

In *TRANS. arts. cultures. Media*, Vol. 1, no. 2, 1966. Passim, inc., New York; pp. 73-82.
In *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; pp. 456-467

Por um estado de arte a atualidade de Lygia Clark

Suely Rolnik

São Paulo, domingo, 15 de maio de 1994¹. Deitada no chão, olhos vendados, alvoroço de corpos anônimos agitando-se em torno de mim; não sei o que pode vir a se passar. Perda total de referências, apreensão, desassossego. Estou entregue. Pedacos de corpos sem imagem destacam-se, ganham autonomia e começam a agir sobre mim: bocas anônimas abrigam carretéis de máquina de costura, cujas linhas lambuzadas de saliva são ruidosamente desenroladas por mãos igualmente anônimas, para em seguida depositá-las sobre meu corpo. Coberta pouco a pouco dos pés à cabeça por um emaranhado de linhas, composição improvisada de bocas e mãos que me cercam, vou perdendo o medo de diluir a imagem de meu corpo, diluir meu rosto, minha forma, me diluir: começo a ser este emaranhado-baba. O som dos carretéis girando nas bocas parou. As mãos agora se embrenham nesta espécie de molde úmido e quente que me envolve para retirá-lo de mim; umas, mais nervosas, arrancam tufos; outras erguem fios com a ponta dos dedos como se temessem esgarçá-los - e assim vai indo até que nada mais reste. Meus olhos são desvendados. Volto ao mundo visível. No fluxo do emaranhado-baba plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu.

Estou atordoada. O que é isto que me aconteceu? Sinto-me convocada a enfrentar o enigma.

¹ O relato que se segue descreve a experiência que fiz da obra de Lygia Clark *Baba Antropofágica* (fig.1), no contexto de um grupo de trabalho que visava inicialmente a preparação da retrospectiva de sua obra na 22ª Bienal Internacional de São Paulo.

Procuro pistas nos textos da própria Lygia, que sempre me soaram como os mais precisos para dizer o indizível de sua obra. Embora eu não disponha neste momento de acesso a seus diários², posso contar com seus textos publicados e alguns inéditos, suas entrevistas, sua correspondência. Detenho-me especialmente na fase que se inicia logo após o *Trepante* (1964; fig.2), último de seus famosos *Bichos* - aquele que, segundo Lygia, levou um chute de Mário Pedrosa³ quando ele o viu pela primeira vez, acompanhado em seguida de um comentário entusiasmado: "até que enfim se pode chutar uma obra de arte"⁴. A partir do momento em que este chute torna-se possível, concretiza-se uma virada na obra de Lygia que já vinha se anunciando. A nova fase inaugura-se com o *Caminhando* (1964; fig.3 e 4) e encerra-se com as sessões dos *Objetos Relacionais* (fig.5 e 6), obra que ela realiza de 1976 a 1981, e bem mais esporadicamente até 1984. É este período que me interessa pesquisar, pois é aí que Lygia cria a "obra" que me aconteceu, à qual deu o nome *Baba Antropofágica* (1973). São os vinte e quatro últimos anos de sua produção, quando torna-se (deliberadamente) inviável expor seus objetos isolados em museus, galerias, salas ou salões. Que sentido teria expor carretéis, por exemplo, sem esta experiência que descrevi?

Chama minha atenção a repetição insistente de algumas palavras e expressões, verdadeiros ritornelos. Decido então tomá-los como linhas de minha investigação. Começo por um deles que menciona o corpo, já que foi aí que algo de inquietante comigo se passou: "memória do corpo". De que corpo e de que memória Lygia estaria falando?

Apelo para a memória das sensações que vivi na *Baba Antropofágica*. Descubro que o corpo em que fui lançada e do qual Lygia tanto fala não é nem o corpo orgânico, nem a imagem do corpo, nem o envólucro de uma suposta interioridade imaginária, que constituiria a unidade de meu eu. E mais ainda, são exatamente estes corpos que foram se desmanchando em mim, diluindo-se na

² Lygia Clark escreveu dois diários: um diário clínico (notas das "sessões" com os *Objetos Relacionais*, sua última obra) e um diário pessoal (três volumes de textos que vão de 1955 a 1973). Pesquisei este material em duas ocasiões. Uma primeira vez, em 1978, em resposta a um pedido de Lygia: tomar seu último trabalho como tema de minha dissertação (*Mémoire du corps*, defendida na Universidade de Paris VII), bem como ajudá-la na elaboração do texto "Objeto Relacional" para o livro que a Funarte consagrou à sua obra. Voltei a trabalhar nos diários para um projeto de edição de seus textos que desenvolvemos juntas em 1987. Este projeto foi interrompido por sua morte, assim como o acesso a seus diários.

³ Mário Pedrosa é uma das figuras mais importantes da história da crítica de arte no Brasil. Responsável pela atualização da arte moderna e defensor das vanguardas, foi um intérprete privilegiado da obra de Lygia Clark.

⁴ Extraído de um trecho do diário pessoal de Lygia Clark, que compõe a capa do livro *Artes* de Sonia Lins, sua irmã (Nova Fronteira, 1995).

mistura das babas. O corpo vivido nesta experiência está para além deles todos, embora paradoxalmente os inclua: é o corpo do emaranhado-fluxos/baba onde me desfiz e me refiz.

Penso no "corpo sem órgãos", expressão de Antonin Artaud retomada e expandida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no mesmo momento em que Lygia fazia sua *Baba Antropofágica*. O corpo sem órgãos é esta matéria aformal de fluxos/babas, que experimentei num plano totalmente distinto daquele onde se delineia minha forma, tanto objetiva quanto subjetiva. Eu disse matéria "aformal" e não "informe", porque o que vivi ali não foi simplesmente uma ausência ou indefinição de minha forma, mas sim um além da forma. Um plano habitado por uma fervilhante agitação de fluxos de saliva, de linhas, de bocas, de mãos, em movimentos de atração e repulsa, produzindo constelações - uma pletera de vida onde um feixe desconhecido de sensações foi germinando, impossível de ser expresso na forma em que eu me reconhecia. Foi quando me estranhei: algo em mim deixara de fazer sentido. Só fui me apaziguar quando senti ganhando consistência um novo corpo, um novo eu, encarnação daquelas sensações produzidas pela mistura dos fluxos/baba.

Vislumbro então que o corpo sem órgãos dos fluxos-baba é uma espécie de manancial de mundos - modos de existência, eus, « corpos, como acontecimentos, como aquilo que sempre está por aparecer, por ser produzido ». ⁵ É um fora de mim, mas que curiosamente me habita e ainda por cima me faz diferir de mim mesma - como diz Lygia: "o dentro é o fora" (fig.7). Este paradoxo me leva a uma nova pergunta: se não é dentro de mim, onde é que tal fora me habita?

Lembro-me de um comentário de Lygia sobre uma obra do período que estou investigando: "O homem quando põe essas máscaras (fig.8 e 9) vira um bicho autêntico, pois a máscara é um apêndice dele" ⁶. Encontro uma pista: o fora é o corpo sem órgãos do autêntico bicho - um além de mim enquanto forma dada, com seu contorno, seu dentro, sua estrutura, sua psicologia. O fora é o vivo não-humano que me habita: matéria feita de babas misturando-se ao infinito, produzindo dobras e mais dobras, cujos contornos circunscvem dentros. E os dentros vão sendo deglutidos no emaranhado das babas, bicho antropofágico que os devora tornando-os contingentes e finitos. Cada dentro é uma dobra do fora, uma dobra do autêntico bicho.

⁵ Extraído da fala de Carlos Bosualdo numa das mesas-redondas promovidas pela 22ª Bienal Internacional de São Paulo, em 14/10/1994.

⁶ Carta a Hélio Oiticica de 14/11/68, in *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. RJ, Funarte, 1987(?).

A associação com os *Bichos* em suas múltiplas dobras é imediata. Mas também com o *Caminhando* que vem logo em seguida, inaugurando esta última fase da obra de Lygia: uma iniciação do espectador ao dobrar do fora, formando dentro efêmeros que se desdobram para diluir-se novamente no fora. Palavras da própria Lygia: « o caminhando permite... a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto » ⁷. Uma virtualidade produzida no fora que se concretizará na criação de uma nova forma.

Volto à *Baba Antropofágica*: é deste fora que foi se produzindo um novo dentro de mim. E dá para imaginar que se repetisse esta experiência em outros contextos, constituídos por outros fluxos, outras misturas, outros dentro de mim iriam se produzir.

Se este é o corpo que habitei na *Baba*, em que consiste a memória deste corpo? Que espécie de memória tal experiência ativou em mim?

É óbvio que o que se ativou não foi uma memória cronológica, depósito/arquivo de uma sequência biográfica que minha consciência teria acessado; tampouco um esconderijo de representações reprimidas deste passado.

De novo é Lygia quem responde. O que a *Baba* ativou foi a memória do "arcaico", mais um de seus ritornelos: o tal bicho - o não-humano no homem e seus afetos - paradoxalmente sempre contemporâneo. Memória do corpo dos emaranhados-baba, campo de experimentação de uma cronogênese: engendramento de linhas de tempo espacializando-se em novos mundos. Memória prospectiva, acessada por reativação (do bicho) e não por regressão (ao passado humano e seus conteúdos recalcados).

Aí uma outra pergunta vem impor-se a mim, a última que tenho que enfrentar para apreender minimamente o que me aconteceu naquele domingo: o que Lygia pretende inventando objetos cuja visada é acessar a memória do corpo?

Se a memória a ser acessada é a cronogenética, a função dos objetos de Lygia não é a sensibilização ou a liberação catártica do corpo próprio como fonte de prazer, nem a expressão ou a constituição de uma imagem do corpo como fonte de unidade psíquica, nem o resgate das tais representações reprimidas que se encontrariam num arquivo secreto. Ao contrário, a função destes objetos é promover a abertura na subjetividade para um além do humano: o autêntico bicho (o vivo).

É a própria Lygia quem afirma que o ritual que convoca esta memória não visa « buscar uma forma a ser encontrada seja no passado, seja no futuro, mas a

⁷ "1964: Caminhando", in *Lygia Clark*. RJ, Funarte, 1980 (col. Arte Brasileira Contemporânea); p.25.

vivência experimental do participio presente da evolução incessante das formas. Ritual que servirá de ponte para atravessar da terra pseudo-firme de sua alienação para as águas instáveis e tão inesgotáveis de sua liberdade de ação e do "precário como novo conceito de existência" »⁸. Ritual que devolve ao "pulmão cósmico" (outro ritornelo de Lygia) a potência de respirar os ares do fora.

Lygia não quer apenas abrir o acesso ao informe (o negativo da forma, sua ausência), nem à capacidade de mudar de forma (metamorfose), propostas bastante comuns na geração de artistas à qual pertence, geralmente tomadas como um valor em si. O que ela quer é criar condições para conquistar ou reconquistar na subjetividade um certo estado no qual seja possível suportar a contingência das formas, desgrudar de um dentro absolutizado vivido como identidade, navegar nas águas instáveis do corpo aformal e adquirir a liberdade de fazer outras dobradas, toda vez que um novo feixe de sensações no bicho assim o exigir. É como resposta a esta exigência que mudar de forma ganha sentido e valor, impondo-se como necessário para a aventura vital.

Lygia chamou isto de "atingir o singular estado de arte sem arte": último de seus ritornelos que evocarei, pois ele define a experiência que me interessa problematizar aqui. Uma pergunta logo se impõe: porque "sem arte"? Este é um detalhe essencial: para Lygia experimentar o estado de arte - corporificar um novo feixe de sensações, singular por definição - não se dá somente na criação de um assim chamado "objeto de arte", mas também na criação da existência objetiva e/ou subjetiva. O que Lygia quer é resgatar a vida em sua potência criadora, seja qual for o terreno onde se exerça tal potência.

Atingir o estado de arte na subjetividade do próprio artista não tem nada de novo, pois é de dentro deste estado que o artista cria. Lygia sempre viveu verdadeiras convulsões durante a gestação de cada fase de sua obra. Suas turbulências não eram um mero detalhe biográfico pitoresco, peculiaridade de sua "estrutura psicológica", mas sim parte de seu processo de criação, no qual ganhava corpo uma proposta ao mesmo tempo artística e existencial.

Atingí-lo na obra, sacudindo sua reificação no objeto - reificação que encontra poderosa sustentação no mercado de arte - é um passo sem dúvida importante, mas se fosse só esta a questão de Lygia não constituiria novidade alguma em sua época.

⁸ "1966: Nós recusamos..."; in *Lygia Clark*. RJ, Funarte, 1980 (col. Arte Brasileira Contemporânea); p.30.

Penso que a principal visada de Lygia está na subjetividade do espectador: é aí que ela quis atingir o que chamou de estado de arte - sacudir a posição de espectador, desreificá-la radicalmente. Isto vai muito além da simples proposta de participação, comum em sua geração, redutível a um democratismo⁹ politicamente correto.

Aqui encontra-se a originalidade e a força maior da obra de Lygia. É isto que a fez deslocar-se paulatinamente do público de museus e galerias, por demais reificado em sua identidade de espectador, para ir buscar seus "espectadores" entre jovens estudantes da Sorbonne pós-68, depois entre transeuntes anônimos nas ruas de Paris e, no final, um a um, de preferência *borderlines*, no contexto daquilo que ela própria chamou de "consultório experimental", instalado em seu apartamento na rua Prado Junior de Copacabana. O acesso do espectador aos objetos passa a depender de sua entrega a uma iniciação: a abertura de sua subjetividade para o estado de arte. Como escreve Guy Brett « a exclusão de Lygia de uma audiência, não seria de fato um modo paradoxal de procurar a "audiência criativa"? »¹⁰

O que Lygia busca provocar no espectador pode confundir-se com propostas contraculturais que lhe são contemporâneas: liberar o corpo; desenvolver a criatividade - seja usando os objetos lúdicamente como num *playground*, seja encarnando o clichê do artista que haveria em cada um, Belas (Artes) Adormecidas que se pode e deve despertar. Não é nada disso o que Lygia busca: de espectador em espectador o que ela pretende é que se possa fazer da existência uma obra de arte.

É verdade que como proposta estética isto não tem nada de novo; poderia-se dizer que ela acompanha a arte moderna desde o início. Mas Lygia vai mais longe: ela quer é a desreificação da existência individual e coletiva, a descoagulação das formas, a conquista de uma fluidez nos processos de subjetivação - um plasmar-se, como ela diz, deixar-se descosturar e costurar¹¹ pelo fervilhar do trabalho subterrâneo das forças/fluxos de nosso bicho, germinação que se opera em silêncio e que pede um corpo que venha encarná-la, um corpo de pensamento, de arte, de existência, etc. Lygia nos propõe um modo antropofágico de subjetivação: o bicho devorando o homem, outro homem nascendo desta devoração e assim ao infinito.

É também verdade que tampouco é nova a proposta de rasgar as figuras para deixar entrever as forças em ação, esta se formula junto com a modernidade na arte e

⁹ cf. Paulo Sérgio Duarte, "Depoimento a Glória Ferreira", in *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Funarte/Inape, Rio de Janeiro, 1987(?).

¹⁰ "Lygia Clark. The borderline between art and life". *Third Text*, London, (1), 1987; p. 94.

¹¹ "Objeto Relacional", in *Lygia Clark*. RJ, Funarte, 1980 (col. Arte Brasileira Contemporânea); pp. 49 e 50.

já com Cézanne atinge seu mais alto grau de refinamento. Mas cada artista tem um procedimento próprio para fazê-lo concretamente. O que é singular no método de Lygia é atingí-lo no corpo do espectador: colocá-lo *on-line* com as forças, rente à vida; lançá-lo no devir.

Para chegar a isso Lygia teve que ir apurando o objeto até um quase-nada. Isto poderia ser entendido como um "não-objeto", conceito forjado por Malévitch no começo do século, em voga nos anos sessenta. Foi assim que Ferreira Gullar pensou os *Bichos*, mas já em relação aos *Bichos* Lygia discordou totalmente. Há um "quase" que resta, e este quase é o que de essencial no objeto mobiliza o que descrevi através da *Baba* - aquilo que opera, no corpo do espectador, uma experiência de desestabilização de sua subjetividade, permitindo-lhe viver a forma no momento de seu naufrágio, momento que é também o de uma germinação. Lygia quis e conseguiu reduzir a mediação do objeto ao mínimo necessário, o quase-nada que promove este efeito. Assim são seus *Objetos Relacionais*, sua última obra.

Produzir este efeito é, a meu ver, a marca mais significativa do trabalho de Lygia e não apenas no período pós-*Bichos*: o que acontece com esta marca a partir de então é que ela se radicaliza, ganha maior visibilidade, revelando-se sua presença da primeira à última obra de Lygia. Como toda marca da memória de nosso corpo bicho de fluxos/baba ela é eterna, sempre virtual, podendo ser reativada a qualquer momento. Só tem sentido trazer Lygia de volta se for para reativar esta sua marca, reatualizar sua potência de abertura para o estado de arte na subjetividade de modo a contaminar a cultura contemporânea: uma prospectiva que tal marca venha a desencadear e não uma retrospectiva de suas formalizações.

Este é o desafio que se coloca, a meu ver, para qualquer tentativa de expor a arte de Lygia Clark - sobretudo quando se pretende incluir seus objetos pós-virada de 64 ousando enfrentar seu mistério, o que é indispensável para a inteligibilidade de sua obra como um todo. Como reativar hoje e num ambiente de museu ou galeria sua força de proliferação? Como fazer emergir em cada "visitante" a voz disruptora do bicho que Lygia nos legou? O desafio por enquanto permanece em aberto...

