01 2007

Memória do corpo contamina museu

Suely Rolnik

> *Vou dar um exemplo pessoal: considero a poesia como um dos componentes mais importantes da existência humana, não tanto como valor, mas como elemento funcional. Deveríamos receitar poesia como se receitam vitaminas.*
> *Félix Guattari, São Paulo, 1982*[1]

O percurso artístico de Lygia Clark ocupa uma posição singular no movimento de crítica institucional que se desenvolve ao longo dos anos 1960 e 70. Na época, artistas em diferentes países tomam como alvo de sua investigação, o poder institucional do assim chamado "sistema da arte" na determinação de suas obras: dos espaços a elas destinados às categorias a partir das quais a história (oficial) da arte as qualifica, passando pelos meios empregados e os gêneros reconhecidos, entre outros tantos elementos. Explicitar, problematizar e superar tais limitações passam a orientar a prática artística, como condição de sua força poética – a vitalidade propriamente dita da obra, da qual emana seu poder de interferência crítica na realidade.

No Brasil, a crítica à instituição artística manifesta-se desde o início dos anos 1960 em práticas especialmente vigorosas e se intensifica

ao longo da década, já então no bojo de um amplo movimento contra-cultural, o qual persiste mesmo após 1964, quando instala-se no país uma ditadura militar. No entanto, no final da década, o movimento começa a esmaecer por efeito das feridas das forças de criação ocasionadas pelo recrudescimento da violência da ditadura militar com a promulgação do AI5 em dezembro de 1968[2].

Muitos artistas são forçados ao exílio, seja pelo risco de prisão, seja simplesmente porque a situação se tornara intolerável: tal foi o caso de Lygia Clark. Como todo trauma coletivo deste porte, o debilitamento do poder crítico da criação por efeito do terrorismo de Estado estende-se por mais uma década depois da volta da democracia nos anos 1980, quando instala-se o neoliberalismo no país. Com exceção de um breve período de agitação cultural no bojo do movimento pelo fim da ditadura, no início dos anos 80, só mais recentemente a força crítica da arte volta a ativar-se por iniciativa de uma geração que se afirma a partir da segunda metade dos anos 1990, com questões e estratégias concebidas em função dos problemas trazidos pelo novo regime, já então plenamente instalado.

Como em práticas similares que se fazem hoje por toda parte, uma das características das estratégias atuais é a deriva extraterritorial como Brian Holmes a designa[3]. No caso do Brasil e de muitos países da América Latina, previlegia-se nesta deriva a conexão com práticas sociais e políticas (por exemplo, o Movimento Sem Teto do Centro na cidade de São Paulo). Isso não implica, no entanto, em desertar por completo da instituição artística, com a qual mantem-se uma relação despreconceituosa, numa dinâmica fluida de idas e vindas, que a cada volta tende a injetar em seu corpo agonizante doses de força poética que disparam micro movimentos de desterritorialização crítica. Esta é uma outra característica de tais práticas, que as diferencia das propostas marcadas pela crítica

institucional dos anos 1960 e 70, como sugere Holmes.[4] O autor qualifica tal deriva como “extradisciplinar”, para designar o que ele circuscreve como uma terceira geração da crítica institucional, de modo a distingui-la das gerações precedentes: a primeira, dos anos 1960 e 70, que ele caracteriza como “anti-disciplinar” e, a segunda, do final dos anos 80 e início dos 90, que, segundo Holmes, leva o movimento da década anterior ao seu limite, revelando o impasse ao qual a arte se vê confrontada ao orientar sua crítica ao interior da própria instituição artística. A tendência extradisciplinar que se afirma nos anos 1990 é uma resposta a este impasse, bem como às questões colocadas no contexto do neoliberalismo, cuja hegemonia internacional coincide com o surgimento desta geração de artistas. Mas ao identificar na atualidade a tendência extradisciplinar, o autor também pretende distinguí-la de outras tendências presentes em parte da mesma geração, em direção ao que ele qualifica como “interdisciplinariedade” ou “indisciplina”. Com o primeiro termo, ele assinala uma deriva semelhante para outras disciplinas, mas que é apenas discursiva, e que se utiliza de glamouroso virtuosismo no intuito de rechear um texto vazio, pastiche inteiramente destituído de crítica, de fácil digestão pelo mercado, bem ao gosto da demanda de estetização do novo regime. Com o segundo termo, o autor assinala em certas práticas atuais a presença de uma liberdade de experimentação indisciplinada aparentemente similar a dos movimentos dos anos 1960 e 70, mas cuja razão de ser é na verdade a adaptação à flexibilidade de demanda de signos própria do sistema capitalista contemporâneo. Neste contexto, como sabemos, o conhecimento e a criação converteram-se em objetos privilegiados de instrumentalização a serviço do mercado, levando alguns autores a qualificar o neoliberalismo globalizado de “capitalismo cognitivo” ou “cultural”.

A artista digere o objeto

Em 1969, Lygia Clark escreve: « No próprio momento em que digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática: ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais »[5]. Espécie de profecia, este pequeno texto é a prova da aguda lucidez desta artista acerca dos efeitos perversos do capitalismo cultural no território da arte, já em 1969, quando o novo regime apenas se anunciava no horizonte, vindo a instalar-se mais incisivamente só a partir do final dos anos 1970. As formas da crítica que Lygia coloca em ação em suas proposições nas duas décadas seguintes só encontrarão ressonância dez anos depois de sua morte, no movimento de deriva extradisciplinar empreendido pela nova safra de artistas. Diante da evidência desta ressonância e, por conseguinte, da sustentação coletiva que agora se oferecia ao gesto crítico da artista – o qual, por outro lado, vinha sendo abolido pela forma que tomava a incorporação recente de sua obra pelo mercado –, decidi realizar um projeto de construção de memória em torno de sua trajetória. Desenvolvido entre 2002 e 2007, o intuito do projeto foi o de criar condições para a reativação da contundência desta obra em sua volta ao terreno institucional da arte.

Lygia Clark embarcou em seu périplo como artista em 1947. Seus treze primeiros anos foram consagrados à pintura e à escultura, mas já em 1963, com *Caminhando*, sua investigação sofreu uma guinada radicalmente inovadora que se mostrou irreversível, deslocando-se para a criação de propostas que dependiam do processo que mobilizavam no corpo de seus participantes como condição de realização. Mas em que consistiam exatamente tais propostas?

As práticas experimentais de Lygia Clark são geralmente compreendidas como experiências multisensoriais, cuja importância teria sido a de ter ultrapassado a redução da investigação artística ao âmbito do olhar. No entanto, se explorar o conjunto dos órgãos dos sentidos era uma questão da época, de fato compartilhada por Lygia Clark, os trabalhos desta artista foram mais longe: o foco de sua investigação consistia em mobilizar as duas capacidades de que seriam portadores cada um dos sentidos. Refiro-me às capacidades de percepção e de sensação, que nos permitem apreender a alteridade do mundo, respectivamente como um mapa de formas sobre as quais projetamos representações ou como um diagrama de forças que afetam todos os sentidos em sua vibratibilidade.

As figuras de sujeito e objeto só existem no exercício da primeira capacidade, a qual as supõem e as mantêm numa relação de mútua exterioridade; já no exercício da segunda, o outro é uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos, numa espécie de fusão. Dois modos de apreensão da realidade, irredutivelmente paradoxais em sua lógica, como em sua dinâmica e cujas marcas formam igualmente dois tipos de memória. A tensão do referido paradoxo é o que mobiliza e impulsiona a imaginação criadora (ou seja, a potência do pensamento), a qual por sua vez desencadeia devires de si mesmo e do meio em direções singulares e não paralelas, impulsionadas pelos efeitos de seus encontros.[6]

Desde o começo de seu percurso, a experimentação artística de Lygia Clark buscou mobilizar nos receptores de suas proposições, a apreensão vibrátil do mundo, bem como seu paradoxo em relação à percepção, visando a afirmação da imaginação criadora, que este diferencial poria em movimento e seu efeito transformador. O trabalho não mais se interromperia na finitude da espacialidade do objeto; realizava-se agora como temporalidade numa experiência na

qual o objeto se descoisifica para voltar a ser um campo de forças vivas que afetam o mundo e são por ele afetadas, promovendo um processo contínuo de diferenciação. Esta foi sua maneira de resistir à tendência da instituição artística a neutralizar a potência da criação por meio da reificação de seu produto, reduzindo-o a um objeto fetichizado. A artista, de fato, *digeriu o objeto*: a obra torna-se *acontecimento*, ação sobre a realidade, transformação da mesma.

Esta questão já estava presente nas estratégias picturais e esculturais de Lygia Clark.[7] Porém, depois de 1963, a obra passa a não mais poder existir senão na experiência do receptor, fora da qual os objetos convertem-se numa espécie de nada, resistindo em princípio a qualquer desejo de fetichização. O penúltimo passo foi dado no trabalho com seus estudantes na Sorbonne, onde a artista lecionou de 1972 a 1976.[8] Já aqui, ela opta por exilar-se do território institucional e disciplinar da Arte, migrando para a Universidade, no contexto da Paris estudantil pós-68, onde torna-se mais viável introduzir em suas propostas a alteridade e o tempo, que haviam sido banidos do território da Arte. Mas aqui revela-se que a experiência que seus objetos supõem e mobilizam como condição de sua expressividade choca-se contra certas barreiras subjetivas em seus receptores. Estas são erguidas pela fantasmática inscrita na memória do corpo, resultante dos traumas vividos no passado em tentativas de estabelecer este tipo de relação sensível com o mundo – as quais teriam sido inibidas por não terem encontrado reverberação num entorno avesso a esta qualidade de relação com a alteridade (o que pode agravar-se em regimes ditatoriais onde este tipo de relação é objeto de humilhação, proibição ou castigo, como é o caso do Brasil nos anos 1960-70). Lygia Clark então se dá conta de que não era nada evidente concretizar uma das questões centrais de sua investigação artística: reativar nos receptores de suas criações esta qualidade de *experiência*

estética. Refiro-me à capacidade dos mesmos de deixar-se afetar pelas forças dos objetos criados pela artista e do ambiente onde estes eram vividos; mas também e sobretudo, de deixa-se afetar, por extensão, pelas forças dos ambientes de sua existência cotidiana. É diante deste impasse que a artista cria a *Estruturação do Self*, último gesto de sua obra, que acontece depois de sua volta definitiva ao Rio de Janeiro, em 1976.

O novo foco de pesquisa passava a ser a memória dos traumas e de seus fantasmas cuja mobilização deixaria agora de ser um mero efeito colateral de suas proposições, para ocupar o próprio centro nervoso de seu novo dispositivo. Lygia Clark buscava explorar o poder daqueles objetos de trazer à tona esta memória e "tratá-la" (uma operação que ela designava como "vomitar a fantasmática"). É portanto a própria lógica de sua investigação o que a levou a inventar sua proposição artística derradeira, à qual se agregava uma dimensão deliberadamente terapêutica. A artista trabalhava com cada pessoa individualmente em sessões de uma hora, de uma a três vezes por semana, durante meses e, em certos casos, mais de um ano. Sua relação com o receptor, mediada pelos objetos, tornara-se indispensável para a realização da obra: é a partir das sensações da presença viva do outro em seu próprio "corpo vibrátil"[9], ao longo de cada sessão, que a artista ia definindo o uso singular dos *Objetos Relacionais*.[10] Esta mesma qualidade de abertura ao outro é o que ela buscava provocar naqueles que participavam deste trabalho. Neste laboratório clínico-poético, a obra se realizava na tomada de consistência desta qualidade de relação com a alteridade na subjetividade de seus receptores.

Pesquisar esta qualidade relacional em suas propostas artísticas foi possivelmente a maneira que Lygia Clark encontrou para deslocar-se da política de subjetivação marcada pelo individualismo, já então dominante, tal como se apresentava – e se apresenta cada vez mais –

no terreno da Arte: o par formado pelo artista inofensivo em estado de gôzo narcísico e seu espectador/consumidor em estado de anestesia sensível. Neste sentido, a noção de "relacional", medula da poética pensante da obra de Lygia Clark, poderia nos servir como lente suplementar para diferenciar atitudes na massa de proposições aparentemente similares que proliferam nos dias de hoje, somando-se às distinções propostas por Holmes entre, de um lado, a tendência crítica em direção à "extradisciplinaridade" e, de outro, a tendência a-crítica em direção à "interdisciplinaridade" e à "indisciplina".

No interior do circuito institucional, as propostas que tem sido qualificadas e teorizadas como "relacionais"[11] (incluindo as categorizadas nas rubricas "interatividade", "participação do espectador" e outras), reduzem-se, freqüentemente, a um exercício estéril de entretenimento que contribui para a neutralização da experiência estética – coisa de *engenheiros do lazer*, para parafrasear Lygia Clark. Uma tendência perfeitamente ao gosto do capitalismo cognitivo e que se expande junto com ele, exatamente com o mesmo ritmo, velocidade e direção. Tais práticas estabelecem uma relação de exterioridade entre o corpo e o mundo onde tudo se mantém no mesmo lugar e a atenção se mantém *entretida*, imersa num estado de *distração* que torna a subjetividade insensível aos efeitos das forças que agitam o meio que a circunda. Sendo assim, a suposta indisciplina de tais propostas, ou a interdisciplinaridade estéril dos floreios discursivos que costumam acompanhá-las, constituem meios privilegiados de produção de uma subjetividade facilmente instrumentalizável.

Poética "e" política

Neste aspecto, podemos considerar que, pelo menos na intenção, é outra a situação das práticas ditas "extradiscipinares". Estas se caracterizam por um movimento deliberado de deriva que as levam para fora das fronteiras do circuito e, inclusive, em sua contracorrente. Refiro-me principalmente às propostas que se infiltram nos interstícios mais tensos das cidades, comuns na América Latina. Neste movimento, elas freqüentemente se aproximam de práticas militantes. Mas o que estaria aproximando, artistas e ativistas no novo contexto? O que suas práticas teriam em comum ? Por outro lado, o que as diferenciaria nesta sua intersecção?

Ações ativistas e ações artísticas têm em comun o fato de constituirem duas maneiras de enfrentamento das tensões da vida social nos pontos em que sua dinâmica de transformação se encontra travada; ambas têm como alvo a liberação do movimento vital, o que faz delas atividades essencias para a *saúde* de uma sociedade – isto é, a afirmação de seu potencial inventivo de mudança quando essa se faz necessária. Mas são distintas as ordens de tensões que cada uma enfrenta, assim como das operações de seu enfrentamento e das faculdades subjetivas que elas envolvem.

A operação própria ao ativismo, com sua potência macropolítica, intervém nas tensões que se produzem na realidade visível, estratificada, entre pólos em conflito na distribuição dos lugares estabelecida pela cartografia dominante num dado contexto social (conflitos de classe, de raça, de gênero, etc). A ação ativista inscreve-se no coração destes conflitos, se fazendo a partir da posição de oprimido e/ou de explorado, tendo por objetivo lutar por uma configuração social mais justa. Já a operação própria à ação artística, com sua potência micropolítica, intervém na tensão da dinâmica paradoxal entre, de um lado, a cartografia dominante com sua relativa estabilidade e, de outro, a realidade sensível em

constante mudança, efeito da presença viva da alteridade que não pára de afetar nossos corpos. Tais mudanças tensionam a cartografia em curso, o que acaba provocando colapsos de sentido. Estes se manifestam em crises na subjetividade, as quais levam o artista a criar, de modo a dar expressividade para a realidade sensível geradora da tensão. A ação artística inscreve-se no plano performativo – visual, verbal, musical ou outro –, operando mudanças irreversíveis na cartografia vigente. Ao tomar corpo nas criações artísticas, tais mudanças tornam as mesmas portadoras de um poder de contágio em sua recepção. Como escreve Guattari : « Quando uma idéia é válida, quando uma obra de arte corresponde a uma mutação verdadeira, não é preciso artigos na imprensa ou na TV para explicá-la. Transmite-se diretamente, tão depressa quanto o vírus da gripe japonesa ».[12] Em suma: do lado da militância, estamos diante das tensões dos conflitos no plano da cartografia do real visível e dizível (plano das estratificações que delimitam sujeitos, objetos e suas representações); do lado da arte, estamos diante das tensões entre este plano e o que já se anuncia no diagrama do real sensível, invizível e indizível (plano dos fluxos, intensidades, sensações e devires). O primeiro envolve sobretudo a percepção e o segundo, a sensação.

Se a arte, em sua deriva extraterritorial, aproxima-se do ativismo no contexto do capitalismo cultural, isso se deve ao bloqueio da potência política que lhe é peculiar ocasionado pelo novo regime. Tal bloqueio decorre da lógica mercantil-midiática que este impôs no terreno da arte, a qual atua dentro e fora do mesmo. Dentro do terreno da arte, a operação é mais evidente: ela consiste em associar práticas artísticas aos logos das empresas, agregando-lhes com isso “poder cultural”, o que incrementa seu poder de sedução no mercado. O mesmo vale para cidades, que hoje têm nos Museus de Arte Contemporânea e suas espetaculosas arquiteturas um de seus

principais equipamentos de poder para inseri-las no cenário do capitalismo globalizado, tornando-as assim pólos mais atrativos para investimentos. É certamente por sentir a exigência de enfrentar a opressão da dominação e da exploração em seu próprio terreno, que resulta da relação específica entre capital e cultura sob o neoliberalismo, que os artistas passaram a optar pelas estratégias extradisciplinares, agregando a dimensão macropolítica às suas ações.

Entretanto o bloqueio da potência crítica da criação se faz também fora de seu terreno, pois a lógica mercantil-midiática não só tem nas forças de criação uma de suas principais fontes de extração de mais-valia, como sabemos, mas sobretudo ela opera uma instrumentalização das mesmas para constituir o que chamarei aqui de "imagosfera", a qual hoje recobre inteiramente o planeta – refiro-me à camada contínua de imagens que se interpõe como um filtro entre o mundo e nossos olhos, tornando-os cegos à tensa pulsação da realidade. Tal cegueira, acrescida da identificação a-crítica com estas imagens, que tende a se produzir nos extratos mais variados da população por todo o planeta, é o que prepara as subjetividades para submeter-se aos desígnios do mercado, permitindo assim que sejam aliciadas todas suas forças vitais para a hipermáquina de produção capitalista. Por ser a vida social, o destino final da força inventiva assim instrumentalizada – sistematicamente desviada de seu curso para a produção da intoxicante imagosfera –, é precisamente a vida social o lugar que muitos artistas tem escolhido para armar seus dispositivos críticos, já impulsionados a lançar-se numa deriva para fora da atmosfera igualmente intoxicante das instituições artísticas. Neste êxodo criam-se outros meios de produção artística como também outros territórios de vida (daí a tendência a organizar-se em coletivos, que se relacionam entre si, juntando-se muitas vezes em torno de

objetivos comuns seja no terreno cultural ou político, para retomar em seguida a autonomia). Nestes territórios, voltam a respirar tanto a relação sensível (vibrátil) com uma alteridade viva (ou seja, a experiência estética), quanto a liberdade do artista de criar em função das tensões indicadas pelos afetos do mundo em seu corpo, o que esbarra contra muitas barreiras no terreno da arte.

A dimensão macropolítica que se ativa neste tipo de práticas artísticas é o que as aproxima dos movimentos sociais na resistência à perversão do regime em curso. Tal aproximação encontra sua recíproca nos movimentos sociais, os quais, por sua vez, são levados a incorporar uma dimensão micropolítica ao seu ativismo tradicionalmente limitado à macropolítica. Isso acontece na medida em que no novo regime, a dominação e a exploração econômicas têm na manipulação da subjetividade via imagem, uma de suas principais armas, senão "a" principal. Sua luta, portanto, deixa de restringir-se ao plano da economia política, para englobar os planos da economia do desejo e da política da imagem. A colaboração entre artista e ativista impõe-se muitas vezes na atualidade como uma condição necessária para levar a termo o trabalho de interferência crítica que tanto um como outro empreendem, cada qual num âmbito específico do real, e cujo encontro produz efeitos de *transversalidade* em cada um de seus respectivos terrenos.

A lente relacional

Uma vez identificada a deriva extraterritorial, segundo a visão que Holmes nos oferece com sua cartografia, temos condições de tornar o traçado da mesma ainda mais preciso. É que se faz necessário diferenciar atitudes também nesta deriva. Se no contexto do capitalismo cultural os artistas compartilham com os ativistas os mesmos focos de tensão da realidade, no entanto as práticas

artísticas de interferência na vida pública mais contundentes não são as que, em sua aproximação com as práticas militantes, acabam confundindo-se inteiramente com as mesmas – reduzindo seu campo de ação à macropolítica e correndo o risco de se tornarem estritamente pedagógicas, ilustrativas e até panfletárias. As práticas artísticas de interferência na vida pública mais contundentes são, com efeito, aquelas que afirmam a potênca política própria da arte.

Aqui, novamente, pode nos servir de lente a noção de "relacional", tal como definida pelas propostas de Lygia Clark. Nesta deriva em direção à vida pública, as intervenções artísticas que preservam sua potência micropolítica seriam aquelas que se fazem a partir do modo como as tensões do capitalismo cultural afetam o corpo do artista e é esta qualidade de relação com o presente que tais ações pretendem convocar em seus receptores. E quanto mais precisa sua linguagem, maior o poder das mesmas de liberar a expressão e suas imagens de seu uso perverso. Isto favorece outros modos de utilização das imagens, outras formas de recepção, mas também de expressão, as quais podem introduzir novas políticas da subjetividade e de sua relação com o mundo – ou seja, novas configurações do inconsciente no campo social, em ruptura com as referências dominantes. Em outras palavras, o que este tipo de prática pode suscitar naqueles que a recebem não é simplesmente a consciência da dominação e da exploração, sua face visível, macropolítica, como faz o ativismo, mas sim a experiência destas relações de poder no próprio corpo, sua face invisível, inconsciente, micropolítica, que interfere no processo de subjetivação lá onde este se torna cativo. Diante desta experiência, tende a ser impossível ignorar o malestar que esta perversa cartografia nos provoca. Isso pode nos levar a romper o feitiço da imagosfera neoliberal sobre nossos olhos, despertando sua potência vibrátil de seu estado doentio de hibernação. Ganha-se com isso uma maior precisão de

foco para uma prática de resistência efetiva, inclusive no plano macropolítico. Esta em compensação se debilita quando tudo que diz respeito à vida social volta a se reduzir exclusivamente à macropolítica, fazendo dos artistas que atuam neste terreno meros cenógrafos, designers gráficos e/ou publicitários do ativismo (o que, além do mais, favorece as forças reativas que predominan no território institucional da Arte, fornecendo-lhes argumentos para justificar sua separação da realidade e sua despolitização).

O novo contexto leva a uma colaboração entre artistas e ativistas, permitindo ultrapassar o abismo entre micro e macropolítica que caracteriza a conturbada relação de amor e ódio entre movimentos artísticos e movimentos políticos ao longo do século XX, responsável por muitos dos fracassos de tentativas coletivas de mudança. Mas para isso, é preciso manter a tensão desta diferença irreconciliável de modo que ambas potências – micro e macropolíticas – estejam ativas e se preserve sua transversalidade nas ações artísticas e militantes que a nova situação favorece em cada uma delas e, por extensão, na vida social como um todo. Uma relação marcada por um "e" tensionado entre ações radicalmente heterogêneas, distinta das relações caracterizadas seja pela redução de uma à outra, seja pela opção por uma "ou" outra ou ainda pela alucinação de sua síntese, mas também pela suposição de sua não-relação, pois como sugere Rancière, « o problema não é mandar cada qual para sua praia, mas manter a tensão que faz tender, uma para outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimir. »[13]

Precocemente sensível a este estado de coisas, Lygia Clark optou pela solidão desta posição extradisciplinar, já nos anos 1970, muito antes da mesma tornar-se objeto de um amplo movimento coletivo de crítica no terreno da arte. O trabalho desenvolvido em sua deriva consistiu na construção de um território singular, ao qual a artista

foi dando corpo, passo a passo, no transcorrer de toda a sua trajetória. Com a *Estruturação do Self*, completa-se esta construção. Nesse sentido é importante reconhecer que de fato Lygia abandonou o campo da Arte e optou pelo campo da Clínica, após sua breve passagem pela Universidade. Esta é uma decisão estratégica que deve ser reconhecida enquanto tal. Tratava-se de fazer um corpo no exílio do território institucional da Arte onde sua potência crítica não encontrava ressonância e tendia a apagar-se na esterilidade de um campo sem alteridade (o que se agravava mais ainda no Brasil sob ditadura). Nesta migração, a artista reinventa o *público* no sentido forte de subjetividades portadoras de experiência estética que havia desaparecido do universo da Arte, onde este fora substituído por uma massa indiferenciada de consumidores, destituidos do exercicio vibrátil de sua sensibilidade e cuja definição se reduz a sua clasificação em categorias estatísticamente estabelecidas. Lygia constrói este novo público com seus dispositivos numa relação com cada um de seus receptores, tendo como objeto a política de subjetivação e, como meio, a duração (condição para interferir neste campo, reintroduzindo aí a alteridade, a imaginação criadora e o devir). Mas se com esta *démarche*, Lygia Clark inscreve-se no movimento de deriva extradisciplinar que viria a tomar corpo duas décadas mais tarde, seu gesto se viu constrangido a permanecer no exílio, já que o território da Arte não estava pronto para recebê-lo. Neste sentido, sua obra teve que manter-se parcialmente prisioneira da posição anti-disciplinar que caracterizara os movimentos de sua época.

Do ponto de vista do território insólito que a artista constituiu com sua obra, estética, clínica e política revelam-se como potências da experiência, inseparáveis em sua ação de interferência na realidade subjetiva e objetiva. Como vimos, opera nesta proposta uma intervenção sutil no estado de empobrecimento da criação e da

recepção no circuito institucional da arte", sintoma da política de subjetivação do novo regime capitalista. Mas não pára por aí: a reativação da experiência estética que estas propostas promoviam consistiu mais amplamente num ato terapêutico e de resistência política no tecido da vida social, indo além das fronteiras do campo da Arte e colocando assim em crise sua suposta autonomia. Com este trabalho seus "clientes" brasileiros – assim Lygia Clark qualificava aqueles que se dispunham a vivenciar a experiência – estariam provavelmente melhor equipados para tratar os efeitos tóxicos do poder ditatorial em sua potência de criação, mas também para evitar que esta sua força fosse tão facilmente instrumentalizada, no momento em que seria reativada pelo poder perverso do novo regime.[14]

É esta tripla potência da obra de Lygia Clark – estética, clínica e política – que eu quis reativar com o projeto de construção de memória, face à névoa de esquecimento que a envolve. Mas o que quer dizer "esquecimento" no caso de um corpo de obras como este que, pelo contrário, vem sendo cada vez mais celebrado no circuito internacional da Arte?

De volta ao museu

De fato, durante a vida de Lygia e ainda por dez anos após sua morte, suas práticas experimentais não tiveram recepção alguma no território da Arte. Em 1998, o circuito institucional enfim reconhece as propostas experimentais da artista,[15] mas a partir daí estas passam a ser fetichizadas: expõe-se simplesmente os objetos que participavam destas ações ou se refaz tais ações diante de espectadores externos às mesmas. Se a artista fizera de sua obra a digestão do objeto para reativar o poder crítico da experiência artística, o circuito agora digeria a artista fazendo dela o engenheiro

do lazer de um futuro que já chegara, o que « em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais », tal como ela havia previsto. No melhor dos casos se apresentam documentos, mas estes só permitem apreender tais ações fragmentariamente e em sua mera exterioridade, destituídas de sua essência "relacional". Anula-se assim o valente esforço do gesto crítico da artista, de modo a fazer de sua obra uma iguaria de luxo para o banquete da instrumentalização.

O malestar que esta situação me provocava a cada vez que me deparava com a obra de Lygia Clark trancafiada no território da Clínica ou reduzida a um nada fetichizado no território da Arte, é o que me impôs a exigência de inventar uma estratégia que transmitisse o que estava em jogo nestas práticas e com isso ativasse a contundência de seu gesto, no momento mesmo de sua incorporação neutralizadora pelo sistema da Arte.

Se deixar a energia crítica das propostas de Lygia Clark serem cafetinadas para os fins do capitalismo cultural seria sua morte, também deixá-las na Clínica, destituídas do sentido do gesto migratório que as caracterizara, seria confiná-las numa nova disciplina, apagando a chama disruptiva desta deriva. Como em todo exílio, se o território da Clínica lhe servira de corpo prótese para reativar a vitalidade da criação agonizante no território da Arte, o processo prosseguiria com a volta a este último, com a condição de que o corpo de sua obra reinventado e revitalizado no exílio, pudesse irradiar aí sua potência, abrindo espaços de pulsação poética. Mas como transmitir uma obra que não é visível, já que ela se realiza na temporalidade dos efeitos da relação que cada pessoa estabelece com os objetos que a compõem e com o contexto estabelecido por seu dispositivo?

Promover um trabalho de memória por meio de várias entrevistas, que seriam cinematográficamente registradas, tal foi o caminho de resposta que encontrei. A idéia era produzir um registro vivo da reverberação do corpo constituído por Lygia em seu exílio da Arte, em seus efeitos no entorno cultural e político no Brasil e na França da época. O alvo era trazer à tona a memória das potências destas propostas, mediante uma imersão nas sensações vividas nas experiências que as mesmas proporcionavam. Para isso, não bastava restringir as entrevistas àqueles que estavam diretamente ligados a Lygia Clark, sua vida e/ou sua obra; era necessário produzir igualmente uma memória do contexto no qual sua poética tivera sua origem e suas condições de possibilidade, já que a intervenção na política de subjetivação e de relação com o outro então dominante estava no ar do tempo e se dava igualmente, de outras tantas maneiras, no efervescente ambiente contra-cultural da época. Era particularmente importante convocar e registrar a angustiante experiência do abismo que se interpunha então no Brasil entre as ações macro e micropolíticas (que se manifestavam respectivamente na guerrilha e na contra-cultura) numa espécie de mútua rejeição paranóica. Este abismo agora podia ser problematizado, já que começava a ser transposto. Se fazia necessário incitar um trabalho de elaboração desta intensa experiência de toda uma geração, o qual havia sido impedido até então pela superposição dos efeitos nefastos da ditadura e do neoliberalismo no exercício do pensamento (tarefa para a qual eu contava com meus trinta e tantos anos de prática clínica). Em suma, tratava-se de produzir uma memória dos corpos que a vivência das propostas de Lygia Clark afetara e onde se inscrevera para fazê-la pulsar no presente, já que seu solo, irrigado ao longo de trinta anos pelas sucessivas gerações de crítica institucional, voltava a ser potencialmente fertilizável. A operação iria a contrapelo da neutralização da obra de Lygia Clark em sua volta a este território promovida pelo mercado. A aposta era que a

reativação desta memória – especialmente a do legado desta artista – agenciada com o vigor do movimento artístico reavivado pela atual geração de crítica institucional teria o poder de agregar a este novas forças oriundas destas poéticas ancestrais; e, reciprocamente, o poder de agregar novas forças à experiência de tais poéticas ancestrais que haviam se tornado objeto de esquecimento defensivo. Deste modo, elas poderiam ser reativadas e suas questões retomadas no confronto com o presente.

A estratégia tornou possível a escuta de um concerto de vozes paradoxais e heterogêneas, marcadas pelo tom da singularidade das experiências vividas e, portanto, dissonantes dos timbres aos quais estamos habituados, seja no campo da Arte, da Clínica ou da Política. Para isso, foram realizadas 66 entrevistas, na França, nos Estados Unidos e no Brasil, cujo produto é uma série de DVDs. [16] No transcorrer das filmagens, Corinne Diserens que dirigia na época o Musée des Beaux-Arts de Nantes, propos que pensássemos uma exposição a partir deste material. Um outro desafio se colocava agora: seria pertinente trazer esta obra para o espaço museológico, sabendo que Lygia havia desertado deste território já em 1963? Se a artista ainda estivesse viva, teria ela optado pela circulação em mão dupla que tornou-se possível na atualidade? Jamais saberemos. No entanto de algo podemos estar certos: ela reagiria energicamente ao modo como sua obra tem sido trazida de volta ao museu. Mas Lygia não está mais entre nós e a decisão de como reagir a esta volta só pode ser tomada por nós mesmos. Assumindo a responsabilidade e o risco desta decisão, optei por interferir nos parâmetros de transmissão de sua obra, no interior do próprio museu. Mas como transmitir um trabalho como o de Lygia Clark neste tipo de espaço?

A exposição trouxe uma resposta possível, com o recurso à memória que constituiu seu nervo central. Os filmes impregnavam

de memória viva o conjunto de objetos e documentos expostos de modo a restituir-lhes o sentido: isto é, a experiência estética, indissociavelmente clínica e política, vivida por aqueles que participaram destas ações e do contexto onde elas tiveram seu lugar. Minha suposição era que só desta forma a condição de *arquivo morto* que caracteriza os documentos e objetos que restam destas ações poderia ser ultrapassada para fazer deles elementos de uma memória viva, produtora de diferenças no presente.

Para esta empreitada, eu contava com um tipo de experiência de trabalho clínico no âmbito social, introduzida pela Psicoterapia e Análise Institucionais, com as quais eu estivera envolvida ao longo dos mesmos anos 1970 e 80 em que Lygia desenvolvia suas experimentações relacionais. Naquelas décadas, um amplo movimento de crítica institucional agitava o campo da Saúde mental em vários países provocando rupturas irreversíveis. Provavelmente foi esta a razão pela qual Lygia escolheu este campo e não outro para sua deriva extraterritorial (período em que no território da Arte, ao contrário, o movimento crítico se calara, sob o peso esmagador do mercado da arte que atinge seu apogeu nos anos 1980). O que me leva a supor a razão desta escolha é o vivo interesse que estes movimentos haviam despertado em Lygia – especialmente, a experiência de Psicoterapia Institucional empreendida em La Borde, hospital psiquiátrico cujo diretor clínico era Guattari; e, também, seu desdobramento na Esquizoanálise, fruto da colaboração do psicanalista com Gilles Deleuze. A artista leu com avidez *O Anti-Édipo*, primeira obra conjunta destes autores, no momento mesmo de sua publicação em 1972, tendo aí encontrado uma curiosa sintonia com suas próprias investigações.

Injetando poesia no circuito

A melhor maneira de colocar o problema de como apresentar este tipo de propostas talvez não seja a de indagar se os museus permitem ainda este tipo de deflagração crítica. Diferentemente do que pensava a primeira geração de crítica institucional, não existem regiões da realidade que sejam boas ou más numa suposta essência identitária ou moral que as definiria de uma vez por todas. É preciso deslocar os dados do problema, tal como se tem feito mais recentemente. O foco da questão deve ser ético: rastrear as forças que investem cada museu, a cada momento de sua existência, das mais poéticas àquelas de sua neutralização instrumental a mais indigna. Entre estes pólos ativo e reativo afirma-se uma multiplicidade cambiante de forças, em graus de potência variados e variáveis, num constante rearranjo dos diagramas de poder.

Não existem fórmulas prontas para realizar semelhante avaliação. Para esta tarefa, artistas, críticos e curadores só podem contar com as potências vibráteis de seu próprio corpo, fazendo-se vulneráveis aos novos problemas que pulsam na sensibilidade em cada contexto e a cada momento, para trazê-los para o visível e o dizível. No caso dos curadores, por exemplo, tal vulnerabilidade lhes serve para farejar as proposições artísticas que teriam o poder de atualizar estes problemas até então virtuais, assumindo assim a responsabilidade ética de sua função, conscientes do valor político (e clínico) da experiência artística. O passo seguinte seria buscar o lugar e a estratégia de apresentação adequados à singularidade de cada uma destas proposições, de modo a criar suas condições de transmissibilidade.

Que tais ações artísticas se façam ou não em espaços museológicos dependerá de sua singularidade e da qualidade do problema que se encontra em sua origem; e se, em certos casos, o museu pode ser um dos lugares possíveis para estas ações, a escolha da instituição adequada há de passar por uma cartografia das forças em jogo antes

de se tomar qualquer iniciativa. É desta maneira que a força propriamente poética pode participar do destino de uma sociedade, contribuindo para que sua vitalidade possa afirmar-se, imune ao apelo sedutor do mercado que lhe propõe orientar-se exclusivamente segundo seus interesses.

A força poética é uma das vozes na polifonia paradoxal por meio da qual se desenham os devires heterodoxos e imprevisíveis da vida pública. Estes não param de se inventar para liberar a vida de seus impasses que se formam nos focos infecciosos onde o presente se faz intolerável. O artista tem um ouvido fino para os sons inarticulados que nos chegam do indizível nos pontos onde se esgarça a cartografia dominante. Sua poesia é a encarnação de tais sons que passam assim a se fazer ouvir entre nós. « Os microprocessos revolucionários não são necessariamente da natureza das relações sociais. A relação de um indivíduo com a música ou com a pintura, por exemplo, pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo »,[17] assinala Grattari. E o esquizoanalista recomenda: « deveríamos receitar poesia como se receitam vitaminas ». É talvez por ter produzido doses generosas de força poética, que o legado de Lygia Clark continua alimentando o pensamento crítico em nossa atualidade.

---

[1] Guattari, Félix e Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografias do desejo.* São Paulo: Vozes, 1986; 7ª ed. revista e ampliada, 2007. P. 269. Versão em espanhol: Micropolitica. Cartografias del deseo. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006. P. 263; ou Micropolitica. Cartografias del deseo. Buenos Aires: Tinta Limón (colectivo Situaciones), 2006. P. 328. Versão em francês. *Micropolitiques.* Paris: Le Seuil (Les empêcheurs de penser en rond), 2007. Versão

em inglês: *Molecular Revolution in Brazil*. Nova York: Semiotext/ MIT, 2007.

[2] O Ato Institucional no 5, promulgado pela ditadura militar em 13 de dezembro de 1968, permitia punir com prisão qualquer ação ou atitude consideradas subversivas, sem direiro a *habeas corpus*.

[3] V. Brian Holmes, "L'extradisciplinaire", publicado por ocasião de um trabalho em colaboração com François Deck na exposição *Traversées*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2001. V. igualmente, do mesmo autor, "L'extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique Institutionnelle", *Multitude*, n 28, Paris, 2007.

[4] A participação de treze coletivos de São Paulo na IX Bienal de Havana, com o título *Território São Paulo*, é um entre os inúmeros exemplos do movimento de idas e vindas do campo institucional da Arte, por parte de jovens artistas brasileiros (http://www.bienalhabana.cult.cu/protagonicas/proyectos/proyecto.php?idb=9&&idpy=23).

[5] Lygia Clark, "L'homme structure vivante d'une architecture biologique et celulaire". In: *Robho*, n. 5-6, Paris, 1971 (facsimile da revista disponível In: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner o souffle*, catálogo de exposição, Suely Rolnik & Corinne Diserens (Eds.). Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005 . Versão brasileira: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006 (encarte com a tradução para o português dos dossiers Lygia Clark em *Robho*). Republicado em inglês e espanhol, in : Borja Villel, Manuel and Enguita Mayo, Nuria (Edit.). Lygia Clark. Barcelona: Fondació Antoni Tapiès, 1997.
Duas edições bilíngües (francês/português e espanhol/inglês).

[6] Para maiores esclarecimentos acerca da dupla capacidade do sensível e seu paradoxo, assim como de sua presença central na poética de Lygia Clark, V. Suely Rolnik, "Terapêutica para tempos desprovidos de poesia" / "D'une cure pour temps dénués de poésie", ibidem, P.13-26. Versão em espanhol: "Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía", in: Aurora Polanco (Edit) O *Cuerpo y mirada: huellas del siglo XX*, Madrid, MNCARS, 2007 (no prelo).

[7] V. Suely Rolnik,"Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark". In: Rina Carvajal y Alma Ruiz (Eds.). *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. P. 55-108.

[8] Lygia Clark foi professora na então recém criada U.F.R. d'Arts Plastiques et Science de l'Art de l'Université de Paris I, na Sorbonne (faculdade conhecida por St. Charles).

[9][9] "Corpo vibrátil" é uma noção que venho trabalhando desde 1987, quando a propus pela primeira vez em minha tese de doutorado, publicada em livro em 1989 (*Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. Reedição: Porto Alegre: Sulina, 2006, 3a edição 2007). Tal noção designa a capacidade de todos os órgãos dos sentidos de deixar-se afetar pela alteridade. Ela indica que é todo o corpo que tem tal poder de vibração às forças do mundo.

[10] Objetos relacionais é o nome genérico que Lygia Clark atribuiu aos objetos que haviam migrado de proposições anteriores para a *Estruturação do Self*, ou que ela criava especialmente para este fim.

[11] V. especialmente Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Presses du Réel, Dijon, France. 2002.

[12] Guattari, F. et Rolnik, S., *Micropolítica. Cartografias do desejo.* op. cit. P. 132. Versão em espanhol: Micropolitica. Cartografias del deseo. Traficantes de Sueños, op. cit. P. 132-133; ou Tinta Limón, op.cit. P. 162. Versão em francês. *Micropolitiques.* op.cit. P.160. Versão em inglês: *Molecular Revolution in Brazil*. Op.cit. P. ?.

[13] Jacques Rancière, "Est-ce que l'art resiste à quelque chose?", conferência proferida no V Simpósio Internacional de Filosofia – Nietzsche e Deleuze "Arte e Resistência", Fortaleza (CE), 8-12/11/2004.

[14] V. Suely Rolnik, "Geopolítica da cafetinagem" / "The geopolitics of pimping". In: *Rizoma.net*, revista eletrônica, *Documenta 12 Magazine Project*, 2006. Versão em espanhol: "Geopolítica del chuleo" in *Brumaria 7*, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Madrid, *Documenta 12 Magazine Project*, 2006. Versão em alemão: "Geopolitik der Zuhälterei", in *Transform.eipcp.net/ Transversal* "subjectivities and machines", 10/2006.

[15] Refiro-me à pequena sala consagrada a algumas das proposições experimentais de Lygia Clark na Documenta X e, sobretudo, à retrospectiva itinerante de sua obra organizada pela Fondació Antoni Tapiès, a qual circulou em outros museus europeus e no Rio de Janeiro.

[16] Vinte DVDs com legendagem em francês, acompanhados de um livreto, constituirão uma caixa fabricada com uma tiragem de 500 exemplares na França que serão distribuidos gratuitamente a instituições culturais e educacionais e comercializados em livrarias. Além disso, 53 das 65 entrevistas filmadas estarão disponíveis ao

público, tanto na íntegra, quanto em sua montagem, no Musée de beaux-Arts de Nantes, na França. Além do referido Museu, a realização deste projeto contou com o apoio do Ministère de la Culture et de la Communication e do Le Fresnoy - Studio national des arts contémporains.

[17] Guattari, F. et Rolnik, S., *Micropolítica. Cartografias do desejo.* op. cit. P. 56. Versão em espanhol: Micropolitica. Cartografias del deseo. Traficantes de Sueños, op. cit. P. 63; ou Tinta Limón, op.cit. P. 67. Versão em francês. *Micropolitiques.* op.cit. P. 67. Versão em inglês: *Molecular Revolution in Brazil***.** Op.cit. P. ?