela janela para além dos edifícios e das montanhas e ocupar o mundo. É a redescoberta do espaço. (“Lygia Clark, uma experiência radical (1954-1958)”, in *Lygia Clark*, Funarte, Rio de Janeiro, 1980; pp.8-9)

³⁰ A esse respeito, cf. Lygia Clark, “A morte do plano”, in catálogo Tapiès, op.cit; p.117.

³¹ São dessa terceira etapa (1959-60): *Ovo contra-relevo* (1959), *Contra-relevo* (série, 1959) e *Casulo* (série, 1959-60).

³² Manuscrito inédito s/d, in Arquivo L. Clark.

³³ Ibid.

³⁴ *Bichos* é a denominação genérica da família de esculturas que recebem diferentes nomes. Por exemplo: *Bicho* (série, 1960-63), *Bicho flor* (série, 1960-63), *Relógio de sol* (série, 1960-63), *Caranguejo* (série, 1960-63), *Ponta* (1960), *Desfolhado* (1960), *Articulado* (1960), *Articulado duplo* (1960), *Invertebrado* (1960), *Metamorfose I e II* (1960), *Contrário I e II* (1960), *Vazado I e II* (1960), *Prisma* (1960), *Vegetal* (1960), *Constelação* (1960), *Cidade* (1960), *Bicho planta* (1960), *Sobre o redondo* (1960), *Máquina* (1962), *Em si* (1962), *Projeto para um planeta* (1963), *Pancubismo* (1963), *Arquiteturas fantásticas* (série, 1963), *Monumento em todas as situações* (1964), *Crescente gigante* (1964), *Bicho de bolso* (1966), e ainda *Parafuso sem fim*, *Pássaro no espaço*, *Monumento a Descartes*, *Linear*, *Bachiana*, etc.

³⁵ Dispõe-se de **uma consistente bibliografia sobre** esse período, a começar pelo trabalho desenvolvido pelos críticos da época, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, cuja interpretação conserva ainda hoje todo seu viço. Entre os autores que se dedicaram à obra de Lygia, posteriormente destacam-se os brasileiros Ronaldo Brito, Maria Alice Milliet, Ricardo Fabbrini e Paulo Herkenhoff, e os estrangeiros, Guy Brett, Yve-Alain Bois, Manuel J. Borja-Villel.

³⁶ Na criação dos *Bichos*, Lygia primeiro os pesquisava em papel.

³⁷ Manuscrito s/d, provavelmente de 1963-64, in Arquivo L. Clark.

³⁸ São dessa etapa: *O dentro é o fora* (1963), *O antes é o depois* (1963), *Trepante* (série, 1963-1965), *Trepante (Obra mole)* (série, 1964), *Abriço Poético* (1964), *Estruturas de caixas de fósforos* (série, 1964) e *A casa do poeta* (1964).

³⁹ A respeito de *O dentro é o fora*, Lygia escreve: “A consciência de que neste trabalho o espaço é um espaço afetivo, é a primeira vez que realmente começo a criar um organismo vivo, como um ser, esse foi realmente o motivo de minha crise e também a consciência de que até agora eu não tinha percebido nada de nada. Os outros bichos se definiam linearmente no espaço como nossos membros quando se locomovem. Esse no momento em que se estabelece o diálogo com o espectador torna-se o próprio ectoplasma do sujeito e ele, sujeito, vive todo seu espaço cósmico nas deformações do precário pois não há fisionomia estática que o identifique. É a lição do precário contra toda espécie de cristalização do fixo, da esquematização. A forma dentro do espaço já não existe, o espaço é o tempo que o ato transforma sem cessar. O ato transforma a fisionomia do bicho e a relação sujeito-objeto é absolutamente ligada. Não existe mais diferenciação entre os dois. Sujeito-objeto se identificam profundamente no espaço-tempo na medida do ato”. (Manuscrito s/d, provavelmente de 1963, in Arquivo L. Clark).

⁴⁰ Sobre essa etapa, Lygia escreve: “De 1959 a 1964, incluindo os *Trepantes* de aço inoxidável, os *Trepantes* de borracha (obra mole) desdobrei sua estrutura até a exaustão. Vivi neste período o fim da obra de arte, do suporte em que ela se expressava, a morte da metafísica e da transcendência, descobrindo o aqui e agora na imanência.” (manuscrito s/d, in Arquivo L.Clark).

⁴¹ O *Livro-obra* foi escrito em 1964 e publicado em 1983 por Luciano Figueiredo e Ana Maria Araújo, em uma edição limitada de 24 exemplares.

⁴² “A série acaba por esgotamento”, declara Lygia a respeito dos *Bichos* em uma entrevista de 1986. (Arquivo L.Clark).

⁴³ São dessa etapa: *Pedra e Ar* (1966), *Natureza (Estrutura cega)* (1966-67), *Livro sensorial* (1966), *Ping-pong* (1966), *Desenhe com o dedo* (1966), *Água e conchas* (1966), *Respire comigo* (1966), *Diálogo de mãos* (1966), *Diálogo de pés (Estrutura viva)* (1966) e ainda as *Proposições existenciais: Campo de Minas, Cintos-diálogos e os filmes Convite à viagem, Filme Sensorial, Western, O homem no centro dos acontecimentos* (1967-68).

⁴⁴ A esse respeito Lygia escreve: “Depois disso [*Caminhando*] tive uma crise mortal, a arte havia acabado para mim. Caí na cama e o diagnóstico foi ‘coronárias’. Pensei em morrer e para fazer meu mausoleu, comecei a trabalhar caixas de fósforos fazendo estruturas muito menos importantes como objetos do que os anteriores. Foi o que me tirou da cama e joguei para o alto a idéia de morte. O luto foi terrível não sabia o que expressar, pois sabia que para mim a arte estava extinta. Nessa época sofri um grande acidente de carro, batendo a cabeça no chão, fora jogada fora do carro 7 metros, quebrando o pulso direito. Tive um enorme labirinto mas a cabeça desanuviou e achei que nela entrou uma certa ordem que não havia. Quanto ao pulso quebrado depois de tirarem o gesso me mandaram fazer o seguinte: metê-lo em um líquido quente e depois colocar sobre ele um saquinho de plástico. Um dia por acaso, o que não existe, eu peguei esse saquinho, soprei ar dentro colocando um elástico para mantê-lo cheio. Na parte externa coloquei uma pedrinha, entrando em um dos ângulos e comecei a apertá-la devagar com as mãos. ‘Nostalgia do corpo’, gritei louca de alegria. Foi o primeiro objeto feito dessa série e o mais lindo também.” (manuscrito s/d, in Arquivo L.Clark). **Ou ainda:** “Naquele momento comecei a articular interiormente o valor do precário, da fragmentação, do ato, dizendo: não é obra minha, a estrutura é topológica, não é minha. Tudo isso serviu para que eu acabasse fazendo, quase por casualidade, meu primeiro trabalho sobre o corpo até 1966. Enchi de ar um saco de plástico e o fechei com um elástico. Pus uma pedra pequena sobre ele e comecei a apalpá-la, sem me preocupar com descobrir alguma coisa. Com a pressão a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então de repente percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo.” (entrevista a Roberto Pontual, *Jornal do Brasil*, 21/09/74, in catálogo Tapiès, op.cit; p. 205).

⁴⁵ Cf. “L’art c’est le corps” (*Preuves*, no 13, Paris, 1973), in catálogo Tapiès, op.cit; p. 232.

⁴⁶ São dessa etapa: *Roupa-corpo-roupa* (série de 1967 que inclui entre outros: *O eu e o tu, Cesariana*), *Máscara abismo* (série, 1968), *Máscara sensorial* (série, 1968), *Óculos* (1968),

Diálogo: Óculos (1968), *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968), *Luas sensoriais* (série, 1968), *Casal* (1969) e *Camisa-de-força* (1969).

⁴⁷ A respeito de uma obra dessa etapa, Lygia escreve: “Quando ele [o homem] coloca na sua cabeça um capacete sensorial ele se isola do mundo, depois de já ter se situado em todo um processo anterior no desenvolvimento da arte, nessa introversão perde contato com a realidade e encontra dentro dele mesmo toda a gama de vivências fantásticas. Seria uma maneira de buscar-lhe o fôlego da vivência.[...] O homem-capacete tem a tendência de se desagregar no momento da vivência. Nostalgia do corpo, decepá-lo e vivê-lo em partes para depois reintegrá-lo como organismo vivo e total”. (manuscrito s/d, provavelmente de 1967, in catálogo Tapiès, op.cit; p.219-220).

⁴⁸ “L’art c’est le corps” (cf. nota 44), in catálogo Tapiès, op.cit; p. 232.

⁴⁹ São dessa etapa: *Arquiteturas Biológicas*, série de 1968-70 que inclui entre outros: *Ovo mortalha* (68) e *Nascimento I e II* (69) e *Estruturas Vivas*, série de 1969 que inclui entre outros: *Diálogos* (69).

⁵⁰ L.Clark, “A casa é o corpo. Penetração, ovulação germinação, expulsão, 1968”, in catálogo Tapiès, op.cit; pp.232-233. Mesmo nessas condições há quem insista em reconduzir esses objetos ao estatuto de obra de arte, independentemente da experiência na qual ganham seu sentido. É desse modo que freqüentemente se apresenta *Arquiteturas Biológicas*, por exemplo: essas se reduzem ao plástico com sacos de juta costurados nas pontas dissociado da prática estética em que ganha seu sentido, a qual muitas vezes sequer é lembrada. Jogados sobre uma mesa e desinvestidos de vida, esses objetos são como os restos mortais de um corpo irreconhecível.

⁵¹ Carta a Mário Pedrosa, 22/5/69, in catálogo Tapiès, op.cit; p.250.

⁵² Carta de 20/5/70, a propósito de um projeto a ser realizado em grupo, in *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974* (nota 3); p.154.

⁵³ “L’art c’est le corps” (cf. nota 44), in catálogo Tapiès, op.cit; p. 232.

⁵⁴ Manuscrito inédito s/d, in Arquivo L.Clark.

⁵⁵ L.Clark, “A casa é o corpo. Penetração, ovulação germinação, expulsão, 1968”, in catálogo Tapiès, op.cit; pp.232-233.

⁵⁶ A esse respeito Lygia escreve: “Nas minhas obras ditas ‘baratas’, onde cada um podia fazer seu próprio objeto a partir de materiais que lhe eram dados, já se encontrava de uma forma embrionária, a mesma característica de minhas novas obras. Mas cada experiência era individual e corria o risco de se fechar em si mesma enquanto que agora ela é ao mesmo tempo individual e coletiva, já que não é realizada sem a dos outros, no seio da mesma estrutura polinuclear.” (“1969: O corpo é a casa”, in *Lygia Clark*, op. cit; p. 37).

⁵⁷ Op. cit; p.36.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ “Pensamento mudo”, in catálogo Tapiès, op.cit; p.270.

⁶⁰ São dessa etapa (1972-75): *Baba Antropofágica* (1973), *Canibalismo* (1973), *Túnel* (1973), *Viagem* (1973), *Rede de Elásticos* (1974), *Relaxação* (1974-75) e *Cabeça coletiva* (1975).

⁶¹ A respeito dessa obra, Hélio comenta em uma carta à amiga Lygia: “[...] essa relação de cada participante com a força da baba é algo grande demais; não pode ser descrito factualmente.[...] dilacerar para incorporar, como a criação cósmica de um universo desconhecido que se faz no lance de dados; que não depende de ‘escolhas dualistas’” (carta de 11/7/74, in *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974* (cf. nota 3; p.226). Para uma análise detalhada da *Baba Antropofágica* cf. Suely Rolnik, “Por um estado de arte. A atualidade de Lygia Clark”, in *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp.456-467.

⁶² Manuscrito s/d, in catálogo Tapiès, op.cit; p.301.

⁶³ Lygia inicia seu trabalho *Estruturação do self* feito com os *Objetos Relacionais* a partir de 1976. Em 1981, ela diminui o número de “clientes” e começa a transmitir a experiência para que outras pessoas a levem adiante. Em 1984, abandona em parte a experiência, parando totalmente em

fevereiro de 1988. Em abril do mesmo ano, a artista morre subitamente de um enfarto do miocárdio, aos 67 anos de idade.

⁶⁴ “Objetos Relacionais”, texto escrito em colaboração com Suely Ronik, in *Lygia Clark*, op.cit.; p. 49.

⁶⁵ Os *Objetos Relacionais* são muitos e vão variando ao longo do tempo. Assim os descreve a própria artista: “almofadas leves, leve-pesadas e pesadas [...]. Trabalho também com um grande colchão bem espesso cheio de isopor onde o corpo é afundado como se tivesse em uma fôrma. Realizei também outro colchão de isopor coberto por um *voile* para no final da sessão revitalizar o corpo do cliente. Além desses objetos uso muitos outros: saco plástico cheio de ar, saco plástico cheio de água, “respire comigo”, sacos de cebola com pedras dentro, tubo para soprar, uma lanterna para acender sobre os olhos e na boca quando já estão com seus olhos vendados, plástico cheio de sementinhas, bucha, estopa, conchas grandes para colocar nos ouvidos, pedras no fundo de um saquinho com um vazio interior e um elástico no final, que manipulo sobre o corpo do paciente, bolinhas de gude, rabinhos de coelho, meias de náilon com conchas de um lado e pedras no outro, meias de náilon com bolas de ping-pong de um lado e bolas maiores de tênis de um outro.” (“A propósito do instante”, in *Memória do corpo. O dentro é o fora*, manuscrito inédito s/d, in *Arquivo L. Clark*).

⁶⁶ “Capturar um fragmento de tempo suspenso”, fragmento de “L’art c’est le corps” (*Preuves*, no 13, Paris, 1973), in catálogo Tapiès, op.cit; p.187.

⁶⁷ “Do ritual”, manuscrito, 1960, in Catálogo Tapiès, op.cit; p.122.

⁶⁸ *Morcellement*, em português “despedaçamento”, que Lygia usa no original francês, é um conceito de Gisella Pankow, psicanalista que desenvolveu um importante trabalho clínico e teórico com a psicose.

⁶⁹ Manuscrito s/d, Arquivo L. Clark.

⁷⁰ *Mémoire du corps*, tese defendida na U.E.R. de Sciences Humaines Cliniques, na Université de Paris VII, em 1978.

⁷¹ Para ficar em apenas um exemplo de texto em que Lygia aborda essa questão: “Arte ou anti-arte? A elaboração da obra de arte continua a meu ver muito importante. Não só para o artista como também para o espectador. Na minha proposição há o pensamento (o elemento dado por mim) e há a expressão (momento em que o espectador expressa esse pensamento dado). Continua pois a haver o que sempre foi importante em uma expressão artística, só que agora esses elementos estão aparentemente separados pois a obra de arte perdeu a sua unicidade.[...] Para mim a poética da comunicação da obra de arte deixou de se fazer através da transcendência e passa a ser feita na imanência, que provém do próprio ato”(manuscrito, s/d, provavelmente de 1969, pois no mesmo texto Lygia refere-se aos plásticos das *Arquiteturas biológicas*).

⁷² A breve retrospectiva da obra de Lygia dos anos 1950, na Galeria de Raquel Arnaud, em 1982, por exemplo, foi acompanhada de uma palestra sobre a segunda parte da obra na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, condição imposta pela artista, para aceitar a exposição, segundo depoimento da própria Raquel Arnaud.

⁷³ Manuscrito s/d, in catálogo Tapiès, op.cit; p.156-157.

⁷⁴ Hélio Oiticica, *AGL* (cf. nota 23); pp.102, 103.

⁷⁵ “Lygia Clark: o homem é o centro”, entrevista a Vera Pedrosa, *Correio da Manhã*, RJ, 30/05/68, Segundo Caderno 1, in catálogo Tapiès, op.cit; pp. 227-228.