

## SUBJETIVIDADE EM OBRA: LYGIA CLARK, ARTISTA CONTEMPORÂNEA\*

Suely Rolnik<sup>†</sup>\*

Primeira seqüência:<sup>1</sup> Lygia Clark apresenta uma série de objetos inusitados que ela batiza de *Relacionais*, equipamento básico da *Estruturação do Self*, sua última obra. Ficamos sabendo que essa obra consiste numa série de sessões regulares, ao longo das quais a artista aplica os *objetos relacionais* no corpo do “cliente”, nome que ela dá à pessoa com quem desenvolve essa prática. Ela descreve tais objetos pelas sensações que provocam e pouco se refere a suas qualidades visuais. Para torná-los vivos diante das câmeras, Lygia faz uma demonstração de usos possíveis de alguns deles, aplicando-os em seu próprio corpo.<sup>2</sup>

Segunda seqüência: Lygia apresenta uma sessão de sua *Estruturação do Self*. Um cliente chega ao espaço onde a obra será vivida, estranho ambiente instalado num dos quartos do apartamento da artista, em Copacabana. Ela lhe pede que tire a roupa e se deite sobre o que ela chama de o “grande colchão”: um almofadão feito de tecido espesso de um vermelho intenso, recheado de bolinhas de isopor, onde, como ela diz, “o corpo é afundado como se estivesse numa fôrma”.<sup>3</sup> A artista começa então a passar os *objetos relacionais* no corpo desnudo do cliente, um após o outro, durante cerca de quarenta minutos.<sup>4</sup> Terminada a sessão, Lygia lhe pede para “espichar seu corpo feito um bicho”. Ele segue as instruções e em seguida se levanta. No final, vemos o cliente nu e a artista vestida posando lado a lado para uma foto que deixará registrado esse insólito encontro e, com ele, essa obra não menos insólita.

Uma primeira impressão se delinea. Os objetos apresentados na primeira seqüência são uns mais estranhos que os outros, quase todos muito precários, feitos de materiais os mais ordinários. Além disso, a artista nos adverte desde o início que seu significado não é apenas um. Se isso é óbvio em se tratando de um objeto de arte, o que é menos óbvio é que, segundo a artista, o significado do objeto nesse caso depende de seu uso, assim como da experiência corporal que dele faz cada espectador, uso e experiência que são múltiplos.

Na segunda seqüência a estranheza aumenta, e mais ainda quando se sabe que o “cliente”, que se dispõe a viver a experiência dessa obra e a se expor em seu registro filmado, é Paulo Sérgio Duarte, conhecido crítico de arte brasileiro.<sup>5</sup> Para todos os efeitos, é como se estivéssemos diante da clássica visita do crítico ao *atelier* do artista, para acompanhar sua produção, visita que de clássica aqui já não tem mais nada: conhecer os novos objetos criados pela artista dependerá de o crítico dispor-se a ficar nu, de sunga, e em silêncio; como se não bastasse, ele terá de deixar que os objetos de arte sejam esfregados em seu corpo, e não pelas mãos de qualquer pessoa, mas sim pelas mãos da própria artista.

Juntando tudo, fica a impressão de que estamos distantes não só da relação tradicional entre crítico e artista, e do que habitualmente entendemos por objeto de arte, mas distantes também do cenário tradicional da arte como um todo, e mesmo de muitas das práticas estéticas da época, e ainda da nossa atualidade.

Para circunscrever essa singularidade, examinemos um pouco o contexto em que se desenrola a *Estruturação do Self*. Na trajetória de Lygia, essa é a última proposta (1976-1988) de um movimento que tem início em 1963, com *Caminhando*. Embora esse seja o movimento mais extenso de seu trabalho (25 anos), é ainda hoje o menos conhecido; é verdade que as propostas desse período vêm sendo recentemente conhecidas e reconhecidas como parte integrante da obra, mas mesmo assim continuam sendo as menos pensadas.

Essa virada na obra da artista acontece em sintonia com um importante momento de virada na arte internacional, os anos 60/70, momento considerado por muitos como o da transição da arte moderna para a contemporânea. Qual seria a singularidade da *Estruturação do Self* nesse contexto? Para circunscrevê-la, sobrevoemos a mudança de paisagem operada pela arte moderna e, na seqüência, a evolução dessa mudança que configura a paisagem da arte contemporânea. Um sobrevôo rápido, no qual só se estará captando o contorno mais óbvio de cada um desses deslocamentos, o suficiente para situar a proposta de Lygia Clark.

O artista moderno desloca-se da tradição da arte como representação. Lembremos que Cézanne dizia que o que ele pintava era a “sensação”. Mas o que vem a ser uma sensação? Na relação entre a subjetividade e o mundo, intervém algo mais do que a dimensão psicológica que nos é familiar. Estou chamando de psicológico o eu com sua memória, inteligência, percepções, sentimentos, etc. – nosso operador pragmático, que nos permite nos situarmos no mapa dos significados vigentes, funcionarmos nesse universo e nos movermos por suas paisagens. Esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que proponho chamar de “corpo vibrátil”. É um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível), e o captamos

porque somos por ele tocados; um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). “Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos, e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento, vemo-nos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora, a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações. É talvez nesse sentido que se pode entender o que quis dizer Cézanne com sua idéia de que é a sensação o que ele pinta.

O artista desloca-se do estatuto de gênio, essa testemunha privilegiada das formas puras, conectada *on-line* no Olimpo extraterreno onde elas pairam soberanas; ou seja, ele se desloca do estatuto de demiurgo, separado desse mundo, e portanto da vida, cuja missão é ordenar mundo e vida, submetê-los às formas puras. Em contraposição, o artista agora é aquele que está antenado com o que se desprende das coisas em seu encontro com “esse” mundo, e é no trabalho com a própria matéria que ele opera sua decifração. É isto que faz dele um artista moderno.

A arte contemporânea leva essa virada da arte moderna mais longe. Se o artista moderno não representa o mundo com base em uma forma que lhe é transcendente, mas, no lugar disso, decifra e atualiza os devires do mundo baseado em suas sensações, e o faz na própria imanência da matéria, já o artista contemporâneo vai além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.): ele toma a liberdade de explorar os materiais os mais variados que compõem o mundo, e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração.

Um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo, portanto, é que, a partir do momento em que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos. É exatamente nessa interferência na cartografia vigente que a prática estética faz obra, sendo o bem-sucedido da forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo. O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua à representação, para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida como potência de variação e, portanto, como matéria em processo de arranjo de novas composições e engendramento de novas formas. A arte participa da decifração dos signos das mutações sensíveis, inventando for-

mas pelas quais tais signos ganham visibilidade e integram-se ao mapa vigente. A arte é, portanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo.

Fica mais explícito que a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas que é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios em que opera. Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não “a” obra: um condensado de signos decifrados que introduz uma diferença no mapa da realidade.

As estratégias das práticas estéticas contemporâneas variam: cada artista escolhe o meio em que a obra se fará, mobilizado pelos signos que lhe pedem passagem na experiência que ele vive do meio em questão. O trabalho se completará com a criação de uma fórmula singular para decifrá-los, ou seja, trazê-los do invisível para o visível. Nesse contexto é que podemos situar a estranha cena que descrevi no início.

Tudo no cenário tradicional da arte se desterritorializa nessa proposta: o espaço, os objetos, os personagens (artista, espectador e crítico); o modo de apresentação, de divulgação e de recepção da obra. Examinemos o que acontece com cada um desses elementos.

O espaço: a obra abandona o museu e a galeria, espécie de vitrine supostamente neutra, separada dos outros espaços da existência, onde se expõem objetos de arte, que são a reificação de uma prática estética que ali se perdeu. No lugar disso, a obra se realiza no apartamento da artista em Copacabana, espaço de sua existência cotidiana, e numa relação direta com o “espectador”. O lugar da prática estética deixa de ser um espaço, e mais ainda um espaço especializado e separado do resto da vida coletiva, para tornar-se o de uma dinâmica que trabalha potencialmente todo e qualquer espaço da existência humana e o coloca em obra.

Os objetos: são banais ou feitos de materiais banais que compõem o cotidiano; são essencialmente “relacionais”, o que quer dizer que o sentido do objeto depende por inteiro de sua experimentação. Isto impede que o objeto seja simplesmente exposto, e que o espectador simplesmente o consuma. Para que o objeto ganhe sentido, é preciso que o espectador se exponha também àquilo que o objeto encarna (um certo condensado de signos) e por ele seja afetado, tal como aconteceu com o artista no momento de criá-lo. A obra se completa quando um sentido é concebido pelo espectador com base nas sensações mobilizadas por esse encontro em sua subjetividade – um sentido necessariamente singular.

Esses objetos, portanto, não têm nenhuma existência possível reificados, pois, expostos fora desse ritual, tornam-se trapos sem sentido, sem valor estético algum e, obviamente, sem nenhum valor comercial.<sup>6</sup> A artista não só inventa a cada sessão objetos novos e/ou novas estratégias de uso de objetos que ela já havia criado anteriormente, mas também incorpora objetos trazidos pelos espectadores, muitas vezes acompanhados de seus usos.

(Lygia mostra no vídeo um exemplo de objeto incorporado: a estopa que um espectador havia trazido para ser colocada dentro da sunga sobre seu sexo, e que ela incorpora à obra, e com esse uso.) A invenção do objeto e o modo de usá-lo se fazem em função do que se coloca como signo a cada encontro, com cada espectador.

O objeto de arte desfetichiza-se e se reintegra ao circuito da criação, como um de seus momentos e de igual importância que os demais. Ele perde sua autonomia, “é apenas uma potencialidade”,<sup>7</sup> como escreve Lygia, que será ou não “atualizada” pelo espectador.

A operação de desfetichização do objeto de arte se arremata ao final de cada sessão, quando Lygia oferece ao espectador um daqueles objetos (um saco plástico cheio de ar), para que ele o arrebente se quiser. Se ele aceita, após arrebentá-lo a artista lhe oferece a oportunidade de refazer o objeto: nesse caso, ela lhe dá o material que utilizou para realizá-lo (um saco plástico vazio), para que o espectador o realize ele mesmo, utilizando-se de seu próprio sopro, de modo a substituir o objeto destruído. O espectador agora não só pode arrebentar o objeto de arte, mas também recriá-lo, o que, como diz Lygia, serve para “desculpabilizá-lo” (por ter cometido a ousadia de desfetichizar o objeto de arte?). Aliviado, ele pode descobrir que sua audaz operação de desfetichização não desemboca na “morte da arte”, mas num deslocamento de sua cartografia vigente, que permite reativar o sentido processual, construtivista, vital, embutido na palavra “obra” de arte (“*work*” of art, “trabalho” de arte).

Examinemos agora o que acontece com os personagens do cenário tradicional da arte. Começamos pelo artista: Lygia se distancia da figura fetichizada do artista, sujeito a ser glorificado porque inspirado pelas formas puras distantes desse mundo, para aproximar-se do espectador, por meio do objeto e de um protocolo de experimentação. Estabelece-se uma intimidade fecunda entre artista, objeto e espectador, intimidade que não é de ordem psicológica, pois se situa naquele além do sentimento e da percepção onde os signos emergem e onde tudo está em obra. É esse o âmbito em que a obra se fará. O artista torna-se um “propositor”, como sugere a própria Lygia.<sup>8</sup>

E o espectador? O que era tradicionalmente um espectador recebe o objeto de arte das mãos do artista que o vai colocando sobre diferentes partes de seu corpo, ora acariciando, ora esfregando, ora massageando, ora simplesmente deixando-o ficar ali em repouso por um tempo. O espectador é assim convocado, também ele, para além do sentimento e da percepção – por isso a artista só se relacionava com um de cada vez, e em geral por um longo período, pontuado por sessões regulares.

A obra opera uma espécie de iniciação do espectador àquilo que Lygia chama de experiência do “vazio/pleno”: vazio de sentido do mapa vigente, provocado por um cheio transbordante de sensações novas que pedem passagem. Faz parte dessa iniciação “vomi-

tar a fantasmática”,<sup>9</sup> como insiste Lygia. É que a subjetividade do espectador, como qualquer subjetividade reduzida ao psicológico, vive a experiência do vazio/pleno como ameaça de desintegração de sua suposta identidade e, para proteger-se, habitua-se a interpretá-la por um *script* fantasmático, que funciona como um delírio. Os fantasmas baixam a cada vez que se apresenta uma situação de fragilidade e passam então a comandar a interpretação da cena e o *script* das atitudes que o espectador deverá tomar. É um verdadeiro vício que intoxica a subjetividade em sua relação com o mundo, que Freud circunscreveu como uma psicopatologia dominante já em sua época, dando-lhe o nome de “neurose”.

O espectador, aqui, convocado em seu corpo vibrátil, capta as sensações provocadas pela estranha experiência com aqueles objetos, e, se ele realiza sua decifração, tende a se tornar outro, diferente de si mesmo. O que lhe está sendo dado viver é uma experiência propriamente estética, que nada tem de psicológica; sua subjetividade está em obra, como também o está sua relação com o mundo.

Encontra-se sem dúvida, aqui, o mais disruptivo da *Estruturação do Self*: a realização da obra implica essa mobilização, na subjetividade do espectador, de sua potência de vibrar as intensidades do mundo e de decifrar os signos formados por suas sensações. A obra promove no espectador uma espécie de “aprendizado dos signos”, e é exatamente com isso que ela se completa. Tal aprendizado implica um deslocamento em seu modo de subjetivação: estrutura-se um *self*, como o nomeia Lygia, o qual irá assumir o comando da relação com o mundo, fazendo a interface de negociação entre o corpo vibrátil e o eu, que até então reinava soberano. Reconduzido assim à sua função de operador pragmático, o eu tende a deixar de trabalhar a favor de uma resistência defensiva contra a impermanência, para trabalhar – em colaboração com o *self* – a favor da criação e do devir, desenvolvendo para isso uma capacidade de reciclagem de repertório. Uma “subjetividade estética” toma corpo. A operação, em princípio, liberta o espectador de sua condição de espectador, se concordamos que essa se define basicamente pelo bloqueio da experiência do corpo vibrátil em sua subjetividade.

Estão dadas as condições não só para desentulhar o espectador dos clichês associados à obra de arte, que o impedem de se beneficiar da experiência estética, mas também, e sobretudo, as condições para que o estatuto de espectador se desterritorialize efetivamente: ele se torna “receptor”.

O mesmo vale para o crítico: a clássica visita ao *atelier* do artista transforma-se aqui em ritual de iniciação à convocação de seu corpo vibrátil, indispensável para acessar essa obra – ritual que se inicia com o desnudamento concreto do crítico, que, ao promover sua conexão *on-line* com as sensações, favorece outro desnudamento, abstrato: o das ferramentas conceituais com que tende a abordar a obra de arte. As sensações constitui-

rão o critério de que se utilizará o crítico para a escolha de conceitos, a serem criados ou simplesmente rearticulados. A função dos conceitos aqui será a de ajudá-lo a decifrar as sensações mobilizadas nessa prática estética e não a de protegê-lo contra o desconhecido que tais sensações introduzem em seu mapa teórico: dois tipos de política do pensamento.

*A Estruturação do Self* é, portanto, uma prática que põe a subjetividade em obra. Ora, não seria isso o que define uma prática terapêutica? No entanto, ao longo dos doze anos em que Lygia a realizou, ela insiste em afirmar que essa obra é terapêutica e, ao mesmo tempo, repete inúmeras vezes que nunca deixou de ser artista, nem se tornou psicanalista ou algo do gênero. Se levamos em consideração o que diz a própria artista, o que podemos entender por “terapêutico” nessa experiência, que ela é da ordem de uma prática estética e não é de uma prática clínica? Que relação entre arte e cura podemos extrair disso?

De tudo o que dissemos até aqui, deduzimos que, em nossa sociedade, a subjetividade estética encontra-se confinada no artista. A experiência do corpo vibrátil no espectador, ou seja, potencialmente em todos os “não-artistas”, como vimos, tende a ser dominada pelos fantasmas. Podemos ir mais longe se lembrarmos que, no mesmo momento histórico em que a prática estética deixou de ser uma dimensão integrada à vida coletiva, para se confinar num campo especializado, surgiram, na medicina do Ocidente, as práticas clínicas voltadas para a subjetividade (a psiquiatria no século XVIII e a psicanálise na passagem do século XIX para o XX).

Isto nos leva a sugerir, é verdade que um pouco apressadamente, que tais práticas clínicas surgiram para tratar os efeitos colaterais desse modo de subjetivação que se convencionou chamar de “indivíduo” ou “sujeito moderno”, cuja formação se consolida justamente nos séculos XVII (com Descartes) e XVIII (com Kant). Naquilo que aqui nos interessa, tal modo se caracteriza por uma subjetividade convocada basicamente em sua função utilitário-pragmática, adequada para a relação com um mundo apreendido como objetividade controlável que então se estabelece. Nessa política do desejo, que consiste na redução da subjetividade à dimensão psicológica e racional e no banimento de sua dimensão estética, o que fica excluído é nada mais, nada menos, do que sua participação no processo de criação e transformação da existência. Se lembrarmos das duas palavras que existem em grego para designar a vida – *zoé*, vida em suas formas de organização, e *bios*, vida como potência de variação, ou seja, potência de criação de novas formas –, constatamos que estamos diante de um tipo de existência no qual o que fica travado é a vida como potência de diferenciação e de invenção. Não seria a patologia no campo da subjetividade

basicamente o efeito dessa interrupção do processo vital? E mais, uma interrupção que incidiria exatamente naquilo que tal processo talvez tenha de mais essencial, isto é, sua potência de criação?

Se estamos de acordo, é evidente que o modo de subjetivação dominante só pode estar infestado de patologias. Como vimos, o eu se vê encarregado da tarefa de “interpretar” as sensações que se produzem no corpo vibrátil, já que nesse caso uma subjetividade estética inexistente ou é insuficientemente desenvolvida para operar essa decifração. Ora, o eu só pode interpretar tais sensações com base na ameaça que representam para sua ilusória unidade inabalável. Daí a vasta produção de fantasmas que mencionei antes, que empanurram de sentido psicológico o vazio de sentido provocado pela emergência de sensações novas no corpo vibrátil. O efeito dessa obstrução é impedir a experiência do vazio e, com isso, neutralizar a força de invenção que ela impulsionaria, ficando assim interrompido o processo de diferenciação. É uma espécie de fabulação psicológico-racionalizadora, totalmente estéril, própria de uma “gorda saúde dominante”,<sup>10</sup> como a chama Gilles Deleuze: saúde de uma existência escrava de modelos e, portanto, dos mapas de sentido vigentes, reduzida ao funcional e pragmático, que Fernando Pessoa definia como “cadáver adiado que procria”.<sup>11</sup>

O que entender por “cura”, se a pensarmos baseados nessas colocações? O objetivo principal de uma cura, nessa perspectiva, evoca a figura de D. W. Winnicott, que aliás era uma das figuras da psicanálise que Lygia mais apreciava. Para esse psicanalista inglês, a cura não tem a ver com a “saúde psíquica”, que se avalia segundo o critério de fidelidade a um código: processo equilibrado de identificações do ego com imagens dos personagens que compõem o mapa oficial de seu meio, basicamente definido pela inserção sócio-econômico-cultural da família. O acesso a esse tipo de saúde se completa com a construção de defesas mais eficientes e menos rígidas. É a suposta saúde de uma subjetividade utilitário-pragmática comandada com exclusividade pelo eu.

Diferentemente disso, o que Winnicott entende por cura encontra ressonância naquilo que a obra de Lygia nos ajuda a construir: a afirmação da vida como força criadora, sua potência de expansão, o que depende de um modo estético de apreensão do mundo e de orientação nas escolhas. A cura, segundo o psicanalista inglês,<sup>12</sup> tem a ver com a experiência de participar da construção da existência, o que dá sentido ao fato de viver e promove o sentimento de que a vida vale a pena ser vivida. É todo o contrário de uma relação de complacência submissa, marcada por uma dissociação das sensações e a desativação do exercício do sonho: um tipo de relação que acaba promovendo um sentimento de futilidade e a impressão niilista de que nada tem importância ou de que tudo se equivale.



Em última instância, a clínica visaria à desobstrução do corpo vibrátil e à sustentação de uma subjetividade estética. Isto tornaria a clínica indissociável da crítica, como reativação da força que problematiza e transforma a realidade, possibilidade aberta de invenção de devires.

Sugeri no início que o artista contemporâneo trabalha com materiais do mundo e problematiza diretamente setores da vida cotidiana. Sugeri ainda que a singularidade de cada artista está no pedaço de mundo que ele escolhe obrar e nos procedimentos que inventa para isso. Pois bem, como artista contemporânea que Lygia é sem dúvida – aliás, hoje, das mais prestigiadas na cena internacional –, o pedaço de mundo com o qual ela escolhe fazer essa sua obra é precisamente o corpo vibrátil atrofiado e, seu corolário, a subjetividade estética inibida na vida coletiva. Tal operação é tanto mais radical se lembrarmos que, a partir dos anos 80 do neoliberalismo triunfante, a arte vem sendo cada vez mais instrumentalizada pelo mercado, o que contribui para reiterar a fetichização do objeto de arte – esse tende a ser reificado como bem de consumo da indústria do *fast-food* cultural, ou como instrumento de estratégias de *marketing* empresarial ou turístico, associado muitas vezes à lavagem enobrecedora de capital ilegalmente acumulado. A obra de arte tem sido assim reduzida a seu valor de troca, avaliada estritamente em função das flutuações do mercado, perdendo todo seu valor de uso como prática estética. Nessa “nova ordem, arte é o vendável”,<sup>13</sup> ou aquilo que ajuda a vender ou a se vender.

Tal recrudescimento do confisco da dimensão estética na vida coletiva, provocado pelo neoliberalismo, é paralelo a uma intensificação da função pragmática da subjetividade num mundo em que, além do mais, os mapas oficiais são cada vez mais fugazes e move-diços. Isso faz que a subjetividade esteja sempre recuperando o atraso, em defasagem, em dívida, à beira da falência; sempre se debatendo agitada para se remodelar segundo os mapas legitimados, em uma missão impossível, fadada de antemão ao fracasso.

Evidentemente, efeitos desse estado de coisas se fazem sentir no campo da clínica: é o aparecimento cada vez mais recorrente das depressões, das crises de pânico e de uma exaustão sem fim; isso quando não se rompe um limite, provocando um esgarçamento irreversível, que leva a situações de barbárie, como a onda de cenas de horror que ocorreram recentemente em várias escolas nos Estados Unidos, com adolescentes assassinando colegas de classe.

Com sua *Estruturação do Self*, Lygia desloca as fronteiras historicamente traçadas entre arte e clínica. Entre propositor e receptor, seja esse o ex-espectador ou o ex-crítico, cria-se uma zona de indeterminação, algo em comum porém indiscernível, que não remete a nenhuma relação formal ou de ordem identitária, já que um pólo dessa dupla não se encaixa nem bem na categoria de artista, nem bem na de terapeuta, enquanto o outro não

se encaixa nem bem nas categorias de espectador ou de crítico, nem bem na de paciente ou de cliente. É todo um cenário histórico que se move, esboçando-se um território inteiramente novo, no qual subjetividade e mundo se revitalizam. Esse é o condensado de signos que nos é dado vislumbrar por meio da *Estruturação do Self*.

Entre os inúmeros equívocos cometidos na leitura dessa obra da artista, talvez o mais grave de todos – porque se estabeleceu como interpretação oficial – foi o de querer arrancá-la do terreno da arte e levá-la para o terreno da clínica.

Se um dos objetivos que Lygia quis alcançar com sua *Estruturação do Self* foi o de desfeticizar o objeto para desreificar a “obra” de arte propriamente dita, quando a interpretação que se impôs deslocou essa obra do terreno da prática estética para o da prática clínica, a feticheização reencontrou um terreno fértil para fazer sua reaparição: agora é o ritual que passa a ser feticheizado, reificado como técnica terapêutica.

Nesse infeliz mal-entendido, opera-se uma psicologização dessa proposta, o que a faz perder sua força essencial, que é justamente o acesso a um aquém/além da subjetividade psicológica, que chamei de corpo vibrátil. Em vez de uma “involução” para esse aquém/além da subjetividade psicológica e a convocação de uma subjetividade estética, em que um *self* se desenvolve como elemento estruturador, esse equívoco faz que a experiência seja conduzida na direção de uma “regressão” para a infância da subjetividade psicológica (fazendo-se uso de um Freud empobrecido) – isso quando a experiência não é conduzida na direção de uma “evolução” religiosa, rumo às formas puras dos arquétipos universais do homem (fazendo-se uso, nesse caso, de um Jung empobrecido). Lygia já dizia, acerca de suas *Arquiteturas biológicas* (1968-70), que em seu trabalho “não há regressão porque existe abertura do homem para o mundo”.<sup>14</sup> E o que se dá nessa abertura senão um devir-outro de si e do mundo, todo o contrário de uma regressão?

É preciso frisar que nada impede que se utilize essa proposta como um dos recursos possíveis de uma prática clínica, o que aliás Lygia desejou que se fizesse, principalmente na clínica com psicóticos.<sup>15</sup> O que não se pode fazer é reduzir tal proposta a um estatuto de método terapêutico, sob pena de retirar-lhe o essencial: a poderosa reativação que ela opera da prática estética como crítica e como clínica, indissociavelmente. Esse equívoco arranca os personagens que Lygia criou de sua condição fronteiriça indiscernível, para devolvê-los à paz de uma identidade. Isso interrompe a experiência criadora dos devires que poderiam desencadear-se no processo. O efeito nefasto desse equívoco consiste numa reterritorialização forçada da obra no campo da clínica – uma aterrissagem de urgência, provavelmente por ter ultrapassado um limiar de suportabilidade da desterritorialização das referências conhecidas no campo da arte.

Despsicologizar essa proposta, devolvendo-lhe seu estatuto de prática estética, não implica destituí-la de seus poderes terapêuticos, mas, pelo contrário, significa reafirmá-los como um efeito poderoso da prática estética que Lygia Clark nos restituiu: a potência crítica e clínica da obra de arte.

É o mínimo que se pode fazer quando se deseja retribuir à artista “um pouco dessa alegria, dessa força, dessa vida amorosa e política que ela soube dar, inventar”.<sup>16</sup>

*Tradução autorizada em 22 de maio de 2002*

## Notas

<sup>\*</sup> Conferência (traduzida pela autora) proferida no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, por ocasião das exposições *Zuch Tecura e The Prunghom Collection: Traces upon the Wonderblock* (Barcelona, 2001) e na Dactyl Foundation for the Arts and Humanities (Nova York, 10.4.2002). Publicado com o título “Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea”, em encarte no jornal *Valor*, 12 abr. 2002, Ano II, n. 96, parte da obra de Jean-Luc Moulène, para a XV Bienal Internacional de São Paulo, e com o título “Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo”, in: BARTUCCI, G. (org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago, 2002.

<sup>\*\*</sup> Psicanalista e Professora titular do PEPG Psicologia Clínica da PUC-SP.

<sup>1</sup> Referência ao documentário *Lygia Clark. Memória do corpo*, realizado em 1984, com direção de Mário Carneiro, programação visual de Waltércio Caldas e seleção musical de Lilian Zarembo. Rio Arte Vídeo; apoio MEC, SEC, Funarte e Inac.

<sup>2</sup> São vários os *objetos relacionais* que a artista apresenta. Alguns têm nome, como é o caso das *Almofadas leves, leve-pesadas e pesadas*: saquinhos de plástico transparente, contendo água ou ar; saquinhos de tecido de cor neutra, contendo areia, sementes ou bolinhas de isopor, alguns trazendo uma costura no meio que permite conter mais de uma substância; diferentes temperaturas, texturas, pesos, volumes, densidades. Ou ainda o *Respire comigo*: tubo de borracha daqueles de pesca submarina, cujas pontas a artista junta, formando um círculo que ela estira e contrai ritmadamente no ouvido de seu cliente. Além desses, há uma infinidade de *objetos relacionais* sem nome específico: um tubo de papelão que ela sopra sobre a superfície do corpo; uma lanterna cujo foco de luz ela aproxima dos lábios do cliente para aquecê-los, ou de seus olhos, fechados ou vendados, provocando manchas luminosas; uma bucha natural trazida por um cliente, que ela esfrega em sua pele; um punhado de estopa trazido por outro cliente, que ela coloca no interior de sua sunga; um saquinho de cebola, daqueles de rede colorida que se usa nas feiras para empacotar legumes, contendo um saco plástico cheio de ar, no interior de cuja extremidade, separada por um elástico, pedrinhas pendem e pesam; outro objeto semelhante, trazendo pedrinhas nas duas extremidades; bolinhas de gude; rabinhos de coelho; conchas grandes, para isolar os ouvidos, e também pequenas, que a artista chacoalha numa peneira; meia-calça de náilon com conchas de um lado e pedras do outro, ou com bolas de *ping-pong* de um lado e de tênis do outro.

<sup>3</sup> “A propósito do instante”. In: *Memória do corpo. O dentro é o fora*. Manuscrito inédito, s.d., Arquivo L. Clark.

<sup>4</sup> Conchas maiores apoiadas por almofadas pesadas isolam seus ouvidos dos sons de fora e os fazem se concentrar nos sons de dentro; uma espécie de almofada/véu cobre de peso seus olhos e de leveza a cabeça; a mão da artista passeia por seu peito e sua barriga, detendo-se em alguns pontos que pressiona suavemente; saquinhos de

água e de ar rolam por todo seu corpo; almofadas leves, leve-pesadas ou pesadas preenchem os vãos entre as pernas e entre tronco e braços; o peso das pedras do saquinho de cebola que envolve o saco plástico pousa entre as coxas, sobre a virilha, o restante leve daquele mesmo objeto abraça a barriga, enquanto o outro saquinho de cebola com peso/pedra nas duas extremidades pousa sobre o peito. Enquanto o corpo do cliente “enformado”, como diz a artista, plenamente coberto e aconchegado, ela coloca em sua mão um seixo envolvido em um saquinho de cebola, que ela chama de “prova do real”. Por um tempo ela pára, agacha-se ao lado do cliente e, segurando seu pulso, deixa instaurar-se um silêncio. Em seguida, com um conta-gotas, a artista pinga mel em seus lábios e depois os aquece com a luz de uma lanterna. E o ritual continua até que o corpo é posto novamente em silêncio sob um véu diáfano de *voile*, com um seixo pousado sobre o umbigo. Depois de algum tempo, a artista levanta delicadamente o véu que cobre o corpo do cliente, retira um a um os outros objetos que o “enformam” e acaricia toda a superfície de seu corpo com um outro almofadão, esse de *voile*, segundo ela “para revitalizá-lo”. Ela começa então a emitir ruídos primitivos no ouvido do cliente, através do *Respire comigo*. Para terminar, massageia sua cabeça e, enquanto isso, pergunta-lhe se quer um “pequeno plástico” para arrebentar. O cliente responde que o quer, mas que não deseja arrebentá-lo; ele apalpa o objeto por um tempo e a sessão se encerra.

<sup>5</sup>No final do vídeo *Lygia Clark. Memória do corpo*, o crítico e a artista conversam sobre a obra.

<sup>6</sup>A tendência predominante nas inúmeras exposições que nos últimos anos vêm incluindo cada vez mais as propostas experimentais de Lygia Clark (1963-1988) tem sido, infelizmente, a de apresentar os objetos que compõem essas práticas estéticas sem nenhuma referência a estas.

<sup>7</sup>“1964: Caminhando”. In: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 26, Col. Arte Brasileira Contemporânea.

<sup>8</sup>“Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação” (“Nós somos os propositores”, 1968, in *Lygia Clark*, 1980, p. 3; in *Lygia Clark*, catálogo da retrospectiva da obra da artista. Barcelona, Fundació Antoni Tapiès, 1997, p. 233).

<sup>9</sup>“Fantasmática” vem de “fantasma” ou “fantasia”, traduções para o português do conceito freudiano *Phantasie* em alemão. Tal conceito tem um emprego extenso e variado na psicanálise, sendo o sentido privilegiado por Lygia Clark, ao usar a noção de “fantasmática”, o de uma encenação imaginária inconsciente em que o indivíduo está presente e que tem um poder estruturante sobre sua vida psíquica. Se consideramos o sentido comum da palavra “fantasma”, escolhida para a tradução do conceito psicanalítico *Phantasie*, podemos dizer que as fantasias inconscientes são como fantasmas que assombam a subjetividade, sendo a “fantasmática” essa vida ativa dos fantasmas, singular em cada indivíduo, tanto em seu conteúdo como em sua dinâmica.

<sup>10</sup>DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo, Editora 34, 1997, p. 14.

<sup>11</sup>PESSOA, F. *Mensagem* (III “As Quinas”; Quinta: D. Sebastião, Rei de Portugal). In: *Fernando Pessoa. Obra poética e em prosa*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1986, vol. I, p. 1.152.

<sup>12</sup>WINNICOTT, D. W. “A criatividade e suas origens”. In: *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro, Imago, 1975.

<sup>13</sup>ARAÚJO, I. Na nova ordem o belo é o vendável. *Folha de S. Paulo*, fev. 2001 (Ilustrada).

<sup>14</sup>“O corpo é a casa”. In: *Lygia Clark*, catálogo da retrospectiva da obra da artista. Barcelona, Fundació Antoni Tapiès, 1997, p. 249.

<sup>15</sup>O médico Lula Wanderley e a psicóloga Gina Ferreira fizeram a experiência de *Estruturação do Self* com Lygia Clark e se dispuseram a utilizá-la no tratamento de psicóticos, o que fazem até hoje. A artista acompanhou esse trabalho de perto e com grande interesse. Um depoimento de ambos sobre sua experiência com essa proposta encontra-se incluído no vídeo *Lygia Clark. Memória do corpo*, ao qual me referi no início.

<sup>16</sup>DELEUZE, G. e PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo, Escuta, 1998, p. 137 (tradução revisada).