

Lygia Clark e o híbrido arte/clínica

Suely Rolnik

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.¹

Pássaros e leões nos habitam, diz Lygia - são nosso corpo-bicho. Corpo-vibrátil, sensível aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos ambientais que nos atravessam. Corpo-ovo, no qual germinam estados intensivos desconhecidos provocados pelas novas composições que os fluxos, passeando para cá e para lá, vão fazendo e desfazendo. De tempos em tempos, avoluma-se a tal ponto a germinação que o corpo não consegue mais expressar-se em sua atual figura. É o desasossego: o bicho grasna, esperneia e acaba sendo sacrificado; sua forma tornou-se mortalha. Se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte.

Mas, pelo quê exatamente teríamos que nos deixarmos tomar? Pela tensão entre a figura atual do corpo-bicho que insiste por força do hábito e os estados intensivos que nele se produzem irreversivelmente, exigindo a criação de uma nova figura. Nos deixarmos tomar pelo festim da vida e da morte entrelaçadas - o trágico. O quanto se consegue habitar esta tensão², pode ser um critério para distinguir modos de subjetivação. Um critério ético, porque baseado na expansão da vida, já que esta se dá na produção de diferenças e sua afirmação em novas formas de existência.

A arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. O artista consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do



sacrifício. Então, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo- ovo, de onde nascerá junto com sua obra, um outro eu, até então larvar.

Artista e obra se fazem simultaneamente, numa inesgotável heterogênese. É através da criação que o artista enfrenta o mal-estar da morte de seu atual eu, causada pela pressão de eus larvares que agitam-se em seu corpo. Tal enfrentamento, o artista opera na materialidade de seu trabalho: aí se inscrevem as marcas de seu encontro singular com o trágico festim. Marcas desta experiência, elas trazem a possibilidade de sua transmissão: ampliam-se na subjetividade do receptor as chances de realizar a seu modo este encontro, aproximar-se de seu corpo-vibrátil e expor-se às suas exigências de criação.

A arte é assim uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho em sua generosa vida germinativa; manancial de coragem de enfrentamento do trágico. De acordo com os contextos históricos, varia o grau de permeabilidade entre esta reserva de heterogênese e o resto do planeta, o quanto o planeta respira seus ares.

No mundo contemporâneo, nos deparamos com uma situação paradoxal. Por um lado, a arte é um domínio bem delimitado, o que produz a impressão no resto do planeta de um certo esmaecimento do corpo-vibrátil. Instaure-se um tipo de subjetividade que tende a desconhecer os estados intensivos e a orientar-se unicamente pela dimensão formal. Contribui para isso, o fato de que o mercado hoje converteu-se no principal - senão único - dispositivo de reconhecimento social. As subjetividades tendem a orientar-se cada vez mais em função deste reconhecimento e, portanto, das formas que se supõe valorizáveis, e cada vez menos em função da eficácia das formas enquanto veículos para as diferenças que se apresentam. Na constituição deste modo menos experimental e mais mercadológico de subjetivação, participam especialmente os monopólios da mídia. Em suas artérias eletrônicas, navegam por todo o planeta imagens de formas de existência glamourizadas, que parecem pairar inabaláveis sobre as turbulências do vivo. A sedução destas figuras mobiliza uma busca frenética de identificação, sempre fracassada e recomeçada, já que se trata de montagens imaginárias.

De outro lado, no entanto, nosso corpo-bicho tem esperneado mais do que nunca: com as novas tecnologias de comunicação e informação, cada indivíduo é permanentemente habitado por fluxos do planeta inteiro, o que multiplica as hibridações,

aguçando, conseqüentemente, o engendramento de diferenças que vibram no corpo e o fazem grasnar. Assim, a disparidade entre a infinitude da produção de diferenças e a finitude das formas tem se exacerbado cada vez mais: entre o ovo e a mortalha, não há mais quase intervalo, conforme nos alertava Lygia já nos anos sessenta; as formas são hoje mais efêmeras do que nunca.

Em outras palavras: muitos fluxos, muita hibridação, produção de diferença intensificada; mas, paradoxalmente, pouca escuta para este burburinho, pouca fluidez, potência de experimentação debilitada. Neste mundo de subjetividades mercadológicas, tende a ser mínima a permeabilidade entre a arte - onde, e só onde, o grasnar é ouvido como apelo à criação - e o resto do planeta. Fora da arte e do artista, cada grasnar do bicho, cada morte de uma figura do humano tende a ser vivido como aniquilamento de tudo. Esta sensação pode levar a reações patológicas, e aí já caímos num outro domínio, o da clínica.

Entre a reserva ecológica do corpo-bicho na arte e seu asilo na clínica quando, por transitar inadvertidamente fora da reserva, ele se patologiza, esteriliza-se o poder disruptivo da disparidade entre o bicho e o homem. Não encontrando vias de existencialização, as diferenças acabam sendo abortadas. Ética e estética dissociam-se: desativa-se o processo de criação experimental da existência; a vida mingua.

É neste contexto que se coloca, a meu ver, a questão que move o trabalho de Lygia Clark: incitar no receptor a coragem de expor-se ao grasnar do bicho; o artista como "propositor" de condições para este afrontamento. O que Lygia quer é que o festim do entrelaçamento da vida com a morte extrapole a fronteira da arte e se espalhe pela existência afora. E procura soluções para que o próprio objeto tenha o poder de promover este desconfinamento.

Embora presente ao longo de toda sua obra, tal proposta pode ser mais facilmente circunscrita a partir da fase que se inicia com o Caminhando, em 1964, quando Lygia vai mais longe no investimento do pólo experimental da arte, em detrimento do pólo narcísico/mercadológico. Nesta fase ela escreve coisas do tipo: Mesmo que essa nova proposição deixe de ser considerada uma obra de arte é preciso levá-la avante (nova modalidade de arte?)³. Sua questão se radicaliza e se explicita com maior vigor. O sentido do objeto passa a depender inteiramente de experimentação, o que impede que o objeto seja simplesmente exposto, e que o receptor o consuma, sem que isto o afete. O objeto

perde sua autonomia, ele é apenas uma potencialidade⁴, atualizada ou não pelo receptor. Lygia quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto onde ele não é senão a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade, ponto no qual por isso mesmo, o objeto atinge a máxima potência de contágio do receptor.

Com os Objetos Relacionais, sua última obra, Lygia chega o mais perto que pôde desse ponto. Saquinhos de plástico ou de pano, cheios de ar, água, areia ou isopor; tubos de borracha, canos de papelão, panos, meias, conchas, mel, e outros tantos objetos inesperados espalham-se pelo espaço poético que ela criou num dos quartos de seu apartamento, ao qual deu o nome de consultório. São os elementos de um ritual de iniciação que ela desenvolve ao longo de "sessões" regulares com cada receptor.

Mas a quem exatamente somos iniciados neste seu consultório experimental? À vivência do desmanchamento de nosso contorno, de nossa imagem corporal, para a sessão, para que pudesse, à exemplo de Joãozinho e Maria, encontrar o caminho de volta. Volta para o familiar, o conhecido, o doméstico; volta para a forma, a imagem, o humano - a "prova da realidade", como se referia Lygia a este aspecto de seu ritual.

Assim a iniciação que se dá no consultório experimental de Lygia não tem rigorosamente nada a ver com expressão ou recuperação de si, nem com a descoberta de alguma suposta unidade ou interioridade, em cujos recônditos se esconderiam fantasias, primordiais ou não, que se trataria de trazer à consciência. Pelo contrário, é para o corpo-ovo que os Objetos Relacionais nos levam. Estes estranhos objetos criados por Lygia têm o poder de nos fazer diferir de nós mesmos.

A radicalização da proposta de Lygia já se anunciava com o Trepante, último exemplar de sua prestigiada família dos Bichos, ganhando visibilidade no pontapé que lhe deu Mário Pedrosa ao vê-lo pela primeira vez e na sua alegria em poder chutar uma obra de arte. O gesto memorável do crítico e amigo materializa o start de um salto que Lygia dará em seu trabalho, na sequência, rumo a uma região cada vez mais fronteira à arte, sobretudo ao universo artístico de sua época. Um mistério começa a pairar sobre sua obra, que se estenderá pelos últimos vinte e quatro anos de sua vida e mesmo depois. É a arte que Lygia terá chutado? Terá ela se esvaziado como artista? Terá enlouquecido?

Doze anos depois, ao criar os Objetos Relacionais, sua última obra, é a própria Lygia, a estas alturas incompreendida e marginalizada pela arte, quem aparece com uma

resposta: ela se tornara psicoterapeuta. Os poucos críticos que na época ainda se aventuram a pensar sua obra tendem a aceitar esta explicação incontestavelmente, o quê, diga-se de passagem, de um modo geral não se acompanhou de um reconhecimento do mérito terapêutico de seu trabalho. Assim se estabelece a interpretação oficial da obra de Lygia Clark pós-chute.

Eu mesma, na época, concordei com esta resposta, tanto que, a pedido de Lygia, desenvolvi uma leitura psicanalítica de suas sessões com os Objetos Relacionais, que tratei como prática clínica na dissertação de Psicologia que defendi numa universidade em Paris⁵. Mas, já não aceito tão facilmente a interpretação de que Lygia se tornara terapeuta. Não por qualquer prurido de ortodoxia. Pelo contrário é que me parece que o desafio que Lygia nos propõe é justamente o de conviver com a posição fronteiriça em que ela foi cada vez mais se colocando. É a própria Lygia que, comentando sua proposta com os Objetos Relacionais, diz numa entrevista: É um trabalho fronteira porque não é psicanálise, não é arte. Então eu fico na fronteira, completamente sozinha⁶. Hoje entenderia de outro modo o pedido de Lygia: mais do que trazê-la para o mundo da clínica, como fiz nos anos setenta, seria preciso ir ao seu encontro na fronteira.

Embora me pareça perfeitamente cabível utilizar as propostas de Lygia no trabalho clínico - o que, aliás, ela mesma desejou -, não penso que haja uma Lygia artista e outra, terapeuta. E mais, penso que esta divisão atenua a força disruptiva de sua obra. O chute, gesto de Lygia que Mário Pedrosa protagoniza, não visava a arte, mas sim seu confinamento numa disciplina autônoma que implica uma reificação do processo criador. Lygia queria deslocar o objeto de sua condição de fim para uma condição de meio. O salto que Lygia dá após os Bichos, não é para fora da arte e para dentro da clínica, mas sim para uma fronteira onde se depura a questão que atravessa o conjunto de sua obra, a qual terá reverberações tanto na arte quanto na clínica.

A questão de Lygia, materializada em sua obra, tem o poder de arrancar a cerca que isola a arte como reserva ecológica de enfrentamento do trágico. Com isso, acaba produzindo hibridações da arte com outras práticas - especialmente a clínica, o que não é por acaso. Vimos que a clínica nasce exatamente num contexto sócio-cultural que cala o grasnar do bicho, enjaulando-o na arte, o que faz com que no resto da vida social, ele tenda a ser vivido como trauma. É curioso lembrar que Lygia chama de "estado de arte" o que em nós escuta o grasnar do corpo-bicho e Deleuze de "estado de clínica", o que em nós



cala este grasnar. O híbrido arte/clínica que se produz na obra de Lygia explicita a transversalidade existente entre estas duas práticas. Problematizar esta transversalidade pode mobilizar a potência da crítica⁷ tanto na arte, quanto na clínica.

Em primeiro lugar, ganha visibilidade uma dimensão clínica da arte: a revitalização do estado de arte, implica potencialmente uma superação do estado de clínica. E, reciprocamente, uma dimensão estética da clínica: a superação do estado de clínica, implica potencialmente uma revitalização do estado de arte.

Em segundo lugar, descobrimos nas duas práticas a presença de uma mesma dimensão ética: o exercício de um deslocamento do princípio constitutivo das formas da realidade que predomina em nosso mundo. Desfazer-se do apêgo às formas-mortalha como referência, para poder constituir-se no festim do entrelaçamento entre a vida e a morte, ou nas palavras de Lygia, para que tudo na realidade seja processo⁸. Seu híbrido arte/clínica nos dá a ver que criar condições para expor-se ao mal-estar provocado pelo trágico é a questão ética fundamental que atravessa estes dois campos.

E, por último, explicita-se uma mesma dimensão política: da perspectiva de sua hibridação, prática artística e prática clínica revelam-se como forças de resistência à esterilização do poder disruptivo da disparidade entre a infinita germinação do corpo-ovo e a finitude das formas que encarnam cada uma de suas criações. Como vimos, a rigidez da separação entre estas práticas implica uma patologização do estado de arte: diminuem as chances de constituirmos territórios que sejam a expressão das diferenças engendradas em nosso corpo-bicho, chances de investirmos a dimensão experimental da vida, sua construção como obra de arte.

Mas nem por isso arte e clínica se confundem: embora ambas visem a mobilização do estado de arte na subjetividade, a singularidade da clínica está em tratar os impedimentos psíquicos a esta mobilização, o que não interessa à arte. Tais impedimentos se erigem sempre na fronteira entre o corpo-bicho e suas formas no homem, variando apenas as modalidades. Uma destas modalidades é o borderline: uma subjetividade que não se encontra nem prisioneira de uma forma como na neurose, nem perdida nas intensidades do corpo-vibrátil, como na psicose; funâmbula, ela se equilibra bem ou mal na linha fronteira. Nesta precária posição, acessa mais facilmente o bicho e exerce uma maior liberdade de desnaturalização das formas. Há uma espécie de fluidez de processo, embora esteja sempre presente o risco de cair. Se a queda é para o lado da

neurose, há uma parada de processo, se ela é para o lado da psicose, o processo fica rodando no vazio, ao infinito.⁹

Lygia nunca escondeu sua preferência pelos borderlines, certamente por esta versatilidade maior no vai e vem entre o bicho e o homem. Com este tipo de receptor, Lygia obtinha mais facilmente o efeito que queria de seus Objetos Relacionais, sem ter que se entediar com a monotonia da neurose, nem se esgotar com os terrores da psicose. Estas coisas, próprias da clínica, lhe pesavam muito: em inúmeras cartas ela se queixa de sentir-se impregnada com o que se passa nas sessões, totalmente exaurida. A tal ponto que acaba parando de praticá-las, poucos anos depois de ter começado e bem antes de morrer: em 1984, escreve a Guy Brett que considera esgotado este trabalho, que não se interessa mais por ele porque já domina seu conceito, que aliás, diz ela, são vários¹⁰.

Penso que Lygia se disse terapeuta, inclusive a si mesma, como resposta à surdez ambiente que se constituiu em torno de sua obra, situação diametralmente oposta ao sucesso que ela conhecera nos anos 50 e 60: não se pode esquecer que o momento em que Lygia dá o chute radicalizador, é exatamente quando seu prestígio chega ao apogeu, em escala internacional.¹¹ É provavelmente quando sentiu-se mais sustentada que ela pôde dar este perigoso salto no trapézio da criação. Mas ela foi longe demais, e a rede da arte que subjazia seu trapézio desapareceu: para o meio artístico, com raríssimas exceções, sua obra não fazia mais sentido algum. Através desta explicação, a meu ver, Lygia quis criar uma outra rede de sustentação de sentido para suas propostas, desta vez no meio psicanalítico - o que, aliás, ela nunca conseguiu.

Mas daí a tomar esta interpretação de Lygia como a verdade sobre as sessões com os Objetos Relacionais há uma distância. Esta posição implica em aceitar o confinamento de sua obra numa terapêutica, o que é o mesmo que confiná-la na arte enquanto domínio isolado. Ora, não é exatamente isso o que Lygia combateu tão obstinadamente? Não é exatamente para deslocar-se disso que ela criou este híbrido na fronteira entre os dois campos, como sua última arma? É a própria Lygia quem diz:

Não troquei a arte pela psicanálise. Acontece que em minhas pesquisas todas acabei fazendo o que faço, que não é psicanálise. Desde que pedi a participação do espectador, que foi em 59, daí por diante todo meu trabalho exige a participação do espectador; meu trabalho foi sempre conduzido para o outro experimentar, não só para vivência minha.¹²

Por ora, tenho a consciência de que meu trabalho é um campo 'experimental', rico em possibilidades e é só.¹³

Insistir em considerar como método terapêutico a última proposta de Lygia, pode nos levar a perder o essencial: a força disruptiva de seu híbrido feito de arte e clínica, que faz vibrar em cada um destes campos a tensão do trágico, tornando ética e estética indissociáveis.

Porque Lygia colocou-se na borda da arte de seu tempo, sua obra indica novos rumos para a arte, revitalizando sua potência de contaminação. O artista como propositor de condições para o receptor deixar-se embarcar no desmanchamento das formas - inclusive as suas -, em favor das novas composições de forças que seu corpo-vibrátil vai vivendo ao longo do tempo.

Porque colocou-se na borda também da clínica de seu tempo, Lygia indica para nós analistas novos rumos a explorar. Se nos dispomos a ir ao seu encontro na fronteira, somos levados a encarar o corpo-bicho fibra por fibra e a descobri-lo em sua riqueza e complexidade próprias. Nos damos conta de que se é verdade que no trabalho clínico é da relação com o corpo-bicho que se trata, não é menos verdade que costumamos rebatê-lo a suas humanas formas tão logo o pressentimos. Diante desta constatação, não podemos deixar de pensar na necessidade de reorientarmos nossas práticas. Mas para onde apontam estas novas direções?

O que a hibridação com a arte pode nos ajudar a perceber é que toda patologia diz respeito à relação com o trágico, mais precisamente à dificuldade de se fazer a passagem entre o corpo-bicho e suas humanas formas. Vimos que inúmeras são as versões desta dificuldade - por exemplo, ficar enredado nas intensidades do corpo, dilacerado pela dor de seu grasnar, como na psicose, ou adicto de estratégias existenciais montadas para anestesiá-lo, como na neurose. Seja qual for a modalidade de interrupção do processo¹⁴, o efeito é sempre o de minar a potência criadora, entorpecer o estado de arte, levando a subjetividade a soçobrar num estado de clínica. Nossas práticas consistiriam então em criar condições para uma despatologização da relação com o trágico. Isto passa basicamente pela conquista de uma intimidade com o ponto inominável de onde emergem as formas.

Não é abandonar a arte, o que Lygia Clark propõe, nem eventualmente trocá-la pela clínica, mas sim habitar a tensão de suas bordas. Por colocar-se nesta zona fronteiriça, sua obra tem virtualmente a força de "tratar" tanto a arte quanto a clínica para que estas recuperem sua potência de crítica ao modo de subjetivação ambiente; potência de revitalização do estado de arte, de que depende a invenção da existência. Seria esta sua utopia? Deixo por conta de Lygia a última palavra:

Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e de atingirem o singular estado de arte sem arte.¹⁵

1 Lygia Clark, carta a Mário Pedrosa, 1967; in Sonia Lins, Artes, 1996.

2 cf. Paulo Cesar Lopes, Pragmática do Desejo. Aproximações a uma teoria da clínica em Félix Guattari e Gilles Deleuze. Dissertação de mestrado, Pós-Graduação de Psicologia Clínica da PUC/SP. São Paulo, 1996.

3 "A magia do objeto sem função". Inédito, 1965.

4 "1964: Caminhando", in Lygia Clark. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980; p. 26.

5 La mémoire du corps. Paris, U.E.R. de Sciences Humaines Cliniques, Sorbonne, Université de Paris VII, 1978.

6 "A radical Lygia Clark", entrevista a Wilson Coutinho para o Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 15/12/1980.

7 cf. nota 2.

8 Carta a Hélio Oiticica, de 26/10/1968, in Lygia Clark e Hélio Oiticica. Funarte, Rio de Janeiro, 1987(?).

9 cf. nota 2.

10 Carta de 31/08/1984.

11 Em 1963, exposição em Nova York, na Louis Alexandre Gallery, e sala especial na 7ª Bienal de São Paulo; em 1965, exposição em Londres, na Galeria Signals; em 1968, sala especial na 34ª Bienal de Veneza.

12 Entrevista a Jorge Guinle, s/d.

13 Carta a Mme. Karlicow, com quem Lygia desenvolveu um trabalho de relaxamento, s/d.

14 cf. nota 2.

15 "1965: A propósito da magia do objeto", in Lygia Clark. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980; p. 28.