

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 Deleuze<sup>1</sup>

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, dos anos 50 aos 80. Tal idéia situa-se no horizonte de uma das mais insistentes questões colocadas pela arte moderna – religar arte e vida – como uma resposta original, e mais do que isso, resposta que tem o poder de levar aquele projeto ao limite. Esta é provavelmente a razão pela qual a cultura brasileira e internacional da época não assimilou sequer a metade da produção da artista, mais precisamente o período que se inaugura com *Caminhando* (1963), assimilação que hoje, onze anos após sua morte, começa apenas a se esboçar. A partir deste 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

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Crítica e Clínica*. São Paulo, Ed. 34, 1997; pp.13-14.

proposta completa de modo magistral a idéia da artista, permite identificar sua presença desde o início da obra 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. Algumas destas estratégias compõem especialmente a paisagem com a qual dialogará a obra da artista. Libertar o objeto de arte de sua inércia formalista e sua aura mitificadora, criando “objetos vivos”, nos quais se entrevê as forças, a processualidade incessante, a potência vital que tudo agita. Misturar materiais, imagens ou mesmo objetos extraídos do cotidiano aos materiais supostamente nobres da arte. Libertar 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 faculdades de percepção e cognição. 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 numa 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 60, 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 suas fronteiras e contamina a vida social, tornando-se uma das palavras de ordem do explosivo movimento contra-cultural que agitou a época, lançando as bases de uma transformação irreversível da paisagem humana que ainda hoje não foi absorvida integralmente. Certamente não são mero acaso a invenção deste tipo de utopia na arte desde o começo do século, sua incorporação pela juventude nos anos 60, ou a ressonância entre estes 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 no final do século XIX e se intensifica cada vez mais ao longo do século XX. Uma breve visita a esta paisagem nos permitirá situar a problemática que Lygia elabora em sua obra como encaminhamento insólito às questões de seu tempo.

O aspecto desta cartografia que interessa assinalar aqui é o exílio da prática artística num domínio especializado, o que implicou que um certo plano dos processos de

subjetivação ficasse confinado à experiência do artista. Este plano é o “corpo vibrátil”<sup>2</sup>, 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, num 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 dele se autonomiza. 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 deste plano no processo de subjetivação do artista, é sua anestesia no resto da vida social: o homem comum, ou seja todos os homens, perde as rédeas desta atividade de criação de valor e sentido para as mudanças que se operam incessantemente em sua existência, e passa a orientar-se em função de cartografias gerais, estabelecidas a priori, a serem passivamente consumidas. 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 turbulência<sup>3</sup>. 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

---

<sup>2</sup> Noção que criei em meu livro *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (Estação Liberdade, São Paulo, 1989), e na qual venho trabalhando desde então. O “corpo vibrátil” é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo. Nossa consistência subjetiva é feita desta composição sensível, criando-se e recriando-se impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é o dentro e o fora ao mesmo tempo: o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora.

<sup>3</sup> A esse respeito, Lygia Clark escreve: “(...) a individualidade é a laje com seu nome inscrito. Precisamos com urgência derrubar esta 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. Livro indispensável para o pesquisador das obras destes artistas).

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 este modelo que entra em crise no final do século XIX, quando começam a operar-se mudanças significativas na existência humana, entre as mais evidentes, a industrialização e o desenvolvimento tecnológico. São muitos os outros com os quais passa a confrontar-se a subjetividade, outros variáveis e desconhecidos, diferentemente da familiaridade de um mundo relativamente estável a que se estava habituado. A mutabilidade da paisagem intensifica-se a tal ponto que torna-se impossível calar o estranhamento que a instabilidade produz 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 deste pavor já sabemos: 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 estabeleceu chamar de “neurose”. É neste contexto que nasce a psicanálise, clínica dos afetos, pela necessidade de tratar os efeitos colaterais desta clivagem na subjetividade, que na época se fazem ouvir estridentemente através do corpo da histérica. É que a partir do momento em que torna-se perigoso manter desativado o plano da existência individual e coletiva onde se “vê” as forças operando no invisível, onde se orquestra as energias de modo a se fazer um abrigo no estranho e encontrar um novo equilíbrio, é preciso fazê-lo com um especialista, cuja função será a de iniciar a subjetividade à escuta do estranhamento, mas para interpretá-lo à luz de uma história individual e reconstituir uma identidade. A arte, como gueto do impulso criador, e a psicanálise, como clínica do afeto, são portanto produzidas num mesmo processo. É no seio deste processo que se constitui a subjetividade moderna, neurótica, edipianizada, personológica.

A arte, no entanto, já desde o início da falência deste modelo no final do século XIX, rebela-se e começa a sonhar a utopia de religar-se 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 a reação se dê no seio da sociedade. Isto só acontecerá com a força de um processo coletivo, nos anos 60, 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 numa 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, este processo se deu de modo particularmente intenso, ganhando uma expressão singular no *Movimento Tropicalista*<sup>4</sup>, 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 neste período movimentos culturais de grande potência e originalidade.<sup>5</sup> Exatamente neste momento, Lygia Clark muda-se para Paris em pleno ano de 1968, emblema por excelência do movimento contra-cultural, 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.”<sup>6</sup> Ou

---

<sup>4</sup> “Tropicália” é um termo inventado por Hélio Oiticica e adotado pelo movimento poético-musical, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, no qual mais do que uma estética, cunhou-se uma “atitude” que marcou a o ideário contra-cultural em sua versão brasileira.

<sup>5</sup> Para ficar nos exemplos mais evidentes: o *Cinema Novo*, com Glauber Rocha, seguido do cinema experimental de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla; na música, o *Tropicalismo*, que tem como importante antecedente na década anterior, a *Bossa Nova* com Tom Jobim e o canto sutil de João Gilberto; o *Teatro Oficina* de José Celso Martinez; a arquitetura dos paulistas Paulo Mendes da Rocha, Carlos B. Milan e Fábio Pentead, geração seguinte a de João B. Vilanova Artigas e Oscar Niemeyer. Também na arte, o momento é vigoroso, operando-se importantes transformações nas galerias e museus, preparadas na década anterior pela criação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, e da Bienal de São Paulo, e pelos movimentos Concretista e Neoconcretista. Entre os acontecimentos na arte dos anos 60, destacam-se a exposição *Opinião 65* (MAM, Rio de Janeiro), que teve desdobramentos não só no Rio de Janeiro, com as exposições *Opinião 66* e *Nova Objetividade* em 1967 (baseada numa idéia de Hélio Oiticica), mas também em Belo Horizonte e São Paulo, com a exposição paulista *Proposta 66* (Fundação Armando Álvares Penteado), na qual a ditadura censura algumas obras, provocando a reação dos artistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner, que retiram seus trabalhos e fundam o *Grupo Rex* (Rex Gallery & Sons) e o jornal *Rex Time*.

<sup>6</sup> “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 Tàpies (p.248) para a retrospectiva da obra da artista realizada por esta instituição (Barcelona, 1997), em parceria com os museus MAC de Marseille (Marseille, 1998), Fundação Serralves (Porto, 1998), Palais des Beaux Arts (Bruxelas, 1998), encerrando no Paço Imperial (Rio de Janeiro, 1998-99). A publicação, editada pelo curador da exposição, o catalão Manuel J. Borja-Villel, constitui uma fonte privilegiada para

ainda, “pela primeira vez o existir consiste numa mudança radical do mundo em vez de ser somente uma interpretação do mesmo.”<sup>7</sup> Na trajetória da artista esta 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, como ela própria escreve, “para sobreviver à crise”<sup>8</sup> após o nascimento de seu terceiro filho. As crises acompanharão a obra da artista, irrompendo na gestação de cada nova proposta, ou após a realização de alguma obra demasiado desconcertante para aquilo que ela mesma podia suportar, como foi o caso de *Caminhando*. Nestes momentos, Lygia escrevia textos de uma corporeidade especialmente densa e turbulenta<sup>9</sup>, 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 este 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.”<sup>10</sup>

---

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.

<sup>7</sup> Carta a Hélio Oiticica, de 6/10/68 (op. cit., nota 3).

<sup>8</sup> “Pensamento mudo”, manuscrito s/d, in catálogo Tapiès, op.cit; pp.270-71.

<sup>9</sup> Numa 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 tem o poder de interromper este estado de transe e secar a imaginação. Woolf considerava que esta 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”). Lygia Clark certamente conseguiu, em sua obra, ultrapassar plenamente o segunda obstáculo, menos evidente e mais perigoso. O mesmo pode-se dizer de Clarice Lispector, contemporânea de Lygia na literatura.

<sup>10</sup> Manuscrito s/d, inédito (in Arquivo Lygia Clark do Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

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. É a experiência daquilo que desde muito cedo e até o final de sua vida ela chamará insistentemente de “vazio-pleno”, experiência do corpo vibrátil nos momentos 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 destas passagens, que na subjetividade da artista aconteciam como “erupções vulvânicas”, como ela escreve num de seus manuscritos.<sup>11</sup>

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 sua crise 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 aquela dissociação: 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, esta “defasagem da vida e da existência”<sup>12</sup>, quando a experiência confina-se no espaço da arte e se esteriliza na existência cotidiana.

É enquanto artista que Lygia encaminhará uma superação destes dois destinos. Como ela escreve, trata-se 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”.<sup>13</sup> 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

---

<sup>11</sup> No 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 mal vista pelo superego bacharelesco protagonizado por uma certa intelectualidade brasileira, que em momentos de fragilidade da artista tinha o efeito de inibi-la. É curioso como os trechos riscados de seus originais são exatamente aqueles em que afirmava-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.

<sup>12</sup> Lygia Clark, manuscrito de 1967, in catálogo Tapiès, op.cit; p.216.

<sup>13</sup> “Da supressão do objeto (anotações)”, in catálogo Tapiès, op.cit; p.264.

produzida como obra de arte. Suas invenções na arte sempre estarão totalmente imbricadas com a reinvenção de sua existência. É verdade que isto 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 que antecedem e preparam os anos 50 de um Brasil desenvolvimentista que sonha com sua integração à modernidade, sob a presidência de Juscelino Kubitchek. Momento da construção de Brasília, a nova capital, emblema maior deste sonho, embalado ao som da *Bossa Nova*. Neste 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 estas haviam se desencadeado na Europa, após a primeira guerra. 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). O mesmo vigor pulsa em outros campos da cultura, como as figuras de Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, para ficar apenas em exemplos da literatura.

A parte inaugural se desenvolve em quatro etapas. A primeira (1947-53)<sup>14</sup>, é a da iniciação de Lygia à prática artística, na qual desempenham papel central as figuras do paisagista Burle Marx, com seu conceito de “jardim orgânico”, cujo atelier Lygia frequenta no Rio de Janeiro a partir de 1947, e de Fernand Léger, com sua valorização da linha na formulação do espaço<sup>15</sup>, cujo atelier ela frequenta em sua primeira estada em Paris (1950-51). Embora este seja um momento de aprendizado inicial, já se anunciam na obra da artista

---

<sup>14</sup> São desta 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).

as investigações que se desdobrarão nas etapas seguintes, por exemplo em suas *Escadas* que “se desfolham como um jogo de planos no espaço”, com seus “degraus de planos chapados”.<sup>16</sup>

Poucos anos após este início, 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 na formação do movimento neoconcretista que tem curta duração, dissolvendo-se em 1961.<sup>17</sup> No entanto, a forte autonomia da investigação de Lygia a levará a questionar sua adesão ao grupo, já desde o início, como atesta uma carta que a artista escreve a Mondrian em 1959.<sup>18</sup> Em 1961, Lygia não aceita a aplicação à sua obra do conceito de “não-objeto” que propõe Ferreira Gullar, ideólogo do movimento, e se retira.<sup>19</sup> Do grupo, Lygia conservará a interlocução com Hélio Oiticica, com quem preserva a amizade até a morte precoce do artista em 1980.<sup>20</sup>

O neoconcretismo, cisão do concretismo<sup>21</sup>, que acontece por iniciativa do grupo carioca, é uma reação àquilo que estes artistas consideravam como 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 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

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Paulo Herkenhoff (cf. nota 15); pp.9-10.

<sup>17</sup> 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 São Paulo, em 1961, no Museu de Arte de São Paulo.

<sup>18</sup> Cf. “Carta a Mondrian”, maio de 1959”, in catálogo Tapiès, op.cit; p. 116.

<sup>19</sup> Acerca desta discordância, Lygia relata num de seus manuscritos: “(...) Gullar escreveu a teoria do ‘não-objeto’ e queria que todos nós o 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. Num programa de televisão o Gullar apontando o *bicho* disse: – Lygia se isto 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 nesta ocasião que o grupo se desfez.” (Inédito s/d, in Arquivo L. Clark).

<sup>20</sup> Acerca desta fecunda interlocução cf. *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974* (nota 3).

<sup>21</sup> A *Exposição Nacional de Arte Concreta*, acontece em 1956, seguida do *Atelier Abstração*, no mesmo ano.

para nomear a vida que se reanima em sua obra, em contraposição àquilo que interpretam como o inanimado formalismo dos paulistas.<sup>22</sup> No entanto, para sermos mais precisos e extrairmos toda riqueza de conseqüências do projeto neoconcretista, seria necessário falarmos de uma não-organicidade da vida que estas obras revelam, pois o que estes artistas propõem não é mimetizar ou expressar a vida em suas formas constituídas (orgânicas), mas encarnar, na obra, a vida como impulso criador. Trata-se aqui de distintas concepções da noção de “vida”, dois tipos de vitalismo, que vale a pena examinar mais detidamente, pois disso dependerá nossa 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 orientava o pensamento de Ferreira Gullar, ideólogo do neoconcretismo, e do próprio Hélio Oiticica, cuja obra sempre se acompanhou de uma sofisticada elaboração teórica do artista.<sup>23</sup> É nítida a influência desta filosofia igualmente em certas passagens dos textos de Lygia Clark, embora ela jamais tenha sido uma leitora de filosofia.<sup>24</sup> No entanto, a idéia de vida que permeia a obra da artista, e mesmo muitos de seus textos, é dificilmente apreensível em toda sua radicalidade, se a mantivermos no interior destes parâmetros. A concepção de vitalismo introduzida por Gilles Deleuze, pode nos auxiliar a avançar nesta leitura. A rigor, não se pode sequer falar em vitalismo, em se tratando da fenomenologia, mas apenas numa 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-se 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,

---

<sup>22</sup> 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 deste 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)

<sup>23</sup> Cf. Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, seleção de textos por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão. Rocco, Rio de Janeiro, 1986.

<sup>24</sup> Num manuscrito s/d, Lygia escreve: “Nunca tive cultura nem lia nada, 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)

quando se contempla a dança de um bailarino, por exemplo, a dança que se vê não é de seu corpo orgânico, e sim de seu corpo próprio, tomado pela forma simbólica da musicalidade. Já para Gilles Deleuze, há de se levar em conta, na participação de quem olha 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”, que não são dela, bailarina, nem de quem a olha, mas ocorrem “entre” os dois, onde devires se desencadeiam. A noção de vida em Gilles Deleuze inspira-se mais em Espinosa, Nietzsche e Bergson: a vida como criacionismo, gênese permanente do mundo, produtividade. É o próprio plano de imanência absoluto. A principal idéia desta 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 pecam pela idéia de necessidade e finalidade, e perdem a idéia da criatividade da vida, impulsionada para enfrentar os obstáculos que se contrapõem à sua expansão.<sup>25</sup>

A obra de Lygia Clark será uma obstinada investigação para convocar na subjetividade do espectador a potência de ser contaminado pelo objeto de arte, não só descobrindo a vida que o agita internamente e em sua relação com o espaço, mas fundamentalmente, a vida que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjetividade, no 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. Isto poderá lançar o espectador em devires imprevisíveis.

Nas três últimas etapas da primeira parte da obra da artista, que podem ser identificadas como neoconcretistas, mantêm-se do construtivismo certos princípios, como a escolha de objetos reduzidos à sua essencialidade material, a valorização das propriedades da matéria, 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, neste primeiro momento,

---

<sup>25</sup> 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) e, em colaboração com Félix Guattari, *Mille Plateaux* (Minuit, Paris, 1980; p.512). Agradeço a Luis Orlandi, a colaboração na discussão das concepções de vida e vitalismo na fenomenologia.

se situará no âmbito da criação de “objetos vivos”<sup>26</sup>, os quais migrarão do plano, ao relevo e, deste, ao espaço. Embora seus trabalhos no período ainda estejam muito próximos das propostas da arte da época, sua investigação já aqui toma uma direção original.

No plano<sup>27</sup>, 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, como assinala Gullar.<sup>28</sup> Lygia consegue reconvocar este poder, libertando o plano da transcendência e o devolvendo à imanência<sup>29</sup>. O plano recupera sua pulsação poética.

Com a “descoberta” da linha orgânica, Lygia, já neste momento, extrai tridimensionalidade do plano bidimensional. Os planos são justapostos por linhas, frestas que dinamizam a superfície, como se a irrigassem de seiva vital, que transborda o quadro e contamina o espaço. Estamos já 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

---

<sup>26</sup> 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)

<sup>27</sup> São desta segunda etapa (1954-58): *Quebra da moldura* (1954); *Descoberta da linha orgânica* (série, 1954); *Interior* (série de projetos, incluindo uma maquete, 1955); *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); *Ovo Linear* (1958).

<sup>28</sup> “(...) a superfície do que era ‘quadro’ cai no nível da coisas comuns e tanto faz agora esta 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)

<sup>29</sup> A esse respeito, cf. Lygia Clark, “A morte do plano”, in catálogo Tapiès, op.cit; p.117.

do relevo. A obra passa dos planos justapostos ou superpostos das *Superfícies Moduladas* às constelações suspensas à parede, na quais o plano se destaca concretamente<sup>30</sup>.

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 Lygia<sup>31</sup>. É o nascimento dos famosos *Bichos* os quais, nas palavras da artista, “caíram, como casulos de verdade, da parede ao chão.”<sup>32</sup>. Uma prole numerosa de *Bichos* irá nascer entre 1960-63, encerrando a quarta e última etapa da primeira parte da obra da artista<sup>33</sup>.

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 são únicas suas soluções: o uso do metal polido com corte seco, produzido em série, por nos remeter diretamente ao meio tecnológico-industrial, produz o efeito estranho 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, quando movimentadas produzem volumes no espaço, que buscam um equilíbrio sempre provisório. Além disso, seu movimento não é mecânico, próprio de uma suposta existência solipsista do objeto, pois implica o gesto do espectador, o que nos dá esta estranha sensação de estarem vivos. É a separação entre sujeito e objeto que começa aqui a se dissolver.

Assim, nesta 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 disto, os *Bichos* foram previstos inicialmente para se

---

<sup>30</sup> São desta terceira etapa (1959-60): *Ovo contra-relevo* (1959); *Contra-relevo* (série, 1959); *Casulo* (série, 1959-60).

<sup>31</sup> Manuscrito inédito s/d, in Arquivo L. Clark.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> *Bichos* é a denominação genérica para esta 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.

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 60, quando Lygia encontra ressonância no projeto de religar arte e vida, não só nas experimentações que fazem muitos outros artistas, mas no movimento do desejo que sacode o campo social, de que falávamos no início. No entanto, seus *Bichos* ficam à espera do espectador e podem prescindir de sua presença, pois 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, galeria ou casa de colecionador, sem que se suspeite que algum dia haviam sido vivos. Foi exatamente o que aconteceu: o modo como deles se apropriou o sistema da arte fez com que a dissolução da fronteira entre arte e vida que se operava nos *Bichos* tivesse seu destino interrompido e sua proliferação abortada: reconduzidos à vitrine – e, portanto, ao pedestal – lhes foi podada a liberdade de viverem soltos no mundo, beneficiar-se de uma intimidade afetiva e com o maior número possível de outros, os mais variados. Por esta razão, a primeira parte da obra da artista é a mais conhecida, sendo os *Bichos* seu apogeu, talvez por constituírem os últimos objetos criados por Lygia 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 muitos anos após sua morte, são os trabalhos deste período, principalmente os *Bichos*, que serão privilegiados nas inúmeras exposições individuais ou coletivas; são eles igualmente que serão objeto da maioria dos estudos consagrados à sua obra.<sup>34</sup> Não me estenderei nesta parte da trajetória de Lygia, pois além de se dispor de ampla bibliografia a respeito, o principal foco de interesse do presente ensaio é o desafio da segunda parte, mais misteriosa e também mais vasta (1963-88), sem a qual a obra não ganha sua plena inteligibilidade.

Já muito cedo, desde o *Caminhando* (1963), as perguntas que se colocarão para Lygia são as seguintes: de que adianta tornar presente na obra a “visão” da invisível

---

<sup>34</sup> Sobre este período, dispõe-se de uma bibliografia de excelente qualidade, 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

exuberância da vida que agita e transforma todas as coisas, se o espectador não possui a chave do acesso a esta visão? de que adianta contaminar de arte o cidadão comum, se este não possui em sua alma a possibilidade de afirmar na existência, a potência criadora da vida? Sem a transformação deste personagem, o projeto moderno em sua ânsia de religar arte e vida fracassa enquanto estratégia de interferência efetiva na cultura. De fato, as estratégias em cujo horizonte insere-se a obra de Lygia, evocadas no início, deixam intactos no cenário da arte, os personagens com seus respectivos modos de subjetivação e, conseqüentemente, 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 esta visão na obra de modo que sua percepção ganhe autonomia, esta 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 final de sua vida, a investigação de Lygia artista visará ultrapassar este limite, buscando estratégias para desentorpecer no espectador seu corpo vibrátil, de modo que, liberto de sua prisão no visível, ele pudesse iniciar-se à 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, deste, ao espaço, a obra da artista agora se voltará para o espectador, migrando do ato ao corpo e, deste, 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 na época, mas igualmente em nossa atualidade. Ao fim de sete etapas, este instigante percurso iniciático nos terá descortinado uma nova paisagem.

A etapa inaugural se faz através de uma só proposta: o *Caminhando*, tira de papel torcida em 180 graus, cujas extremidades são coladas de modo a transformar-se numa fita de Moebius, onde avesso e direito tornam-se indistinguíveis. A obra consiste simplesmente em oferecer ao espectador este objeto acompanhado de uma tesoura, com a instrução de escolher um ponto qualquer para iniciar o corte, evitando incidir sobre o mesmo ponto da tira a cada vez que se completa uma volta em sua superfície. A tira vai afinando e

---

Ronaldo Brito, Maria Alice Milliet, Ricardo Fabbrini e, mais recentemente, Paulo Herkenhoff, e os estrangeiros, Guy Brett, Yve-Alain Bois, Manuel J. Borja-Villel.

encompridando a cada nova volta, até que a tesoura não possa mais evitar o ponto inicial. Nesse momento, a tira 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 desta série, que já não tem dobradiça e são feitos de uma só peça<sup>35</sup>. 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. É no ato que se reativará a poética. 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 este tipo de idéia dá na realidade este ‘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.”<sup>36</sup> A figura do espectador começa a desterritorializar-se, ao mesmo tempo que o objeto de arte, que já não é redutível à sua visibilidade, nem passível de existir inerte, isolado de quem a realiza.

Ainda que este 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 numa crise, talvez a mais violenta de todas, que a atormentará por dois anos. É um momento em que também o Brasil está passando por um intenso movimento político e cultural, talvez demasiadamente disruptivo para as forças conservadoras da sociedade brasileira, o que irá provocar uma grave crise. O desfecho será o golpe militar que instaura no país uma ditadura que permanecerá até 1984, sucedendo-se os generais que ocupam a presidência. 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 suas forças conservadoras não tivessem suportado o caráter subversivo de sua própria criação. No caso de Lygia, no entanto, isto não redundou numa ditadura destas forças em sua alma, mas

---

<sup>35</sup> Na criação dos *Bichos*, Lygia primeiro os pesquisava em papel.

<sup>36</sup> Manuscrito s/d, provavelmente de 1963-64, in Arquivo L. Clark.

apenas na necessidade de um tempo para digerir a ruptura, tempo de uma resignificação de sua trajetória.

A segunda etapa (1963-64)<sup>37</sup> será portanto a do neoconcretismo revisitado, contaminado pela presença perturbadora de *Caminhando*, a retomada dos *Bichos*, que se iniciará com *O dentro é o fora* (1963), onde a fita de Moebius migra do papel para o metal<sup>38</sup>. 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 deu origem. Na seqüência, virão os *Trepantes*, primeiro em aço inoxidável, depois substituído pela borracha (*Obra mole*), daquelas 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. No mesmo ano Lygia faz outras obras ainda, entre elas o *Abrigo Poético*, como se neste 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 na base de representações a priori, separadas da experiência, de modo a construir abrigos que encarnassem as novas realidades sensíveis que o corpo vibrátil fosse apontando.

---

<sup>37</sup> São desta etapa: *O dentro é o fora* (1963); *O antes é o depois* (1963); *Trepante* (série, 1963-1965); *Trepante (Obra mole)* (série, 1964); *Abrigo Poético* (1964); *Estruturas de caixas de fósforos* (série, 1964); *A casa do poeta* (1964).

<sup>38</sup> 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, este 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. Este 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

As obras deste 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 passiva<sup>39</sup>. Daí para a frente, 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. Neste mesmo ano ainda (1964), Lygia realiza o *Livro-obra*<sup>40</sup>, onde explicita as percepções que a levaram a seus trabalhos até então, completando assim a revisão de sua obra e oferecendo ao espectador a oportunidade de refazer o mesmo caminho, como o fizera com o *Bicho*, através do *Caminhando*. Com isto, encerra-se definitivamente a primeira parte da trajetória da artista<sup>41</sup>.

A terceira etapa da segunda parte (1966-69), Lygia chamará de “Nostalgia do corpo”<sup>42</sup>. Ela tem início com “*Pedra e ar*”, transmutação que Lygia opera num saquinho de plástico fechado com um elástico que lhe haviam recomendado colocar no pulso que quebrara num acidente de carro, no meio de sua grande crise. É do objeto que serve para tratar seu trauma que ela extrairá a potência de sair da crise e voltar a criar. A obra consiste num saco plástico dos mais banais, cheio de ar e fechado por um elástico, também do mais banais, no qual em uma das pontas, voltada para cima, coloca-se um seixo qualquer. A instrução de uso que o acompanha é segurar o saquinho com a palma das mãos, pressionando-o em

---

dois. Sujeito-objeto se identificam profundamente no espaço-tempo na medida do ato”. (Manuscrito s/d, provavelmente de 1963, in Arquivo L. Clark).

<sup>39</sup> Sobre esta 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).

<sup>40</sup> O *Livro-obra* foi escrito em 1964 e publicado em 1983 por Luciano Figueiredo e Ana Maria Araújo, numa edição limitada de 24 exemplares.

<sup>41</sup> “A série acaba por esgotamento”, declara Lygia a respeito dos *Bichos* numa entrevista de 1986. (Arquivo L. Clark).

<sup>42</sup> São desta 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).

movimentos de sístole e diástole que fazem a pedra subir e descer, como os movimentos de inspiração e expiração próprios da pulsação vital.<sup>43</sup>

Nesta 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 toca. Além de não ser mais redutível à sua visibilidade, nem possuir existência alguma isolada, a obra só se realiza na relação sensível que se estabelece entre ela e quem a manipula. Hélio Oiticica propõe traduzir Nostalgia do Corpo por *Longing for the body*, pois trata-se mais de um anseio pelo corpo, do que de uma melancólica nostalgia. Mais um passo foi dado para a dissolução da figura do espectador: esboça-se já aqui a convocação do corpo vibrátil, mas esta ainda não é essencial nas obras do período. A atenção ainda está voltada para o objeto, o qual, nesta proposta, como diz Lygia, é todavia “um meio indispensável entre a sensação e o participante<sup>44</sup>. É preciso ir além. O momento favorecia esta atitude: a estas alturas, a contra-cultura 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 no momento em que Lygia já está vivendo na Paris pós 68, além de participar junto com Hélio, em 1969, do *1<sup>st</sup> International Tactile Sculpture Symposium* na Califórnia, templo da contra-cultura, que reitera a ressonância do 68 parisiense na alma da artista.

---

<sup>43</sup> A este 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. Nesta 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: mete-lo num líquido quente depois colocar sobre ele um saquinho de plástico. Um dia por acaso, o que não existe, eu peguei este 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 devagar com as mãos. ‘Nostalgia do corpo’, gritei louca de alegria. Foi o primeiro objeto feito desta série e o mais lindo também.” (manuscrito s/d, in Arquivo L.Clark)

Ou “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.

<sup>44</sup> Cf. “L’art c’est le corps” (*Preuves*, no 13, Paris, 1973), in catálogo Tapiès, op.cit; p. 232.

A quarta etapa (1967-69)<sup>45</sup>, Lygia chamará de “A casa é o corpo”. A obra que inaugura este momento 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 que a mulher veste é forrado com palha de aço, remetendo à textura peluda desta região do corpo masculino). Seis zíperes em diferentes partes do macacão abrem acesso ao toque de cada um no interior do corpo do outro.

O objeto perde agora totalmente sua 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 tanto do objeto como 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 desta obra. O espectador descobre-se como corpo vibrátil, cuja consistência varia de acordo com a constelação das sensações que lhe provocam os pedaços de mundo que o afetam. É a partir destas sensações que ele irá situar-se no mundo, fazer seus sucessivos abrigos. O sentir-se “em casa” de 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. Aqui, é o corpo, em sua relação com os objetos, que redevém poético.

A desterritorialização da figura do espectador e da obra isolada tornou-se irreversível<sup>46</sup>: a atenção deslocou-se inteiramente do objeto, para concentrar-se no corpo

---

<sup>45</sup> São desta etapa: *Série roupa-corpo-roupa* (1967), entre as quais: *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); *Luvras sensoriais* (série, 1968); *Casal* (1969); *Camisa-de-força* (1969).

<sup>46</sup> A respeito de uma obra desta 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).

vibrátil de quem o veste. No entanto, ainda aqui, temos um sujeito e um objeto, pois “as pessoas reencontram seus próprios corpos através das sensações táteis operadas nos objetos exteriores a elas”, escreve Lygia.<sup>47</sup>

A etapa seguinte (1968-70)<sup>48</sup>, que se desenvolve em parte 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 nylon ou juta costurados em suas extremidades, nos quais duas pessoas enfiam os pés ou as mãos e passam a improvisar movimentos, onde cada uma envolverá a outra no plástico. As arquiteturas seguintes são variações da primeira: elas terão mais plásticos, costurados de diversas maneiras, e mais sacos de nylon ou juta em suas 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”<sup>49</sup>, o que já é muito. Mas a obra 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.”<sup>50</sup> A obra passa a realizar-se na pura sensação das emanações dos corpos dos parceiros de experiência, captadas pelo corpo vibrátil de cada um. O “plástico transparente sem cor, é quase como um ectoplasma que liga imaterialmente os corpos”, comenta Lygia numa carta ao amigo Hélio.<sup>51</sup> Ele materializa a presença imaterial da energia vital que emana dos corpos em seu

<sup>47</sup> “L’art c’est le corps” (cf. nota 44), in catálogo Tapiès, op.cit; p. 232.

<sup>48</sup> São desta etapa: *Arquiteturas Biológicas* (série, 1968-70), entre as quais: *Ovo mortalha* (68), *Nascimento I e II* (69); *Estruturas Vivas* (série, 1969), entre as quais: *Diálogos* (69).

<sup>49</sup> L.Clark, “A casa é o corpo. Penetração, ovulação germinação, expulsão, 1968”, in catálogo Tapiès, op.cit; pp.232-233. Mesmo nestas condições há quem insista em reconduzir estes objetos ao estatuto de obra de arte, independente da experiência onde ganham seu sentido. Um exemplo é uma exposição recente sobre arte conceitual (*Global Conceptualism*, Queens Museum, 1999), onde a obra de Lygia pós *Caminhando*, foi privilegiada como expressão deste movimento em sua versão brasileira, e o que se via era o plástico com os sacos de juta das *Arquiteturas biológicas*, jogados sobre uma mesa, desinvestidos de vida, como restos mortais de um corpo irreconhecível.

<sup>50</sup> Carta a Mário Pedrosa, 22/5/69, in catálogo Tapiès, op.cit; p.250.

<sup>51</sup> 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.

encontro, que tudo liga num 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”<sup>52</sup>, “o homem torna-se o objeto de sua própria sensação”<sup>53</sup>, escreve Lygia neste momento. Cada um é suporte da “estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular”, onde pessoas e coisas formam “a malha de um tecido infinito”<sup>54</sup>, agitado por uma dinâmica de diferenciação constante. A obra é esta arquitetura biológica e celular entre os corpos, produzida pelo desejo. Verdadeiros rituais coletivos de iniciação ao corpo vibrátil.

O participantes, já muito distantes de sua posição de espectador, se descobrem como efeito de um agenciamento coletivo, a partir do qual se define, no corpo vibrátil, a consistência de sua subjetividade em processo<sup>55</sup>. 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, agora constituir um abrigo depende do que se passa entre os corpos em seu encontro, e dos devires que esta 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. O movimentos do homem constroem este abrigo celular habitável, partindo de um núcleo que se mistura aos outros”<sup>56</sup>. 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”<sup>57</sup>. Arte e vida fundem-se a tal ponto que Lygia cai numa nova crise.

O ano de 1971, é um intervalo de silêncio da obra em que Lygia se diz “sem formulações”. Na verdade ela formula a idéia de “pensamento mudo”, que lhe ocorrerá inúmeras vezes durante este período, referindo-se ao fato de viver a poética na vida, e já

---

<sup>52</sup> “L’art c’est le corps” (cf. nota 44), in catálogo Tapiès, op.cit; p. 232.

<sup>53</sup> Manuscrito inédito s/d, in Arquivo L.Clark.

<sup>54</sup> L.Clark, “A casa é o corpo. Penetração, ovulação germinação, expulsão, 1968”, in catálogo Tapiès, op.cit; pp.232-233.

<sup>55</sup> 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).

<sup>56</sup> Op. cit; p.36.

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 esta 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.”<sup>58</sup>. 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*, produzida esta última com a ajuda de seus *Objetos Relacionais*, com as quais encerra-se o percurso iniciático que a artista nos propõe.

Neste ano, Lygia adoece, o que era muito comum durante suas crises, e vai ao Rio em janeiro para tratar um problema renal. Volta a Paris em fevereiro, e depois ao Brasil novamente, em novembro, para uma exposição em São Paulo. Em outubro de 1972 é convidada pela Sorbonne, para dar um curso de comunicação gestual. É neste 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”.<sup>59</sup>

A obra que inicia esta etapa é *Baba Antropofágica*, na qual um grupo de pessoas recebe um carretel de linha colorida de máquina de costura, que deverá colocar 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, elas enfiam suas mãos no emaranhado de linhas molhadas de saliva que a estas alturas cobre todo o corpo de quem está deitado, e irão esgarçá-lo até

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> “Pensamento mudo”, in catálogo Tapiès, op.cit; p.270.

<sup>59</sup> São desta etapa (1972-75): *Baba Antropofágica* (1973); *Canibalismo* (1973); *Túnel* (1973); *Viagem* (1973); *Rede de Elásticos* (1974); *Relaxação* (1974-75); *Cabeça coletiva* (1975).

que a trama se desfça totalmente. Neste ponto, os olhos são desvendados e o grupo se reúne para compartilhar a experiência verbalmente. Aqui, a obra se encerra.

Neste 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. Um devir tanto de quem afetou quanto de quem foi afetado desencadeia-se neste processo, 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.<sup>60</sup>

É a continuação de suas 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 do 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 fazem ao final da seção, se quiserem, e a regularidade de seções, que acontecerão duas vezes por semana, com duração de três horas cada uma.

Lygia descobre neste momento que para que a integração do corpo vibrátil se consolide numa subjetividade marcada pelo trauma desta experiência que levou a seu recalque, o ritual requer esta continuidade no tempo e a expressão das fantasias produzidas pelo trauma. É que este tipo de subjetividade, como dissemos no início, construiu seu “em casa” com sólidas defesas neuróticas, baseadas numa farta produção de fantasias – verdadeiros fantasmas que assombram a experiência do corpo vibrátil, mantendo seu entorpecimento. É o conjunto destes fantasmas que Lygia chamará de “fantasmática do

---

<sup>60</sup> A respeito desta obra, Hélio comenta numa 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.

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 desfça. Isto 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.”<sup>61</sup> 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, quando Lygia volta ao Brasil, ela iniciará suas seções de *Estruturação do self* com os *Objetos Relacionais*, última etapa de sua obra.<sup>62</sup>

O ritual coletivo em seções regulares durante o tempo que for necessário, que se arremata pelo depoimento final onde se expõe a fantasmática do corpo, transforma-se aqui num ritual solitário, onde 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 uma estrutura viva em devir, engendrando-se no engravidamento pelo mundo, a qual 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 num processo incessante, a identidade com seu núcleo psíquico desencadeia-se na identidade processual do plasmar-se.”<sup>63</sup>

A rigor aqui já não seria mais possível falar em identidade, pois esta idéia é incompatível com uma subjetividade que se constitui na dinâmica processual de um plasmar-se. É certamente para dar conta desta nova concepção que Lygia cria os conceitos de “objeto relacional”, para a realidade objetiva, e de “estruturação do self”, para a realidade subjetiva, os quais implicam-se mutuamente: o objeto se revela relacional, e não mais neutro ou indiferente, para uma subjetividade estruturada como self e não mais como

---

<sup>61</sup> Manuscrito s/d, in catálogo Tapiès, op.cit; p.301.

<sup>62</sup> 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.

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 que Lygia vai fazendo ao longo dos anos em que pratica sua *Estruturação do self*, e em parte obras anteriores que, desde 1966, vão migrando de etapa em etapa, integrando-se a novas propostas, até desembocar neste trabalho final, mantendo a mesma função ou reinventando-se para outros usos.<sup>64</sup> 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 havia sido utilizada na *Relaxação* (1974-75), proposta imediatamente anterior à *Estruturação do Self*, e reaparece como *Objeto Relacional*. A banalidade dos materiais utilizados nestes objetos ganha o sentido de fazer desta experiência o encontro de outra ordem com as coisas da vida de todo dia, que se contamina desta 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 dos 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*

---

<sup>63</sup> “Objetos Relacionais”, texto escrito em colaboração com Suely Ronik, in *Lygia Clark*, op.cit.; p. 49.

<sup>64</sup> 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 numa fôrma. Realizei também outro colchão de isopor coberto por um voile para no final da seção 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, buxa, 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 nylon com conchas de um lado e pedras no outro, meias de nylon 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*).

(1968), Lygia fala em quebra de hábitos espaciais e sociais<sup>65</sup>, mas na verdade suas obras provocam uma quebra de hábitos também temporais, corporais, subjetivos, afetivos, perceptivos e cognitivos.

Lygia insiste que o que estas suas obras propõem é um “rito sem mito”. Com efeito, o que será ritualizado e se inscreverá no corpo ao longo das “seções”, não é uma imagem ou sentido do mundo do qual o artista, depois da morte de Deus, seria o demiurgo. Não é este mito transferente, exterior ao homem, o que será registrado, mas a potência de criação permanente do sentido de si e do mundo, que todo homem, enquanto ser vivo, possui virtualmente: é esta 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 mistura na subjetividade de cada habitante do planeta. Nas palavras de Lygia, “a obra cria uma espécie de exercício para desenvolver este 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.”<sup>66</sup>

A *Estruturação do self* foi, e ainda 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. Lygia é em parte responsável por isso. Primeiro, porque ela própria se disse terapeuta com este seu último trabalho, embora inúmeras vezes ela o tenha negado veementemente, insistindo em afirmar que sempre fora uma fronteira. Contribuiu para este mal-entendido igualmente o fato de Lygia utilizar-se freqüentemente de conceitos psicanalíticos para interpretar as vivências dos “clientes” que se submetiam à sua estruturação do self, ou para explicar esta 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 sua trajetória, mas principalmente à forte presença da psicanálise na própria cultura de seu tempo, especialmente na França dos anos 70, onde Lygia viveu durante

---

<sup>65</sup> “Capturar um fragmento de tempo suspenso”, fragmento de “L’art c’est le corps” (cf. nota 44), in catálogo Tapiès, op.cit; p.187.

grande parte do período em que desenvolveu a segunda parte de sua obra, fenômeno que se reproduz no Brasil, nos anos 80, quando Lygia desenvolve parte de sua *Estruturação do self*. Sendo a proposta de Lygia muito pioneira, 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 referir-se ao trabalho com a subjetividade. O fato é que os psicanalistas não se interessaram pelo assunto, e os críticos não acompanharam esta virada na obra de Lygia, e continuam não acompanhando até hoje. 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* são os conceitos de “*morcellement*” (despedaçamento) e “fantasmática do corpo”, de que ela se utiliza frequentemente. Quanto ao primeiro, se há um *morcellement*, este 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. Reconstruir-se a partir desta experiência, era o que visava a proposta de Lygia, 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 realizava-se sua obra. É a própria Lygia quem escreve que “os objetos canibálicos 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 este 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”<sup>67</sup>, 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 obra<sup>68</sup>, provavelmente sua expectativa 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

---

<sup>66</sup> “Do ritual”, manuscrito, 1960, in Catálogo Tapiès, op.cit; p.122.

<sup>67</sup> Manuscrito s/d, Arquivo L. Clark.

<sup>68</sup> *Mémoire du corps*, tese defendida na U.E.R. de Sciences Humaines Cliniques, na Université de Paris VII, em 1978.

deixava muito clara a singularidade de sua invenção, bem como suas conseqüências. De qualquer forma, o psicanalismo de seus comentários adiou uma melhor compreensão não só desta parte final, mas do conjunto de sua obra que ganha toda sua inteligibilidade, quando pensada a partir da proposta na qual acabou desembocando.

Minha própria investigação sobre a obra de Lygia, que teve início mobilizada por aquele seu pedido, pautou-se pela mesma interpretação. Alguns anos depois, quando retomei a pesquisa<sup>69</sup>, esta leitura me pareceu não só equivocada, mas pernicioso para a compreensão da força e da originalidade da obra da artista. Na ocasião, minha perspectiva era de que a questão que movera sua obra desde o início a teria levado à fronteira entre a arte e a terapia em seu trabalho final, o que provocaria efeitos disruptivos tanto no campo da arte, como no campo da terapia. No entanto, 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 desta potência; nem na fronteira entre ambas – trata-se de um território totalmente novo. Conforme coloquei no início, estes dois fenômenos são datados historicamente, estando sua origem vinculada ao declínio de uma certa cartografia no final do século XIX. Naquele momento, como vimos, torna-se inoperante a clivagem do plano estético na subjetividade do cidadão comum, que se origina junto com a instituição da arte como esfera separada. No mesmo processo, e concomitantemente, nasce a clínica para tratar os efeitos patológicos desta dissociação e a arte começa a sonhar sua religação com a vida, utopia que atravessa toda a arte moderna. Ao inventar um fruitor 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 deste plano de seu 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 nesta obra estamos na fronteira entre os dois

---

<sup>69</sup> A retomada se deu em 1994, por ocasião da retrospectiva da artista na XXII Bienal de São Paulo, a partir de um convite do curador Nelson Aguilar, para pensar a obra de Lygia a partir de suas propostas finais.

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.

Porque não se trataria de “morte da arte” ou “anti-arte”? Estas idéias foram ventiladas por vários artistas ao longo do século, em sua ânsia de superar os limites da arte de seu tempo em direção à vida. Lygia insistiu muitas vezes em sua discordância com esta visão<sup>70</sup>. 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. No entanto, esta autonomia aqui vai mais longe, na medida em que sua obra não tem existência possível fora da experiência do que outrora fora o espectador. Para isso, Lygia teve que deslocar-se inteiramente do cenário da arte, suas instituições, seu mercado, seu modo de exposição e recepção, pois quem entra neste cenário, dificilmente desinveste a posição de espectador. Ao deslocar o espectador deste 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., e sim nas universidades, nas ruas e, finalmente, em seu próprio apartamento, onde realizava as seções com os *Objetos Relacionais*. Porisso também as poucas vezes que lhe foi dada a oportunidade de mostrar a segunda parte de sua obra ou falar sobre ela, Lygia colocou como condição que não fosse no espaço da arte<sup>71</sup>.

Porque 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

---

<sup>70</sup> Para ficar em apenas um exemplo de texto onde Lygia aborda esta 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 numa 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 1969, pois no mesmo texto Lygia refere-se aos plásticos das *Arquiteturas biológicas*).

<sup>71</sup> Por exemplo, a breve retrospectiva da obra de Lygia dos anos 50, na Galeria de Raquel Arnaud, em 1982, foi acompanhada de uma palestra sobre a segunda parte da obra na Pontifícia Universidade Católica de São

história individual, de modo a recompor uma identidade, sendo esta recomposição a finalidade do tratamento. Já na proposta de Lygia, o acento não está nos fantasmas, nem em sua interpretação – no caso, praticamente inexistente – 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 deste 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, e sua conseqüente esterilidade.

Porque não se trataria tampouco de uma fronteira ou fusão entre as arte e clínica numa espécie de totalidade “holística” apaziguadora? Porque a existência de cada uma destas esferas é indissociável da divisão de funções que tem como 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 deste 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 permanente de reinventar-se a si mesma e 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 esta se reintegra à subjetividade de qualquer cidadão. “Com isto 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 numa sociedade, pois o seu espírito é o próprio

---

Paulo, condição colocada pela artista, para aceitar a exposição, segundo depoimento da própria Raquel Arnaud.

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 este 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.<sup>72</sup> Lygia realiza este futuro em sua obra.

Relendo do fim para o começo, a obra de Lygia em seu conjunto revela-se como movida por uma só idéia que se desdobra rigorosamente, etapa por etapa, 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, no encontro dos corpos, para desembocar no final na criação das condições de possibilidade desta percepção na subjetividade do espectador. Para isso, a artista cria objetos específicos para cada uma destas 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. Na proposta de Lygia, 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 nesta 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

---

<sup>72</sup> Manuscrito s/d, in catálogo Tapiès, op.cit; p.156-157.

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' (...) –, esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social.”<sup>73</sup>

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, onde 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 numa linguagem, a gente pára, inexoravelmente. Pára totalmente de expressar. É preciso estar sempre captando.”<sup>74</sup> Ao convocar no espectador, esta 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

---

<sup>73</sup> Hélio Oiticica, *AGL* (cf. nota 23); pp.102, 103.

<sup>74</sup> “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.

carnificinas a que temos assistido em nome da manutenção de supostas identidades étnicas, religiosas, nacionais, etc., num mundo em que a hibridação invadiu tudo irreversivelmente.

Ao realizar em sua obra a utopia moderna, Lygia esgota esta cartografia e prepara o terreno para um novo sonho. Perguntar-se 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 em indagar-se se permanece válida a questão que esta obra nos coloca. Embora trinta e seis anos transcorreram desde a virada disruptiva que aconteceu 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 desta questão.

Num primeiro momento (1950-63), sua investigação migra do plano, ao relevo e, deste, ao espaço (os famosos *Bichos*). Esta 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 esta segunda parte vem sendo exposta nas retrospectivas da artista, ela permanece como um enigma inclassificável. Deste 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 esta visão?”. De fato, sem esta 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, deste, ao espaço (os famosos *Bichos*). Inserida no assim chamado *Movimento Neoconcretista*, esta 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 esta 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 esta visão?”. De fato, sem esta 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, deste, ao espaço (os *Bichos*). Inserida no assim chamado *Movimento Neoconcretista*, esta 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. Deste 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 esta 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.