

Breve descrição dos Objetos Relacionais

Objeto Relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua *experiência* corporal como condição de realização da obra¹. Incorporada ao próprio nome dos objetos, sua qualificação indica de antemão que a essência dos mesmos se realiza na *relação* que com eles estabelece o “cliente” da proposta da artista.

Alguns *Objetos Relacionais* recebem uma denominação específica: é o caso do *Grande colchão*, almofadão de plástico transparente, preenchido com bolinhas de isopor e coberto por um lençol solto, sobre o qual o cliente permanecia deitado durante toda a sessão. Lygia Clark o utilizava igualmente para outros fins, por exemplo pressionar o corpo do cliente marcando todo o seu contorno de modo a “enformá-lo”² – expressão que a própria artista propõe para qualificar esta operação.

Outros objetos não tem nome e outros, ainda, mudavam de nome em função de seu uso e, portanto, do tipo de *experiência* que proporcionavam (o que indica mais uma vez que a obra não se finaliza no objeto sendo este *relacional* em sua própria *essência*). Muitos destes objetos, bem como os procedimentos que os acompanham, haviam migrado das quatro fases de investigação experimental que antecedem a Estruturação do Self, compostas cada uma de uma série de trabalhos: *Nostalgia do Corpo* (1966)³, *A Casa é o Corpo* (1967-69)⁴, *Corpo é a Casa* (1968-70)⁵ e *Corpo Coletivo* (1972-75)⁶. Esta última, Lygia Clark rebatiza de *Fantasmática do Corpo* em 1974, quando se impõe como questão o fato de que ao mobilizarem a memória corporal do receptor, aqueles mesmos objetos convocam os fantasmas que ela traz inscritos – exatamente a questão que levará a artista à invenção da Estruturação do Self.

É principalmente desta quarta fase que Lygia Clark importa objetos e procedimentos para a Estruturação do Self, entre os quais *Máscara abismo*: um saco de rede sintética alaranjada (usado ainda hoje em supermercados para empacotar cebolas, batatas etc) que envolve um saco plástico cheio de ar, contendo um ou mais seixos em sua extremidade, isolada ou não por um elástico. Criado em diversas versões, este objeto

era usado como máscara cobrindo o rosto do cliente, cuja extremidade prolongava-se sobre seu peito como a tromba de um animal.

Alguns *Objetos Relacionais* eram criados ou trazidos pelos próprios clientes e, geralmente, a artista os incorporava ao dispositivo. Outros, enfim, iam sendo criados por ela ao longo do percurso, improvisados em função do que demandavam os diferentes processos, muitas vezes inventados como variações e desdobramentos de seus trabalhos anteriores⁷.

Podemos agrupar os *Objetos Relacionais* em várias séries. Uma primeira, composta de saquinhos plásticos, oriundos igualmente de supermercados, mas estes para empacotar verduras, legumes ou frutas. Eles podem conter ar, água, areia, conchinhas ou sementinhas. Desta série, quase todos tem nome: *Saco plástico cheio de água*, de *ar* ou de *areia*. A maioria deles provém igualmente da fase Corpo Coletivo, da qual a artista importou inclusive alguns de seus usos específicos, que em certos casos recebiam uma denominação também específica – por exemplo, o *Plástico como o ventre exterior* que consistia em colocar um *Saco plástico cheio de ar* sobre o ventre do cliente e cobri-lo com a blusa ou camisa que este eventualmente trazia vestida.

Já outros *Objetos Relacionais* feitos com estes mesmos sacos plásticos, como *Pedra e Ar*, *Água e conchas* e *Pequeno Plástico* ou *Saco Plástico Vazio*, vinham da fase da Nostalgia do Corpo. *Pedra e Ar* compõe-se de um saquinho de plástico, um elástico, um seixo e ar. Originalmente, cabia ao receptor encher o saquinho com seu próprio sopro e fechá-lo com a ajuda de um elástico; em seguida, em um de seus ângulos externos, voltado para cima, ele deveria apoiar o seixo e apalpar o balão de ar de modo que, com a pressão de suas mãos, fizesse a pedra subir e descer sucessivamente⁸. Em sua migração para a Estruturação do Self, na maioria das vezes era Lygia quem colocava nas mãos do cliente o objeto, já montado, indicando-lhe a experiência a ser feita. *Água e conchas* é um saquinho de plástico – contendo água e conchas, como o próprio nome indica – que um elástico divide em duas partes simétricas, não totalmente isoladas, o que permite que as conchas se desloquem em seu interior. *Pequeno Plástico* ou *Saco Plástico Vazio* consiste em um ou vários saquinhos de plástico vazios, que a artista dava para o cliente, geralmente no final da sessão, depois que lhe oferecera um *Saco plástico cheio de ar* para que ele o estourasse se assim o desejava. O cliente deveria encher o *Saco Plástico Vazio* com o ar de seu pulmão – o que, segundo a artista, lhe permitiria descobrir que o objeto destruído pode ser repostado e que, portanto, o processo de criação não se

interrompe com a destruição do objeto (de arte?). Ainda entre os *Objetos Relacionais* feitos de saquinho de plástico, haviam variações criadas no próprio processo da Estruturação do Self, como o *Objeto de semente* (saco contendo sementinhas) que lhe fora trazido por uma cliente.

Uma segunda série de objetos muito utilizada na Estruturação do Self é composta por almofadinhas de tecido de algodão de cor neutra ou de *voile* de náilon. Elas contêm areia ou bolinhas de isopor e, às vezes, seixos. Uma variante deste objeto é dividida ao meio por uma costura, podendo assim conter dois materiais ao mesmo tempo (um leve e o outro pesado), proporcionando a *experiência* de qualidades físicas opostas, vividas simultaneamente. Desta série, todos trazem nome: *Almofadas Leves* (com isopor), *Pesadas* (com areia) e *Leve-Pesadas* (com isopor e areia).

Uma outra série é composta de tubos de dois tipos. Um deles de papelão pardo – proveniente de lojas de tecidos – que Lygia Clark chamava simplesmente de *Tubo*. O outro, de borracha preta sanfonada – proveniente de *scubas*, aparelhos de respiração subaquática – não tinha nome genérico, mas apenas em cada um de seus múltiplos usos. Alguns deles: *Grande falo* quando deixado sobre o sexo e entre as pernas do cliente; *Justa medida*, quando colocado entre o peito e o sexo; *Cordão umbilical* quando posto à altura do umbigo; e *Respire Comigo* quando a artista, encaixando as duas extremidades do tubo uma dentro da outra, formava um círculo que ela estirava e relaxava ritmadamente, bem junto ao ouvido do cliente. Esta última proposta criada na fase da Nostalgia do Corpo, deve seu nome ao fato de produzir sonoridades semelhantes a dos movimentos de inspiração e expiração, convidando o cliente à *experiência* da “empatia torácica”, evocada por Hubert Godard em entrevista publicada no presente catálogo. Este não é o único uso dos tubos, associado à respiração: a artista servia-se deles igualmente para soprar, aquecendo com seu próprio ar, diferentes partes da superfície corporal. Além destes, muitos outros usos dos tubos iam sendo improvisados, por exemplo para a emissão de sons de toda espécie.

Outra série ainda é justamente composta de materiais ou objetos dos quais Lygia Clark extraía os mais estranhos ruídos.⁹ A artista os emitia de diferentes pontos da sala, mais próximos ou mais distantes do cliente: cabaça na qual ela soprava, assobio de barro com o qual ela “piava”, conchas pequenas que ela chacoalhava numa peneira, conchas grandes, com as quais cobria os ouvidos do cliente. Estas últimas, segundo a artista, lhe permitiam ouvir os marulhos, normalmente inaudíveis, que se agitam no interior do corpo (outro exemplo de procedimento migrado do Corpo Coletivo).

Pedras que circulam por todo o corpo constituem mais uma série, prestando-se aos usos os mais diversos. Por exemplo, acerca de uma sessão com Fulano Lygia relata, em suas notas: “Coloquei várias pedrinhas sobre os seus braços, os seus mamilos, uma sobre sua boca e outra ainda na sua cabeça e, à medida que as retirava, uma a uma, soprava-as e tocava cada região com o dedo, molhado de minha saliva.”¹⁰

Há um uso específico do seixo, também emprestado da fase Corpo Coletivo, e que adquire um lugar privilegiado na Estruturação do Self. Neste caso, o *Objeto relacional* pedra ganha o nome *Prova do Real*: um seixo, geralmente envolvido por um saquinho de rede de cor quente e textura macia¹¹, era colocado na mão do cliente, e ali permanecia, enquanto ele ia fazendo sua experiência com outros *Objetos Relacionais*. A *Prova do Real* costumava ser usada num momento específico da sessão, mas Lygia Clark podia recorrer a este procedimento a qualquer hora e até durante toda a sessão, se sentisse que seria oportuno para o processo vivido por um determinado cliente. A pedra da *Prova do real* era usada das mais diversas maneiras: com ou sem rede, uma ou duas pedras, uma em cada mão ou as duas numa só mão, ou ainda uma dentro da mão e outra sobre ela. Por fim, havia um outro uso da “pedra na mão”, em que o seixo era colocado entre a mão da artista e a de seu cliente, que Lygia qualificava de *Ponte* – designando o vínculo entre ambos que o seixo permitia estabelecer, o qual permaneceria na memória do corpo uma vez retirada a pedra.¹²

Plantas constituem igualmente uma série de objetos usados na Estruturação do Self: folhas, flores secas, sementes e caules, que a artista manipulava de várias maneiras, acariciando diferentes partes do corpo do cliente, podendo também deixá-las ali, a forrar sua pele (mais uma das práticas oriundas do Corpo Coletivo). Uma última série, enfim, é composta de objetos ou materiais com texturas singulares: bombрил, palha de aço grossa e fina, luvas de diferentes texturas, bucha natural, punhado de estopa, rabinhos de coelho e outros tantos.

Além destes que pudemos agrupar em séries, há uma infinidade de *Objetos Relacionais* ainda não mencionados: *Manta*, outro almofadão, de tule ou *voile*, preenchido com bolinhas de isopor, que a artista esfregava pelo corpo do cliente; *Cobertor*, um tecido amplo, de tule, *voile* ou lã, com o qual ela o cobria; uma lanterna, cujo foco de luz ela aproximava de seus lábios ou de seus olhos; um espelho que ela colocava bem próximo a seus olhos; mel que ela pingava em sua boca, usando para isso um conta-gotas¹³; *Óculos* e *Luvas sensoriais* que haviam migrado da fase A Casa é o Corpo; pedaços de papel absorvente molhado ou folhas de jornal com os quais cobria ou

embrulhava o corpo do cliente (mais uma prática vinda do Corpo Coletivo¹⁴); meia-calça na qual a artista fazia alguns nós formando pequenos bolsos que continham objetos de texturas, densidades e volumes contrastantes: por exemplo, conchas finas partidas, em uma das pernas, e seixos, na outra, ou bolas de pingue-pongue, de um lado, e de tênis, do outro; as meias prestavam-se a um uso bastante variado, podendo ser postas em diferentes partes do corpo e de diferentes maneiras. E a insólita lista não tem fim: novos objetos estavam sempre sendo incorporados, inventados ou reinventados pela artista, enquanto terá durado sua prática da Estruturação do Self.

Anexo ao ensaio de Suely Rolnik

¹ Esta orientação da pesquisa de Lygia Clark data de sua proposta *Caminhando*, de 1963. A artista retoma definitivamente este rumo de sua trajetória, em 1966, com *Pedra e ar*, a partir da qual não haverá mais lugar para o “espectador” – ou seja, a obra não mais admitirá qualquer tipo de posição de exterioridade.

² Lygia Clark (com a colaboração de Suely Rolnik), “Objeto Relacional”. In: *Lygia Clark* (Rio de Janeiro: FUNARTE, coleção ABC, 1980. P.51). Reproduzido In: Manuel J. Borja Villed e Nuria Enguita Mayo (Edit), *Lygia Clark* (catálogo de exposição), Fondació Antoni Tàpies (Barcelona), Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marselha), Fundação de Serralves (Porto) e Palais des Beaux-Arts (Bruxelas), 1997; p. 321

³ São desta fase, entre outros, os seguintes trabalhos, todos do ano de 1966: *Pedra e Ar*, *Livro sensorial*, *Pingue-pongue*, *Desenhe com o dedo*, *Água e conchas*, *Respire comigo*, *Diálogo de mãos*, *Natureza (Estrutura cega)* e outros tantos. A última proposta desta série é praticada até 1967.

⁴ Nesta fase (1967-69), Lygia Clark cria objetos que só podem ser explorados se vestidos pelo receptor. O objeto integra-se ao corpo como uma extensão que tem o poder de trazer o foco da atenção subjetiva para a microsensorialidade e seu contraste relativamente à macroperecepção. Alguns dos objetos desta fase são feitos para serem vividos individualmente como *Máscara abismo* (série, 1968), *Máscara sensorial* (série, 1967-68), *Óculos* (1968), *Luvas sensoriais* (série, 1968) e *Camisa-de-força* (1969). Outros devem ser vividos a dois, esboçando-se já aqui as investigações de propostas coletivas da artista. É o caso de *Roupa-corpo-roupa* (série de 1967 que inclui entre outros: *O eu e o tu* e *Cesariana*), *Diálogo: Óculos* (1968) e *Casal* (1969). É igualmente deste período a instalação *A casa é o corpo: labirinto*, que Lygia Clark divide em quatro ambientes os quais chama respectivamente de “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão” (1968). A artista desenvolve também de 1967 a 68 seus projetos para *Proposições existenciais* (entre as quais, *Campo de Minas* e *Cintos-diálogos*) e para filmes (*Convite à viagem*, *Filme Sensorial*, *Western* e *O homem no centro dos acontecimentos*).

⁵ Nesta fase os trabalhos passam a ser destinados a experiências grupais. Muitos dos objetos criados no período entram na composição de diferentes propostas, mudando seu nome em função disso. São algumas delas: *Arquiteturas Biológicas I e II*, série de 1968-70 que inclui entre outras variações: *Ovo mortalha* (68) e *Nascimento I e II* (69) e *Estruturas Vivas*, série de 1969 que inclui entre outras variações: *Diálogos* (69).

⁶ Período em que ao caráter coletivo dos trabalhos que Lygia Clark desenvolve na fase O Corpo é a Casa, ela agrega um novo elemento: um dos membros do grupo é escolhido para submeter-se a determinada ação dos demais, propiciada por objetos que a artista cria para este fim. São algumas

destas propostas: *Baba Antropofágica* (1973), *Canibalismo* (1973), *Túnel* (1973), *Viagem* (1973), *Rede de Elásticos* (1974), *Relaxação* (1974-75) e *Cabeça coletiva* (1975).

⁷ Este é o caso, por exemplo, do *Cacho de pequenos seios*: vários pequenos *Sacos de plástico cheios de ar*, ligados uns aos outros.

⁸ Em *Pedra e ar* (1966), a obra na verdade não é feita apenas de saco plástico, elástico, pedra e ar. Se o peso da pedra se sustenta sobre a leveza do ar a ponto de mover-se no sentido contrário ao da gravidade, é porque se agrega ao ar da bolsa a força do ar produzida na inspiração e expiração próprias da pulsação vital do participante, que dependem, por sua vez, do movimento de seus pulmões e da motricidade de seus braços e mãos. Inseparáveis na composição desta obra, a fusão do corpo dos materiais com o corpo humano que os explora, libera o objeto de sua exterioridade inerte e o sujeito do isolamento estéril em sua relação com o mundo – a expressividade do objeto se revela no tempo de realização da proposta por aqueles que se dispõem a vivê-la. É nas sensações que promovem em sua subjetividade todos estes elementos articulados que a obra propriamente dita se realiza: ela deixa definitivamente de reduzir-se à sua visibilidade e de possuir uma existência fechada em si mesma. Daí porque Lygia Clark considerava *Pedra e ar* (1966) seu primeiro trabalho sobre o corpo e, talvez por isso, seu preferido.

⁹ É de se supor que tais ruídos remetessem às sonoridades inarticuladas do ambiente (e mesmo das palavras) antes da aquisição da linguagem verbal, momento em que tal escuta tende a desativar-se. É para viabilizar a ativação desta microsensorialidade dos órgãos de sentido que este último trabalho convoca e elabora a “fantasmática do corpo”, de modo a diminuir seu poder inibidor sobre a *experiência estética* do receptor.

¹⁰ Extraído dos “diários clínicos” de Lygia Clark (Cliente n° 5, 21ª sessão, 26/01/77).

¹¹ A proposta de ter na mão um seixo envolvido por um saquinho de náilon vermelho origina-se das fases A Casa é o Corpo e O Corpo é a Casa. Em sua migração para as experiências coletivas da Sorbonne este passa a permanecer na mão durante parte da sessão e é desta forma que a proposta é incorporada à Estruturação do Self, recebendo então o nome de *Prova do Real*. O tal saquinho costuma ser usado para empacotar frutas mais delicadas, protegidas assim por sua textura macia. Como os demais saquinhos de plástico e sacos de rede sintética de empacotar mantimentos que Lygia Clark usava em seus *Objetos Relacionais*, era também nos supermercados que a artista buscava estes saquinhos coloridos e macios.

¹² Ver nota 77 de “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia” no presente catálogo.

¹³ Este procedimento foi sugerido à Lygia Clark por Gina Ferreira, uma das psicólogas a quem a artista transmitira o princípio operatório da Estruturação do Self, com a suposição de que seu desdobramento em terreno psicoterapêutico poderia vir a ser fecundo.

¹⁴ Envolver o corpo em folhas de jornal é parte da proposta criada na fase do Corpo Coletivo, que Lygia chamou de *Viagem* (1973). Em sua versão original, o grupo embrulhava o corpo de um de seus participantes e o carregava deitado, apoiado sobre os braços e ombros de todos. Depois de um passeio nestas condições, o grupo o recolocava lentamente na posição vertical e começava, então, a rasgar o papel com delicadeza, liberando primeiro seus olhos. Em sua migração para a Estruturação do Self, a proposta ganha variações: por exemplo, a artista podia friccionar a superfície do corpo do cliente envolta em jornal usando palha de aço grossa e fina ou uma “luva salpicada de matéria dura” (cf. Cliente n° 5, 20ª sessão, 24/01/77).