



Ensaio por uma curadoria ao avesso: Caminhando com Lygia Clark

Jessica Gogan

Como citar:

GOGAN, J. Ensaio por uma curadoria ao avesso: Caminhando com Lygia Clark. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 22-54, set. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668470. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668470>.

Imagem [modificada]: Lula Wanderley e Rogério. *Sutis laços que nos unem. Experimentação/performance a partir da proposta Estruturas Vivas* (1969) de Lygia Clark no Espaço Aberto ao Tempo, c.1999. Frame do vídeo. Cortesia Lula Wanderley.

Ensaios por uma curadoria ao avesso: Caminhando com Lygia Clark*

Rehearsals for curating inside/out: Walking with Lygia Clark

Jessica Gogan**

RESUMO

A obra de Lygia Clark – abertura ao outro, dissolução do artista, ênfase na imanência do ato, práticas híbridas e fronteiriças entre arte e clínica – continua a desafiar a instituição de arte no século 21 e os conceitos de arquivo e de curadoria e suas possíveis alternativas. Ao tecer alguns fios investigativos com o seu legado, este artigo propõe um caminhando “com” sua obra e prática, trazendo questões de reencenação, outras historiografias e o uso de sua arte como dispositivo clínico no mundo. Uma peneirada dentre muitas possibilidades de sua radicalidade para o presente. Ensaios por uma curadoria ao avesso na busca de uma outra institucionalidade, alicerçada na práxis, mais do que em edifícios, exposições e acervos.

PALAVRAS-CHAVE

Curadoria. Avesso. Lygia Clark. Cuidado. Clínica. Arquivo.

ABSTRACT

The work of Lygia Clark – opening up to the other, dissolution of the artist, emphasis on the immanence of the act, hybrid artistic and clinical practices – continues to challenge the 21st century art institution, the archive, curatorship and their possible alternatives. In weaving together various investigative threads, this article proposes a walking “with” her legacy and practice. Drawing on the radicality of Clark’s work for the present is a touchstone for addressing questions of reenactment, other historiographies and the use of her work as a clinical apparatus. As a series of rehearsals toward a concept and practice of curating inside/out, the article seeks out another kind of institutionality, one grounded in praxis, more than buildings, exhibitions and collections.

KEYWORDS

Curating. Inside/out. Lygia Clark. Care. Archive.

*Nunca vi uma coisa mais solitária do que ter uma ideia
original e nova.*

Clarice Lispector (2019: 84)

Por volta da décima hora de minha imersão no *Arquivo para uma obra-acontecimento* da crítica e psicanalista Suely Rolnik – um tesouro de entrevistas relatando a vida, obra e prática de Lygia Clark com críticos, artistas, amigos e ex-“clientes”, como a artista chamava quem fazia sua terapia experimental individual *Estruturação do self* (1976-1988) – comecei a me perguntar se o gesto profundamente crítico e afetivo de Rolnik, registrando as histórias, experiências e reflexões daqueles que a conheciam, não era uma certa inevitável contenção da própria inefabilidade do acontecimento, ou melhor, do que poderia ser chamado de sua potência como arquivo futuro.

Entre os mais variados relatos, Clark emerge como uma mulher complexa, liberada e corajosa. Para Ivanilda Santos Leme, profissional do sexo, frequentadora do bar Beco da Fome em Copacabana, onde Lygia também costumava ir, ocasionalmente recrutando “clientes” para suas experimentações terapêuticas, Clark poderia ter sido “mulher de um general da ditadura militar ou mafiosa”, mas também, “cigana ou macumbeira”¹. Ao mesmo tempo que sua maquiagem e penteados de salão podem ter sugerido uma madame burguesa, sua vital independência sexual incomodava. O poeta Julien Blaine, que trabalhou com Jean Clay na edição do periódico francês de vanguarda *Robho*, o qual incluía reportagens sobre a obra de Clark em 1968 e 1971, descreve seu carisma e comenta que ela criava incômodos por onde passasse, especialmente em casais, e, ao entrar nos ambientes sociais, as mulheres tendiam a sair. No entanto, ela cativou muitas outras. Rolnik comenta que todas as mulheres que entrevistou sobre Lygia falaram da importância do encontro com ela como “mulher”, quem ela era, como abraçou sua feminilidade, sua liberdade sexual e o feminismo erótico. Ela foi

uma pioneira na arte e na vida. Seu modelo liberado dava permissão.

Caetano Veloso ri ao lembrar que se desculpou por uma ereção que teve durante uma de suas sessões *Estruturação de self* e do tom “mineira tabagista” da artista falando “não faz mal”. Ela foi para Veloso “veemência tranquila”. Para Jards Macalé era “o ar”. Clark oferecia uma espécie de “maternalização maciça” (1980: 52) para uma geração artística e cultural carioca da época, que sofria com as consequências restritivas do regime militar. O que Paulo Venâncio, também cliente da Lygia, caracterizou como “disritmia cerebral”. No entanto, atravessada com o erótico. O artista David Medalla a descreve como “très Copacabana, très sexy”. Com brilho nos olhos, ele se lembra de chegar ao apartamento dela em Paris, quase meia-noite com um amigo, e Lygia imediatamente vestiu uma peruca estilo Carmen Miranda e levou a todos de táxi até o famoso parque Bois de Boulogne para conversar com travestis brasileiras. O crítico Guy Brett conta sobre os vários momentos em que foi pego de surpresa. Antes de conhecer Lygia na década de 1960, suas cartas lhe davam a impressão de um tipo quieto e retraído, ideia totalmente desmascarada pelo abraço da artista à sua sexualidade. A aura de rigorosa intelectualidade de seu trabalho foi confrontada por sua experiência do apartamento parisiense de Lygia que, segundo Brett, quase não tinha livros, mas sim uma TV gigante, na qual ela gostava de assistir a rúgbi, amando principalmente as scrums².

Arquivar é político, um zelar pela controle da narrativa e pela preservação da vida. No lutar contra a “vacina tóxica de capitalismo cultural”, Rolnik imagina o arquivo como potência geradora (2011: 38). Entre atos de rememorar e vontades de ativar o projeto do *Arquivo para uma obra-acontecimento* busca operar além de “mera catalogação”, não “sobre” mas “para” uma experiência artística (*Ibidem*: 18). No entanto, como conciliar esta vontade de ativar “experiências sensíveis no presente” (*Ibidem*) com a observação de Rolnik e de vários entrevistados sobre a importância “indispensável” da presença de Clark “para que aconteça a experiência que sua obra supõe” (*Ibidem*: 49)? Como situar este “para” no futuro? Assim,

com esta pergunta em mente, ainda fascinada e atraída pelo prazer dessas narrativas e memórias poéticas e sensíveis, comecei a imaginar a fabulação de um outro arquivo, uma exploração da prática de Clark como dispositivo no mundo, menos dependente de sua presença. Se, como observa Brett com Rolnik, seu trabalho mapeia uma trajetória em que podemos ver a evolução (ou talvez mais precisamente a dissolução) da relação artista/público, começando com o modo convencional de espectador, passando a envolvê-lo na manipulação do trabalho, depois tornando-o o centro de suas propostas, para finalmente reconfigurar a relação como diálogo um a um, então “nossas manifestações” de seu trabalho podem, desta forma, seguir essa mesma trajetória.

Em meio à potência crítica poética do projeto de Rolnik de arquivar a obra-acontecimento de Clark como “inventário portador dessa força em si mesmo” (2011: 18), foi a reflexão de Brett sobre a continuação de seu trabalho – sua “pervivência”³ como dizia Benjamin em relação à traduzibilidade (2011: 102) – que mais me capturou como indagação geradora. Uma provocação que exige que façamos uma viagem percorrendo a trajetória de sua obra, suas potencialidades e limites, no descobrir de centelhas de propostas criativas para o mundo. “Habitar”, como sugere a crítica Irit Rogoff, ao invés de “analisar” (2008), pode nos oferecer outras formas de ver, sentir e criticar, que, como observou Clark, não são “modeladas” pela intencionalidade, mas sim pelas “necessidades” do outro, do encontro, do momento, e do fazer (*apud* Ferreira: 121).

Esse habitar poderia ser considerado o *modus operandi* do artista e psiquiatra Lula Wanderley, que conheceu e trabalhou com Lygia e que há muito tempo vem incorporando suas práticas e terapias experimentais no Espaço Aberto ao Tempo (EAT) – clínica pioneira de saúde mental que co-fundou com a terapeuta ocupacional Carmem Lúcia Bragança no final da década de 1980, no antigo Hospital Psiquiátrico Dom Pedro II (hoje Instituto Municipal Nise da Silveira) no Engenho de Dentro, bairro periférico do Rio de Janeiro. Literalmente um espaço aberto ao tempo, um gesto radical dentro

dos controles medidos dos ambientes clínicos, o EAT oferece uma válvula de escape experimental, um contrafluxo às normas estabelecidas, o que Lula descreve como “uma instituição em busca de uma psiquiatria poética” (2018). Ao invés de uma reconstrução de memórias, Wanderley prefere as potencialidades de se envolver com a obra de Clark como imanência, como um arquivo sempre em formação do futuro. Certamente, Brett tinha Lula Wanderley em mente quando refletiu com Rolnik sobre a continuação do trabalho de Clark; o crítico e curador apoiou financeiramente a prática do EAT por vários anos e escreveu o prefácio de seu livro *O dragão pousou no espaço: Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark* (2002). No entanto, também há algo bastante especulativo e libertador no tom de Brett, que nos pede não apenas para imaginar aplicações clínicas alternativas, mas também maneiras pelas quais o trabalho de Clark pode nos ajudar a questionar (retrabalhar ou mesmo reinventar) lógicas institucionais de cuidado. Como o teórico da performance André Lepecki escreveu a respeito dos Objetos Relacionais – objetos precários realizados com materiais simples utilizados nas terapias da artista tais como pedras, conchas e pequenos sacos plásticos cheio de ar ou água –, em sua “integridade e vida selvagem” o que esses objetos fazem é oferecer “à arte e à curadoria linhas de fuga descoloniais” (2017: 104). Então, aonde essa “vida selvagem” e “linhas de fuga descoloniais” nos pode levar?

A obra e o legado de Clark – abertura ao outro, dissolução do artista, ênfase na imanência do ato, práticas híbridas e fronteiriças entre arte e clínica – continuam a desafiar a instituição de arte no século 21º, conceitos do arquivo e da curadoria e suas possíveis alternativas. Sua “vida selvagem” nasceu dentro do experimental e do construtivo que marcaram as práticas das vanguardas e alternativas no século XX, e desdobra-se no que podemos identificar como cuidado, a dimensão que emerge no contemporâneo, exigindo um novo tipo de transversalidade entre essas práticas como substrato de cumplicidade ético-afetiva. No experimentar, construir e cuidar, Clark oferece um caminhar – um método – na busca de uma outra

institucionalidade ao avesso dos paradigmas tradicionais e mercadológicos que chamo curadoria ao avesso⁴. A partir de sua raiz etimológica *curare* – cuidar/curar – essa curadoria tece-se como uma rede de aprendizado molecular derivado de um contágio de encontros (ideias, práticas, pessoas e contextos) e um compromisso ético e ecossistêmico. No entanto, é importante constatar que o cuidar não é algum tipo de paternalismo benigno, nem uma obrigação ou fantasia terapêutica de igualitarismo. Trata-se de reciprocidade, isto é, da relação de contágio mútuo, o que não significa não haver dissenso ou questões de relações de poder desiguais, mas que se caracteriza, como observa a filósofa Nel Noddings (2013: 16), por “um afastamento da posição do eu” centralizador (pode-se ler aqui os papéis tradicionais de curador, artista, educador ou instituição) para abrir-se ao outro como receptividade disponível, parcial (tomar partido) e ética (indivíduo, lugar, comunidade). Um ‘abrir-se’ que exige um trabalho *entre* e *com* artistas, públicos e contextos. Um emaranhamento. Uma práxis que encarna o sentido original da palavra *cumplicidade* em latim, *complicare*, significando dobrar juntos.

Deste modo, quais são as implicações deste cuidado emaranhado, transversal e ético-afetivo para as novas, ou melhor, outras institucionalidades? Podemos imaginar uma instituição na qual o processo, o ato e a relação estejam colocadas em primeiro plano? E o que podemos nós – artistas, curadores, educadores, pesquisadores, críticos – aprender ou mais desaprender, ao habitar as práticas desprendidas de sua âncora na produção artística individualizada e mesmo na arte? O que podemos ganhar, prestando mais atenção ao fundo do que à figura? Uma fusão ou mais subversão que poderia responder à crítica aguda de Lepecki:

(...) the system of objects within the aesthetic regime of the arts remains entrapped, encased, imprisoned by, and subjected to the general system of colonialist subjectivization, of course, neoliberal style, that is, filled with little freedoms and exciting pornopharmacological fluxes, surprising rearrangements around sense and sense, but still living in the generalized

field of meaning and rationality conditioning the conditions of liberal, colonial monohumanism (2017: 107)⁵.

Ao tecer alguns fios investigativos a partir da provocação de Brett sobre a continuação da obra de Clark, “sua pervivência”, o que se segue não se pretende como pesquisa aprofundada sobre a artista, mas um caminhando “com”. Uma peneirada dentre muitas possibilidades de sua radicalidade para o presente. Outras historiografias. Deslocamentos. Elaboraões. Reencenações. Ensaaios tateando uma ideia de uma curadoria ao avesso, na busca de uma outra institucionalidade alicerçada na práxis, mais do que em edifícios, exposições e acervos.

Esta possibilidade feminina de espiar nas costuras para ver as construções pelo avesso abre à mulher, em sua relação com a escrita, o caminho da vanguarda.

Tamara Kamenszain (2000)

Em seu livro *O Avesso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise* (2013), Tania Rivera inicia a sua exploração da relação entre arte e psicanálise evocando a fita de Möbius. A figura topológica subverte as oposições binárias, apontando para a sua natureza contígua, enquanto descobrimos ao percorrer a fita que seus dois lados são de fato torções contínuas de uma fita só. O dentro torna-se fora e vice-versa, sugerindo um jogo constante de “reversão do eu e do mundo” (2013: 9).

Inaugurando seu conceito de artista como propositor, *Caminhando*, 1963, utilizou a superfície aparentemente dupla da fita de Möbius para criar “um espaço-tempo novo, concreto” (1964/1983). Clark convida o espectador/participante a simplesmente cortar ao longo da fita, realizando suas próprias escolhas de direção, espessura, etc. Uma revolução em sua prática,

Caminhando é um momento-chave da vanguarda brasileira, deslocando a ênfase da arte como objeto para ação e experiência. Clark subverte as dobras fixas de aço da famosa escultura de Max Bill da fita de Möbius, *Unidade Tripartida*, 1948-49, exposta na 1ª Bienal de São Paulo em 1951, para abrir-se ao outro e à indeterminação. Momentum, escolha e duração são suas características distintivas. Era também uma revolução na sua vida. O “caminho da opção”, escreve ela num texto de 1963, implica aceitar um largar tudo – filhos, netos, amigos – ao viver da arte (*apud* Carneiro, 2004: 88). Assim, não atém mais separação entre arte e vida. No *Caminhando* há apenas dobras e redobras, inseparáveis umas das outras e do processo em si, esboçando, como escreve Clark, um “itinerário interior fora de mim” (1965/1983). A arte como ato possibilita nos vermos no fazer – caminhando, pensando, fazendo, cortando...

Assim como para as reversões dialógicas da arte e da psicanálise de Rivera e as propostas cada vez mais terapêuticas de Clark, a fita de Möbius é uma metáfora chave para uma curadoria como prática ecossistêmica de arte, ética e educação na esfera pública – uma curadoria que caminha, pensa, corta e cuida entre as tensões experienciais de subversão de dicotomias: dentro e fora; teoria e a prática; observação e participação. Tal curadoria explora a capacidade da arte de atuar como um dispositivo epistemológico e ontológico. Ela nos convida a pôr em prática, como sugere Peter Pál Pelbart, um modo de “dobrar de outra forma as forças do exterior”, possibilitando uma função estratégica e política que pode desencadear mutações generativas e subjetivas, além de uma redistribuição de afetos (2013: 174). É na “plenitude” da práxis, como nota Paulo Freire, do caminhar, que temos a capacidade de afetar e de sermos afetados simultaneamente (1970/2007: 131). Esse “afeição”, sugere o filósofo Brian Massumi, como se estivesse escrevendo sobre a fita de Möbius, são duas facetas do mesmo evento:

One face is turned towards what you might be tempted to isolate as an object, the other toward what you might isolate as a subject. Here, they

are two sides of the same coin. There is an affection, and it is happening in-between. (...) You start in the middle, as Deleuze always taught, with the dynamic unity of an event (2015: 48)⁶.

Modos de investigação, pesquisa, práxis, começam no meio, com movimento, caminhando; e continuam, com o que Nêgo Bispo descreve em relação à vida e ao pensamento quilombola e suas lutas contracoloniais, como “começo, meio, começo” (2019: 4). A proposição de Clark nos oferece uma fita de Möbius, uma tesoura e um corte transversal, um começo e um meio como unidade dinâmica de um acontecimento que subverte a separação entre sujeito e objeto, obra e processo, artista e público. A estudiosa Anna Dezeuze sugeriu que a peça existe “em um campo na encruzilhada da escultura, instrução, performance e participação” (2013: 230). No entanto, nenhuma dessas nomenclaturas captura a natureza radical da imanência de *Caminhando* como método, ou melhor, *contra* método, em seu abandono selvagem e questionamento recursivo das lógicas e normas institucionais da arte. Pode ser feito em qualquer lugar, por qualquer pessoa, em qualquer momento. Nenhuma habilidade é necessária, apenas papel, cola e uma tesoura. O único significado reside no ato de fazê-lo.

Embora definida por corte, a proposição é de fusão. Diferente do uso do corte performativo na *body art*, surgindo paralelamente ao *Caminhando* nos anos 1960, onde a atenção se volta para o corpo do artista. Distingue-se também das noções de “ruptura” de vanguarda como um gesto contra o sistema, que, da mesma forma, chama a atenção para o artista como corpo militante. *Caminhando* é mais uma suspensão consciente, desestabilizando deliberadamente as relações objeto-sujeito ao desviar a atenção do artista atuando – o que Lepecki observa como um “objeto excepcional de louvor” (2017: 113) – para o próprio ato. Sua radicalidade está tanto em cortar os laços com os confins das institucionalidades e os fazeres da arte existentes quanto em propor outras formas de relacionalidade. Examinar o trabalho de Clark através da lente da fusão nos permite apreciar plenamente sua radicalidade – e, por extensão, como podemos (re)definir nossa compreensão da práxis

radical – a ruptura somente se torna radical quando estabelece novas conexões.

“Fusion generalisée” foi o título do artigo da edição especial da revista *Robho* em 1968 sobre Clark. O editor Jean Clay propôs seis fusões temáticas/conceituais – moldura e tela; linha como dobradiça; espaço real e ficcional; espectador e arte; participante e o mundo; dentro e fora – e apontou a obsessão da artista pela síntese e recusa de antinomias e categorias (Rolnik; Diserens 2005: 41-42). Em *Caminhando* vê-se “o ato artístico dissolvendo-se no cotidiano” – um cotidiano que na sua abertura plena ao ordinário talvez se possa designar mais apropriadamente de ordinário extraordinário –, onde “cortar” simboliza “abrir para si um caminho no mundo”. Como ato, é tanto uma recusa – uma rejeição do *business as usual*, da passividade, da arte como objeto – quanto um adoção da arte como práxis, imanência, relação e “gerúndio”, como Paulo Herkenhoff caracteriza, que não pode ser vendida ou exibida.

Em sua recente instalação para a 34ª Bienal de São Paulo, *Corte/Relação*, um encontro imaginário de Antonin Artaud e Édouard Glissant, Ana Kiffer provoca uma justaposição de poéticas e arquivos – textos, cadernos, cartas, desenhos – que podem nos oferecer um paralelo instigante para pensar com o ato de corte e relação de *Caminhando*:

A princípio, podemos pensar que Artaud é o poeta do corte e Glissant da relação. Percorrendo seus arquivos, adentrando no imaginário físico e afetivo de suas palavras, veremos que a barra que separa corte e relação vai pouco a pouco se espiralando. É essa espiral do tempo que faz como que Artaud e Glissant se encontrem. E nos faz entrever que só realizando cortes – opondo a opacidade à transparência do outro e do mundo, e entendendo que a memória se constitui nos esquecimentos e obliterações, fundamentais para conhecer as engrenagens onde os corpos e a vida foram e ainda são eliminados – é que se funda a aventura de relação (Kiffer, 2021: 256).

Caminhando é uma espiral de cortes e relações. Sua radicalidade, de maneira semelhante a como Kiffer sugere com sua justaposição entre Artaud e Glissant e como Rivera vê o potencial da psicanálise para abrir fissuras de repressão e fabular outras narrativas, é “entrever algo” (2020). A “opacidade” de *Caminhando*, para usar o termo de Glissant (1990/2011), contrariando a redutibilidade, normalização e assimilação das singularidades das diferenças culturais por atos de transparência, está na sua “selvageria”, como diria Lepecki, no seu gerúndio incessante, na sua recusa de categorias e insistência no outro. Abrindo fissuras e fabulando outras institucionalidades. É isso que torna os cortes e a relacionalidade de Clark ainda radicais e de alguma forma impossíveis de cooptar. Sem precedentes artísticos na época, ela transformou as dobras escultóricas da fita de Möbius de Max Bill em possibilidades inteiramente novas, inaugurando uma trajetória que, de forma insistente e consistente, “desobra o fechamento de arte ocidental”, como observa o curador Luiz Pérez-Oramas (2021). Um “desobrar” que reposicionou radicalmente a abertura relacional para o outro; não era uma espécie de interatividade de valor agregado, característico de muitas obras participativas do período (e até hoje), o outro era totalmente fundamental para a própria proposta. Paulo Herkenhoff destaca a dimensão política vital desse gesto radical em entrevista a Rivera:

O outro não é fornecedor de mais valia simbólico, o outro é partícipe, a obra é incompleta e dizer isso durante a ditadura, dizer que a obra precisa de decisões do outro, significa que no momento onde os direitos civis foram lançados por terra, vive-se sobre um estado de exceção, um estado de sitio impermanente, dizer que o outro é necessário para a plenitude daquilo que não seria dado, é um ato político absurdo absoluto (2013: Vídeo).

O outro como práxis. Arte como gerúndio. Sem categorias. Fissuras e fabulações. Fusão radical. Cortes e relações. Voltando ao *Caminhando* como imagem/metáfora para uma prática curatorial ecossistêmica de arte, ética e educação na esfera pública, como devemos pensar sobre os cortes e relações no nosso trabalho? Como Rivera indagou recentemente, “quais outros cortes

são possíveis”⁷? E por extensão outras relações? E em que chãos – literais e éticos – cortamos e nos relacionamos? Clark viu *Caminhando* como um prenúncio de suas posteriores “arquiteturas provisórias” e “estruturas vivas” em seu desejo de se conectar com o coletivo. Não se tratava apenas de criar uma experiência para si mesma “mas para os outros” (1980: 26). As possibilidades políticas desse devir pelo mundo, coletivo e a dissolução artística ainda ressoam mais de meio século depois. Talvez abrindo atos de corte para a alteridade – outros protagonistas, outras formas de fazer, outros imaginários – possamos conceber e poder ser concebidos por outras relacionalidades. Outras fusões.

Em jogo não está a conjugação dos verbos no futuro ou o futuro dos verbos mas o gerúndio como pulso de todo verbo.

Marcia Sá Cavalcante Schuback (2019: 51)

Imersa nos universos dos arquivos de Artaud e Glissant – seus cadernos, estilos, rasuras – Kiffer busca o que chama de “traço aterrado”, o germe de “húmus e putrefação” da escrita (2021: 253). Algo que prolifera: “Não o arquivo morto, mas o arquivo vivo e nômade”. *Caminhando*, no entanto, é uma proposta já viva e nômade no mundo. Sua proliferação e independência aparentemente autocontidas desafia a lógica do arquivo e do cuidado institucional. Então, se não estamos conservando um objeto ou documento, o que estamos ou deveríamos realmente cuidar? Existem “traços aterrados” que possamos procurar? Ou será que esses traços são mais cartas roubadas, como no famoso conto de Edgar Allen Poe, escondidas à vista de todos?

A documentação da obra *Caminhando* centra-se num texto de 1964, no qual Clark apresenta o conceito e as instruções da proposta. Parece que foi publicado primeiramente em inglês na revista *Signals* em 1965, anunciando a primeira exposição individual da artista em Londres, sob o título “Going” e “Walking Along”. Alguns anos depois foi publicado em francês, como

parte da edição especial na *Robho* em 1968 sobre sua obra, sob o título “Les Cheminants”. O catálogo da retrospectiva organizada pela Fundació Antoni Tàpies (1998) nota que o texto foi originalmente publicado em português no *Livro-obra*, que, apesar de reunir esse e outros textos dos anos 1950 e 1960, só foi publicado em 1983. Antes, uma versão com pequenas variações do texto do *Livro-obra* foi publicado na monografia sobre Clark da coleção ABC (Arte Contemporânea Brasileira) publicada pela Funarte em 1980⁸. Outros escritos de Clark tais como “Do ato” e “A propósito da magia do objeto” (1965/1983) também discutem a proposta. O arquivo da Associação Cultural Lygia Clark (ACLC) generosamente disponibiliza online todos estes recursos através do recém lançado portal.lygiaclark.org.br, além de uma série de documentos datilografados – aqui referenciados pelo seu número de arquivo – que indicam versões com pequenas variações ou provas de edição. Um deles, curiosamente com a palavra “Caminhantes” riscada em favor de “Caminhando” (ACLC 10181). Um título que também aparece num documento de planejamento da monografia de 1980 com uma pergunta “quer chamar assim?” (ACLC 10303) Além de “Going”, outras versões da proposta em inglês são traduzidas como “Making your way” (ACLC 7353) ou como “Trailings”, caso da edição do periódico norte-americano *October* de 1994. Alguns documentos trazem frases enigmáticas como “É o próprio absoluto que você tem nas mãos” (ACLC 7041), que não aparecem nas versões publicadas em português. Na versão publicada de 1980, pela Funarte, usa-se itálico para ênfase tais como: “Na obra sendo o ato de fazer a obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis”. Um outro documento/rascunho intitulado “Através do Caminhando” (trechos do qual são incorporados no texto “Da supressão do objeto (Anotações)”) conecta esta indissociabilidade da obra/ato /sujeito/objeto com a dissolução do artista como autor:

Através do “Caminhando” perco a autoria, incorporo o ato como conceito de existência. Me dissolvo no coletivo, perco minha imagem, meu pai e todos passam a ser o mesmo para mim (ACLC 10379).

A proliferação de *Caminhando* não só depende totalmente do protagonismo alheio, mas também representa a perda da figura artística centralizada, em favor do anonimato e das potencialidades do coletivo. Embora os textos poéticos e instrucionais de Clark sejam fundamentais para a compreensão do conceito da proposta, *Caminhando* é mais frequentemente apresentada como uma série de fotografias em preto e branco mostrando o corte sequencial de uma fita de Möbius. As legendas das imagens da série são apresentadas de maneiras variadas, tais como “Lygia fazendo um *Caminhando*, 1963” (MoMA 2014) ou “Lygia Clark, *Caminhando*, 1964, Registro fotográfico de performance” (IMS, SP 2021). Curiosamente, porém, essa série fotográfica, apresentada em exposições e publicada em inúmeros catálogos, artigos e livros, não é de fato da Lygia Clark. As imagens também não foram fotografadas em 1963 ou 1964 (datas associadas à obra e ao texto, respectivamente), mas em 1980. As mãos hábeis nas imagens em preto e branco são de Vera Bernardes – designer do departamento de editoração da Funarte e parte de equipe responsável pela coleção ABC⁹. As fotos de Bernardes fazendo um *Caminhando* são do fotógrafo Beto Felício. Foi a descoberta de seu nome numa legenda para *Caminhando* no artigo de Dezeuze que desencadeou minha busca por um “traço aterrado”. Conhecia Felício como fotógrafo dos eventos participativos *Domingos da Criação*, organizados por Frederico Moraes no MAM Rio em 1971, e que à época tinha acabado de completar 19 anos, assim era impossível que ele pudesse ter tirado as fotos em 1963 ou 64.

Do nosso ponto de vista contemporâneo, dada a notoriedade de Clark e a impressionante lista de catálogos de exposições nacionais e internacionais nas últimas décadas, pode ser fácil esquecer que, na época, não havia monografias sobre seu trabalho. Certamente, propostas efêmeras como *Caminhando* poderiam ter sido vistas com riscos de desaparecer por falta de documentação. Revisitar a história das fotos com Bernardes e Felício foi um processo de reconstrução, catalisando memórias e detalhes esquecidos. Inicialmente, Bernardes não lembrava se havia um plano

específico sobre como a série deveria ser fotografada, mas comentou que de alguma forma as palavras de Clark “faça você mesmo seu *Caminhando*” ficaram implícitas. Que *Caminhando* fosse “executado” por outrem estaria totalmente de acordo com a proposta. Sula Danowski, designer que partilha o crédito do projeto gráfico da monografia com Bernardes, lembrou que Clark estava na época muito mais focada na organização do material para seu livro com suas propostas mais recentes – as experimentações coletivas realizadas na Sorbonne e a sua terapia experimental *Estruturação de self* – e dava menos atenção aos seus trabalhos anteriores. Felício, revendo as suas folhas de contato após muitos anos, observou nelas “uma rigidez” dos enquadramentos, em especial, o foco nas mãos cortando sem fotografar o rosto da pessoa, comentou que ele deve ter recebido um *briefing*, se não ele teria fotografado mais livremente. Uma pequena seqüência em outra folha de contato relevou os mesmos enquadramentos com uma outra pessoa. Após um olhar atento, conferindo com Bernardes e Danowski, Felício lembrou que eram da própria Clark, tiradas no apartamento dela, com “a tesoura da Funarte”. Como esta folha de contato tinha uma numeração de filme antecedente ao das imagens com Bernardes, é possível reconhecê-la como teste preliminar a série tirada com Bernardes, a qual Felício agora atribui à própria Clark a orientação recebida¹⁰.

Bernardes descreve que as fotografias foram tiradas na antiga sede da Funarte – que na época ocupava os espaços da Escola Nacional de Belas Artes depois da sua saída do prédio do Museu Nacional de Belas Artes –, onde eles simplesmente abriram a porta do departamento de editoração, botaram uma cadeira no corredor e bateram as fotos. Não sem ironia, podemos dizer, foram feitas no meio daquela grandeza neoclássica. O corredor – organização, escola, museu – pode contar outras histórias da arte. Ao avesso. Um espaço do entre, do trânsito, do atravessamento, é também da precariedade, da improvisação e do convívio – um ambiente tomado aleatoriamente, muito propício para o *Caminhando*. Em meio a esta informalidade, Bernardes e Felício assumiram plenamente a tarefa. A

série fotográfica foi montada para focar nas mãos de Bernardes, nem sua cabeça nem seus pés aparecem, enquanto ela corta, posicionada em uma cadeira com um vestido liso de cor neutra. Na publicação da Coleção ABC da Funarte, para qual realizaram as fotografias, uma seleção aparece com o texto de Clark sobre *Caminhando* com a data de 1964 sem legenda. Na ficha técnica, embora apareça o crédito a Felicio, a data está marcada como 1967, incorreta tanto para *Caminhando* quanto para a data da realização da série fotográfica. Assim, numa espécie de “wishful thinking”, como Bernardes sugere, ou indicativo de uma cumplicidade coletiva, quiséssemos que fossem as mãos de Clark, registrada em 1963 no momento inaugural da radicalidade de *Caminhando*.

De alguma forma uma (re)encenação cuidadosa no sentido de criar um registro da proposta de *Caminhando*, que é enfatizar o corte como ato e não a artista como cortadora, alcançada pelo próprio fato de a “cortadora” não ser identificável, acabou ironicamente sendo uma fetichização da presença da artista. Por um lado, podemos julgar que isso não importa. A série fotográfica era para ser uma realização da proposta de Clark. Tinha sua orientação. Afinal, o conceito do *Caminhando* é que se incorpora e se protagoniza. Aqui Bernardes e Felicio podem ser vistos como performers-atores-documentadores. Sua realização desempenhou papel fundamental na proliferação da proposta. Mas, por outro lado, se aceitamos realmente o outro como fundamental para a obra, poderíamos nos perguntar, por que não revelar seu protagonismo? Talvez uma certa suspensão da descrença seja produtiva (ou julgada) necessária. A mulher não identificável e sem cabeça também nos permite, principalmente com o uso de datas de 1963/64 aplicadas a esta série de fotografias, ler sem questionar as imagens como sendo de Clark. Ou melhor, ignorarmos que não são. Podemos interpretar de diversas formas: como uma proposta intencional de documentação artística, um resultado inevitável do fetiche do cubo branco ou simplesmente resultado da perda de informações referentes a essa série de imagens ao longo dos anos.

Talvez Clark tenha gostado do deslize. Como observa Gina Ferreira, que

trabalha há anos dando continuidade às terapias da artista, em relação a um autorretrato dos anos 1950, em que Clark aparece com vestido vermelho sem rosto, uma precursora de sua posterior *Estructuración do Self*¹, a figura sem cabeça poderia ser interpretada como uma ação deliberada (ou deixada) da artista, “passando a borracha na identidade do meu eu” (Clark *apud* Rivera, 2020: 140). Deste modo confirmando o prenúncio radical de *Caminhando*, tanto em suas possibilidades poéticas de dissolução da figura da artista-autora no mundo, quanto em sua ameaça de emboscadas guerrilheiras e perdas de si nesta reconfiguração artista/público.

Alternativamente, podemos vê-lo como (re)encenação performática na qual as imagens não são tanto documentação, como Eleonora Fabião sugere do registro de sua própria obra, mas “desdobramentos das ações com suas próprias materialidades e temporalidades”. Assim como a “proliferação” de Kiffer (2021), isso sugere uma outra lógica do arquivo, que para Fabião não é um “arquivo que guarda, que conserva, da fotografia que reproduz e preserva, mas da multiplicação e da partilha das matérias. A pulsão é performativa”. *Caminhando*, nesse sentido, é a obra como arquivo performático, sua história já é um palimpsesto de reencenação. E de reescrita. De atores invisíveis multiplicando sua história.

Tanto Bernardes quanto Felicio, embora perplexos, às vezes frustrados, parecem não se incomodar com tudo isso. Rimos juntos da ironia da situação e conversamos sobre a ideia de fazer uma reencenação. Um recurso precioso, a história do livro da Coleção ABC e a série das fotos merecem uma investigação mais aprofundada. Trago aqui como fios soltos de uma história ao avesso, a serem tecidos para o futuro arquivo em constante formação da obra-acontecimento de Clark. Outros cortes, outras relações podem contar outras histórias. O arquivo como ato. Um gerúndio. Como sugere a estudiosa Nora Sternfeld sobre o paradoxo da fugitividade e duração tão desafiador para a institucionalidade contemporânea, cuidar do *Caminhando*, e podemos também incluir os Objetos Relacionais, é “cuidar da atualização potencial do inarquivável” (2021).

A oportunidade que eu vejo para o artista, hoje, (...) é cair no sentido social mais amplo, no ramo da psicologia, psicanálise, na elaboração das pessoas para viver. (...) Nesse ponto, eu acho que o artista ainda tem uma importante função social.

Lygia Clark (1971)

Em novembro de 2016 entrevistei Lula Wanderley no EAT, espaço clínico localizado no terreno do hospital psiquiátrico e centro de tratamento Instituto Municipal Nise da Silveira, que abriga não somente as práticas artísticas e clínicas experimentais do EAT, mas também o Museu de Imagens do Inconsciente fundado pela Dra. Nise em 1952, o bloco carnavalesco Loucura Suburbana e o Espaço Travessias. Atravessar os portões do Instituto é entrar em um outro ritmo de tempo e sensibilidade. Contrariando a frieza das normas clínicas, os retratos de pacientes do EAT pendurados nos corredores, sua cozinha coletiva e sala de música *ad hoc* demonstravam uma atmosfera afetiva e improvisada. Ao longo de três décadas, o EAT abraçou uma ampla variedade de ações, tais como a publicação de textos de usuários de saúde mental por meio da iniciativa editorial Arte e Engenho e o grupo experimental Grupo de Ações Poéticas: Sistema Nervoso Alterado, liderado por Guilherme Milagres, que realizou ações performativas desde uma ópera de cordel até uma paródia de desfiles de moda com “camisas de força” inspiradas na obra do mesmo título de Lygia Clark. O grupo, hoje conhecido como Sistema Nervoso Alterado Jazz Band, é liderado por Leandro Freixo. Muitos outros projetos são resultados de encontros e diálogos poéticos entre Lula e os usuários do EAT. Alguns se tornam obras físicas, no sentido expositivo, como a vídeo instalação *Insônia (Eu horizontal x eu vertical)* criada com Wanderlei Ribamar a partir de vídeos filmados para lidar com sua insônia, apresentada na exposição *Lugares de delírio*, com a curadoria

de Tania Rivera, realizada no MAR Rio de Janeiro e SESC Pompeia em São Paulo em 2017 e 2018 respectivamente. Outros são registros de experiências tais como o vídeo que documenta o encontro-performance *Sutis laços que nos unem* (com Rogério) c. 1990 [Figs.1-2], inspirado no uso de elásticos entrelaçados da proposta de participação coletiva de Clark, *Redes de elástico* 1974, re-imaginada como um dueto sutil de co-movimentos rítmicos entre Lula e Rogério, ao contrapor o comportamento autodestrutivo de Rogério, construindo empatia e conectando-se mais conscientemente com seus próprios gestos.



FIGS.1-2. Lula Wanderley e Rogério. *Sutis laços que nos unem*. Experimentação/performance a partir da proposta *Estruturas Vivas* (1969) de Lygia Clark no Espaço Aberto ao Tempo, c.1999. Frames do vídeo. Cortesia Lula Wanderley.

No dia da entrevista a sala de terapia de Lula parecia vazia, com exceção de um colchão, Objetos Relacionais variados espalhados, e um pequeno sofá coberto por um tecido laranja vibrante. Lula sentou-se no sofá como se estivesse em uma cena de colagem feita por um dadaísta caprichoso, inteiramente à vontade neste universo precário, acompanhado por uma esticada Milla, a gata, mexendo-se apenas com a menção ocasional de Nise.

José Gil descreve a consciência do corpo como o “avesso da intencionalidade”, tanto na sua capacidade de transformar a consciência vigilante da intencionalidade – “um deixar vir ao cima” –, quanto como um “órgão de captação das mais finas vibrações do mundo” (2004: 16) e, como tal, um corpo consciente. Tanto artista quanto terapeuta, Lula põe em relação este avesso, usando, como aconselhado pela Dra Nise, sua “sensibilidade como instrumento de trabalho”, ativando uma escuta profunda em encontros afetivos onde se posiciona na conjunção do “e”, entre o artista e o terapeuta (2018) –, um meio-termo que é nem isso nem aquilo e também nem isso e aquilo, mas sim um *e* suspenso. É a não afirmação de um ou de outro que Lula vê como uma postura flexível necessária na qual os encontros podem recorrer a inúmeras possibilidades terapêuticas-poéticas, permitindo uma “pluralidade de respostas” (2002: 14). Os Objetos Relacionais de Lygia tiveram um papel fundamental nesses encontros. Como uma linguagem plástica informada por opostos sensoriais – leve/pesado; vazio/cheio; ar/água; silêncio/som; áspero/macio, fixo/móvel – esses objetos oferecem uma arquitetura provisória para promover experiências sensoriais. Conchas, pedras, sacos plásticos meio cheios de água ou de ar e sacos de algodão meio cheios de areia e isopor –, sua simplicidade e precariedade agem como vetores para catalisar uma consciência do corpo em relação a si mesmo, aos objetos, e ao mundo. Como observa Brett a Rolnik (2011):

If you are directing attention towards life, you are going to get more of a sense of that life if the means of doing it are as economical as possible because it's not drawing attention to itself, it's simply launching you into the life reality.¹²

Lula ressalta aqui a importância vital da “película” dos Objetos – a camada intermediária oferecida pelo plástico transparente ou malha fina de algodão dos sacos – que atua para conter o fluxo de ida e volta da água, ou o esfregar do isopor no posicionar ou rolar ao longo do corpo. Deste modo,

como Rivera anota, “os objetos são como órgãos externos cuja experiência demonstra que o corpo é ‘mais que o corpo’” e, dessa forma, “constitui-se vivencialmente fora/dentro dele mesmo, como fita de Möbius” (2020: 133).

É esse jogo de reversões de dentro/fora e fora/dentro, em que tudo é clínico e nada é clínico e tudo é arte e nada é arte, que está a pervivência do potencial relacional – ao mesmo tempo terapêutico, estético e ético – da obra de Clark. No entanto, seu gerúndio e problematização de categorias tanto a tornam “selvagem”, e assim potente, como Lepecki observou, quanto vulnerável. Lula oferece um modelo de cuidar dessa selvageria em dois sentidos vitais. Clark tinha observado como na relação dialogal de *Estruturação do self*, “A dois eu não sou ‘o outro’ como no grupo, existe eu e o outro.” (Clark *apud* Ferreira: 115, sublinhar de Clark). Assim, Lula salvaguarda esse diálogo a dois como “uma dádiva”. Igualmente importante é o deslocamento – como chave de abertura e reinvenção – desse diálogo e seus métodos para outros mundos de sofrimento psiquiátrico onde descobriu que “a dilaceração do corpo (rasgos e vazios)” via “o toque plurissensorial do Objeto Relacional” se abre, contrariamente, à possibilidade de uma “expansão da vida como religamento ao mundo”, como “uma fusão (corpo + cosmos) que reafirma a individualidade” (2002: 34).

Para Clark o diálogo terapêutico da sua obra-acontecimento teve sua iniciação em propostas coletivas realizadas no seu ateliê no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 e especialmente com alunos dos cursos que ofereceu na Sorbonne em Paris entre 1972-1976. Suas proposições experimentais e participativas buscavam criar o que a artista chamava “uma cultura viva”, na qual o corpo, suas percepções, sentidos e vivências tomam um papel central. “Para chegar lá”, ela diz “se deve fazer uma desinstitucionalização, tanto do corpo, como de toda a relação concreta (1998: 301)”. Uma dimensão chave para esta “desinstitucionalização”, contrariando as normas das relações artista/espectador e instituição/público e aproveitando do contexto de um curso – sua potência de experimentação em grupo e regularidade dos

encontros – era a possibilidade de elaboração. É um contexto, como Lula anota do EAT, no qual “a lentidão” pode ser transformada “em um bem” (2002: 55).

Numa carta para Hélio Oiticica na época, Clark, entusiasmada, declarou “encontrei pela primeira vez condições para comunicar o meu trabalho” e descreve a importância do que chama de “*vécu*”, os sentidos e reflexões dos alunos sobre as vivências das propostas; “assim” ela nota que “vou me elaborando através da elaboração do outro.” (Figueiredo, 1996: 223). “Elaboração *em troca*, contos que tecem ficções entre paciente e terapeuta”, como Rivera anota (2020: 137, grifo de Rivera), “afirmam princípios muito próximos dos de seu analista”, Pierre Fédida, um processo analítico (1972-74) que, segundo Clark teve um papel significativo no desenvolvimento de suas propostas na Sorbonne (Luz, 1975: 63). É esta potência de “elaboração” – nos seus sentidos de suporte, escuta, lentidão, experimentação e fabulação – tanto coletiva como individual que é fundamental para as experimentações do EAT e, podemos dizer, para uma institucionalidade outra. Para Lula:

Toda arte fala e pode tornar-se um instrumento clínico.

(...) Todo objeto de arte é relacional. O esforço de artistas como Lygia Clark, diante da estridência de significados do mundo contemporâneo, foi silenciar os objetos para criar uma arte como uma concha: apenas escuta. Nela, não cabe a personalidade do artista; apenas a fluidez da fantasia e a metáfora do espectador. Para isso, Lygia pretendeu ir para além da forma, transformando a arte em uma linguagem sensorial dinâmica que só existe na relação estabelecida com o corpo de quem a vivência.

Toda arte escuta e pode tomar a clínica como instrumento.

(Wanderley, 2020: 36)

Como a proposição experimental clínica artística/artística clínica do EAT pode ser uma provocação para repensar a instituição da arte? Como a curadoria pode atuar como concha de escuta? Em vez de tentar fazer caber a obra de Clark em uma instituição moderna (ou contemporânea, muitas vezes ainda moderna), como podemos recorrer às “fusões” relacionais,

diálogos a dois e ao “e” suspenso de Lula junto com a afetividade coletiva e experimental de EAT para criar um novo tipo de instituição, ou melhor uma instituição *otherwise*?¹³ E como fundamentar esta instituição pela práxis de elaboração? As três décadas de experiência de EAT podem nos oferecer um caminho. Pois, como o estudioso afro-americano Ashon Crawley argumenta *otherwise* implica sublinhar que “modos alternativos, estratégias alternativas, modos de vida alternativos já existem [...]” (2016: 7 grifo Crawley). Outras institucionalidades e suas curadorias ao avesso devem começar revisitando e resgatando histórias, comunalidades, espaços-tempos afetivos, coletivos e resistentes já existentes. Deslocar-se. “Olhar em volta”, como sugere Luis Camnitzer, e não através ou na “arte” (2015). Há uma abundância de histórias experimentais que devemos escrever e reescrever.

Boring vitrines, made to be passed by without a glance, or smashed with a hammer.

André Lepecki (2017: 104)

“Qual é a mágica do original, eu vejo nenhuma” comenta Lia Rodrigues com Rolnik. A coreógrafa reencenou dez propostas de Clark na maioria da época de suas experimentações na Sorbonne para uma exposição da artista no Paço Imperial no Rio de Janeiro em 1998. O deslocamento do objeto ao ato desafia as lógicas de mercado e o cuidado institucionalizado que tendam sufocar, fetichizar, e controlar sua “pervivência”. Como cuidar de um ato? Deste “inarquivável” como Sternfeld nos provoca? Em que sentidos entendemos “a mágica” e “o original”? O habitar o legado de Clark devemos considerar que “o que foi feito – o *know-what* – coexiste com o seu modo de fazer, o como foi feito – o *know-how* (Mizoguchi; Passos 2021: 39)”. De ponto de vista de pensar institucionalidades *otherwise* e suas possíveis linhas de fugas descoloniais, privilegiar o “como” é um posicionamento

estético-político.

Por meio do trabalho do EAT, Lula Wanderley deslocou o “como” de Clark e o contexto de sua arte-clínica, realizada em sua maioria com uma geração criativa de classe média branca lidando com seus conflitos existenciais durante a ditadura militar, para a realidade do sistema de Saúde Pública e a vida de um hospital psiquiátrico. O que ele chama de “outro Rio” nas periferias da cidade, “buscando significado numa política de cuidados aos loucos, pretos e pobres” (2021: 188). A aposta estética-política é tanto em privilegiar o “como” dos Objetos Relacionais e sua fusão de práticas artísticas e clínicas como a sua reterritorialização institucional por meio da incorporação de um sistema de linguagens e práticas trazidas para dentro de um outro. Aberto às estratégias de “ventilação”, como Rivera anota (2018) em relação as práticas da clínica Foyer de L'Équipe na Bélgica, Wanderley cria a possibilidade de instaurar agenciamentos transversais.

Retornando ao comentário de Rodrigues e à provocação de Brett de seguir em “nossas manifestações” a trajetória da artista na sua reconfiguração artista/público, eles nos colocam necessariamente diante da questão de reencenação e suas potências e armadilhas. Lepecki argumenta que reencenar, como “vontade de arquivar” – entendido como “uma capacidade de identificar num trabalho passado campos criativos ainda não esgotados de possibilidades impalpáveis” – , investe em retomadas criativas precisamente para “achar, trazer o primeiro plano e produzir diferença” (2010: 30 e 46, tradução livre da autora).

Reencenar, como os cortes e relações de *Caminhando*, suas dobras e redobras, permite-nos entrever tanto afinidades quanto diferenças. Nascido no meio das condições adversas dos anos 1960 e 1970, um mundo que não há muito tempo sentíamos distante, agora assustadoramente um *déjà vu*, revisitar e reencenar o nosso entendimento da agência transgressora da obra-acontecimento da Lygia Clark oferece um intercâmbio potente entre épocas, contextos, possibilidades e falhas. Um habitar que poderia produzir outras historiografias e genealogias, outras presenças. Podemos imaginar

uma prática de reencenação como parte de uma institucionalidade *otherwise*? Que novos sentidos de comum nos pode ensinar, especialmente quando reencenamos coletivamente? No contexto atual cada vez mais politizado com relação às questões de raça e gênero, como criar pontes entre radicalidades de momentos e tempos distintos, vistos de perspectivas de afinidade e diferença? Especialmente quando os jovens artistas brasileiros estão mais propensos a recorrer a referências de Ailton Krenak e Denise Ferreira da Silva, criticando o elitismo do mundo da arte, modelado por discursos europeus, brancos e cis, e a apontar para uma certa reverência incontestável que Clark e Oiticica têm no cânone da história da arte brasileira. Frederico Coelho nota que a lente “antes e depois” destes artistas, pela qual as gerações subsequentes passaram a ser vistas, funciona como uma espécie de linha de poder que ilumina – mas também restringe – uma série de ideias e caminhos na contemporaneidade da arte brasileira desde 1960 (2014: 269). Ao invocar uma outra obra de Clark com base na fita de Möbius, *Diálogo de mãos*, encenada pelos artistas em uma série de fotos de 1966, Coelho nos oferece uma possível maneira de construir um diálogo a contraponto neste sentido. A obra propõe o uso de uma faixa elástica de tecido em forma da figura topológica, destinada a dois participantes colocarem em volta dos pulsos e juntos explorarem um diálogo com as mãos. Para Coelho a imagem das “duas mãos entrelaçadas”, onde cada uma “completa sua individualidade”, é uma metáfora de amizade nas suas afinidades e diferenças.

Visto de outra perspectiva, a obra do artista contemporâneo Jaime Lauriano *Experiência concreta # 2 (diálogo de mãos)*, 2017, nos dá uma leitura particularmente cáustica do *Diálogo de mãos* de Clark. Lauriano desafia nossas interpretações sobre a imanência desta obra, seu balé dialógico e sua liberdade experimental ao se apropriar do título de Clark, utilizando uma forma semelhante à fita de Möbius, em forma de figura oito, que foi precisamente destinada a aprisionar ao invés de libertar. Fios, cordas, fitas plásticas, correntes e outros materiais improvisados usados em linchamentos homofóbicos para amarrar os pulsos das vítimas. O diálogo

poético de Clark nas mãos de Lauriano, como nota Luiz Camilo Osorio, chama a atenção para o “silêncio das algemas e dos laços de exclusão”. Aqui, “gestos libertários” se misturam com o “gesto de opressão” não como forças opostas, mas como “facetas de uma mesma história, complexa e ambivalente” (2019).

Para Lauriano:

(...) atar mãos formando o símbolo do infinito, pode estar presentes tanto em trabalhos de arte que buscam elucidar a possibilidade da construção da liberdade a partir do diálogo, como em imagens de violência que registram a não possibilidade de uma convivência pacífica entre diferentes (*Ibidem.*)

O desafio, ou mais a oportunidade aqui – embora reconheçamos a mudança vital que tal ato sociocultural representa –, é que não trocamos simplesmente a liberdade poética de Clark pela laços de exclusão de Lauriano enquanto a condição de vitrine expositiva de cada “diálogo” permanece a mesma. Mas, o reencenar, assumindo o dentro/fora de *Caminhando*, dos *Objetos Relacionais* e *Diálogo dos mãos*, implica caminhar com as complexidades dos “diálogos” que, por serem imanentes para um, podem ser opressores para outro, na tentativa de habitar nossos paradoxos e crises sem fugir deles. Assim a curadoria ao avesso não é tanto uma desconstrução do funcionamento interno da linguagem e dos sistemas, mas sim um movimento que trabalha entre, através e com suas contradições. Um emaranhado de “diferença sem separabilidade”, para usar a expressão de Ferreira da Silva (2016) que busca colocar em jogo diferentes lógicas de cuidado. Aquelas que possibilitem outros cortes e relações, reencenações de afinidade e diferença, e atos de amor ou recusa. Precisamos cultivar espaços-tempos – ou melhor “caminhandos” – para a produção de subjetividades “onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (Agamben 2007: 58).

Ter um plano político é conduzir a ação não pelo seu fim, mas pelo acompanhamento de seus efeitos.

Danichi Mizoguchi e Eduardo Passos (2021: 25)

Em sua entrevista com o cineasta Mário Carneiro – cuja *Memória do corpo* 1984 é um registro chave de Clark e o que ela chamou da “experimentação” da *Estruturação do self* –, ao conversar sobre a busca de Clark de como tornar-se mais ética reduzindo o máximo o dado estético, Rolnik comenta que “agregar esta dimensão ética também pode ser uma espécie de caminho novo para a arte”. Uma observação perspicaz considerando a virada subsequente na arte contemporânea na última década. Neste caminhando com Lygia, ensaiando possíveis curadorias ao avesso eu reformularia essa ideia como “agregar como ética”. Uma práxis de institucionalidade *otherwise*, opera como uma construção ganhando progressivamente “espessura”, como observa Ricardo Basbaum na sua análise da linha orgânica de Clark, envolvendo mais e mais espaços, questões, elementos e conceitos, tornando-se uma “membrana” de micropolítica, de contato e vazio produtivo (2006: 100). Uma costura cúmplice que fia, desfia e enfia, como a poeta Tamara Kamenszain observa em relação à escrita de mulheres, “pelo lado da bainha” (2000). É pelo avesso que iremos entender os fios e institucionalidades que precisamos tecer e construir. Outros cortes e relações. Cuidar do inarquivável, dos gestos, dos emaranhados, do selvagem, da opacidade, do amor e recusa. Crie e prolifere espaço-tempos imantados. Fissuras e fabulações. Ventilações. Privilegia o gerúndio. Diálogos a dois. Elaboração em troca. Reencenar coletivamente. Entrever. Reescrever. Desobrar. Escutar. Contar outras histórias. Tornar-se instrumento clínico. Tomar a clínica como instrumento. Mais fundo menos figura. Ensaios, como Clark dizia, “aspirad[os] pelos outros” (1980: 23).

Referências

- AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: *Profanações*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, 49-56.
- BASBAUM, R. Within the Organic Line and After. In: ALBERRO, A.; BUCHAMN, S. (orgs). *Art after Conceptual Art*. Vienna/Cambridge, MA e Londres: Generali Foundation e The MIT Press, 2006, p. 87-100.
- BENJAMIN, W. Tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.), *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BISPO, N. Das confluências, cosmologias e contra-colonizações: Uma entrevista com Nêgo Bispo. Greice Martins et al. *EntreRios. Revista do PPGCANT-UFPI*, Teresina, vol. 2, n.1, 2019.
- CAMNIZTER, L. Thinking About Art Thinking. *e-flux journal* 56th Venice Biennale: Supercommunity, 16 de maio 2015. Disponível em: <http://supercommunity.e-flux.com/texts/thinking-about-art-thinking/>. Acesso em janeiro 2021
- CARNEIRO, B. S. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário/FAPESP, 2004.
- CLARK, L. Entrevista. A coragem e a magia de ser contemporânea. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1971. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&Pesq=%22Lygia%20Clark%22&pagfis=25986. Acesso em jan. 2021.
- _____. *Livro-obra*, 1983. Disponível em : <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/164/livro-obra>. Acesso em jan. 2021.
- _____. *Lygia Clark*. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Lygia Clark. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980. Disponível: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1550/lygia-clark-livro-funarte>. Acesso em jan. 2021.
- _____. *Lygia Clark. Retrospective*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. Disponível em: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1596/lygia-clark-retrospective>. Acesso em jan. 2021.
- COELHO, F. Of Hands and Gloves. In: BUTLER, C. H.; ORAMAS, L. P. O. *The Abandonment of Art 1948-1988*. New York: MoMA, 2014, p. 268-271.
- CRAWLEY, A. *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*. New York: Fordham University Press, 2016.
- DEZEUZE, A. How to Live Precariously: Lygia Clark's Caminhando and Tropicalism in 1960s Brazil. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 2013, vol 13, n. 2, p. 226-247.
- FABIÃO, E. Entrevista com Luiz Camillo Osorio, 16 mar. 2018, *Prêmio Pipa*. Disponível em: <https://www.premiopia.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em dez. 2021.

- FERREIRA DA SILVA, D. Sobre diferença sem separabilidade. In: VOLZ, J.; REBOUÇAS, J. 32º Bienal de São Paulo: *Incerteza viva*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 57-65.
- FERREIRA, G. (org). *Lygia Clark: Memória do corpo: Glossário de casos clínicos*. Manuscrito inédito.
- FIGUEIREDO, L. (org). *Lygia Clark. Hélio Oiticica: Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1994 (1970).
- GIL, J. Abrir o corpo. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (Org.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 13-28.
- GLISSANT, É. *Poética da relação*. Tradução Manuela Mendonça. São Paulo: Porto Editora, 2011 (1990).
- KAMENSZAIN, T. Bordado e costura do texto. In: *Histórias de amor y otros ensayos sobre poesia*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Tradução Clarisse Lyra. Disponível em: https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenzain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf. Acesso em dez. 2021.
- KIFFER, A. Corte/Relação: Antonin Artaud e Édouard Glissant. In: OSE, E. D. 34º *Bienal de São Paulo Faz escuro mais eu canto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2021, p. 252-257.
- LAURIANO, J. Entrevista com Luiz Camillo Osorio. 23 ago. 2019. *Prêmio Pipa*. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/08/luiz-camillo-osorio-conversa-com-jaime-lauriano/>. Acesso em dez. de 2021
- LEPECKI, A. Decolonizing the Curatorial. *Theater*, 47.1, 2017, p. 100-115. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/01610775-3710441>. Acesso em dezembro 2021
- _____. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, 42/2 inverno 2010, p. 28-48. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029>. Acesso em dez. de 2021
- LISPECTOR, C. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019 (1978).
- LUZ, C. Lygia Clark na Sorbonne: Corpo-à-corpo no desbloqueio para a vivência. *Vidas das artes*, vol. 1, n.3, ago. 1975. Disponível em: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8853/lygia-clark-na-sorbonne>. Acesso em jan. 2022.
- MASSUMI, B. Of microperception and micropolitics. Interview with Joel McKim. In: *Idem, Politics of Affect*. Cambridge UK/Malden MA: Polity Press, 2015, p. 47-82.
- MIGOZGUCHI, D. H.; PASSOS, E. *Transversais da Subjectividade: Arte, Clínica e Política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.
- NODDINGS, N. *Caring: A Relational Approach to Ethics and Moral Education*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2013.
- PELBART, P.P. *Ao avesso do nilismo*. São Paulo: N-1 publications, 2013.
- RIVERA, T. *O Avesso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: Cosac

Naify, 2013.

_____. Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira. DVD acompanhando *O Averso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Subverter o cuidado: Reflexões e ações entre arte e saúde. *Revista Mesa*, 2018, n.5, “Cuidado como método”. Disponível em: <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/5/tania-rivera/>. Acesso em janeiro 2022

_____. A Tela e a Outra Cena Ou como Piscar nas Sessões Virtuais de Análise. *Psicanalistas pela democracia*, 28 mar. 2020. Disponível em: http://psicanalisedemocracia.com.br/2020/03/a-tela-e-a-outra-cena-ou-como-piscar-nas-sessoes-virtuais-de-analise-tania-rivera/?fbclid=IwARoQ_kaPoHOZZVoLQ3zFnNzJuBsvTEjsSR4gTuRyOHXRJkXaWwzUf4rpgyE. Acesso em janeiro 2022

_____. para expelir o outro (ou a contra-antropofagia sexual de Lygia Clark). *Psicanálise Antropofágica* (identidade, gênero, arte). Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020, p. 131-156.

ROGOFF, I. Smuggling – an embodied criticality. *European Institute for Progressive Cultural Policies*, 2008. Disponível em: https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf

ROLNIK, S. (org.). *Lygia Clark da obra ao acontecimento: Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo/Nantes: Pinacoteca do Estado do São Paulo/Musée des Beaux-arts de Nantes, 2005/2006.

_____. (org.). *Arquivo para uma obra-acontecimento*. Publicação e 20 DVDs. São Paulo: SESC, 2011.

SCHUBACK, M. S. C. Os desafios da arte e da estética no século XXI. *Poiesis*, 2019, v. 20, n. 34, p. 43-62. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38532>. Acesso em dez. de 2021.

WANDERLEY, L. *O dragão pousou no espaço: Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Sensibilidade como instrumento de trabalho: Entrevista por Jessica Gogan. *Revista Mesa*, 2018, n.5, “Cuidado como método”. Disponível em: <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/5/portfolio/entrevista-em-video-sensibilidade-como-instrumento-de-trabalho-com-lula-wanderley/>. Acesso em dez. de 2021.

_____. *No silêncio que as palavras guardam: O sofrimento psíquico, o Objeto Relacional de Lygia Clark e as paixões do corpo*. São Paulo: N-1 edições, 2020.

_____. *Pelas amplas janelas do MAM. Lygia Clark (1920-1988) 100 anos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 2021, p. 181-201.

Eventos / Seminários / LIVES

Live: Lançamento do livro *Lula Wanderley Silêncio que as palavras guardam*, com Kaira Cabañas, Luis Pérez Oramas e Peter Pál Pelbart, University of Florida, 21 abr. 2021.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qCVdCb7o4QU>. Acesso em dez. de 2021.

Seminário: Fugitivity and Endurance (What is the Time of Spectral Infrastructure?), com Adrian Heathfield e Nora Sternfeld, *As for Protocols_ To Hold Things Together*, 20 e 21 mai. 2021. Vera List Center, New York. Disponível em: <https://veralistcenter.org/events/to-hold-things-together/>. Acesso em dez. 2021.

Notas

- * Este artigo foi originalmente escrito a ser parte do dossiê da edição anterior da *Revista Modos* "Novas, antigas e outras institucionalidades". Agradeço imensamente Mônica Hoff e Bruna Fetter pelo convite e estímulo fundamental para sua realização e a *Revista Modos* pela colaboração.
 - ** Jessica Gogan é professora colaboradora no Programa de Pós-graduação de Estudos Contemporâneos das Artes na UFF. Atualmente é bolsista pós doutoral PNPd / CAPES no mesmo programa. Diretora do Instituto MESA / co-editora Revista MESA. Email: jessgogan@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9232-0658>.
- 1 Salvo indicação ao contrário, as citações neste ensaio são extraídas do *Arquivo para um obra-acontecimento* (São Paulo: SESC, 2011). Publicação e caixa com 20 entrevistas em DVDs organizadas por Suely Rolnik selecionadas de mais de 50 entrevistas realizadas por ela entre 2004 e 2006 para o projeto de ativação da memória corporal de Lygia Clark e seu contexto. Gravados no Brasil, na França e nos Estados Unidos, os vídeo-depoimentos incluem falas de Caetano Veloso, Ferreira Gullar, Guy Brett, Paulo Venâncio e Paulo Herkenhoff, entre outros. Parceria entre o Sesc de São Paulo e a Cinemateca Brasileira. Uma seleção deste material pode ser acessado no Banco de Conteúdos Culturais de Cinemateca Brasileira: <http://www.bcc.org.br/search/node/lygia%20clark>.
 - 2 *Scrum* é um método de reinício de jogada no rugby, onde os jogadores de cada time se juntam entrelaçando seus braços contra o outro time com as cabeças abaixadas e se empurram com o objetivo de ganhar a posse de bola.
 - 3 "Pervivência" foi o neologismo proposto por Haroldo de Campos para traduzir a ideia de uma continuação da vida da obra para além de sua produção e da vida do autor, analisada no ensaio de Walter Benjamin "A tarefa do tradutor" (1921/2011).
 - 4 Como desdobramento da análise das práticas do experimentar, construir e cuidar desenvolvida em minha tese de doutorado *Curating Publics in Brazil: Experiment, Construct, Care* (2016), elaboro o conceito de uma curadoria ao avesso como parte da minha pesquisa pós-doutoral, ancorada em uma abordagem ecossistêmica do cuidado na contemporaneidade e entrelaçada com as propostas de reviramento em prol do surgimento de um avesso, delineadas nas escritas de arte e psicanálise de Tania Rivera e de filosofia de Peter Pál Pelbart.
 - 5 Tradução livre: "(...) o sistema de objetos dentro do regime estético das artes permanece na armadilha, enclausurado, aprisionado e submetido ao sistema geral de subjetivação colonialista, claro, estilo neoliberal, isto é, repleto de pequenas liberdades e excitantes fluxos pornofarmacológicos, surpreendentes rearranjos em torno dos sentidos e sentidos, mas ainda vivendo no campo generalizado

- de significados e racionalidade condicionando as condições do monohumanismo liberal colonial".
- 6 Tradução livre: "Uma face está voltada para o que você pode estar tentado a isolar como objeto, a outra para o que você pode isolar como sujeito. Aqui, são dois lados da mesma moeda. Há uma afeição, e está acontecendo no meio. (...) Você começa no meio, como Deleuze sempre ensinou, com a unidade dinâmica de um evento".
- 7 Tania Rivera fez este comentário durante o curso O feminino em psicanálise e no laço social, oferecido pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da UFRJ, ministrado por ela e Maria Cristina Poli em 2021.
- 8 Trata-se de coleção composta por dez monografias apresentando artistas brasileiros contemporâneos tais como Clark, Artur Barrio, Lygia Pape e Antonio Manuel publicada entre 1978 e 1984.
- 9 A equipe responsável pela monografia de Lygia Clark consta na Ficha Técnica da seguinte maneira: Equipe editorial: Roberto Parreira, Jayme Frejat e Magda Maciel Montenegro; Projeto da coleção: Afonso Henriques Neto, Eudoro Augusto Macieira e Vera Bernardes; Preparação de texto e legendas: Afonso Henriques Neto; Projeto gráfico: Sulamita Danowski e Vera Bernardes; e Produção gráfica: Sérgio de Garcia.
- 10 Com base em conversas e trocas da autora com Beto Felicio e Vera Bernardes no final de 2021 e início do 2022. Agradeço sua disponibilidade e generosidade de partilhar e revisar essas memórias.
- 11 Observação feita por Gina Ferreira para Luiz Guilherme Vergara em visita à exposição da Lygia Clark no MAC Niterói com sua curadoria em 2014 e partilhada em conversas em várias ocasiões.
- 12 Tradução livre: "Se você está direcionando a atenção para a vida, você terá mais sentido dessa vida se os meios de fazê-lo forem os mais econômicos possíveis, porque não está chamando a atenção para si mesma, está simplesmente lançando você na realidade da vida."
- 13 A palavra inglês *otherwise* pode ser traduzida como "de outro modo", mas também é um desejo de um estado diferente das coisas como "I wish things were otherwise". Recentemente está sendo adotada como uma elaboração do alternativo, especialmente nos discursos de Afro-diáspora, indígenas e subalternos para chamar atenção aos outros saberes e fazeres já existentes e a um pensar/relacionar/ atuar fora das normas dominantes. Ver :(Crawley, 2016).

Texto submetido em janeiro de 2022. Aprovado em julho de 2022.