

Sensibilização do público na *Estruturação do Self* de Lygia Clark

Audience sensitization on Lygia Clark's Structuring of the Self

Eduardo Augusto Alves de Almeida¹

Dra. Eliane Dias de Castro²

As proposições sensoriais de Lygia Clark deslocaram o objeto da sua arte para a reativação do corpo como meio de apropriação perceptiva do mundo. O público passou a ser coautor da experiência artística, poética ou "sensível", participando ativamente do processo de criação da obra. Nos últimos dez anos de sua trajetória, Lygia aprofundou essa linha de trabalho com a *Estruturação do Self*, que teve na estimulação sensorial dos corpos seu viés principal. Por meio da incorporação de objetos e processos criativos, assumiu uma posição política questionadora, além de buscar na sensorialidade um meio de tornar possíveis modos de existência diversos. Este artigo discute as ressonâncias do seu percurso na relação com o público e na história da arte. Aponta as interlocuções que sustentaram sua pesquisa, apresenta mobilizações no âmbito social e na aproximação da arte com processos de vida.

Palavras-chave: 1. Experiência estética; 2. Arte contemporânea; 3. Lygia Clark; 4. Arte e clínica; 5. Estruturação do Self.

Lygia Clark's sensitive propositions changed the focus of her art to the reactivation of the body as a perceptive apprehension of the world. The audience became co-author of her artistic, poetic or "sensitive" experience, participating of the creative process. In the last ten years of her life, Lygia went deeper in this work named Structuring of the Self, which was dedicated to a sensitive stimulation of the body. By incorporating objects and creative processes, Lygia's proposal take up a questioning political position, besides a tentative of make existences possible through sensorial experiences. This article discusses this proposal in relation with the ideia of audience and the history of art. It points out dialogues that supported her research, presents consequences in society and in the approach of art and processes of life.

Keywords: 1. Aesthetic experience; 2. Contemporary art; 3. Lygia Clark; 4. Art and clinic; 5. Structuring of the Self.

¹ Doutorando em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo

² Docente do Curso de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da USP e orientadora do Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP).

Contextos

Na segunda metade do século XX, alguns artistas brasileiros inscreveram novos caminhos na pesquisa e no fazer artístico, aguçaram e problematizaram a sensibilidade, e dessa forma reconceituaram o objeto da arte, deslocando-o para acontecimentos e experiências que articulam pensamento, gestos e participação política e social. Esse movimento influenciará também o encontro com a clínica, promovendo propostas e debates a respeito da relação entre elas. Nesse contexto, vale destacar a trajetória de Lygia Clark³, que apresenta uma proposição inaugural no sentido de confluir arte, psicanálise e expressão corporal na construção de dispositivos sensoriais, que procuraram reativar o corpo como meio de apropriação perceptiva do mundo e aproximar arte e processos de vida. Com sua pesquisa ela passa a acompanhar o efeito terapêutico dos dispositivos sensoriais em experiências coletivas e em seu apartamento do Rio de Janeiro – preparado como uma espécie de consultório –, nas quais busca recuperar formas de inter-relação criativa do sujeito com o mundo.

Durante seus últimos dez anos de vida, Lygia trabalhou com uma "sistematização de método terapêutico" denominada *Estruturação do Self*, que se realizava num formato de sessões com uma hora de duração cada, ao longo de meses ou anos, conforme o caso de quem a frequentava. Antes dessa proposição a artista já trabalhava com os Objetos Relacionais⁴, os quais, de maneira muito resumida, são objetos simples, criados com sacos plásticos, água, pedras, areia etc., que produzem sons e oferecem texturas, temperaturas e

³ Belo Horizonte, 1920 – Rio de Janeiro, 1988.

⁴ O termo "Objeto Relacional" surgiu no final dos anos 1970, quando Lygia reinventou a utilização coletiva dos objetos sensoriais para a terapia individual. O nome, em geral, refere-se ao mesmo conjunto de objetos, ainda que novos tenham sido criados, alguns tenham sido abandonados e outros foram simplesmente adaptados ao longo do desenvolvimento da prática.

pesos diversos. Eram aplicados na experiência estética – ou "prática terapêutica" – com objetivo de provocar sensações e ativar sistemas perceptivos. Tanto os Objetos Relacionais quanto o próprio procedimento eram frutos de experiências sensoriais desenvolvidas na Sorbonne⁵ e, no limite, da participação do corpo requerida desde 1960 com a criação dos Bichos – objetos construídos com chapas de metal interligadas por dobradiças, dispostos de maneira que as pessoas pudessem interagir com eles, recriando suas formas e ressaltando o caráter lúdico da experiência estética. Todas essas proposições criaram uma espécie de acesso a uma exploração sensória de públicos diversificados: estudantes, visitantes de Bienais e de exposições de arte, artistas e críticos, militantes políticos (FABBRINI, 1994).

Os Bichos e os objetos sensoriais convocavam o público das exposições de arte a manuseá-los, aproximação que envolvia seu corpo numa relação necessária com a estrutura das obras. O contato imprimia sensações as mais variadas: texturas, espessuras e pesos produziam itinerários sensoriais que abriam possibilidades para acontecimentos. Esse efeito interessava à Lygia.

Público

Nota-se, de imediato, que o público da *Estruturação do Self* não é o mesmo que frequenta museus de arte, bienais ou galerias; quer dizer, não existe nele qualquer obrigatoriedade de pertencer ou de se interessar pelos problemas discutidos no campo artístico. São outras questões que se desejava mobilizar com aquela espécie de terapia oferecida por Lygia. Pessoas e questões eram tão heterogêneas que encontrar

⁵ Lygia Clark deu aulas na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, na Sorbonne, durante sua terceira e última estada em Paris, entre 1970 e 1975.

características comuns, no sentido de rotulá-las, contrariava a proposta da artista. "Quero é gente", ela escreve em carta de 1971, "não importa cor, idade, nacionalidade, estado de sanidade mental, burgueses, proletários, crianças, não importa, eu quero é gente e gente é que é importante" (CLARK, 1998, p. 213). É claro que essa vontade se transformaria no decorrer dos anos, e acabariam por participar da *Estruturação do Self* somente as pessoas que Lygia Clark aceitasse. A participação era restrita o suficiente para que a própria palavra "público" pareça inadequada. Ainda que ela pressuponha o acesso de todos os interessados – pensemos na expressão "espaço público", por exemplo –, não era esse o caso.

Convém refletir sobre esse paradoxo, de modo a entender a maneira como Lygia Clark via seus clientes⁶. Um paradoxo porque o "público" original da sua proposição é individual e diverso entre si, enquanto o termo tende a agrupar os sujeitos numa grande massa comum. Sabemos que a *Estruturação do Self* era realizada em sessões das quais participavam apenas a artista e um cliente – um por vez –, sendo cada processo singular. A ideia generalista de "público de arte" se aplica somente quando levamos em consideração todas as pessoas que viveram a experiência ao longo dos anos, ou que ainda hoje se relacionam indiretamente com ela⁷. Apenas pensando no coletivo é possível perceber semelhanças com o público daquelas manifestações artísticas citadas no início, e mesmo assim elas não se estendem para muito além. Em outras palavras, o tal "público" da

⁶ A artista denomina "clientes" os participantes da *Estruturação do Self*, talvez por influência da tradição iniciada pela doutora Nise da Silveira – quando esta comandava o Centro Psiquiátrico Pedro II e a Casa das Palmeiras –, que assim se referia aos doentes ao invés de dizer "pacientes". Além disso, ela cobrava pelas sessões⁶, o que ressalta certo significado comercial do termo. Não cobrava caro, mas exigia o pagamento como parte do processo. Suely Rolnik reafirma isso ao escrever que "Lygia Clark propunha a Estruturação do Self como uma experiência terapêutica, fazendo-se, inclusive, pagar por suas sessões, como é de hábito no trabalho clínico" (2006).

⁷ Além dos participantes que experimentaram a *Estruturação do Self* no apartamento de Lygia Clark há pupilos seus que apreenderam o método e ainda hoje o empregam em suas próprias atividades. É o caso de Lula Wanderley no Espaço Aberto ao Tempo, onde usa a criação da artista em conjunto com outras práticas terapêuticas para cuidar de pessoas em sofrimento psíquico.

Estruturação do Self poderia ser descrito assim, entre aspas, pois se trata de uma concepção bastante particular.

É importante destacar que em momento algum Lygia Clark dirá "paciente", pois aquelas pessoas continuavam a ser participantes de uma experiência artística, poética ou "sensível" – nem mesmo ela parecia certa das denominações ou dos territórios envolvidos. Tinha consciência de que se tratava de uma proposição limítrofe e que, no caso, seria incongruente delimitá-la, correndo-se o risco de reduzi-la a uma afirmação qualquer ou de arquivá-la numa seção pré-determinada. Suas escolhas eram feitas de modo subjetivo, com a própria artista imbuída no processo sem poder se distanciar dele. Por conta disso, Lygia chamava "carinhosamente de consultório" aquele misto indefinido de ateliê e clínica montado em seu apartamento (WANDERLEY, 2002, p. 22).

Fendas na história da arte

Se voltarmos à história da arte, perceberemos que a concepção de público viveu profundas transformações ao longo do século XX. O espectador modernista ainda lidava com a contemplação das obras herdada de épocas anteriores, embora elas estivessem fisicamente mais acessíveis em razão dos inúmeros museus e galerias. A maior parte dessas instituições obedecia ao padrão que, décadas depois, ficaria conhecido como "cubo branco": um espaço com intenção de se apresentar de maneira neutra, de modo que os trabalhos recebessem total atenção das pessoas. Entretanto, essa aparente neutralidade implicava uma série poderosa de significações, a ponto de isolar as peças da vida cotidiana e as transformar em objetos de arte, por mais banais que fossem. O cubo branco se revelou uma instituição capaz de determinar o valor artístico de um objeto por meio do que

podemos chamar de "fetichização", ou seja, por fazer com que o público o desejasse – seja na aquisição, na apreciação ou até na veneração. Pois o espaço expositivo surgido com a arte moderna funcionava como uma espécie de templo, ao tornar sagrados tanto os artistas quanto as suas criações, como explica Brian O'Doherty (2002, p. 04):

A galeria [moderna] é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livro, como se dizia, para assumir "vida própria". [...] Nesse ambiente, um cinzeiro em pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística

Tudo era produzido de modo que os frequentadores percebessem nas obras uma afirmação de verdade incontestável. A qual, se não fazia sentido, era somente porque eles não estavam preparados para compreendê-las, assim como não compreendiam o "gênio artístico" que as criara. Os cubos brancos permaneceram como vestígios da estética da época, segundo a qual a arte precisava se impor para que as vontades de mudança impressas nela obtivessem algum reconhecimento. De certo modo, parte desse pensamento resiste ainda hoje às propostas contemporâneas, e não seria absurdo afirmar que o público sente falta daquela facilidade de identificar, apreciar e conhecer a arte, uma vez que bastava adentrar a galeria e procurar o objeto disposto sob o foco de luz ou sobre o pedestal.

Já em meados do século XX começam a surgir movimentos de crítica institucional dentro da própria atividade artística, que colocam em questão os valores modernistas e, conseqüentemente, a relação do espectador com eles. São movimentos que forçarão os paradigmas estabelecidos. Quando Marcel Duchamp apresenta seu breve ensaio sobre o ato

criador à Federação Americana de Artes, em 1957, propõe o público como coautor do artista, uma vez que este não tem plena consciência do que realiza no plano estético e precisa de alguém para completar a obra. Pois é o público que "estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador" (DUCHAMP, 2004, p. 74).

A contribuição do público, no caso, se dá pela interpretação que produz. Sabemos que o termo não se refere somente ao contato com a obra; "interpretar" implica realizar escolhas, promover debates entre o que se vê e o que se conhece e, enfim, criar a partir do estímulo apreendido. Tanto que "espectador", no sentido de quem fica à espera do espetáculo para admirá-lo, já não serve mais à fruição da arte emergente, que ganhará características de experimentação e de interação proposital, exigindo uma reação participativa das pessoas.

Essas são algumas das ideias em voga no circuito internacional quando Lygia Clark expõe os primeiros Bichos, que se oferecem à manipulação sem jamais obter forma definitiva. Não se tratava de uma proposta plenamente aceita e inteligível; pelo contrário, aquele era o princípio de um sistema relacional que ainda hoje enfrenta resistência, tanto que mais de uma vez a artista precisou explicitar o comportamento esperado dos visitantes com informes no espaço expositivo, solicitando expressamente que as obras fossem tocadas e forçando o abandono da dita "passividade". Esse impasse está claro no relato que faz ao amigo Hélio Oiticica, em carta de 6 de fevereiro de 1964, a respeito da exposição de seus trabalhos numa galeria de Stuttgart, Alemanha, organizada por *Frau* Walter e Max Bense:

Pois ao chegar lá vi os *Bichos* quase todos *dependurados* pela sala por meio de fios de nylon, como os móveis de Calder! (...) Protestei imediatamente e, sob grandes protestos do *Herr Bense* e, posteriormente, da *Frau Walter* (...), peguei uma tesoura e cortei todos os *nylons* do teto. Um *Casulo* que o Bense não queria que ficasse na parede, eu o *pendurei*, e o grande *Contra-relevo* que era na diagonal (eles haviam posto sob a forma de quadrado), eu o fiz pendurar certo. O argumento do Bense era: "Está tão bonito! Deixe desta maneira!" (...) Eu expliquei que isto desvirtuava totalmente o meu trabalho e que eu não podia de maneira alguma fazer concessão desta ordem. Pois bem, na hora do *vernissage*, (...) começou ele [Bense] dizendo que quando eu cheguei eu desarrumei todo o seu arranjo, que a responsabilidade do atual era só minha e que ele teve que respeitar a minha opinião de que a importância da minha exposição era a da participação do expectador, etc., etc. Todo mundo morreu de rir e quando ele acabou de falar foi um sucesso total – todos sem exceção mexiam sem parar nos *Bichos*. Foi lindo! (CLARK, 1998, 27).

As propostas de caráter participativo se desenvolveram de maneira muito promissora entre os neoconcretistas. Como explica a pesquisadora Maria Alice Milliet (1992, p. 18),

[...] o Neoconcretismo procura, sobretudo em Clark e Oiticica, uma saída não convencional para o esgotamento do projeto concretista, recusando o confinamento da atividade artística a uma esfera elitista, a monotonia da repetição de soluções plásticas – de formas transformadas em fórmulas – a obra acabada e passiva de contemplação.

Ela entende o trabalho de Lygia Clark como uma "resistência ao isolamento, à artificialidade da arte de galeria, para existir não como obra acabada, mas como estímulo à percepção, como proposta vivencial em busca da plenitude do ser, realizando-se no outro e através dele" (MILLIET, 1992, p. 15). E complementa a ideia, afirmando que tanto Lygia quanto Hélio abrem "[...] flancos para a desmaterialização da obra, para a dissolução da individualidade do artista no fazer coletivo, para a recuperação do sensorio através da estimulação do corpo. [...] O neoconcretismo não contém a solução para a crise, é resultado dela" (MILLIET, 1992, p. 27).

O próprio Hélio Oiticica se dedicará a pensar as formas de participação da arte que ele e a amiga produziam. Em 1967, por exemplo, escreve que há

duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve a "manipulação" ou "participação sensorial corporal", a outra que envolve uma participação "semântica". Esses dois modos [...] buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental (OITICICA, 2006, p. 162-163).

Diálogo sobre a produção da arte

Lygia e Hélio se apoiavam um ao outro. Em grande parte das cartas que trocaram, a relação aparece na forma de admiração mútua. Eles também acreditavam que a realidade brasileira era peculiar no mundo das artes e apostavam em seu potencial. Tanto que Hélio escreve, considerando o contexto como meio de viabilização de uma arte mais avançada, intelectualmente falando: "Creio que a grande inovação nossa é exatamente na forma de participação ou melhor, no sentido dela, no que diferimos do que se propõe na Europa supercivilizada ou nos EUA: há uma "barra mais pesada" aqui, talvez porque os problemas tenham sido checados de modo mais violento" (CLARK, 1998, p. 73). Por sua vez, Lygia dirá que "Essa vitalidade brasileira pura, ingênua e maliciosa, sem passado, ainda é o que de mais importante temos!" (CLARK, 1998, p. 37).

Em dezembro de 1967, Hélio Oiticica desenvolvera a ideia do "suprassensorial" no Simpósio de Brasília organizado pelo crítico Frederico Moraes. Ele explica que se trata de "levar o indivíduo a uma 'suprassensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade

expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano" (1967). Sua tentativa era mostrar que o modo de participação desenvolvido por um grupo específico de artistas brasileiros não seguia os mesmos princípios da arte contemporânea em geral; além da relação com o público, eles assumiam também uma posição política, uma provocação "desalienadora" e uma busca da sensorialidade como meio de comunicação e proposição.

Não era o único que pensava assim. No seminário promovido por conta da retrospectiva de Lygia Clark realizada em 2012 no Itaú Cultural, em São Paulo, o curador Paulo Sérgio Duarte destacou que a participação requerida pela obra da artista dava um passo além do padrão já estabelecido pela contemporaneidade: mais do que interação, tratava-se de uma condição para que a experiência se realizasse. Em outras palavras, o público se tornou parte constitutiva da obra, a qual deixava de existir sem a sua interação. De certo modo, não há mais "público", no sentido de uma instituição à parte, pois as pessoas passam a ser também a própria obra, a formarem um só corpo. Em relação a isso, Lygia escreve:

Para mim o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais por exemplo são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira (CLARK, 1998, p. 61).

O crítico Ronaldo Brito, na ocasião do seminário, complementou essa ideia ao falar de uma superação do dualismo sujeito/obra, pois agora eles estão integrados numa relação de coparticipação. Verificamos o surgimento de uma nova categoria, que se aprofunda ao ponto de sujeito e obra coexistirem, ou seja, de compartilharem da mesma existência e de

um participar do outro durante a mesma experiência, no mesmo instante, sendo quase impossível discerni-los.

Lygia Clark buscava superar a própria obra de arte. Seu público seguiu o mesmo caminho e, já na década de 1960, superava a ideia recorrente de público. Mas a transgressão não termina aí. Entre 1970 e 1975, enquanto leciona na Sorbonne, a artista desenvolve uma pesquisa de criação colaborativa com seus alunos, cuja produção exploraria o dito "corpo coletivo".

Neste momento, o homem é um organismo vivo. Ele incorpora a ideia de ação através de sua expressão gesticular. Ele cessa de ser o objeto de si mesmo para tornar-se o objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. Agora o corpo é a casa. É uma experiência comunitária. Não há regressão, pois há a abertura do homem em direção ao mundo. Ele se reata aos outros em um corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição (CLARK, 1980, p. 37).

A prática da *Estruturação do Self* foi se desenvolvendo coletivamente mesmo antes de se organizar sob esse título. No limite, ela se formava a despeito das intenções da artista, sendo descoberta ao longo de um processo essencialmente corporal, baseado em experiências sensoriais, até finalmente se fundamentar nelas. Nesse sentido, Lygia conta:

Na primeira aula eu tive uma só aluna inscrita. Na semana seguinte, eu tinha cinco. Dez dias depois, eu já tinha vinte, trinta e foi aumentando, quarenta... No final eu tinha a Sorbonne inteira. [...] Então eu vi que realmente era uma terapia de grupo, o que eu estava propondo e fazendo; eu não sabia que era uma terapia, mas o descobri. [...] A experiência era muito profunda porque se repetia várias vezes e todo mundo criava junto. Eu vi coisas maravilhosas inventadas por alunos no contexto do que eu fazia. [...] O corpo entrou e substituiu a obra de arte (CLARK, 2006, p. 59).

Baba Antropofágica (1973), Túnel (1973), Flor: Relaxação (1974), Rede de Elásticos

(1974) e Cabeça (1975) são proposições criadas no processo. Possuem em comum a produção coletiva, o uso do corpo como meio e a participação como condição de acontecimento. Assim como viria a acontecer na *Estruturação do Self*, que se desenvolverá a partir de 1978, "as pessoas [seus alunos na Sorbonne] tinham inteira liberdade de levar para as aulas todos os objetos que quisessem" (CLARK, 1980, p. 43). A criação se dava com o uso desses objetos e se pautava na sensibilização, ativação e encontro com o corpo, num movimento de dentro para fora. Quer dizer, Lygia buscava a exteriorização, a abertura do sujeito na direção do mundo, a aproximação da arte com a vida. No caso, seu público, por assim dizer, são os alunos, que também constituem a obra. Os objetos, agora incorporados, promovem o encontro dos corpos: máscaras, roupas, redes com as quais as pessoas interagem umas com as outras. "Reatando todas as partes de si mesmo [...], o homem se comunica com o mundo se desenvolvendo para fora de si, dando a outro o suporte para que este último se exprima também" (CLARK, 1980, p. 37).

A artista contrapõe esses trabalhos aos da fase anterior, conhecida como *Nostalgia do Corpo*, que lidava com cada parte do corpo separadamente. Agora há um organismo integrado e posto para dialogar com outros semelhantes, de modo que se reinventem num sistema de coparticipação. "Cada experiência era individual e corria o risco de se fechar em si mesma, enquanto que agora ela é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, já que não é realizada sem a dos outros" (CLARK, 1980, p. 37).

É curioso que, alguns anos mais tarde, Lygia Clark retornará às experiências vivenciadas individualmente. Entretanto, não trabalhará com as partes do corpo separadamente, mas com a sua totalidade. Inclusive, não somente a totalidade física; será também considerada a subjetividade e/ou a consciência/percepção do corpo, indicada no uso do termo "*self*".

Paulo Sérgio Duarte (2012) explica, num dos vídeos de apresentação da retrospectiva mencionada anteriormente, realizada no Itaú Cultural, que a artista preferiu o termo "*self*" porque não existe tradução que dê conta do seu significado. Para ele, substituí-lo por "eu" seria um erro, uma vez que "*self*" se refere ao ser inteiro, a corpo e mente integrados, nem apenas um nem apenas outro. É verdade que a dicotomia corpo/mente parece inconcebível se analisarmos a proposição segundo a ótica psicanalítica, mas faz sentido na fala do curador porque sua intenção é diferenciar a *Estruturação do Self* da Body Art, que está conectada à ideia do corpo físico – por vezes isolado – como forma de suporte da prática artística.

A esse respeito, Frayze-Pereira (2010, p. 316) escreve:

Propondo-se como recusa da realidade social instituída e convencionada pelos hábitos, isto é, pela disciplina, como diria Foucault⁸, a Body Art, movimento artístico que se constitui definitivamente a partir dos anos 1960, vê no corpo e nas emoções a única realidade tangível, digna da arte: fotos, raios X, voz, exames clínicos, cabelos, unhas, excrementos, todo tipo de vestígio humano é utilizado. Nesse sentido, trata-se de uma poética contradisciplinar, que abrange vasto espectro de expressões diferenciadas e profundamente subjetivas: ações sadomasoquistas, autoflagelações, questionamento da sexualidade, quadros vivos, performances, máscaras e toda uma série de experiências plásticas que têm pontos de contato com experiências teatrais, aliando crítica social e proposta estética.

O trabalho de Lygia Clark não se restringe ao uso do corpo como suporte, mas como superfície de contato com a interioridade do sujeito [corpo = meio] e também com ele próprio como sujeito em si [corpo = sujeito], de modo que a estruturação traga a integridade original/ideal do ser. Por sua vez, sempre que fala de "fragmentação do corpo", a artista se refere a uma falha no centro regulador da psique que manifesta certa sensação

⁸ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

de desconexão interna. Como explica Milliet (1992, p. 35), "[...] corpo e mente indissociados constituem o aparato utilizado para captar, comunicar, ligar, soltar, tomar e dar, articulando o dentro e o fora, o homem e o mundo. O que Lygia nos lega é estratégia, arte como artifício". É esse sentido que se encontra agregado ao termo "self" do título da proposição, e é esse público manifestante de certo distanciamento ou de interesse na intensificação sensorial que passa a frequentar os desejos criativos da artista. Portanto, mais uma vez ela se volta às experiências individuais, agora organizadas em sessões de terapia, nas quais a manipulação dos Objetos Relacionais sobre o corpo do sujeito procura atingir seu cerne, ou seja, aquilo que intermedeia sua relação com o mundo. De certo modo, o movimento se inverte, criando uma *circularidade reversível* – conceito baseado em Merleau-Ponty que ajuda a compreender o fluxo de forças mobilizado pela *Estruturação do Self*, em que o movimento de sensibilização pode ser compreendido de fora para dentro e de dentro para fora do sujeito em relação ao mundo. Ou seja, um fluxo de forças que não se manifesta somente num sentido ou somente noutro, mas como ambiguidade: se nas proposições anteriores ele acontecia de dentro para fora, com a abertura do sujeito em direção à vida, agora a artista também busca, vindo de fora, sensibilizar a interioridade de seus clientes (ALMEIDA, 2013; ALMEIDA & CASTRO, 2013).

Essa maneira de conceber o público da arte é inédita. É plausível somente nas experiências de Lygia Clark com a sensibilização do corpo e na ideia de participação que se desenvolveu de maneira tão peculiar no Brasil. Tanto que, se olharmos para a obra de Hélio Oiticica, outro artista profundamente envolvido com as pesquisas a respeito da participação, perceberemos que é a exterioridade que o move: o aspecto social e ambiental, o posicionamento político, o sujeito posto num contexto comunitário. Sua icônica instalação *Tropicália*, por exemplo, se comparada com *A Casa é o Corpo*, de Lygia Clark, apresenta-se

de maneira bem diferente. Enquanto aquela se dedica a explorar o contexto formativo da cultura brasileira, esta se dirige para as sensações de retorno metafórico ao útero, ou uma espécie de regressão ficcional à criação humana, no sentido físico/psíquico, não mitológico.

Não é à toa que se apelidavam de "a mão e a luva": ela a parte interior e ele a exterior. "Ele captando o mundo e construindo a coisa evidente enquanto ela na procura do invisível, no sentido da intimidade das sensações, do sonho e da memória. Ambos procuravam um lugar no mundo" (MILLIET, 1992, p. 159). Seus trabalhos se complementavam, e o uso do corpo humano na metáfora condiz com as inquietações de ambos, com suas semelhanças e diferenças. "A verdade é que eu e o Hélio, embora tenhamos muitas identidades, somos muito diferentes", Lygia explica ao entrevistador. "Eu diria assim, como uma luva, o Hélio seria a parte exterior da luva, que pega o mundo, e eu seria a parte interior, a mão, que entra dentro da luva. (...) Eu sou muito mais introvertida. E o Hélio é muito mais extrovertido" (CLARK, 1971).

Ambos também compartilhavam ideias sobre a experiência sensível do público. Em carta de 8 de novembro de 1968, Hélio Oiticica analisa a estetização da participação, conforme a percebe no trabalho de outros colegas quando comparados com os seus:

Também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da ideia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria ideia (CLARK, 1998, p. 70).

Na sequência, ele destaca o aspecto violento imbricado no gesto participativo do público, sobre o qual não se tem controle:

O artista não pode medir essa participação, já que cada pessoa a vivencia de um modo. Por isso há a tal vivência, insuportável, de defloramento, de posse, como se ele, espectador, dissesse: "quem é você, que me importa que você tenha criado isso ou não, pois estou aqui para modificar tudo, esta merda insuportável que me dá vivências chatas, ou boas, libidinosas, foda-se você com tudo isso pois eu o devo, o cago depois, e o que interessa só eu posso vivenciar e você nunca poderá avaliar o que sinto e penso, a tensão que me devora". E sai o artista estraçalhado da coisa. Mas é bom (CLARK, 1998, p. 70).

Na carta-resposta que escreve em 14 de novembro de 1968, Lygia Clark (1998, p. 84) primeiramente concorda, dizendo que "a verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor". Entretanto, ela transfere a violência para a obra, ao invés de recebê-la em sua pessoa, conforme o amigo descrevera:

A minha vivência de defloramento não é bem a sua. Não sou eu que estou sendo deflorada mas sim a proposição. E quando choro esse fenômeno não é porque me sinta tão atingida na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalham tudo e aí tenho que recomeçar a construir de novo o trabalho (CLARK, 1998, p. 85).

Trata-se de um ponto de vista diferente a respeito da mesma questão. Parece mesmo difícil separar-se da própria obra e ficar indiferente – sem "sentir-se atingido" – ao vê-la "violentada" pelo público; e a resposta de Lygia, em si, já manifesta certo tom de autodefesa. Essa contradição vai ao encontro da personalidade turrona da artista, conforme ela mesma se definia, assumidamente orgulhosa, resistente às críticas e desejosa por enfrentamentos (CLARK, 1998, p. 209-212), e que vem à tona em seus escritos mais ou menos na mesma época em que começa a análise com Pierre Fédida, no início dos anos 1970. Seja como for, ambos os artistas concordam que existe uma violência própria no ato de participar da proposição, e de algum modo essa violência atinge o proponente. Por mais

hiperbólico que seja o ponto de vista de Hélio Oiticica, ele também parece mais sincero sobre a sensação experimentada, no papel de artista, naquela relação aberta/afetiva com o público.

Em suma

Na *Estruturação do Self*, o público deixa de ser espectador ou participante para se tornar cliente. Quer dizer, a relação de contemplar e participar jamais deixa de existir em definitivo, mas se resignifica numa nova relação, conforme a vontade da artista. A experiência individual e introspectiva domina a última fase do seu trabalho, na qual a relação com a obra passa a acontecer na forma de encontro, sensibilização e produção de conhecimento, lidando com marcas, cicatrizes, fantasmas em alguns casos e com uma poética sensível menos traumática em outros. Embora nem sempre fosse possível, ela desejava trabalhar com psicóticos, de modo a verificar os limites daquela experiência. Sabe-se que psicólogos amigos encaminharam alguns de seus pacientes para a *Estruturação do Self*, embora os resultados mais significativos, no caso da terapia propriamente dita, tenham sido obtidos por Lula Wanderley nas instituições psiquiátricas Casa das Palmeiras e Espaço Aberto ao Tempo, onde, de fato, o método pôde encontrar o local e o "público" esperados para ser apreendido como prática terapêutica no sentido clínico oficial – em que o "público" seria formado por pessoas em sofrimento psíquico. Ao menos é isso que a artista deixa implícito na conversa com psicoterapeutas realizada na clínica Canto da Gávea em 1982, na qual diz achar mais importante os resultados das experiências realizadas por Lula (CLARK, 2006, p. 60). Essa mesma posição reaparece numa carta de 14 de outubro de 1983, na qual

conta: "Tenho trabalhado muito e já formei quatro pessoas que aplicam meu método e está sendo muito bom para psicóticos de ambulatório" (BORJA-VILLEL, 1997, p. 336)⁹.

No apartamento da artista, a *Estruturação do Self* revelou certa dimensão estética da prática terapêutica, em que o termo "terapêutico" precisa ser entendido num sentido ampliado, que vê as artes como uma extensão da clínica e o artista como alguém apto a lidar também com pessoas em sofrimento. O público, por sua vez, deixa de ser "aberto à sociedade"; também no sentido ampliado, apresenta-se – paradoxalmente – com restrições impostas pela dinâmica do trabalho e pela vontade da artista, manifestada na escolha de quem poderia ou não se submeter à sua proposição. Trata-se, de certo modo, de algo análogo à prática clínica, em que o terapeuta precisa aceitar o cliente e o cliente precisa aceitar o terapeuta para que o tratamento prossiga.

Por fim, se existe alguma afinidade entre o apartamento da Lygia Clark e o museu modernista, ela diz respeito somente à questão "espiritual": pois, enquanto o cubo branco se apresentava como um templo onde o público podia vislumbrar produções "divinas", a *Estruturação do Self*, com sua forma ritualística, proporcionava um encontro com o desconhecido que habita nossos corpos, que nos acompanha pelas ruas e que, talvez, nos conheça de maneira mais profunda do que a nossa racionalidade profana permite descobrir. Um encontro que se dá, essencialmente, pela via sensorial.

Arte e vida não mais isoladas, mas

visceralmente imbricadas, criação encarnada que tem no sensível não um obstáculo a ser vencido pelo 'cogito' mas uma verdade primeira a ser metabolizada. Sintonia que ocorre na intimidade do corpo, que se produz no recôndito do ser. Germinação,

⁹ A carta, endereçada a Guy Brett, foi reproduzida no catálogo organizado pela Fundació Antoni Tàpies em 1997.

crescimento e desdobramento externo como princípio não esquizoide de toda a criação (MILLIET, 1992, p. 32).

Criação em contato com um público ambíguo, que se localiza entre as camadas de realidade e fantasia, consciência e inconsciência, ilusão e desilusão. Que habita um território sempre em formação. E que percebe a arte onde ela não está claramente exposta, que usufrui dela sem necessitar de um rótulo, um foco de luz ou uma apresentação formal. Um público que cura o próprio museu, um museu pessoal, com as experiências que recolhe na vida cotidiana.

Assim, alargam-se conceitos. O objeto artístico passa a ser entendido também como acontecimento, mobilizado pelos dispositivos sensoriais que reativam o corpo como meio de apropriação perceptiva do mundo e aproxima proposições estéticas e processos de vida. Ser participante de uma experiência artística, nesses movimentos instaurados na segunda metade do século XX, é ser coautor e participar sensivelmente do ato criador. É abandonar a passividade da recepção da obra, explorar a dilatação das capacidades sensoriais habituais e assumir uma posição política ativa na relação com o mundo.

Referências:

ALMEIDA, Eduardo A. A. **Aspectos da Estruturação do Self de Lygia Clark: perspectivas críticas**. Dissertação de mestrado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2013.

ALMEIDA, Eduard A. A.; CASTRO, Eliane D. Estruturação do Self de Lygia Clark: território ambíguo. In: ARANHA, Carmen S. G.; CANTON, Kátia (orgs.). **Espaços da mediação: a arte e seus públicos**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (org.). **Lygia Clark**. Catálogo da exposição organizada pela Fundació Antoni Tàpies, Espanha (21 de outubro a 21 de dezembro de 1997), que excursionou por Marselha, Porto e Bruxelas no ano seguinte. Curadoria de Manuel J. Borja-Villel. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

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

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

_____. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

_____. Lygia Clark: a coragem e a magia de ser contemporâneo. Entrevista concedida ao jornal **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1971. Caderno especial.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Terapia para o ser inteiro** (2012). Vídeo produzido como parte da retrospectiva de Lygia Clark realizada no Itaú Cultura, em São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OKU_v1UNbes>. Acesso em 3 de novembro de 2014.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. 2ª edição.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aparecimento do suprassensorial** (1967). Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 28 de março de 2013. Documentos diversos.

_____. Esquema geral da Nova Objetividade. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ROLNIK, Suely. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. In: DISERENS, Corinne; ROLNIK, Suely (orgs.). **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

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