

# Da vida à arte e de volta à vida: o sujeito em Lygia Clark

Cibele Prado Barbieri\*

**Unitermos:** Lygia Clark; arte; subjetividade; sujeito; representação.

*À noite, A. apareceu e foi a noite mais alucinante da minha vida. Nos entregamos, ou eu me entreguei [...] a uma relação super agressiva, super infantil e chegamos próximos das fantasias mais [...] eróticas. Quase apanhei, perdi a noção das coisas, como acontece nas minhas experiências. Virei energia pura e nem me dava conta do que estava acontecendo. Foi soberbo.*<sup>1</sup> (Trecho do diário inédito de Lygia Clark).

## Resumo

Partindo dos escritos e da obra plástica da artista Lygia Clark, a autora tenta desenvolver a tese de que a arte é capaz de produzir novas representações, reorganizando o discurso, promovendo uma nova dinâmica na economia psíquica e uma subjetividade calcada no desejo.

Esse trecho, colhido das páginas da Revista *ISTOÉ*<sup>2</sup>, dirigiu minha curiosidade para esta artista pela sutil articulação que estabelece entre a relação erótica e a experiência artística. A possibilidade de trabalhar, com seu auxílio, as questões da mulher e da criação artística pareceu-me interessante para esta jornada em que, mais uma vez, articulamos Arte e Psicanálise.

Entretanto, ao entrar no mundo dos seus escritos, fui levada a tomar outros rumos, ampliar minha visão, pois descobri uma fascinante complexidade interior, talhada nos objetos de arte e de letra que ela produziu. Seus textos revelam o que a leva a construir novas representações (de coisa e de palavra, talvez possamos até dizer); seus objetos de arte se transformam materializando suas falas. Seu legado escrito me fez cogitar muitos caminhos possíveis para trabalhar e tive que escolher apenas um para aqui abordar. O que me pareceu o mais fundamental e que pretendo tomar é o percurso subjetivo que se delinea através dos avanços de sua obra paralelamente aos momentos existenciais que ela descreve em seu diário inédito, depoimentos, cartas e textos, aos quais tive acesso.

Esta artista é considerada a revolucionária que quebrou paradigmas gerando uma mudança radical nas relações entre o artista, o objeto de arte e o espectador. Numa das muitas biografias que podemos encontrar na Internet, li um trecho de autor não

mencionado, que diz o seguinte:

[...] tentando superar os limites entre obra e vida, ela rejeitou a ortodoxia do concretismo, fundou um novo movimento, experimentou a body arte, adentrou a arte plurissensorial. Vivendo no limiar entre a psicanálise e a expressão artística, em dado momento abdicou do próprio rótulo de artista, exigindo ser chamada de "propositora" e ao final de seu percurso usou a sua criação como instrumento terapêutico.<sup>3</sup>

A leitura de Lygia Clark me revelou o percurso de engendramento desse sujeito como um processo no qual a arte entra como produtora de representações, reorganizando o discurso e promovendo uma nova articulação entre real, imaginário e simbólico.

É essa leitura que pretendo transmitir aqui, embora não podendo, no espaço deste artigo, mencionar todos os fatos e atos que se articulam ao longo de sua trajetória artística, justificando essa afirmação. Trago, apenas, alguns recortes do extenso material ao qual tive acesso, graças ao simpático acolhimento da Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"<sup>4</sup> e, especialmente, de Álvaro Clark, filho de Lygia, privilegiando trechos que fundamentam as idéias que formulei.

## DA VIDA À ARTE

Essa mineira de Belo Horizonte, nascida em 1920 e falecida em 1988, analisada por Pierre Fédida<sup>5</sup> - quando

<sup>1</sup>Trecho do diário, publicado na Revista *ISTOÉ*, São Paulo, Editora Três, ano 30, n. 1.953, 4 abr. 2007.

<sup>2</sup> Id., *ibid.*, p. 102.

<sup>3</sup>NETSABER. Biografias. Disponível em: [http://www.netsaber.com.br/biografias/ver\\_biografia.php?c=221](http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia.php?c=221).

<sup>4</sup> Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark. Disponível em: [www.lygiaclark.org.br](http://www.lygiaclark.org.br).

<sup>5</sup>Segundo Maria Hirszman. *Estadão.com.br*. Disponível em: <http://www22.estadao.com.br/divertase/visuais/noticias/2006/jan/24/126.htm>.

\*Psicanalista, Presidente do Círculo Psicanalítico da Bahia e do Círculo Brasileiro de Psicanálise. Conferência de abertura da XIX Jornada do Círculo Psicanalítico da Bahia, 2007. A versão resumida dessa palestra pode ser encontrada na revista *Estudos de Psicanálise*, do Círculo Brasileiro de Psicanálise, v. 31, 2008.

morava na França - e por vários psicanalistas brasileiros ao longo de toda a sua vida<sup>6</sup>, é considerada a fundadora do neoconcretismo.

Os diários de Lygia, ainda inéditos, revelam um mundo interior povoado de angústias e fantasias e, para além das questões cotidianas do feminino, uma rica trama de questionamentos que denunciam sua busca constante de uma nomeação. Encontramos neles e nas cartas enviadas a Hélio Oiticica muitas passagens da história da artista e relatos de sonhos que revelam o tormentoso sofrimento de sua vida e o papel da criação como recurso para inventar um lugar para si no mundo.

Num desses escritos, ela relata na 3ª pessoa, como se fosse um ensaio ou um conto, acontecimentos que marcaram precocemente sua vida e iniciação na arte e que, segundo Álvaro Clark, referem-se ao momento do nascimento de seu terceiro filho, Eduardo.

#### A Mãe

*Quando o caçula nasceu, a Mãe sentiu toda a magia de um eclipse. [...] O caçula berrava noite e dia quando a loucura acabou de baixar sobre o corpo e a alma da Mãe. Acabou sendo posto para fora do quarto, no corredor, mais tarde na sala e em seguida na entrada do apartamento [...] alucinações que a mudariam também pelo resto da sua existência cujo processo nunca mais a deixaria, sempre num equilíbrio entre a loucura que era sua e a realidade que ela estava sempre na eminência de perder [...] Teve alucinações terríveis, escutava vozes [...] mais tarde saberia ser o vago-simpático que nunca mais a deixou sem notícias [...] conflitos de tal fúria que quando passava a crise o corpo banhado de suor frio, a cabeça rodando junto ao teto de seu quarto que sempre se punha em movimento mostrando à Mãe o seu interior desagregado e perdido. Medo de animal, medo de água, que somente anos depois dessa crise ela saberia um dia por acaso o começo desse medo no seu inconsciente infantil. Quando era muito garota o médico da família aconselhava carregá-la ainda*

*adormecida nos braços do pai e ser jogada dentro de uma banheira cheia de água gelada nas noites de inverno, isso para acalmar os seus nervos pois diziam-na muito instável.[...]*

*Em pesadelos acordava gritando como se alguém estivesse lhe prendendo os braços e constatava que era ela mesma que com uma mão puxava o outro braço.[...]*

*Sentia que estava no fundo de um poço e queria sair de qualquer maneira. Negaram-lhe um psicanalista ninguém acreditava nisso na família. Isso foi em 1947. O que a salvou foi o sono. Dormia 12 horas por noite e passava o dia se debatendo contra a loucura e a morte.*

*Um nó na garganta, o bolo histérico,[...] a realidade, o mundo que continuava apesar de a vida que escorria ao redor dela, ela vendo de fora na impossibilidade de ser integrada no mesmo.*

*Depois a saída para o mundo, a busca de ser ela mesma. Toda uma reviravolta na sua vida. Trabalhando na pintura, no desenho, fazendo testes psicológicos que a apontavam como tão louca que o milagre era ainda ela poder se exprimir [...]*

*O medo do medo era a fantasia que fazia na crise. Medo de animal, inconsciente, aterrorizador, medo do medo nada podia explicá-lo e dar-lhe uma conotação com a realidade.”(Diário 1. [Trechos] [s.d.], p. 62;63;64<sup>7</sup> .*

Esse fragmento de texto permite situar a origem precoce da angústia, revelada como na definição lacaniana que encontramos no texto "A Terceira" (Lacan, 1973), e situa as origens do desnorteamento de Lygia a partir da infância.

Além disso, podemos dele extrair também subsídios para apoiar a hipótese de uma estrutura histérica (caso houvesse dúvidas sobre a possibilidade de tratar-se de uma estrutura psicótica) na base das crises que a acometem na vida adulta, apontando a arte como seu primeiro e mais poderoso recurso. Lendo esta e

<sup>6</sup> Segundo informação de Álvaro Clark.

<sup>7</sup>As páginas dos diários foram numeradas com a finalidade de transcrição, da forma como foram encontradas. Mas nem todos os escritos estão datados e não se sabe a ordem correta, pois as páginas foram sendo acrescentadas ao diário sem obedecer a uma cronologia.

<sup>8</sup> O primeiro trecho é muito provavelmente anterior à sua separação do marido e ida para Paris pela segunda vez. E está localizado na pág. 110 do diário.

<sup>9</sup> Cartas Enviadas a Hélio Oiticica, 26 out. 1968

<sup>10</sup> KERKENHOFF, Paulo. Catálogo Tápies, 1997. p.36.

outras passagens dos diários na íntegra, podemos constatar o papel da angústia na construção dessa biografia tanto quanto da própria produção artística. Em dois outros trechos, um sem data e outro de 1959, Lygia coloca claramente seu questionamento a respeito da articulação que faz entre a arte e a angústia.

Agora me pergunto:

Até onde identifico o meu lado criador com o patológico e até que ponto quero me ver livre da criação pela conotação com a patologia?<sup>8</sup>

Ao abrir um cesto senti que a forma externa só existe em relação absoluta a esse vazio - "vazio pleno" abrangendo o sentido existencial me deu no sentido imediato a consciência da minha feminilidade, senti o vazio vaginal como expressivo, interno em contraposição a sua forma externa - o avesso do pênis que a mulher traz cravado dentro de si.

Me pergunto pela primeira vez se o problema arte e vida não seria um só. (Trecho dos diários - 1959).

Essa relação fica ainda mais clara quando observamos, constantemente, o relato detalhado de um sonho seguido da construção de um novo objeto que o materializa. E ela literalmente diz:

Gostaria de pegar todos os meus cadernos de apontamentos e fazer uma ligação com a obra que fazia no momento de cada sonho ligando a obra, a realidade e os sonhos como processo de toda essa minha luta de integração de tudo. (Trecho dos diários, 25 dez. 1968).

Segundo Álvaro Clark, que conhece bem todo o extenso acervo de escritos que ela deixou, toda a sua produção está descrita, "explicada" e relacionada aos seus processos internos, suas "crises" como ela própria denomina, tornando compreensíveis as mudanças em cada fase do seu trabalho.

[...] a vida é sempre para mim o fenômeno mais importante e esse processo quando se faz e aparece é que justifica qualquer ato de criar, pois de há muito a obra para mim cada vez é menos importante e o recriar-se através dela é que é o essencial [...]

Para mim o objeto, desde o

*Caminhando, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais, por exemplo, é para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. A mim não importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. Só posso ser o que sou... Para mim tanto as pedras que encontro ou os sacos plásticos são uma só coisa: servem só para expressar uma proposição.<sup>9</sup>*

Para entender melhor essa fala da artista, vejamos um pouco esse seu percurso.

#### ARTE E VIDA: ARTE VIVIDA

A obra de Lygia se inicia no fim dos anos 40 com trabalhos tradicionais de pintura à óleo sobre tela. Escadas:

*Las escaleras de Clark son un lugar de paso, el flujo ambivalente de subir y bajar, un tránsito de opuestos. Conforman la génesis de las dualidades que preocuparán a la artista en el futuro: "Soy el dentro y el fuera: el derecho y el revés."<sup>10</sup>*

Essa preocupação, que revela a divisão subjetiva de Lygia, pode ser rastreada em toda a sua obra, tanto na vertente da arte como em seus escritos. Esta tendência vai-se diluir nas duas décadas seguintes e poderemos discernir a partir dos anos 70, a configuração de uma posição de (\$) sujeito da fantasia (\$->a), dividido pelo desejo, liberto do gozo do Outro que se vai esboçar através de seus textos e relatos de sonhos, que abordaremos mais adiante.

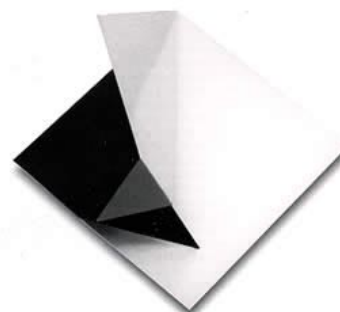
Mas, neste tempo inicial, essa dualidade reiterada vai ser subvertida de diversas formas, numa tentativa recorrente de encontrar a "integração de tudo", começando pela anulação dos limites da moldura e inaugurando uma continuidade entre a obra e o espaço que a circunda. Seus objetos se lançam no espaço aberto, "estão abertos para o espaço que neles



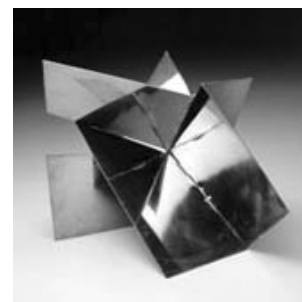
Escada



Planos



Casulo



Bicho



Caminhando

penetra", segundo Ferreira Gullar <sup>11</sup>.

Ela vai trabalhar, durante a década de 50, com as superfícies e os planos, na perspectiva de diluir fronteiras até chegar aos "Casulos", que marcam "A morte do plano" e introduzem o que ela chamou de "vazio pleno". Os casulos, lugares de gestação, vão desembocar nos "Bichos", estruturas em metal que articulam vários planos e podem ser movimentados e transformados pelo espectador.

Com a série "Bichos", a partir de 1960, ela inicia uma verdadeira subversão da arte: 1º) propondo que o objeto de arte não seja apenas visto, mas também tocado; 2º) introduzindo os outros sentidos do espectador na cena artística; e 3º) incluindo-o na própria criação, não mais como observador, mas como sujeito co-autor da obra.

É o início do que se configurará como "proposições" e que vai implicar o apagamento do artista como autor da obra. *"Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência [...]"*<sup>12</sup>.

Por volta de 1963, ela propõe que o espectador, que já é então co-autor participante da obra, crie uma fita de Moebius que cortará em toda a sua extensão, fazendo a experiência da continuidade entre o dentro e o fora - que ela chama de "Caminhando". Nessa experiência com a banda de Moebius, Lygia encontra uma intimidade entre o eu e o outro, o artista e o espectador ou, ainda, entre a obra e o espectador/participante, numa relação de continuidade que promove a fusão entre o eu e o outro. O objeto criado perde a importância, e o ato criativo assume todos os privilégios, de forma que podemos pensar que é da posição de sujeito que se trata nessa tentativa de Lygia de, a partir do outro (o participante), encontrar seu próprio lugar.

*Daqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. [...] Se eu utilizo uma fita de Moebius para esta experiência, é porque [...] Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo. À relação dualista*

*entre o homem e o "Bicho" que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Na obra sendo o ato de fazer a obra, vocês e ela tornam-se totalmente indissociáveis.*<sup>13</sup>

O ato assume aqui o valor de obra, independente do objeto criado e do eu do artista/criador, que se unificam através da continuidade que o próprio ato produz entre o espectador/participante e o objeto real que se desvanece, pois não tem importância em si mesmo.

Lygia descobre na banda de Moebius que o eu é ilusório, o sujeito é volátil e que só o ato pode lhe dar a consistência de sujeito. Quanto ao objeto, ele é metonímico e só ganha valor quando assume o papel de representação, quando se presta a simbolizar a "coisa", como metáfora.

*O objeto não tem per se realidade poética, mas esta poética é transferida a ele pelo homem. A visão do mundo como realidade é também uma projeção do homem que cria e torna a recriar esta realidade em conceitos novos. Esta projeção da sensibilidade poética é que sempre foi a busca do "absoluto", a obra de arte. Hoje a diferença é de que este diálogo sujeito-objeto já não satisfaz e a nova realidade é a tentativa de fundir esses dois elementos. Daí a tendência da arte contemporânea, de procurar estabelecer um diálogo de tal maneira participante do sujeito-objeto que faz do espectador um colaborador ativo da própria obra de arte. (Diário 2.Paris, [3]).*

*"O que me toca na escultura 'dentro e fora' é que ela transforma a percepção que eu tenho de mim mesma, do meu corpo. Ela me muda eu fico sem forma, elástica, sem fisionomia definida.*

*No meu dialogo com a minha obra "dentro e fora" o sujeito agindo reencontra sua própria precariedade. Ele descobre o efêmero, por oposição a toda espécie de cristalização. O espaço é agora o tempo sem cessar metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato. (Trecho dos Diários, 1965).*

<sup>11</sup> GULLAR, Ferreira. Uma experiência radical. In: LYGIA Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 7-12.

<sup>12</sup> LYGIA Clark : Catálogo Fundação Antoni Tàpies ,1997, p.233. Tema de várias exposições dessa fase.

<sup>13</sup> Pasta V - D - 4. Material coletado para o livro LYGIA Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, extraído do acervo da Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark.

<sup>14</sup> Dingvorstellung é o termo que Freud usa no cap.VII de "A Interpretação dos sonhos" (1900) e de "O Inconsciente"(1915), para falar de um dos dois níveis da Representação (Vorstellung): Representação de coisa e representação de palavra.

<sup>15</sup> Trecho da conferência "El arte cura?" publicada como artigo em Quaderns portàtils, que é uma publicação gratuita oferecida na Internet no site do Museu d'Art Contemporani de Barcelona. A conferência foi dada em fevereiro de 2001, no MACBA, no contexto de debates sobre Arte, Loucura e cura. Este e outros artigos estão disponíveis no site [www.macba.es](http://www.macba.es).

"O dentro é o fora" e "O antes é o depois" (1963) são frutos desta fase, e ela passa a criar os "Trepantes" (metálicos) e as "obras moles", que são trepantes feitos de material flexível (borracha), que ainda privilegiam o sentido da visão e a mostraçã moebiana da continuidade.

Mas não por muito tempo, pois esta fase vai desembocar na "Nostalgia do corpo" (1967).

A mostraçã da continuidade nesses objetos moebianos não dá conta da construção de uma subjetividade singular, pois está calcada na identificação imaginária do eu a partir do outro também imaginário. A alienaçã ao outro impede a separaçã necessária à constituíçã de um sujeito singular, o sujeito do desejo. Esta fusã não mais responde suficientemente, e, talvez por isso, a partir daí, o corpo é convocado. A partir de 1966/67, Lygia começa a produzir objetos criados especialmente para explorar e estimular o corpo.

Começando pela série "Natureza - estrutura cega" em que ela começa a excluir a visã para privilegiar os outros sentidos, vai chegar à série "Nostalgia do corpo", na qual cada um dos sentidos vai ser explorado através de objetos que são criados para estimular, primeiramente novas percepções e gradativamente a sensaçã, mais além da percepçã e do sentimento.

Nesse período, Lygia vive uma fase de grandes privações que a impedem de obter material para sua criaçã. Passa, então, a recolher todo tipo de material que encontra, pois o importante não é o objeto, a estética, a imagem visual do objeto. Mais importante é a funçã do objeto criado. O que ela visa é causar impressões, percepções, imagens sensoriais outras que seus objetos podem produzir no observador/participante. Em outras palavras, criar novas representações a partir da sensibilizaçã dos outros sentidos do corpo. Poderíamos pensar, com Freud, em "representações de coisa" ?<sup>14</sup>

*Comecei já a trabalhar catando pedras nas ruas, pois dinheiro não há para comprar material! Uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batatas, cebolas,*

*plásticos que envolvem roupas que vêm do tintureiro, e ainda luvas de plástico que uso para pintar os cabelos! Já fiz alguma coisa interessante como um capacete feito de capa de um disco que tinha aqui, com duas luvas que saem diretamente da cabeça.... Fiz também um plástico ultra-erótico com um pano de guarda-chuva velho, preto, o que dá um enorme mistério e é mais erótico que todos os outros. (Cartas Enviadas a Hélio Oiticica, 21 set. 1968).*

#### A DIMENSÃO CURATIVA DA ARTE SEGUNDO ROLNIK

Em seu artigo "El arte cura?", Suely Rolnik, falando da obra de Clark, desenvolve um argumento sobre o papel da arte como cura. Ela diz que:

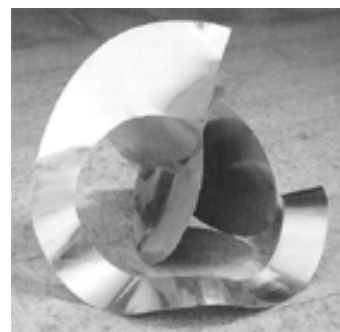
*El espectador, convocado en su subjetividad no psicológica, capta las sensaciones provocadas por la extraña experiencia con aquellos objetos y, al realizar su desciframiento, se vuelve otro diferente de sí mismo. Lo que está viviendo es una experiencia propiamente estética que nada tiene de psicológica: su subjetividad está en acción, como también lo está su relación con el mundo.*<sup>15</sup>

Rolnik define o psicológico como as faculdades de memória, inteligênci, percepçã, sentimento, etc. que atuam como operador pragmático que nos permite situar-nos no universo dos significados vigentes. Mas, além dessa subjetividade psicológica, ela situa uma outra dimensã da subjetividade que intervém em nossa relaçã com o mundo, pela propriedade de captar sensações, que ela denomina dimensã estética da subjetividade.

*Es algo que captamos más allá de la percepción, pues esta solo alcanza lo visible; y es algo que, cuando lo captamos, nos afecta más allá de los sentimientos, que solamente dicen respecto de nuestro yo. (Lo que denomino "sensación" es precisamente esto que se configura más allá de la percepción y del sentimiento en nuestra relación con el mundo).*



"O dentro é o fora"



"O antes é o depois"



trepante, obra mole



"O eu e o tu"

*Cuando se produce una sensación, nos molesta porque no se ubica en el mapa de sentido del que disponemos.*

Em outras palavras, podemos entender que essa subjetividade psicológica é a que maneja o simbólico e o imaginário e a dimensão estética da subjetividade é a própria captação do que está fora do sentido e, portanto, da ordem do real. Esta subjetividade estética convoca ao deciframento, o que vai levar Rolnik a dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste no deciframento da sensação em signo que pode ser lido. Consiste em inventar um sentido que localize a sensação no mapa de sentido de que dispomos.

Esta concepção da arte como criação de sentido e de representação para algo da ordem do real está em acordo com o que desenvolvi anteriormente, ao trabalhar a relação entre repetição e sublimação<sup>16</sup>, considerando a criação como um ato que visa fazer passar ao simbólico algo que é do registro do real. Este ato visa a representação de coisa e de palavra para, finalmente, atingir o nível da *Vorstellung*.

Para Rolnik, a arte, enquanto "prática de problematização (deciframento de signos e produção de sentido)", interfere diretamente no mundo através da sua ação no universo simbólico no qual nos inserimos. Mas, segundo ela, em nossa sociedade a dimensão estética da subjetividade está reservada ao artista e isto produz a redução da subjetividade à sua dimensão psicológica, excluindo a possibilidade curativa de "participação da subjetividade no processo de criação e transformação da existência". É assim que ela justifica o mal-estar da atualidade.

A proposição de Lygia, a partir da "Nostalgia do corpo", é despertar essa experiência sensorial e estética no participante; é estimular a produção de sentido a partir da dimensão estética da subjetividade, experiência que ela própria vivenciou e que vai desenvolver e aprofundar até o final de sua obra, inclusive com objetivos terapêuticos.

#### ALIENAÇÃO/SEPARAÇÃO

Retomando, Lygia viveu intensamente até esta fase a dualidade que já mencionamos e que promoveu a repetição incessante da continuidade entre sujeito-objeto, "O dentro é o fora", "O antes é o depois" e, finalmente, "O Eu e o Tu". Nos fragmentos seguintes da carta de 11 de agosto de 1970, podemos ler sobre o apagamento que o sujeito sofre nessa tentativa de encontrar no outro uma nomeação, não apenas através da arte, mas também na vida. Nessa carta, Lygia revela suas tentativas de encarnar o objeto causa de desejo do Outro, tanto quanto uma indiferenciação própria da alienação ao Outro. Mas lemos também um movimento nascente em direção a um novo ato, fundador de uma subjetividade singular.

*Já estou me sentindo um pouco sabida demais em relação a esses últimos trabalhos. Vou cavar uma crise com certeza para sair para outra coisa e, se não puder, pararei simplesmente de propor algo, mas só o farei se parar sem sentir perda e angústia. Gerchman não me escreve há muito tempo ...! Acho também bom que ele esteja em crise pois tudo que ele e Antonio Dias fizeram até agora tem qualidade demais. É preciso que eles errem para encontrarem um caminho pessoal e único!*

[...]

*Estou começando a ler ... Simone Weil. Uma mística das antigas eras ... Michel acha que eu estou passando também por uma grande experiência mística na medida em que sou o outro. Imagine uma experiência mística e erótica ao mesmo tempo, mas um erótico nada transcendente e camuflado... Acho que coisas começam a se remoer dentro de mim e devo passar ainda por grandes transformações!*

[...] *Terei tempo de ficar adulta antes da morte? Poderei amar ainda na minha vida? Ou isso me foi tirado na relação direta sendo eu "o outro"? Até no ato do amor é como nos últimos trabalhos. Soergo como as camadas de plástico, tomo a estrutura proposta pelo outro e sou na sua medida para depois cair no*

<sup>16</sup>BARBIERI, C. *Psicanálise da Criação: sublimação e repetição*. Cógito, n.2, 2000. p. 22.

<sup>17</sup>LACAN, J. *O Seminário: Livro 20: Mais, ainda [1972-1973]*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

plano sem forma definida, sem fisionomia própria até o fenômeno tornar a acontecer, o que pode ser com o mesmo parceiro ou outro que apareça... Passei ou ainda passo por uma vivência nada gratificante. É como se tivesse perdido minha cara. Me vejo em todos, podendo ser todos, tal a identificação, menos eu própria! Estou à procura da minha cara e tem dias que me encontro, mas é raro e espero o dia lindo em que poderei fixar minha fisionomia tal qual é e aceitá-la na maior alegria...

É isso, meu anjo, a sua amiga é assim mesmo e se faço o que faço é porque assim o sou, e nada a fazer de melhor do que ser-se sendo o outro. (Cartas Enviadas a Hélio Oiticica, 11 ago.70)

Ocupar o lugar de objeto da fantasia de um homem (objeto a) exige do sujeito o abandono de sua posição, tanto quanto o gozo místico que corresponde, segundo Lacan (1972-1973)<sup>17</sup>, ao gozo propriamente feminino. Esse Outro gozo sendo um gozo fora da linguagem é identificado como gozo do corpo para além do discurso e de qualquer subjetividade, promovendo efeitos de despersonalização como conseqüência. Nas duas situações, retornar à posição de sujeito requer a retomada dos liames do discurso talhado por um nome e desejo próprios, coisa que parece complicada nesse momento de Lygia quando a indeterminação do desejo ("Que queres?") e uma certa alienação ao gozo do Outro dificultam seu acesso.

Podemos ouvir em suas palavras que, na vida como na arte de Lygia, "ser-se sendo o outro" torna-se cada vez mais insuportável e poucos dias após esta carta, ao chegar à Espanha, ela vive uma grande crise que vai resultar na descoberta de uma cara própria e promover o desenvolvimento de uma nova série criativa.

[...] a fusão das duas coisas está se fazendo e Carboneras foi para mim fundamental, pois lá vivi, numa só noite, o primeiro choque direto vindo de percepções da vida e passei uma noite alucinatória como se tivesse tomado L.S.D.!...

[...] quando me vi no espelho, descobri maravilhada que minha cara, que há muito havia perdido, estava lá, olhando para mim; foi como se me reencontrasse depois de viver "o outro" tanto tempo, e hoje me sinto eu mesma! Depois disso me pergunto se ainda precisarei fazer proposições, pois o que preconizo - arte-vida - já foi desencadeado diretamente em mim nessa noite!(Cartas Enviadas a Hélio Oiticica, 22 out.1970).

Isto que ela chama de "fusão das duas coisas", eu chamaria de um encontro com seu desejo, promovendo uma relação de reconhecimento entre o eu imaginário (moi) e o sujeito do inconsciente (Je) em seu lugar de sujeito dividido por esse desejo (\$). Construção de uma identidade própria que advém do errar para encontrar um caminho pessoal e único na própria singularidade de seu objeto. Nesta nova pele de sujeito, liberta do jugo do gozo do Outro, Lygia aprofunda sua exploração do corpo e suas sensações, como se buscasse recuperar o prazer dele emanado para usufruir desta condição de ser sujeito do desejo e do prazer. Esta elaboração que envolve a estrutura e a arquitetura psíquica também encontra correspondência na sua obra e abre para uma nova vertente: O "Pensamento mudo".

Depois da fase "Homem Estrutura viva de uma arquitetura viva e biológica" me veio com freqüência essa formulação, Pensamento-Mudo. Estava numa fase sem formulações vivendo a vida com grande intensidade às vezes num estado tão febril e arrebatador como se estivesse drogada, recompondo a imagem do casal em sonhos belíssimos como uma totalidade, procurando também me assumir como Eu deixando de ser "O outro" - depois da experiência de Carboneras - talvez tentando recompor meu Super ego sozinha na falta do parceiro, imagem do homem que sempre esteve por traz me impulsionando no passado todo, sem a qual nada podia fazer. Vitalidade elétrica, e febril me perguntava como poderia me sentir tão feliz sem motivo aparente, em



Baba Antropofágica



Pensamento mudo



Nostalgia do corpo



Diálogo de Óculos



Estruturação do Self

que o cotidiano e as pequenas coisas da vida me eram suficientes para me drogar eufórica sem depressões... eu já há tempos antes da minha ida ao Brasil havia formulado só com o corpo e a visão através das mãos uma nova percepção do Outro, e pensava que o Pensamento-Mudo teria que ser formulado através de proposições como até agora os outros conceitos o foram. Uma noite de insônia amarrei o seu significado. O Pensamento-Mudo já estava sendo formulado: Era o simples viver sem fazer qualquer proposição, era o reaprender ou por outra havia, através das outras proposições, reaprendido a viver e estava me expressando através da vida! (Trecho dos diários, jun. 1971)<sup>18</sup>.

Esta fase do "Pensamento - Mudo" expressa "o simples viver", pois é a consequência da libertação do Outro e por isso não exige a criação de um novo objeto como representação. É apenas um novo sentido que surge para Lygia e vem apaziguar o conflito em relação à demanda do Outro, inclusive no sentido do imperativo Superegóico de gozar. Este sentido novo possibilita um arranjo na economia libidinal e uma nova relação do sujeito com o desejo e seu objeto particular.

É a partir dessa posição de sujeito que Lygia passa a explorar a "Fantasmática do Corpo" (1973), fase que vai propor o que ela chama de "Corpo Coletivo" em que os participantes exploram mutuamente suas sensações corporais usando todo tipo de material. É desta fase a "Baba Antropofágica", que emerge de um sonho em cujo relato podemos ouvir a construção da fantasia e a sua transposição e realização no ato artístico.

*Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna, e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. Um*

*dia, depois de ter feito as máscaras sensoriais, me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida. Foi realizada em seguida o que se chamou de 'baba antropofágica', onde as pessoas passavam a ter carretéis dentro da boca para expulsar e introjetar a baba. Depois disso só tive um sonho: ia mais uma vez tirando da boca a tal baba até que tudo o que havia saído se transformou em um tubo de borracha que eu imediatamente introjetei em minha boca. Então eu nunca mais sonhei sobre isso. (FUNARTE, 1993).*

#### DE VOLTA À VIDA

No momento em que Lygia está dando aulas na Sorbone e se analisa com Pierre Fédida, ela se aproxima da psicanálise. Podemos saber disto por um fragmento de entrevista concedida a Roberto Pontual, do Jornal do Brasil, em 1974<sup>19</sup>, quando ele pergunta o que é a "fantasmática do corpo" e ela responde:

*É um trabalho de fronteira: é impossível defini-lo com precisão. A partir de determinadas vivências, e de sua expressão verbal em grupo, chego às margens da psicanálise. Por isso, com a intenção de converter-me em um suporte sólido, estou me analisando em profundidade com Pierre Fédida, cujo interesse pelo redescobrimiento do corpo o aproxima de mim.[...]*

*Cria-se um corpo coletivo. E precisamente meu silêncio, minha escuta, o receber o que eles me entregam nesse momento, é o que constitui agora a parte mais intensa de meu trabalho. Como na psicanálise, o que importa não é o fato em si, a figura da mãe ou do pai engolida na infância, senão o que a envolve, a fantasmática que se lhe confere. E em tudo isso, lanço também minha própria fantasmática para ser elaborada pelo outro....*

*Elaboro um rito em que cada um dos participantes termina assumindo seu próprio mito. (Entrevista completa no Catálogo da Fundação Antoni Tàpies, 1997. p.314).*

Dessa forma, Lygia caminha transformando o que era objeto de arte em objeto de uma experiência vivida onde o outro põe em ato as cenas da sua fantasia, de forma que o ato criativo se torna cada vez mais um ato do participante, cada vez mais autor.

Daí para a "Estruturação do self" (1975), sua próxima e última fase, não há mais que um desdobramento que a leva a propor, inspirada em Winnicott, Laing e outros autores psicanalistas, o "objeto relacional", que "se define na relação estabelecida com a fantasia do sujeito", segundo sua própria definição.

Sistematizando seus procedimentos, Lygia passa a aplicar como técnica terapêutica aquilo que se iniciou como uma criação artística. Como propositora, ela promove a experiência do vazio de sentidos, provoca o desejo de representação, buscando que esse pequeno outro produza seu objeto e se faça sujeito da fantasia. Desta forma, ela busca promover "a desobstrução da dimensão estética da subjetividade" que seria, na visão de Suely Rolnik, o objetivo da clínica em última instância.

Se o final de um processo de análise habilita o sujeito a ocupar a posição de analista, talvez possamos aqui fazer um paralelo e pensar que Lygia, após esse percurso de elaboração que envolve o atravessamento da própria fantasia, tenha desejado estar nesse lugar de objeto causa de desejo do outro, para dele ouvir uma construção a partir do imaginário que a sua técnica estimula.

Para além de toda polêmica que essa prática gerou, e ainda pode provocar, sobre a validade dessa técnica enquanto terapêutica, o que pretendo trazer aqui através desses recortes do texto de Lygia Clark é, fundamentalmente, o percurso de um sujeito em seu processo de construção de uma identidade, processo este que encontrou em Lygia a riqueza e o privilégio de ter a arte como instrumento para manusear a fantasia como matéria prima.

Não sendo mais que um breve relato das impressões alcançadas num estudo um tanto apressado de sua obra e vida, este artigo limita-se a uma



tentativa de abordagem do fenômeno Lygia Clark, que merece, sem dúvida, um estudo muito mais aprofundado, já que a consistência de seus textos e de sua obra artística pode ensinar aos psicanalistas as artes do sujeito ao longo da sua própria constituição.

Para finalizar esta comunicação, recorto mais um trecho de seu diário inédito onde encontrei o motivo para o meu título e o esquema para desenvolver o trabalho:

*Como poderia escrever meu livro?  
Me pergunto todos os dias e vejo a  
dificuldade.*

*Seria de como saí da loucura para  
a vida através da arte e depois como  
saí para a vida através da arte,  
deixando de fazê-la. Esse é o  
esquema, mas entram todas as  
vivências na arte, a percepção das  
mesmas na vida, os sonhos que  
formularam muitas vezes o  
processo da conscientização. Sem  
ilustrar o processo, sem tempo  
linear. Penso que um dia vai  
aparecer a forma de expressar isso  
que seria um documento onde eu  
procurei colar arte e vida. De  
maneira linear seria:*

- Nascimento de Eduardo, loucura  
e arte como terapia.

- Bicho, depois perda da autoria do  
objeto: grande crise que declanchou  
a "doença" até a passagem para o  
objeto sensorial o corpo.

- Regressão nessa fase até atingir  
outra etapa em que o objeto foi  
introjectado o homem se religa com  
o mundo.

- Pensamento mudo: a vida no  
estado drogada.

(Trecho dos diários, sem data,  
certamente posterior a 1971/72,  
tempo do "Pensamento mudo", está  
localizado nas páginas 94/95 do  
diário).

<sup>18</sup> Texto completo no Catálogo da Fundação Antoni Tàpies, 1997. p.270

<sup>19</sup> A entrevista visava o curso que Lygia dava na Sorbone nessa época. Fragmento de Roberto Pontual. "Lygia Clark: a fantasmática do corpo". Jornal do Brasil (Rio de Janeiro) (21 de setembro de 1974) In: "Lygia Clark" - Catálogo Fundação Antoni Tàpies, 1997 p.314



*Estruturação do Self*

## REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO Cultural "O mundo de Lygia Clark". Disponível em: [www.lygiac Clark.org.br](http://www.lygiac Clark.org.br).

BARBIERI, C. Psicanálise da Criação: sublimação e repetição. *Cógito*, n.2, p.21-28, 2000. p.21.

FREUD, S. A Interpretação dos sonhos [1900]. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Sigmund Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. v. I.

LACAN, J. *O Seminário*, Livro 20: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. A Terceira [1973]. Inédito. Traduzido por Élide Valarini para a Biblioteca do Campo Freudiano.

LYGIA Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

LYGIA Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LYGIA Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

QUADERNS PORTÀTILS: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Disponível em: [www.macba.es](http://www.macba.es).

***From life to art and back to life: the subject in Lygia Clark.***

**Keywords:** Lygia Clark; art; subjectivity; subject; representation.

### **Abstract**

*Based on the writings and works of plastic artist Lygia Clark, the author tries to develop the theory that art is capable of producing new representations, reorganizing the speech, promoting a new dynamic in the psychic economy and a subjectivity based on desire.*