

**HOMO FRAGILIS:
LYGIA CLARK E AS CONFISSÕES
HETEROTANATOGRÁFICAS**

**HOMO FRAGILIS:
LYGIA CLARK AND THE HETEROTANATOGRAPHIC
CONFESSIONS.**

Marlen de Martino¹

Resumo

Esse artigo propõe realizar uma reflexão acerca da Estruturação do Self, criada por Lygia Clark a partir do que Juliano Garcia Pessanha denomina como heterotanatografia, uma fala confessional na qual pequenas e grandes mortes são impressas no registro das narrativas. Parece haver um longo legado transmitido por Lygia Clark ao antecipar obras de artistas contemporâneas como Ana Teixeira, Beth Moysés e Isabela Sielski que tematizam a memória e as confissões heterotanatográficas na década de noventa.

Palavras-chave: Lygia Clark. Arte contemporânea. Heterotanatografia.

Abstract

This article proposes to reflect about the Structuring of the Self, created by Lygia Clark from what Juliano Garcia Pessanha denominates as heterotanatography, a confessional speech in which small and large deaths are printed in the record of the narratives. There seems to be a long legacy transmitted by Lygia Clark in anticipating the works of contemporary artists such as Ana Teixeira, Beth Moysés and Isabela Sielski who thematize memory and the heterotanatographic confessions in the nineties.

Keywords: Lygia Clark. Contemporary art. Heterotanatography.

ISSN: 2175-2346

¹demartino.marlen@gmail.com

“a palavra da escritura é a palavra que despenca”
Juliano Garcia Pessanha

1 Homo Fragilis

No capítulo mais esquecido do clássico livro seminal do teórico de arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968) *O significado nas artes visuais*, cujas bases serão fundamentais para instituir uma nova modalidade de análise de imagem, Panofsky narra uma tocante história que não deve ser desprezada por historiadores em tempos atuais. No desfecho de seu livro, após elaborar ricamente as etapas de seu método iconológico, decide confessar o percalço e as experiências de um refugiado alemão trabalhando como professor nas universidades estadunidenses. Ministrando aulas em Princeton e na New York University desde 1934, vivencia uma realidade muito distinta da qual estava habituado em seu país. Diante disso prevê como epílogo da narrativa científica, a indicação das divergências entre o sistema de ensino de arte europeu e norte-americano da época.

Panofsky escolhe narrar portanto, a iminência de um encontro: o encontro entre um filósofo e seu médico. O filósofo é Immanuel Kant (1724-1804), cuja frágil situação física o condena ao fundo de uma cama, em sua casa em Königsberg. Impossibilitado progressivamente de realizar ações costumeiras como abaixar-se, caminhar e se sentar sem auxílio, assim que Kant percebe a chegada do médico em seu aposento, se apoia na guarda da cama com dificuldade, esforçando-se para se levantar e recebê-lo com a gentileza de um cavalheiro. O doutor amigavelmente, faz uma menção com as mãos tentando impedi-lo, pois nas condições que o filósofo se encontrava esse respeitoso gesto já não seria necessário. Independente do aval do médico e ignorando sua gentil permissão, Kant ergue-se lentamente e já de pé proferiu as seguintes palavras: “A humanidade ainda não me abandonou.” (PANOFSKY, 2002) Com essa frase ecoando no quarto ressoava nas entrelinhas uma outra, ao qual dizia que dentro em pouco um deles já não estaria mais presente. Ambos olharam-se por alguns momentos e a ocasião acabou adquirindo solenidade. Abraçando-se logo depois, selavam assim a cumplicidade silenciosa do pacto entre amigos.

Posteriormente, Panofsky declara que a humanidade pode ser também sinônimo da mais genuína dignidade pois a atitude de Kant inspira a percepção do fato de que se a dignidade das ações ainda existir mesmo diante da fragilidade, aí sim, haverá um ser humano. O humano seria antes de tudo aquele que mesmo vivendo vítima da precariedade possuiria a dimensão da hospitalidade em relação ao outro. E é assim que finaliza o livro sobre o significado nas artes visuais expondo a magnitude do frágil como elemento agregador do humano.

Pensando a respeito do precário e do poroso é que gostaríamos de realizar aproximações entre a fragilidade do humano pensada no trabalho de Lygia Clark (1920-1988) e as tentativas artísticas de incluir a fala a qual Juliano Garcia Pessanha (1962) denomina como heterotanatográfica (PESSANHA, 2006). A heterotanatografia não seria uma biografia interessada na escrita da vida mas se preocuparia com o Tânatos guardado na pulsão de morte. No heterotanatográfico o registro se daria a partir das pequenas e grandes mortes expostas e exibidas como um presente

confessado. Esse artigo realizará um diálogo entre a série de proposições criadas por Lygia Clark na *Estruturação do self* e o que Juliano Garcia Pessanha denomina como heterotanatografia. A artista procura realizar uma escavação do material psíquico na fabricação das tessituras da memória antecipando o “boom da memória” vivenciado durante a década de noventa no meio artístico brasileiro e explorado por mulheres artistas como Ana Teixeira, Isabela Sielski e Beth Moysés (1960-).

2 Lygia Clark - Contextos

Parece haver uma longa tradição que une fragilidade, dor e ferida nos trabalhos artísticos, no entanto ela parece ter sido excluída em diversas ocasiões, estando situada muito longe da construção de identidade brasileira forjada ao longo do século vinte. Percebemos isso quando lançamos nosso olhar à propaganda política, promovida pelo presidente Getúlio Vargas (1882-1954) durante o regime do Estado Novo, que se utilizava de trabalhos de estudiosos brasileiros como Gilberto Freyre (1900-1987) para instituir a ideário de um Brasil doce, alegre e festivo. A perspectiva no entanto nem sempre guardaria essa tonalidade idílica já que a *terra brasílica* fora denominada em diversos momentos da literatura de viagem como a terra infernal na qual naufragos e degredados eram abandonados. Havia por isso, na paisagem representada pela floresta a similaridade com o desassossegado das dores sofridas no inferno. Muito já foi dito acerca dos estereótipos que cercam o Brasil mas o que parece relevante ressaltar, desde as imagens de Theodore de Bry (1528-1598) sobre as antropofagias de tupinambás, contadas por Hans Staden (1525-1576) no século XVI, é o fato de haver uma bipolaridade histórica nos discursos relacionados ao país, ora utópico, ora distópico, ora infernal, ora celeste e paradisíaco. O livro acerca das aventuras vivenciadas pelo naufrago alemão Hans Staden, detinha uma circulação restrita à Europa e foi introduzido pelo artista e intelectual Paulo Prado (1869-1943), no círculo moderno de São Paulo, ainda no início da década de vinte. A partir da leitura do livro sobre a antropofagia testemunhada por Staden é que nasce o manifesto antropófago, de 1928, mas é também a partir de sua leitura que Paulo Prado concebe, através de um viés sombrio, sua visão acerca do país que vive. Ao escrever o livro: *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, escrito entre os anos de 1926 e 1928, Prado elabora a tese posteriormente ratificada por Monteiro Lobato de que os brasileiros herdaram a melancolia trazida por lusos, africanos e já presente entre as nações autóctones da América do Sul. As alternâncias entre o triste e o alegre, o expansivo e o confessional são correntes que se alternam.

Essa “tristezinha” ao qual Paulo Prado se refere quando pensa no brasileiro acabou sendo relegada ao esquecimento. O escritor gaúcho Moacyr Scliar (1937-2011), tentou retomá-la em 2003, quando escreve o livro: “Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil”. Interessado em dar visibilidade a uma tese guardada e obliterada pelas décadas de trinta e quarenta que adotaram a perspectiva Freyriana da alegria brasileira, Scliar se debruça sobre as dimensões da melancolia brasileira tentando dispor acerca dos lençóis submersos literários e artísticos que se contrapõem à influência da extensão maciça da alegria. A expansão e a felicidade ainda não prevalecem no discurso das primeiras duas décadas do século vinte. Apenas

a partir dos anos trinta se estabelece as identificações que associam o país a um comportamento genericamente festivo edulcorando todas as violências, cesuras e usurpações vivenciadas ao longo dos cinco séculos de colonização.

O que abordaremos nesse ensaio é como a presença da humanidade aliada à fragilidade esteve presente na história da arte brasileira que muitas vezes relegou essa abordagem ao considerá-la não-artística. Ao analisar a arte latino-americana e a brasileira em especial, Dawn Ades (1943-) utiliza-se de uma imagem curiosa para pensar a arte brasileira. Para compreender melhor as dicotomias artísticas em um país continental e repleto de incongruências sutis e gritantes, ela estabelece a lógica de opostos. O que a historiadora da arte propõe é a aquisição de duas correntes estéticas para delinear a arte brasileira, através da linhagem do fechado e do aberto. Essa proposição é no mínimo instigante já que Ades apropria-se dos adjetivos para conceber os artistas que permanecem realizando uma arte pictórica cujo suporte estrutural da moldura é respeitado, como Mira Schendel (1919-1988) e Iberê Camargo (1914-1994). E aqueles que preferem experimentar o ilimitado, aberto e vasto espaço arremessado para além da tela, para o exterior da vida, como Lygia Clark e Hélio Oiticica (1937-1980), nos anos sessenta do século vinte. Como é sabido, ambos esgarçam o espaço retangular constitutivo da tela para ampliar as experiências coletivas e individuais. As geometrias construtivas ao se alargarem intentam desejar o corpo dos espectadores para que esses possam experimentar, de modo tátil, os poros das formas, anteriormente apresentadas nas pinturas. O convite para que os espectadores se mesclassem fisicamente à obra tornara a geometria uma poética coletiva e urbana. É a partir dessa concepção da expansão da pintura, que o crítico de arte venezuelano Luis Pérez-Oramas (1960-) concebe a obra de Lygia Clark.

Oramas contrapõe-se a canônica ideia criada pelo crítico de arte brasileiro Ferreira Gullar (1930-2016) cuja tese de que os novos concretistas cariocas, como Lygia Clark, Lygia Pape (1927-2004) e Hélio Oiticica, romperam com a pintura. Oramas compreende que as instalações e performances realizadas por tais artistas não representariam rupturas, mas o corpo expandido de uma pintura escultórica que haveria se infiltrado e vazado da tela. Nas próximas páginas retomaremos esse debate.

No ano de 1965, Lygia Clark, já muito longe da tela cria seus *Bichos* esculturas com motivos geométricos feitos de alumínio manipuláveis através das dobradiças. O público era convidado a manipulá-las sendo partícipe da experiência. Esta série abriria caminho para proposições mais radicais da artista rumo ao contato com o outro e que implicaria em uma retomada de temas modernos, como o espaço e a antropofagia. Acerca das dimensões ambíguas entre dentro e fora a artista relata em seus diários um curioso sonho:

Another dream: in the inside which is the outside, a window and myself. Through this window I want to pass to the outside which is the inside I was looking for is the space outside. The Beast which I called "inside and outside" was born from this dream. It's a stainless-steel structure, supple and deformable. There's a void at the center of the structure. When you manipulate it, this inner void gives the structure completely new aspects. I consider "inside and outside" as the completion of my experiments with the Beasts (...) often I awaken before the window of my room- looking for the exterior space as though it were "inside". (CLARK In: KRAUSS, 1997, p. 43)

Este sonho-profecia parece apresentar não apenas as inquietações espaciais oriundas da fase *Bichos* como sintetiza as preocupações do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981), com quem Lygia se corresponde. Ao discutir o espaço moderno na década de sessenta, o crítico se utiliza exatamente da imagem proposta por Lygia em seu sonho: “o dentro e o fora”. O exterior e o interior serão, de acordo com Pedrosa, a base conceitual para a concepção do espaço modernista que desaguará arquitetonicamente na construção da cidade de Brasília. A partir da fusão entre espaço de fora de dentro Oscar Niemeyer (1907-2012), ao se inspirar nos preceitos de Le Corbusier (1887-1965), idealiza seus prédios empregando o artifício dos pilotis e pilastras para suspender a massa de concreto dos prédios residenciais e proporcionar o espaço vago. Na monumentalidade de Brasília o aberto e o fechado, pensados por Dawn Ades para delinear a arte brasileira, podem ser identificados quando se avistam as gigantescas vidraças dispostas nas construções em argamassa, rodeadas por inúmeros jardins. Esse parece ser o imaginário pertinente ao modernismo brasileiro que inclui o aberto e o fechado tangenciando suas arestas e transformando-as em curvas e ações.

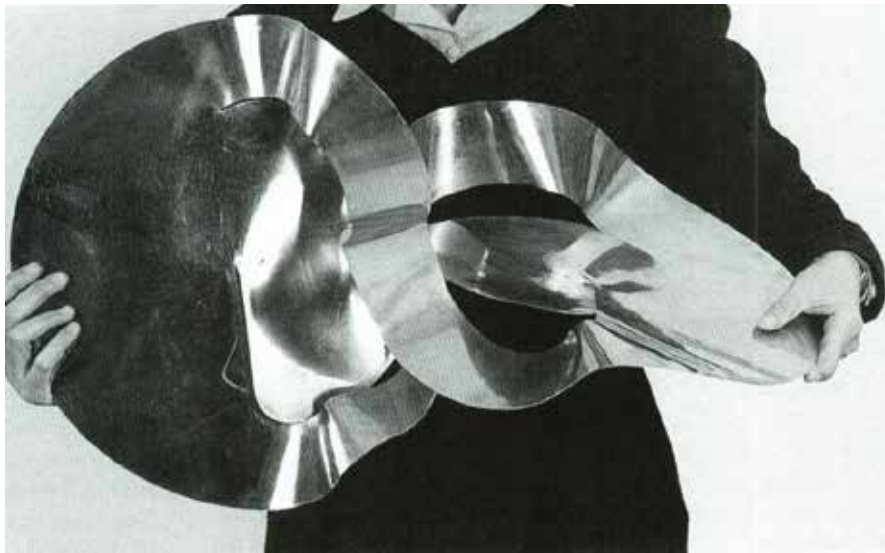


Fig. 1 – Lygia Clark segura sua obra: *O dentro é o fora*. 1963. In: BUTLER, Cornelia; ORAMAS, Luis Pérez. Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988. New York: The Museum of Modern Art, 2014. p.39.

Nesse contexto, dentro e fora figuram como mera formalidade, mesclando-se sem restrições e incondicionalmente. No entanto podemos pensar aqui, que as categorias do dentro e do fora ou do aberto e do fechado, não detém apenas o sentido arquitetônico como também adquirem uma tonalidade psíquica e coletiva e é essa uma das questões que gostaríamos de abordar. No manifesto neoconcreto escrito por Ferreira Gullar já se lia: “Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus” *Os Bichos* construídos por Lygia são posteriormente desdobrados em esculturas moles denominadas *Trepantes*, lançando as bases para as experiências mais radicais como os *objetos sensoriais*, as *máscaras sensoriais*, as *máscaras abismos*, as *arquiteturas biológicas* e as *estruturas vivas*, obras realizadas na prolífica década de sessenta. Esses trabalhos eram orientados para que espectadores pudessem não apenas olhá-los, mas permear os sentidos táteis,

auditivos, olfativos e psíquicos a partir do encontro com o outro, seja ele coisa, objeto ou ser vivo. Todo esse histórico artístico seria fundamental para que Lygia Clark, em trabalhos futuros, pudesse conceber o protagonismo da recepção provocada por sua obra. A relação entre seus objetos e seu público suscitaria a emanção de histórias perdidas...

Ao residir em Paris entre os anos de 1970 e 1976, a artista realiza experiências corporais com seus alunos da Faculté d'Arts Plastique St. Charles, na Sorbonne Utilizando objetos cotidianos triviais e outros construídos especialmente para o contato com o corpo, as pessoas eram convidadas a interagir com estes dispositivos que funcionavam como mecanismos delatores de emoções, memórias e sensações. Sujeito e objeto eram colocados em cheque e os objetos apresentados catalisavam experiências insólitas. Era possível que um adulto vedasse os olhos e ouvisse o som marítimo trazido no interior de uma concha.



Fig. 2 – Lygia Clark. Proposição: *Canibalismo*. Paris, 1973. In: BUTLER, Cornelia; ORAMAS, Luis Pérez. Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988. New York: The Museum of Modern Art, 2014. p. 306.

A perspectiva histórica antropofágica vivenciada por náufragos e indígenas e problematizada por modernistas nos anos vinte adquire outra proporção em 1973, com a ação *Canibalismo*, onde um rapaz é deitado e coberto com frutas brasileiras. Lygia solicita ao grupo que abocanhe as frutas para saboreá-las, sem o uso das mãos. Através da doçura das frutas, a antropofagia é rerepresentada de modo a tentar detectar

o que o corpo coletivo, mesclado ao corpo e as histórias individuais, tem a nos dizer. Lygia adora essa alusão à antropofagia enquanto ato artístico e movimento amoroso. Na prolífica correspondência entre Helio e Lygia encontramos inclusive a menção à antropofagia a partir de uma lógica dos afetos. A artista (CLARK; OITICICA, 1996) declara: “Você nem imagina a alegria que senti pois uma carta é sempre um pedaço da pessoa, e a gente lê uma, duas, três vezes tal a fome, que é a saudade, que a gente sente dos amigos! Acho que virei antropófaga”.

Acerca da antropofagia promovida por Lygia é mister lembrar a emblemática frase propalada pelo crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (In: HARRIGAN, 2014, p.128). que vivenciou a virada artística do período: “Assim poderia ser definida nossa situação histórica: tínhamos chegado tarde a modernidade e cedo à contemporaneidade.”

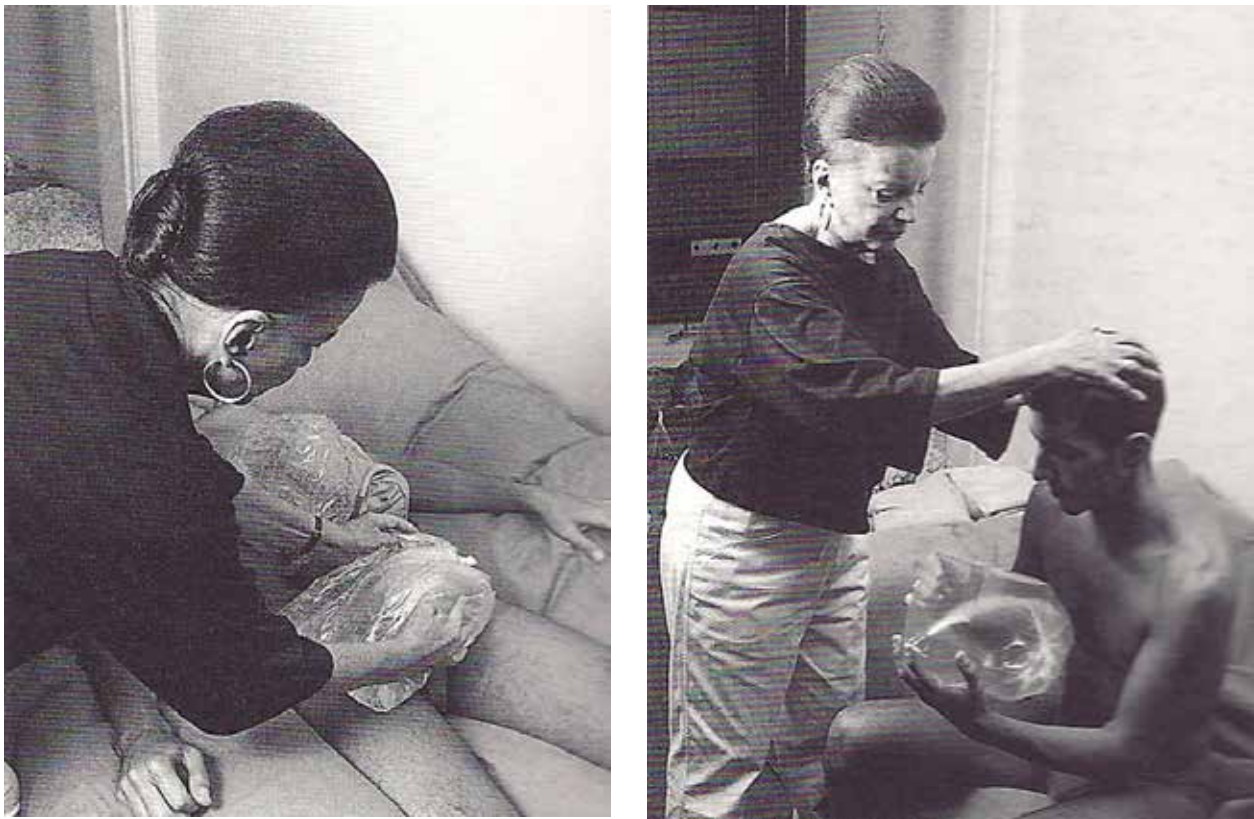


Fig. 3 – Lygia Clark trabalhando com um paciente em **Estruturação do Self**. Rio de Janeiro, 1976. In: BUTLER, Cornelia; ORAMAS, Luis Pérez. **Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988**. New York: The Museum of Modern Art, 2014. p. 281.



Fig. 4 – *Estruturação do Self*. Rio de Janeiro, 1976.
Fonte: Banco de imagens do Google.¹

3 Lygia Clark e o abandono da arte?

Os arrepios e sentimentos provados nessas experiências foram incorporados por Lygia em 1977, quando do retorno ao Brasil, sendo vivenciados e transferidos para o recôndito da esfera privada, em seu apartamento da Rua Prado Júnior, em Copacabana no Rio de Janeiro. Após os anos de chumbo da ditadura brasileira e ainda assim sob a égide de um governo antidemocrático, ela volta para o Brasil e decide em seu domicílio utilizar suas pesquisas para acionar os mecanismos da memória. Ferreira Gullar em recente depoimento rememora que era em sua residência, que Lygia além de criar seus três filhos, atuava artisticamente discutindo com o círculo de amigos intelectuais e artistas os rumos da arte carioca. Ferreira Gullar (2015) conta que certa noite “durante um jantar em seu apartamento, Lygia sugeriu que o grupo do Rio fizesse uma exposição de seus últimos trabalhos, reunindo tanto os artistas plásticos como os poetas.” O crítico lembra que redigiria o texto de apresentação da mostra e propôs que ao invés de “escrever uma apresentação, escreveria um manifesto, definindo o que inventávamos como arte neoconcreta. O grupo concordou, e assim teve início o movimento cujo lançamento se deu em março de 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio.” (GULLAR, 2015) O historiador e crítico de arte encerra seu histórico depoimento com o tocante relato acerca da importância desse endereço para a história da arte brasileira, bem como a fluidez do tempo e de suas irrevogáveis permanências:

¹ Disponível em:

<http://3.bp.blogspot.com/_F11RVoPQ3WWM/TGO4nC1jyI/AAAAAAAAAos/Rzd_EQpTSF8/s1600/ObjetoRelacional_LC_1980-1.jpg> Acesso em: 5 de fevereiro de 2015.

Pois bem, se escrevo agora essas coisas é porque nesta semana saí caminhando pela avenida Atlântica e, quando dei por mim estava na esquina da rua Prado Júnior, em frente ao edifício número 16, em que Lygia morara. Ergui a vista e me fixei no oitavo andar, onde ficava o apartamento dela. Uma estranha sensação tomou conta de mim ao pensar que agora, naquele apartamento moram outras pessoas que possivelmente nada sabem dessas coisas de que falo aqui. Nem Lygia, nem Mário [Pedrosa], nem Weissman, nem Amílcar [de Castro] nem Oiticica existem mais. E, naquelas salas e quartos, onde outrora conversávamos e ríamos, não resta qualquer traço de nós nem daquele tempo. (GULLAR, 2015, p.1)

Nesse lugar repleto da memória comovente e melancólica de Ferreira Gullar é onde Lygia trabalha ao lado das psicólogas Gina Ferreira e Lula Wanderley. A artista expõe seus objetos relacionais individualmente para os visitantes dispostos a participar da experiência sensorial. Ela então migra para uma proposta posterior aos objetos relacionais, que produziu em 1976, na qual o público relacionava-se com objetos cujo objetivo era promover experiências relacionais. Agora, havia uma atmosfera mais recolhida, no recinto de um apartamento. Seus dispositivos sensoriais pareciam mais preocupados em ativar a memória, ao lidar com a oposição das alternâncias de substância matéricas entre moles e duros, leves e pesados, cheios e vazios. Rememorando as experiências desenvolvidas nessa fase, o historiador da arte Yves Alain-Bois (1952-) relata o seu contato com as ações que Lygia propunha aos seus co-autores. Alain-Bois narra o fato dele mesmo ter vivenciado as reações que os improváveis materiais disparavam. Deitado e totalmente entregue ao experimento, a artista tocava sua mão com um saco plástico transparente cheio de ar. Na introdução do artigo de Lygia Clark, Alain-Bois declara:

I felt as though I were clumsily helping a very delicate animal to give birth. The delicate fort/da of the little pebble stayed in my memory for a long time, partly because it was related to the Idea of a bodily, transpersonal memory, a generic memory (CLARK In: KRAUSS, 1997, p.27)

Ele aponta algo preponderante para pensar os trabalhos finais de Lygia: o contato físico com os objetos relacionais provoca a ativação da memória deflagrada através dos meandros do corpo. Na fase francesa as proposições eram vivenciadas coletivamente e posteriormente discutidas por cada integrante que comentava sobre suas sensações. A artista parece se dedicar a essa última etapa do experimento, quando sua motivação não seria a ação em si, mas a reação provocada por ela em cada corpo. Ao propor uma atmosfera individual e doméstica para a ação, ainda assim há a significação que a memória individual concede à memória histórica, familiar e coletiva dessa experiência. O indivíduo não existiria sem ação do outro e do coletivo que agrega. Retomaremos posteriormente a dimensão política que o ato de incitar a memória provoca em um dos períodos mais conturbados da história política brasileira, quando os corpos pensantes estão sendo violados e torturados nos porões da ditadura.

Mas seria relevante pensarmos na recusa pela classe artística em acolher essas ações como partícipes da arte brasileira. A polêmica em torno dos dez anos que se dedicou a práticas consideradas meramente terapêuticas e não-artísticas, caracterizou a repulsa do sistema de artes brasileiros que encontra dificuldade até os dias de hoje, em consentir que os trabalhos realizados nesse período sejam incorporados ao universo da arte.

O tema vem à tona novamente em 2014, com a mega-exposição realizada no MoMa em 2014, organizada pelo venezuelano Luis Pérez- Oramas e pela curadora do Hammer Museum de Los Angeles, Cornelia Butler (1963-) que se dedicaram durante cinco anos à preparação destinada a cobrir toda a trajetória artística de Lygia, dividindo-a em três momentos: abstração, concretismo e a última fase da artista que dá o significativo nome à mostra: *O abandono da arte*. Essa sugestiva escolha revela a presença de uma questão primordial para o mundo da arte na qual o nome da exibição já revela. As proposições artístico-terapêuticas viabilizadas por Lygia foram de difícil aceitação para os críticos de arte e artistas que percebendo as experiências realizadas pela artista, como mais conectadas ao âmbito da psicologia, até hoje ainda insistem em denominar esta fase como o definitivo abandono da arte. Essa recusa em aceitar os últimos trabalhos de Lygia como artísticos apesar de expô-los no espaço do museu e permitir que as atividades propostas pela artista sejam reencenadas, acende a pergunta que frequentemente incendeia os questionamentos acerca do que seria arte.

As fronteiras entre arte e vida e com ela todas as dúvidas e polêmicas em relação ao que pode ser chamado de artístico, é por si só um tema complexo e intrincado que permeou os debates estéticos principalmente após o nascimento das vanguardas no século vinte. Escapando das definições simplistas que procuram enquadrá-la, a arte destes dois últimos séculos parece ter se tornado em diversos momentos meta-artística ao repensar sua justificativa incessantemente para pesadelo dos críticos de plantão. Para ilustrar uma dessas controvérsias pensamos ser imprescindível destacar o discurso de Lygia para que se compreenda a relevância de suas atividades na época. No filme: *O mundo de Lygia Clark*, dirigido por seu filho mais novo: Eduardo Clark e produzido pela *Plug Produções* em 1973, deparamo-nos com a seguinte fala de Lygia para justificar a *Estruturação do Self*, como ação:

Se a pessoa, depois de fazer [sic] essa série de coisas que eu dou, se ela consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, comer melhor, isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês. (CLARK, 1973)

Após ter sido paciente do psicanalista Pierre Fèdida (1934-2002) durante os anos que viveu em Paris, Lygia se interessava pelas relações entre arte e psicanálise, sendo leitora de Georg Groddeck (1866-1934) de onde retirou a terminologia do self e do psiquiatra suíço Ludwig Binswanger (1881-1966) e sua teoria dos mundos². Possivelmente a artista tenha sentido necessidade de compreender melhor o campo da psicologia para aprofundar seu entendimento acerca do que estava realizando com o público em seus trabalhos. Ela cria e recorre aos conceitos científicos para amparar sua criação à posteriori.

Ferreira Gullar ao se referir aos neoconcretos cariocas delineia a diferença fundamental em relação aos concretos, pois os neoconcretos cariocas tinham por peculiaridade valorizar a intuição anterior à teorização: "Ao contrário da maioria dos movimentos de vanguarda, cujas teorias pretendiam ser diretivas para o futuro, no

² Os conceitos: *umwelt*, *mitwelt* e *eigenwelt* desenvolvidos por Binswanger foram apropriados pela artista para compreender as interações entre ambiente e indivíduo alternando entre a percepção transindividual conferida no *umwelt*, a interpessoal no *mitwelt* e a intrapessoal e interna no *eigenwelt*.

movimento Neoconcreto é posterior às obras.” (GULLAR, 2012). Mesmo sabendo o que estava fazendo e se cercado de farta literatura sobre a teoria da percepção, Lygia entretanto recebera críticas contundentes do meio artístico que não via com bons olhos a ideia de uma arte que existia para tornar o ser humano alguém mais feliz. Após anos de trajetória artística, Lygia Clark, não sem desassossego declarou-se uma não-artista que praticava clandestinamente uma não-arte.

A crítica apresentada à *Estruturação do self*, ocorreu também depois do próprio Ferreira Gullar ter fraturado o trabalho dela em dois, acreditando existir um período artístico onde Lygia explorara a abstração, o concretismo e a desmaterialização do suporte e outro onde se preocupava definitivamente com questões terapêuticas. O título da exposição do MoMa portanto poderia ser visto inicialmente como uma alusão a definição de Gullar, no entanto o curador Oramas em uma de suas entrevistas declara, de forma contumaz, sobre os últimos trabalhos da artista: “Não importa quão radicalmente distinto seu trabalho possa ser do fenômeno que usualmente chamamos (ou chamávamos) de arte, ele permanece parte da arte”. (HIRSZMAN, 2014). Com essa afirmação e com a escolha em incorporar os trabalhos considerados terapêuticos, ao corpo da exposição, Oramas e Butler, demonstram sua contestação em relação ao status quo artístico e lançam a questão sobre a revisão dessa fase, dirigindo para crítica a necessidade do desenvolvimento de uma teoria que atualize essa fase da artista. Afinal, no artigo *Lygia Clark: if you hold a stone*, presente no catálogo da exibição, o crítico venezuelano refuta a teoria de Ferreira Gullar sobre a ruptura do suporte mas não realiza a defesa teórica da estruturação do self como obra de arte. Portanto, uma das preocupações de Oramas, e também desse artigo é compreender que o período mais escamoteado pela crítica consolidará as bases para trabalhos artísticos posteriores relacionados à memória, realizados tanto na década de noventa quanto nos anos dois mil, do século vinte.

A respeito da relevância que a memória adquire ao refletirmos acerca de seu trabalho entre os anos de 1977 e 1987, surge também um dado que parece não possuir a relevância que deveria: o fato de que num período, onde diversos países sul-americanos amargam a repressão exercida pelas botas implacáveis da censura, Lygia Clark decide partir para a cura do que Yves Alain-Bois denomina como, memória transindividual. Além da discussão estética em torno da validação do artístico, o que o trabalho de Lygia parece indagar e que também parece esquecido, é na maneira como o político surge nessa perspectiva terapêutica em relação à abordagem da memória.

A pesquisadora argentina Maria Angélica Melendi, realiza uma investigação comparativa durante a época da ditadura, tanto no Chile quanto no Brasil, analisando as estratégias de coletivos como o *Escena de Avanzada*, formado por artistas cuja militância artística podia ser reconhecida através de ações que viabilizavam a memória como agente de reversão contra o silenciamento imposto pelo regime. Melendi (2006, p.229) afirma que a *Escena de Avanzada* operava através de um grupo de artistas que, ao invocar a emergência das memórias coletivas, condenava a acintosa perda das liberdades políticas e dos direitos conquistados pelas leis universais dos direitos humanos, um deles: o da vida. O “afã de recobrar o sentido disseminado, num punhado de fragmentos descontínuos” de acordo com a autora (MELENDI, 2006, p.229) também estava presente nas “práticas de artistas brasileiros desse período –

Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Manuel (1947-), Arthur Barrio (1945-), Cildo Meireles (1948-), entre outros _ poderiam também ser lidos através desse prisma crítico”.

Sabe-se da pústula sangrenta deixada como legado, em países que enfrentaram governos autoritários na América do Sul, como Uruguai, Brasil e Argentina. Contudo é sabido ter havido resistência de uma considerável fatia da sociedade formada por camponeses, operários, sindicalistas, alguns segmentos da igreja católica, além de intelectuais e artistas que se opuseram contra a admissão daquela mordança. Muitos artistas adotaram o protesto como dispositivo de incorporação às suas atividades artísticas. Em 1970 Cildo Meireles queima dez galinhas vivas em plena cidade de Belo Horizonte na ação: *Tiradentes totem-monumento ao preso político*, e carimba nesse mesmo ano em cédulas de cruzeiros a frase *Onde está Herzog?*, jornalista sequestrado e morto pelo regime militar³. Delatando também a violação dos direitos humanos o artista Artur Barrio em 1970, deposita suas trouxas ensanguentadas, lixos fétidos e sangrentos em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro, produzindo em 1977 o seu livro de carne. O universo artístico brasileiro sem resignação luta contra a cassação de seus direitos inalienáveis, gritando visualmente a céu aberto, das formas com que é capaz.

Apesar de Lygia não ser a primeira artista a vir a mente quando se reflete a respeito da arte engajada, a teórica paulistana Suely Rolnik (1948-) em seu estudo (2008, p. 97) sobre a artista aponta para o fato de que atualmente sua obra deve ser ressignificada e ampliada: “her work is on the order of an event, which moreover is not only artistic but also therapeutic and political.” Enquanto o governo ditatorial implanta o medo e cerceia as liberdades individuais, Lygia se propõe a curar, abraçando a ferida e provocando o corpo para que se expresse e reparta o que sente a partir dos subterfúgios da memória.

Por isso, poderíamos afirmar sem receios que as ações de Lygia Clark, serão inspiradoras para diversas outras modalidades artísticas que têm na memória e na confissão, o gatilho que disparará as histórias contadas tanto por artistas como por espectadores. Aliás essa é a hipótese desse ensaio, a de que o boom da memória na década de noventa, citado por Jay Winter (1945-) em seu artigo: *a geração da memória: reflexões sobre o boom da memória nos estudos contemporâneos de história*”, tenha sido precedido no meio artístico brasileiro por Lygia Clark que intimava seus espectadores-pacientes, a utilizarem os estratagemas da memória como um construto de sensações.

Com o objetivo de apurar as violações contra os direitos humanos, após a experiência do trauma coletivo provocado pelas ditaduras, foi criada no governo da então Presidente Dilma Rousseff no ano de 2011, a Comissão Nacional da Verdade. Seguramente essa foi uma iniciativa que apesar de tardia pode ser integrada ao que Jay Winter compreende como: “o boom da memória”. O autor afirma (2006, p.86) que a necessidade de memorização seria o “reflexo de uma matriz complexa de sofrimento, ativismo político, reivindicações de indenização, pesquisa científica, reflexão filosófica e arte”. Não é apenas no Brasil que o furor da memória invade os campos

³ Atualmente as *inserções em circuitos ideológicos* foram retomadas por Cildo Meireles com o carimbo em cédulas de dois reais onde se lê a seguinte inscrição: *O que aconteceu com Amarildo?*. Pedreiro e morador da maior favela da América Latina, a Rocinha no Rio de Janeiro, Amarildo foi torturado e morto por policiais da Unidade de Política Pacificadora da Rocinha. Seu corpo nunca foi encontrado. O site mercadolivre.com vende a nota carimbada com a frase: *Cadê Amarildo por 1500 reais*. No site o nome do vendedor aparece como Cildo Meireles.

estéticos, afinal no século XX, (SENNET, 1988) testemunhamos a decaída de sistemas e ideologias que no século anterior eram creditadas como soluções ideais para o problema da humanidade. Essa condição pode ser analisada de duas maneiras; como uma tentativa do indivíduo em alienar-se em relação as questões políticas e éticas que o cercam ou como um indivíduo que obtendo o designio de compreender seu tempo, parte a procura de respostas através de sua própria vivência, compreendendo os fenômenos que ocorrem na esfera privada como manifestos políticos no âmbito do privado. A intimidade e suas questões também respiram a política das coisas. É possível portanto perceber que artistas brasileiros reconhecem a necessidade de expor a existência como obra de arte, apresentando o peso da intimidade e o drama de existir.

4 Lygia Clark e suas herdeiras: heterotanatografias

Ao longo dos últimos quarenta anos os artistas tornaram frágeis as fronteiras entre o público e o privado, o biográfico, o autobiográfico e a confissão. No Brasil, artistas como Beth Moysés, Ana Teixeira e Isabela Sielski apropriam-se sistematicamente de questões biográficas de modo a tornarem públicas as vivências não apenas delas como dos demais. Devido a este movimento visto como espontâneo mas compreendido aqui como parte de uma tradição que remonta à obra de Lygia Clark, abordaremos o trabalho de artistas que partiram em busca de histórias de vida. Devido a esse fato percebemos que a crítica de arte estaria sendo solicitada a criar outras montagens e conceitos para abarcar tais acontecimentos. As classificações temporais ou em movimentos específicos não dão conta de conceber a miríade de manifestações das vanguardas e pós-vanguardas artísticas. No início do século XXI, não encontramos a profusão dos manifestos, mas iniciativas artísticas isoladas. O crítico de arte Agnaldo Farias emprega uma bela metáfora sobre o cenário brasileiro de arte contemporânea ao pensá-lo como uma série de arquipélagos no qual, os artistas seriam as ilhas portanto suas iniciativas artísticas, formariam agrupamentos conceituais insulares (FARIAS, 2008).

O arquipélago aqui é formado por uma congregação espontânea de artistas, herdeiros artísticos de Lygia Clark, preocupados com questões pertinentes ao dentro e ao fora que revela o segredo e a confissão a partir de uma perspectiva pós-crítica. Esse arquipélago pode ser mapeado inicialmente através do trabalho da paulista Beth Moysés. Prolongando as proposições dispostas pelas ações de Lygia na década de setenta Moysés, representada pela Galeria Thomas Cohn e professora da Faap, emprega o relato em uma perspectiva na qual o confessional aparece como uma instância do secreto, no entanto a partir do dispositivo da denúncia. A artista lança mão da fala como protesto, expressada através de uma performance que age como a expressão física da confissão.

Beth Moysés se apropria das histórias, dos saberes e sofrimentos vividos por uma série de mulheres habitantes do Jardim São Francisco, subúrbio de São Paulo, uma organização de mulheres independentes, todas vítimas de violência doméstica. A artista utiliza o relato dos abusos sofridos por essas mulheres para delatar as brutalidades vividas, valendo-se da matéria prima desse protesto, o vestido de noiva e afazeres tradicionalmente relacionados ao universo feminino como o bordado.



Fig. 5 – MOYSÉS, Beth. *Sem Título*. Fotografia de Performance. In: Folha de São Paulo, 19, dez. 2004. Caderno Mais! p.8.

Na obra sem título a artista fotografa mãos com luvas de casamento que possuem costuras situadas nas linhas da vida. Moysés dispõe de mãos femininas para denunciar uma “anatomia social e individual” que permite à mulher possuir certas marcas, linhas da vida previamente anunciadas, como se essa fosse predestinada a viver através de mãos costuradas, sacrificadas pelas lidas cotidianas e marcadas por costuras sempre alheias. A obra de Moysés está repleta de traços e resquícios de elementos presentes no universo comumente relegado ao feminino. O relato em primeira pessoa é elaborado de modo a conceder voz também aos depoimentos que apreende no grupo de assistência à mulher vítima de violência.

Moysés aborda o segredo com uma abordagem confessional⁴ na qual a heterotanatografia seria uma modalidade discursiva. Devido a isso acreditamos que confissões heterotanatográficas se diferenciariam da autobiografia de glorificação. A confissão em sua gênese estaria relacionada a um expurgo conectado à teologia da negatividade afinal:

A confissão aparece aí como algo que habita a clave do transbordamento. Transbordamento esse que pode ser entendido como a marca da confissão. Ela eclode do extravasamento, do anseio em contar a outrem um algo ali. Ela se origina também da necessidade da denúncia, da delação e da extirpação do deletério. A confissão aqui passa a adquirir uma narrativa estética. Através do transvestimento é que Prometeu se une ao Narciso contemporâneo e nessa fusão toda a tragicidade vivida secretamente se torna uma ferida aberta, um depoimento vivo no qual a divulgação da pústula se torna o próprio objeto de arte. (De MARTINO, 2009, p. 201-202)

4 Lynda Goldstein (1999, p.108) ao investigar as relações entre a confissão e as performances contemporâneas cita o trabalho de Judith Butler ao qual prevê a o fato do ato da confissão constar de um dispositivo performativo assim como ocorre nas políticas de performatividade de gênero: “Since feminist performance art works include and foreground woman’s experience through discourse, its persistent and repetitive deployment of confession would seem to ‘trouble’ hegemonic identity.”.

A opção em eleger a confissão como conceito para a reflexão da arte contemporânea, deve-se à tentativa de aproximar conceitos literários e artísticos com o intuito de inaugurar novos campos discursivos para pensar a emergência efusiva das histórias de vida nas obras de arte contemporâneas. Para ampliar as perspectivas biográficas compreendidas em âmbito literário, é possível compreender os elementos biográficos no sentido pensado pelo escritor paulista Juliano Garcia Pessanha, o da *heterotanatografia*, afinal compreendemos nesse artigo a *heterotanatografia* como uma modalidade confessional.

Pessanha é membro da mais nova geração de artistas contemporâneos brasileiros, escreve a trilogia: *Sabedoria do Nunca* (1999), *Ignorância do sempre* (2000) e *Certeza do agora* (2002) cujos escritos migram por diversos gêneros literários evocando o lugar da confissão instaurado pelas artistas apresentadas. Arte e literatura caminham por um campo de adjacências comungadas. Ele invoca a alteridade em nós, ao refletir sobre o abismal em um raciocínio poetante que aponta para um universo permeado pela filosofia de Martin Heidegger (1889-1976), Peter Sloterdijk (1947-) e pelos escritos de Franz Kafka (1883-1924), Emil Cioran (1911-1995) e Marina Tzvetavaeva (1892-1941). Recriando sua condição de sujeito desalojado delata a vida através da fenda provocada pelas rupturas do sentido ontológico do ser. Em uma das passagens Pessanha (2002, p.75) descreve o acidente rodoviário ao qual sobrevive e a perplexidade diante da iminência do perigo, ao propor que a "autobiografia enquanto heterotanatografia não é mais do que o instante da celebração intensa onde abro a caixa preta da minha vida inteira, a fim de dizer a senha que me foi confiada" Assim, não haveria memória sem isso. Se realmente não houvesse na memória uma desordem, uma cicatriz, essa cicatriz que acusa a marca de uma ferida. No livro *Certeza do Agora*, Pessanha traz à tona a fragilidade, o luto, a melancolia como também o assombro:

...e descobri minha precariedade e minha completa fragilidade, tornei-me então uma pessoa intrinsecamente filosófica aquela que está na situação de dizer tudo sem negociar absolutamente com nada e com ninguém, pois seu único antecedente, seu único rodapé e seu único mestre é o grito do primeiro despertar.. (PESSANHA, 2002, p.66)

Os momentos que evidenciam a precariedade dos acontecimentos que marcam a memória parecem ser o elemento chave das confissões *heterotanatográficas*. A obra de Juliano Garcia Pessanha parece dialogar com o confessional pois estaria associada à essa memória que não vai bem, em uma excreção do purulento mnemônico. Se literalmente a autobiografia é associada a história de vida escrita por um alguém, esse poeta e filósofo brasileiro propõe a escrita das pequenas e grandes mortes ao longo da vida a partir da compreensão de um "eu" fraturado e múltiplo que ao falar de si acaba sendo também um "outro". Portanto a *heterotanatografia* perscrutaria as explosões confessionais dispostas pelo secreto e transpostas para o universo artístico contemporâneo, como provoca Beth Moysés ao realizar ações em diversas cidades do mundo como Barcelona, São Paulo, Dublin, Bogotá e Salamanca com mulheres vítimas da violência doméstica. Em *Memória do afeto* de 2002, grupos de mulheres caminham com seus vestidos de noiva segurando um buquê em suas mãos. Em uma procissão silenciosa pela esplanada em Brasília, elas ao final enterram as flores e juntas assistem os espinhos das rosas serem cobertos pela terra.

Contar a história da vida é falar de um outro que sofreu e se identificar com ele a partir de sua morte. É justamente esse entrelaçamento que podemos vislumbrar quando um conceito literário também pode apresentar-se como suporte para amparar as reflexões do artístico. O trabalho de Beth Moysés interpela a memória para a extração das violências, traumas e mortes vivenciados. *Thanatos*, o alado deus grego da morte também age sobre aqueles que vivem.

Outra obra pertinente a esfera referente ao âmbito da memória e que também é circunscrita à perspectiva heterotanatográfica é o trabalho idealizado pela artista catarinense Isabela Sielski. A ação *Memórias compartilhadas* consiste no convite para que participantes tragam objetos associados a uma história de desaparecimento, incentivando-os a emergi-los no barro líquido. No momento da imersão na barbotina são convidados a compartilhar nesse processo seus depoimentos em relação à história que o objeto apresenta. Após a realização da oficina os resquícios desses desprendimentos são exibidos em uma instalação onde os objetos embebidos na barro líquido, agora secos, jazem dispostos sobre um tapete vermelho. O desaparecimento parece ser o convidado principal. As ações foram realizadas desde 2013, em museus de arte brasileiros, em Florianópolis, Blumenau, Joinville, Itajaí, Rio de Janeiro e também em Córdoba na Argentina.

Em 2014 na cidade Florianópolis, uma participante compartilhou o seguinte depoimento: "Usei esse óculos depois da cirurgia e agora eu quero me desapegar dele... porque não quero mais usá-lo e ele foi um passado, eu não quero ficar lembrando da época que eu usava óculos e nem da época da cirurgia." (Apud SIELSKI, 2013). O trabalho de Sielski nos indaga acerca das pequenas mortes que sofremos ao longo da vida, onde escrevemos nossas experiências também a partir da morte. Nossa história é escrita através do outro que somos e fomos nós.

Tendo em vista a abordagem de elementos biográficos intencionalmente transformados em fazer artístico, elaborados por Lygia Clark de forma pioneira, trouxemos um trabalho realizado pela artista paulistana, Ana Teixeira, entre os anos de 2005 e 2012, a terceira artista herdeira, de uma linha artística iniciada por Lygia décadas antes. Sentada em uma cadeira móvel, cuidadosamente situada em espaços públicos, Ana Teixeira tricota com linha vermelha. Ao seu lado avista-se uma placa com o seguinte dizer: *Escuto histórias de amor*. A artista prevê a construção da obra em dois tempos: o primeiro seria o da espera até que algum pedestre se disponha a compartilhar suas histórias de amor enquanto Teixeira tricota. O segundo momento desta ação é da partilha destes fragmentos de vida em que o espectador é partícipe do trabalho. O tempo, tanto da espera quanto da narração, fica estampado no comprimento da peça tricotada. A ação foi realizada em países como Brasil, Canadá, Dinamarca e França. A artista conta que em alguns desses lugares não houve a interação das pessoas para que contassem suas histórias.

A artista reitera o fato de que as histórias ouvidas não serão compartilhadas com os demais, tratando-se portanto, de um segredo compartilhado entre ela e o autor das histórias de amor. Nas proposições artísticas de Isabela Sielski e Ana Teixeira percebemos a dimensão estética conferida ao secreto através de confissões e testemunhos instaurados a partir de formas de existência que instauram um estatuto diferenciado de obra de arte.



Fig. 6 – Ana Teixeira. **Escuto histórias de amor.** Ação realizada entre os anos de 2005 e 2012 em nove países: Alemanha, Itália, Espanha, França, Chile, Canadá, Brasil, Portugal e Dinamarca. Fonte: Banco de imagens do Google.⁵

As experiências de Lygia Clark desdobradas posteriormente por Moysés, Sielski e Teixeira, são construídas a partir das pequenas e grandes mortes contadas através do dispositivo que Pessanha intitula como heterotanatografia. Esta criação conceitual de um escritor que também se aventura para a área das artes visuais⁶ poderia ser empregada como categoria constitutiva para abarcar trabalhos artísticos com cunho heterotanográfico. Os segredos compartilhados nesse trabalho parecem gritar pela alteridade ao tentar povoar o outro com uma invasão quase líquida, ora como gotejamento, ora com o transbordar incontinente e avassalador da entrega. O segredo portanto não seria uno pois seria necessária a presença de um outro.

A vida como um presente e um fardo aturde aquele que narra. Em seu corpo estaria registrada a carga adquirida pela experiência de um acontecimento marcante. A confissão revela a presença de um corpo ávido em evidenciar histórias.

5 Lygia e o escorpião

As ideias atreladas à alteridade, a confissão e a *heterotanatografia* foram fundamentais para o que pode ser denominado como “virada antropológica.” (KLINGER, 2012)

⁵ Disponível em: <<http://www.blahcultural.com/projeto-inter-agir-debate-relacao-homem-com-o-espaco-sociedade-e-comunicacao/>> Acesso em 10 de março de 2016.

⁶ No ano de 2007, o escritor Juliano Garcia Pessanha apresenta a obra: Enquête sur LeNotre Dehors numa das mais prestigiados eventos do mundo artístico: a exposição de artes, Documenta sediada a cada cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha.

expressa pelo interesse crescente nas políticas entre o eu e o outro, tanto na literatura quanto na arte. Ao estudar este fenômeno Hal Foster incorpora o pressuposto do artista etnólogo, cujos procedimentos de criação estariam estreitamente vinculados às preocupações processuais da etnologia. O outro, seus depoimentos, hábitos e memórias seriam portanto o elemento catalisador para a concepção da obra de arte e poderia funcionar como um dispositivo museológico, tal qual o comportamento etnográfico salientado por Hal Foster. Segundo ele, indubitavelmente: “o esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (...) Portanto, a arte passou para o campo ampliado da cultura.” (FOSTER, 2014, p. 173).

O cenário ao qual Hal Foster se remete, ao dissecar a arte contemporânea, parece já ter sido tangenciado em terras brasileiras por artistas confessionais de cunho heterotanatoográfico, herdeiros da tradição clarkiana. Lygia reprovava a comparação de seu trabalho com a *body art*, alegando que ao contrário das ações realizadas pela *body-artist* francesa Gina Pane (CLARK In: KRAUSS, 1997, p.27-28), suas obras procuravam promover uma total interação com o público. A série de proposições criadas para a *estruturação do self* procura realizar uma escavação do material psíquico na fabricação das tessituras da memória. Lygia convoca o corpo do outro, para que objetos táteis e visuais propiciem a interação para que as narrativas sejam possíveis. Desta forma a crença na dualidade antitética que divide a obra de Lygia Clark entre o período artístico e o não-artístico, intitulado como terapêutico e canonicamente aceito pela arte brasileira, poderia ser revisto já que há todo um arquipélago artístico tributário justamente desta fase de Lygia.

Os trabalhos de Moysés, Sielski e Teixeira elencados nesse ensaio, parecem demonstrar minimamente como as atividades de Lygia Clark foram assimiladas pelo circuito de arte que reconhece os trabalhos das artistas mencionadas, como artísticos, embora ainda não admita como artística a fase de Lygia, que inspirou gerações de artistas brasileiros. A diferença desse tratamento pode residir também na intencionalidade da ação, pois Lygia defendia abertamente o fato de sua motivação ser também a de proporcionar benefícios para seu espectador-paciente.

Apesar de ter adquirido fama e prestígio profissional ainda em vida, Lygia Clark olhava com reticência o fato de seus amigos artistas não legitimarem os trabalhos de sua última fase como ações pertencentes a uma vertente artística. Ao ler as correspondências assíduas que mantinha com amigos como Mário Pedrosa e Hélio Oiticica nos deparamos com confissões acerca das barreiras e dos desafios encontrados diante do abismo da criação. Em 22 de maio de 1969 em uma de suas cartas a Mário Pedrosa, justamente no auge da criação de seus objetos relacionais, Lygia tece um comentário comovente relatando o efeito avassalador provocado nela, após ter assistido a um documentário televisivo acerca da vida dos escorpiões:

It was my portrait. I have never seen a more solitary animal: inside its skin which it sheds from time to time, with the process being horrifying and beautiful. (...) I realized that as almost all artists today vomit themselves out in a process of great extroversion. I alone am more swallowed up in this of introversion (...) I am alone in this process and for this reason also my communication cannot be made through a priori spectacles, group manifestations like in the others, but it is such

a biological, cellular experience that it is only communicable also through an organic and cellular manner. From one to two to three or to more but something always comes out of the other, and it is an extremely intimate communication from pore to pore, from hair to hair, from sweat to sweat. (BUTLER; ORAMAS, 2014, p.233)

O que a artista relata é repercussão de um documentário televisivo que poderia passar despercebido para um espectador distraído ou menos sensível, mas que a sacode por inteiro. O escorpião é uma presença marcante no imaginário clarkiano que o associa a intensidade e ao renascimento. Em carta a Hélio Oiticica, em seis de fevereiro de 1964, relembra o fato de ser escorpiana. Nessa menção ela se reporta a imagem do escorpião com a mesma intensa ferocidade, matizada contudo com tonalidades menos sombrias. O escorpião faz juz a sua concepção transformadora da arte conferindo uma dimensão quase mística à sua obra. Pensando nisso é possível lembrar do episódio em que recebe um curador em seu apartamento no *Boulevard Brune*, em Paris. Impaciente e contrariada com as perguntas que tentavam encurralar sua arte em uma categoria específica, em uma frase curta ela declara que sua obra é um rito sem mito. Esta definição é no mínimo instigante já que nos remete ao fato de que as religiões foram forjadas com base na institucionalização da ritualização de mitos compartilhados. Abolir o mito na concepção da artista seria a admissão dos rituais como um procedimento artístico. Lygia portanto prevê a interação mas sem necessariamente requerer uma narrativa anterior que lhe ampare e justifique (CLARK In: KRAUSS, 1997, p.27). Assim, o contato com o outro através do acionamento da memória impregnaria a construção de narrativas posteriores à ação.

Portanto, a dimensão do eu a partir da abertura às *heterotanatografias* compreendidas aqui, como pertencentes ao dispositivo da confissão levariam a questões relacionadas ao nós através de um universo frequentemente abismático. Nas obras apresentadas nesse ensaio tanto a aspecto relativo ao "I", quanto ao "we", forjam um universo transpessoal dispondo a arte a qual Linda Weintraub denomina como "Wego" (WEINTRAUB, 2003). O germe da fusão entre o individual e o transindividual vivenciado através do corpo, já pode ser encontrado nas preocupações estéticas presente na máxima do manifesto Antropófago: "Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Kosmos, ao axioma Kosmos parte do eu." A presença desse eu-nós e nós-eu exposta pelo manifesto antropófago de Oswald de Andrade em 1928, perscruta esta transindividualidade como característica anterior a presença europeia na América. As obras dos artistas brasileiros apresentados nesse ensaio evocam portanto as tênues divisões entre o eu e o outro, a arte, a etnologia, a psicanálise, a confissão e a literatura solicitando à memoração daquilo que nos escapa, tornando cada vez mais latente o fato de que a fragilidade é característica do humano e presença marcante na constituição do artístico e literário universo da cultura brasileira.

E essa poderia ser uma lição ensinada pelo sistema literário que não refuta as autobiografias e confissões concebendo-as como inerentes ao repertório constituído pela literatura. Apropriar-nos de uma ideia como *heterotanatografia* migrada da confissão literária seria uma possibilidade de reconhecer a importância das hibridações entre arte e vida já reconhecidas pela literatura e que poderiam ser incorporadas

pelo discurso artístico em relação às práticas da *estruturação do self*, desenvolvidas por Lygia. Afinal, o fato da possível motivação de um escritor tornar a vida do leitor mais feliz, não significa que sua obra seja necessariamente uma obra terapêutica ou de autoajuda.

As ações que Lygia Clark formula em seu último período, estão relegadas ao conceito de não-arte justamente pelo fato da artista possuir uma necessidade de vincular estética e ética. Tais ações não deixam de ser uma resposta da artista diante do que vive o Brasil, utilizando-se de uma proposta íntima de exploração do secreto. Lygia Clark, ao incitar o discurso do outro com suas mortes e medos, arremessa definitivamente sua língua escorpiana para o futuro com suas bênçãos e sortilégios artísticos, antecipando o boom memorialístico iniciado na década de noventa. Por isso, como lembra Seligmann-Silva (BENJAMIN *Apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p.20) ao remeter-se ao pensamento de Walter Benjamin, a história da arte seria uma história de profecias “pois cada período possui a sua própria possibilidade nova e não transmissível de interpretar as profecias que a arte de épocas passadas guardou justamente para ela”

O apartamento de Lygia não é testemunha das vibrantes conversas e experiências artísticas de Lygia, mas as histórias vividas ali continuam repercutindo e mudando o cenário artístico. Ela parecia saber disso ao declarar enfaticamente em um de seus escritos:

I am afraid of space – but I reconstruct myself by means of it. During crisis, it escapes me. It’s a though we played – myself and it – at cat and mouse, at winner loses. I am before and after, I am the future now. I am inside and outside, front and back. (CLARK, In: KRAUSS, 1997, p.43)

“Eu sou o futuro” ela dizia (CLARK, In: KRAUSS, 1997). Essa fala de Lygia é o anúncio de uma artista que mergulhou nas perigosas dobradiças dos limites disciplinares ao optar pela fala dos sentidos corporais menos óbvios. Sua obra parece vislumbrar profeticamente o futuro da arte contemporânea brasileira e os amálgamas entre arte e psicanálise pontuados também pela própria literatura confessional.

Assim, retomando o trecho citado no início deste ensaio quando Panofsky menciona um dos episódios finais da vida de Kant, poderíamos pensar que nas fragilidades é que se reiteraria a dignidade, como um escorpião esperando nas pedras para que sua pele seja queimada pelo sol. Nas fronteiras entre o dentro e o fora, o aberto e o fechado, confessar seria também oferecer o corpo ao sol para que dele o veneno se torne coisa.

Essa nova pele funcionaria como um grande útero de onde se sai nu, sem certezas e sem planos, apenas aspirando o pó dos dias, vivendo sem garantias só com a crença na precariedade, acreditando sempre que (Octavio Paz *Apud* PESSANHA, 2006, p.110). “o que me inventa é o mesmo que me devora”

Referências

ADES, D. **Art in Latin America: the modern era, 1820-1980**. Yale University Press: New Haven and London, 1989.

BUTLER, C.; ORAMAS, L.P. **Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988**. New York: The Museum of Modern Art, 2014.

CLARK, E. **O mundo de Lygia Clark**. Plug Produções, 1973. Apresentado em: Mensagens de uma nova América: Biografia da vida urbana: Jornada da adversidade.

10ª BIENAL DO MERCOSUL: Salas do Tesouro, Memorial do Rio Grande do Sul. Porto Alegre RS, 23 out. 06 dez. 2015.

CLARK, L.; Oiticica, H. **Cartas: 1964 – 1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

_____. **Nostalgia of the body**. In: KRAUSS, R. (et.al). *October: the second decade, 1986-1996*. Cambridge, Massachusetts: London, England: The MIT Press, 1997.

De MARTINO, M. **Narrativas do eu: confissões na arte contemporânea: o corpo com diário**. Porto Alegre, 2009. 218 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2008.

FOSTER, H. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GOLDSTEIN, L. **Raging in tongues: confession and performance art**. In: GAMMEL, Irene. *Confessional politics: women's sexual self-representations in life writing and popular media*. Southern Illinois University Press, 1999.p.99-116.

GULLAR. F. Neoconcretismo: intercâmbio de ideias. **Concretos paralelos**. 19.11.2012. Disponível em: www.concretosparalelos.com.br?p=987 . Acesso em: 20.03.2016.

_____. Rua Prado Júnior, 16. **Folha de São Paulo**. 15, maio, 2015. Disponível em: [HTTP://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2016/05/177](http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2016/05/177). Acesso em 15, maio, 2015.

HIRSZMAN, M. A relevância de Lygia Clark. **Revista Pesquisa FAPESP**. n.221, julho, 2014. Disponível em: revistapesquisa.fapesp.br/2014/07/15/relevancia-de-Lygia-Clark. Acesso em: 03 de fev.2016.

HORRIGAN, B.; LANGE, J.; VENÂNCIO FILHO, P ET al. **Cruzamentos:** contemporary art in Brazil. Ohio: Wexner Center for the Arts, 2014.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro:** o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

MOYSÉS, B. Sem Título. **Folha de São Paulo.** São Paulo. 19 dez. 2004. Caderno Mais! p.8.

MELENDI, M.A. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era das catástrofes. In: SELIGMANN-SILVA, M. **Palavra e imagem:** memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

PANOFSKY, E. **O significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PESSANHA, J. **Sabedoria do nunca.** São Paulo: Atelier Editorial, 2006.

_____. **O autor.** Disponível em: [HTTP://julianogarciapessanha.com.br/o-autor/](http://julianogarciapessanha.com.br/o-autor/). Acesso em: 02 de dez. 2015.

ROLNIK, Suely. Politics of flexible subjectivity the event work of Lygia Clark. In: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okurei; CONDEE, Nancy (eds.). **Antinomies of Art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity:** Durham, NC: USA: Duke University Press, 2008. P. 97-112.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença:** ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: editora 34, 2005.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIELSKI, Isabela. **Memórias compartilhadas.** Florianópolis: Museu de Arte de Santa Catarina, 2013. Catálogo de exposição.

TEIXEIRA, Ana. **Escuto histórias de amor:** diversos países: 2005-2012. Disponível em: <http://www.anateixeira.com/historias.htm>. Acesso em: 25 dez. 2014.

WEINTRAUB, Linda. **In the making: creative options for contemporary art.** USA: Zzdap publishing, 2003.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o 'boom da memória' nos estudos contemporâneos de história. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Palavra e imagem: memória e escritura.** Chapecó: Argos, 2006.