



Universidade de Brasília

Departamento de Artes Visuais

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE – DOUTORADO
LINHA DE PESQUISA: TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

PRITAMA MORGADO BRUSSOLO

MEMÓRIA EM UM ESPAÇO DE TRANSIÇÃO:

O Entre-lugar nas obras de Julia Csekö, Louise Bourgeois e Lygia Clark

BRASÍLIA

2017

PRITAMA MORGADO BRUSSOLO

MEMÓRIA EM UM ESPAÇO DE TRANSIÇÃO:

O Entre-lugar nas obras de Julia Csekö, Louise Bourgeois e Lygia Clark

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, na Linha de Teoria e História da Arte.

Orientador:

Prof. Dr. Biagio D'Angelo

BRASÍLIA

2017

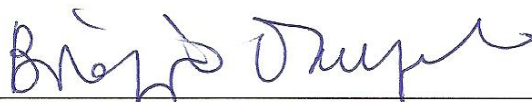
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE – DOUTORADO
LINHA DE PESQUISA: TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

PRITAMA MORGADO BRUSSOLO

MEMÓRIA EM UM ESPAÇO DE TRANSIÇÃO:

O Entre-lugar nas obras de Julia Csekö, Louise Bourgeois e Lygia Clark

Comissão examinadora:



Professor (a) Dr. (a). Biagio D'Angelo (VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)



Professor (a) Dr. (a). Marcelo Mari (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO



Professor (a) Dr. (a). Sandra Maria Baccara Araújo (UNICEUB)
MEMBRO EXTERNO



Professor (a) Dr. (a). Cecilia Molinari Lean-Cole de Rennie
MEMBRO EXTERNO

Dedico

Àqueles que se dispõem a encontrar um tempo/espço, dentro e fora de si,
para se dedicar ao outro!

Agradeço,

Aos grandes teóricos Morgenthaler, Dubuffet, Navratil e Nise da Silveira, que tiveram a sensibilidade para lidar com os pacientes psiquiátricos de forma humana, de modo a garantirem um lugar para que suas expressões pudessem existir e serem reconhecidas, tendo dedicado suas vidas para estudar, pesquisar e colecionar a arte psiquiátrica.

À sensibilidade e otimismo do Dr. Winnicott, que criou uma belíssima teoria onde pude me encontrar.

Às artistas, Lygia Clark e Louise Bourgeois, que me ofereceram espaço em suas intensas vidas e obras, para que eu pudesse pensar e refletir sobre mim mesma. À Julia Csekö, que sempre esteve disponível a responder às minhas perguntas sobre sua obra.

Ao Prof. Maravalhas, por ter me iniciado e guiado nos estudos da arte psiquiátrica, e ao Prof. Biagio, por ter me acolhido e orientado, prontamente, quando o solicitei.

À minha família: minha filha Hanna, por sua alegria e leveza! Ao Samuel, grande companheiro de vida, que sempre esteve disponível a me apoiar a cada instante que precisei, a me encorajar quando já não tinha mais forças, e acreditar em mim quando eu mesma duvidava. À minha querida mãe, mulher guerreira que, além de ter criado seus filhos sozinha, sempre está a postos para me ajudar, de modo que leu e revisou a minha tese inteira, por diversas vezes.

À Natieli, cujos cuidados prestados à minha filha foram fundamentais para eu poder me organizar e ter tempo para me dedicar ao estudo e à pesquisa.

Aos amigos Filipe e Amanda, que me ajudaram na parte teórica dos textos. À Renata, amiga próxima, que me ajudou dando seus ombros para me consolar, e muitas vezes cuidando de minha filha para eu estudar. À amiga Tati, com suas críticas afiadas, que me ajudaram a refletir melhor sobre arte e psicanálise.

E, por último, mas não menos importante, agradeço aos orixás, que me guiaram e iluminaram o meu caminho, mesmo quando tudo estava muito escuro.

*Todos os gestos expressivos estão subordinados
a um único propósito: atualizar a psique e, assim,
construir uma ponte do self para os outros.*

PRINZHORN (1995)

RESUMO

Nesta tese de doutorado, gostaria de compreender, por meio das produções contemporâneas das artistas Julia Csekö, Louise Bourgeois e Lygia Clark, que trabalham o espaço como compasso e trazem a referência do corpo em suas pesquisas, o entre-lugar que a memória ocupa como um espaço de transição em suas obras. Nas três artistas, será fundamental perceber o modo como cada obra se transforma em um tipo de matéria específica, que encarna os elementos expressivos do *self* de suas criadoras. Na linguagem artística, a obra se transfigura pelo emocional, pelo sensível, em um lugar de passagem, em um espaço entre a realidade e a ficção, entre a fantasia e a criação, onde aquilo que supostamente foi esquecido surge, de repente, do inconsciente. Será verificado o acontecimento dessas transições por meio de um passeio pelas obras das três artistas citadas: os *Híbridos* de Julia Csekö, abrigados em uma habit(ação)/espaço/ambiente, que se torna um lugar de encontro entre a artista e o participante, e que ativa as memórias, tanto dos envolvidos quanto do próprio espaço. Já a *Femme Couteau*, de Louise Bourgeois, será relacionada aos escritos/delírios de Gerard de Nerval, de modo que as duas obras sejam vistas como ponte entre o artista e o espectador. Será imprescindível, então, considerar a memória de infância da artista como entre-lugar, entre o passado e o presente, de modo a se tornar um elemento importante na construção da história do sujeito, a partir da ficção de si mesmo. Por último, a *Estruturação do self* de Lygia Clark, em que será analisada a importância da relação e do espaço criados entre a artista e os participantes, a fim de compreender a questão da memória corporal. Entendendo que a obra de arte pode funcionar como uma comunicação silenciosa e paradoxal, segundo a perspectiva de Donald Winnicott, entre o mundo subjetivo e a realidade compartilhada, seja no processo de criação, seja na relação com os espectadores, será significativo ressaltar, nesta tese, o modo como alguns elementos de tais obras se relacionam com o *self* de cada artista.

Palavras-chave: Entre-lugar, Julia Csekö, Louise Bourgeois; Lygia Clark, Memória.

ABSTRACT

*In this doctoral thesis, I would like to understand, through the contemporary productions of the artists Julia Csekö, Louise Bourgeois and Lygia Clark, who work space as a compass and bring the reference of the body in their researches, the inter-place that memory occupies as a space of transition in their works. In the three artists, it will be fundamental to perceive the way each work becomes a specific kind of matter, which embodies the expressive elements of their creators' self. In artistic language, the work is transformed by the emotional, the sensitive, into a place of passage, a space between reality and fiction, between fantasy and creation, where what is supposed to have been forgotten suddenly appears from the unconscious. The events of these transitions will be verified by means of a walk through the works of the three mentioned artists: *The Hybrids* of Julia Csekö, housed in a habit / space / environment, that becomes a meeting place between the artist and the participant. This activates the memories, both the involved ones as the own space. In relation to *Femme Couteau*, by Louise Bourgeois, it will be related to the writings / delusions of Gerard de Nerval, so that the two works are a bridge between the artist and the spectator. It will be essential, then, to consider the artist's childhood memory as inter-place between the past and the present, to become an important element in the construction of the subject's history, from the fiction of oneself. Finally, Lygia Clark's *Self-Structuring*, in which it will analyzed the importance of the relationship and the space created between the artist and the participants, to understand the body memory issue. Understanding that the work of art can work as a silent and paradoxical communication, according to Donald Winnicott's perspective, between the subjective world and shared reality, in the creation process or in relation with to the spectators, it will be significant to emphasize in this thesis the way some elements of these works are related to the self of each artist.*

Keywords: *In-Between, Julia Csekö, Louise Bourgeois; Lygia Clark, Memory.*

LISTA DAS IMAGENS

- Capa - Gérard de Nerval, *La généalogie fantastique*, 1841
- Imagem 1 - Pritama Brussolo, *Corpos-esculturas*, 2011
- Imagem 2a – Pritama Brussolo, *Corpos-esculturas*, 2015
- Imagem 2b – Pritama Brussolo, *Corpos-esculturas*, 2015
- Imagem 3 - Gráfico de Donald Winnicott, *Área intermediária da ilusão*, 1952
- Imagem 4 - Julia Csekö, *Híbrido reprodutor* – parte feminina, 2009
- Imagem 5 – Julia Csekö, *Híbrido reprodutor* – parte masculina, 2009
- Imagem 6 – Julia Csekö, detalhe do *Híbrido reprodutor*, 2009
- Imagem 7 - Julia Csekö, *Cinza Médio*, 2014
- Imagem 8- Louise Bourgeois, *Personnages*, 1950
- Imagem 9 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1969/1970
- Imagem 10 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
- Imagem 11 – Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1982
- Imagem 12 – Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1982
- Imagem 13 – Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
- Imagem 14 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
- Imagem 15 – Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
- Imagem 16 – Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
- Imagem 17a - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
- Imagem 17b - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
- Imagem 18 - Louise Bourgeois, *I have been to hell and back and let me tell you it was wonderful*, 2007
- Imagem 19 - Louise Bourgeois, *Unconscious Landscape*, 1967/1968
- Imagem 20- Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father*, 1974
- Imagem 21 - Louise Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 1993
- Imagem 22 - Louise Bourgeois, *Rejection*, 2001
- Imagem 23 - Louise Bourgeois, *Oedipus*, 2003
- Imagem 24 - Louise Bourgeois, *Conscious and Unconscious*, 2008
- Imagem 25 - Louise Bourgeois, *Sem título*, 1943
- Imagem 26 - Gérard de Nerval, *La généalogie fantastique*, 1841
- Imagem 27 - Louise Bourgeois, *He Disappeared into Complete Silence: Plate 7*, 1947
- Imagem 28 - Louise Bourgeois, *Reparation*, 1938
- Imagem 29 - Louise Bourgeois, *Reparation*, 1991
- Imagem 30 - Louise Bourgeois, *La Réparation*, 2003
- Imagem 31 - Louise Bourgeois, *La Réparation: Plate 3*, 2001
- Imagem 32^a - Louise Bourgeois, *Maman*, Espanha, 1999
- Imagem 32^b - Louise Bourgeois, *Maman*, Inglaterra, 1999
- Imagem 33 - Louise Bourgeois, *Spider*, 1997
- Imagem 34 - Louise Bourgeois, *She-Fox*, 1985
- Imagem 35 - Louise Bourgeois, *Ode à Ma Mère*, 1995
- Imagem 36 - Louise Bourgeois, *Art is a Guaranty of Sanity*, 1999
- Imagem 37- Lygia Clark, *Escada*, 1951
- Imagem 38 - Lygia Clark, *Descoberta da linha orgânica*, 1954
- Imagem 39 - Lygia Clark, *Composição n° 4, Quebra da moldura*, 1954
- Imagem 40 - Lygia Clark, *Superfície Modulada, Versão 01*, 1957
- Imagem 41- Lygia Clark, *Planos em Superfície Modulada, Série B, n° 3, Versão 01*, 1958

Imagem 42 - Lygia Clark, *Espaço Modulado*, 1958/59
Imagem 43 - Lygia Clark, *Unidades*, 1958-1959
Imagem 44 - Lygia Clark, *Ovo*, 1959
Imagem 45- Lygia Clark, *Casulo n° 2*, 1959
Imagem 46a - Lygia Clark, *Bicho*, 1960
Imagem 46b - Lygia Clark, *Bicho*, 1960-1963
Imagem 47- Lygia Clark, *Caminhando*, 1963
Imagem 48- Lygia Clark, *Trepante, versão 01*, 1965
Imagem 49 - Lygia Clark, *Obra mole*, 1964
Imagem 50- Lygia Clark, *Pedra e Ar*, 1966
Imagem 51- Lygia Clark, *Ping Pong*, 1966
Imagem 52- Lygia Clark, *O Eu e o Tu*, 1967
Imagem 53 - Lygia Clark, *Diálogo de óculos*, 1968
Imagem 54 - Lygia Clark, *Baba antropofágica*, 1973
Imagem 55 - Lygia Clark, *Relaxação*, 1974/75
Imagem 56 - Lygia Clark, *Respire comigo*, 1966
Imagem 57- Lygia Clark, *Cabeça coletiva*, 1975
Imagem 58 - Lygia Clark, *Conchas (Estruturação do Self)*, 1976-1987
Imagem 59 - Lygia Clark, *Estruturação do Self*, 1976/1987
Imagem 60 - Lygia Clark, *Pedra da realidade (Estruturação do Self)*, 1976-1987
Imagem 61- Lygia Clark, *Respire Comigo (Estruturação do Self)*, 1976-1987

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
PREÂMBULO HISTÓRICO	
Encontros e desencontros entre a Arte e a Psicanálise	11
CAPÍTULO 1 – ESCULTURA EM DESLOCAMENTO: MEMÓRIA NOS HÍBRIDOS DE JULIA CSEKÖ	
1.1 DESTERRITORIALIZAÇÃO COMO ENTRE-LUGAR DA ARTE	31
1.1.1 Corpos que habitam uma exposi(ção): Entre-lugar como ação política e afetiva	31
1.1.2 Entre-lugares e fronteiras: <i>Site specific</i> como transform(ção) da escultura no tempo e espaço	38
1.1.3 Habit(ção), ambiente e espaço potencial: o despertar das memórias	44
1.2 ARTE E PSICANÁLISE: CRIAÇÃO DE NOVOS SENTIDOS DE REALIDADE	54
1.2.1 Lugar da arte: Lugar do paradoxo	54
1.2.2 Casa sem corpo: Delírios que habitam um armário	59
CAPÍTULO 2 - COSTURANDO O CORPO E PEDINDO PERDÃO: LOUISE BOURGEOIS NA CONSTRUÇÃO DE SI MESMA	
2.1 EU SOU AQUILO QUE FAÇO	65
2.1.1 Meu corpo é minha escultura: Memórias de Bourgeois e sua relação com os materiais	66
2.1.2 Faço, refaço e desfaço: <i>Femme Couteau</i> em um estranho lugar paradoxal da arte	79
2.1.3 Louise Bourgeois e a psicanálise: uma relação ambígua	95
2.1.4 Corpos despedaçados como <i>l'expression imagée</i> : ponte entre o <i>self</i> e o outro	110
2.2 OBRA DE ARTE COMO REPARAÇÃO	123
2.2.1 A agulha que repara os danos: um pedido de perdão	123
2.2.1 Mimese de si mesmo: Fragmentos de memória em uma ação catártica	135
CAPÍTULO 3 – O ESPAÇO DE TRANSICIONALIDADE EM LYGIA CLARK: ESTRUTURAÇÃO DO SELF	
3.1 PROCESSO CRIATIVO	147
3.1.1 Da <i>Escada</i> ao <i>Caminhando</i>	149
3.1.2 Dos Objetos Sensoriais às proposições	165

3.2 <i>ESTRUTURAÇÃO DO SELF</i>	182
3.2.1 O entre-lugar da poética clarkiana: o perigoso território entre arte e clínica	186
3.2.2 Etiologias do <i>self</i> : uma possível relação entre Clark e Winnicott	191
3.2.3 O dispositivo e suas especificidades	195
3.2.4 Experiência vivida e comentários dos críticos	206
3.2.5 Relação entre o <i>Objeto Relacional</i> e o objeto transicional.....	214
3.2.6 A obra de Arte como um lugar da transicionalidade	221
CONCLU(AÇÃO): MEMÓRIA COMO SEMENTE DA ESCULTURA	225
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	231
ANEXOS: CARTAS ENTRE CSEKÖ E EU	245

INTRODUÇÃO

A escultura ensaia uma experiência que às vezes temos na vida acordada, uma experiência de descontinuidade entre diferentes fragmentos do mundo
KRAUSS (1998)

O presente estudo tem como ponto de partida a análise das obras de três artistas que trabalham o “espaço como compasso”¹, e que trazem a referência do corpo em suas pesquisas, onde a memória, enquanto matéria psíquica, de alguma forma se transforma em um tipo específico de matéria plástica, para a concretização de suas produções. Assim, Julia Csekö, Louise Bourgeois e Lygia Clark foram as escolhidas para, ao me aprofundar na trajetória artística de cada uma delas, perceber como suas criações se relacionavam com o espectador, em um espaço de transição, em um “entre-lugar”², conforme o conceito do teórico e crítico indiano Homi Bhabha.

Embora as três artistas tenham sido de grande importância em minhas pesquisas anteriores, estive trabalhando, especialmente e com maior insistência, sobre a poética de Lygia Clark. Desde a graduação, tenho investigado sobre a sensorialidade de suas obras e o modo como o espectador participa e interage com elas. Por isso, retomo aqui o seu trabalho, com o propósito de relacioná-lo ao campo da Psicanálise. Importa, ainda, dizer que aquilo que me impressionou em seu percurso artístico foi o fato de ela ter saído da tela e da pintura para ir ao encontro do outro, tendo conseguido estabelecer isso de modo efetivo e radical em sua última proposição, *Estruturação do self*, quando rompeu as fronteiras entre os territórios da arte e da clínica.

Já as produções de Julia Csekö e Louise Bourgeois me envolveram desde o Mestrado com suas esculturas costuradas em tecido, remetendo à questão corporal, assunto de extrema relevância na dissertação, assim como é também nesta tese. Assim, tanto Csekö quanto Bourgeois ocupam um território aonde a produção estética vai ao encontro do outro, resgatando o espectador de uma alienação de si mesmo ou da sua relação com o mundo. Dessa forma, percebo que há um lugar em que as três artistas se encontram e é exatamente a partir desse local - o entre-lugar - que daremos início a esta tese.

¹ Expressão utilizada por Julia Csekö em e-mail, no dia 02 ago 2013, em anexo. Aproprio-me aqui dela para me referir ao trabalho das artistas selecionadas nesta tese, que usam o espaço como medida para criarem suas obras.

² O autor define o entre-lugar como um local fronteiro, que é regido por um tempo e espaço cuja característica é a não fixidez, sendo um recinto onde há uma certa fluidez e movimento, diferentemente do que era visto anterior à contemporaneidade, quando o lugar poderia ser considerado como estático, um local para ser o porto-seguro do sujeito. Logo, a partir desse novo conceito, não é mais possível categorizar tal sujeito que habita o entre-lugar, por meio de uma subjetividade padronizada e bipolarizada, já que ele se apresenta no entre-lugar por meio do paradoxo, aquilo que ele é e não é, ao mesmo tempo, agora que várias opções lhe são oferecidas para serem vividas.

Antes, contudo, é fundamental ressaltar que as obras que serão analisadas aqui se referem ao corpo vivo, aquele que está sempre em transformação. Vale lembrar que a origem etimológica do substantivo corpo vem do latim *corpus* e *corporis*. Os gregos diferenciavam essa palavra em dois significados opostos: usavam “*soma* para o corpo morto e *demas* para o corpo vivo. (...) Neste sentido, a noção de corpo teria a ver também com sólido, tangível, sensível e, sobretudo, banhado pela luz, portanto visível e com forma” (GREINER, 2005, p. 17). Assim, o corpo vivo, conforme será adotado na análise empreendida nesta tese, se tornará um lugar de passagem, de relação com o outro, que habita um espaço *entre* a realidade e a ficção, *entre* a fantasia e a criação, onde aquilo que supostamente foi esquecido surge, de repente, do inconsciente.

A partir disso, se torna conveniente frisar a importância do *Corpo-Escultura* - nome com o qual intitulei a minha produção artística - para o desenvolvimento deste trabalho, pois foi exatamente em função da prática que surgiu a questão teórica para ser desenvolvida nesta tese. Inclusive, pode-se considerar que a elaboração desta pesquisa teórica é intrínseca à criação dos *Corpos-escultura*, já que, em meu entendimento, teoria e prática caminham juntas. O conceito de *Corpo-escultura*, desenvolvido para nomear a produção estética que comecei no Mestrado (imagem 1), foi criado por meio da seguinte definição:



Imagem 1 – Pritama Brussolo, *Corpos-esculturas* (2011)

As roupas-escultura são peças ocas e que foram produzidas nos mais variados materiais (tecido, plástico, arame...) e algumas de suas partes, como os sacos sensoriais, foram recheadas por diversos materiais sensíveis ao toque. Por serem ocas, elas precisam de um suporte, precisam ser preenchidas por um material sólido. Assim, elas foram preenchidas pelo meu próprio corpo e transformaram-se em corpo-escultura. Portanto, o corpo-escultura só se torna completo quando há um corpo preenchendo as roupas-esculturas (BRUSSOLO, 2011, p. 118).

Importa dizer, ainda, que o conceito de *Corpo-escultura* foi utilizado para se referir à produção estética de cinco artistas, em específico: Eduardo Frota, Janaina Tschäpe, Julia Csekö, Louise Bourgeois e Orlan. Contudo, nenhum deles usou esse conceito para se referir ao seu próprio trabalho. Nesse sentido, a única referência textual que dialoga com o meu conceito de *Corpo-escultura* foi trazida por Vera Pallamin:

Corpoescultura e faz deste quiasma, nessa reciprocidade entre um e outro, neste liame sensível. Nele se exacerba a ambiguidade do corpo como sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto: um corpo que advém da escultura, como a mão áspera e forte que assimila na rugosidade de sua pele a pedra que esculpe; uma escultura que é feita *corpo*, abrigando várias presenças. Objetos internos transmutados em epiderme tangível, objetos externos que atualizam ficções e intensidades internas. (PALLAMIN, 2006, p. 106)

No meu percurso do Doutorado, durante o processo de criação das esculturas, alguns acontecimentos atravessaram a minha produção estética, de tal forma que houve um aprofundamento daquilo que era percebido através dos sentidos e, por meio de um estímulo interno, os corpos começaram a se fundir com o ambiente (vide imagem 2a) e o sujeito com os objetos (vide imagem 2b). Experiências vividas, memórias e afetos foram impregnando as obras de tal maneira que os *Corpos-esculturas* se tornaram um campo de investimento subjetivo, onde modos de produção de sentidos singulares foram se estabelecendo.

Dessa forma, percebendo como a concepção da obra foi se desenvolvendo, ponte entre minha subjetividade e a realidade compartilhada, uma nova questão teórica surgiu para gestar a atual hipótese desta pesquisa. Parto da suposição de que as obras das artistas Julia Csekö, Louise Bourgeois e Lygia Clark - objetos de estudo desta tese - têm um caráter relacional, em que a produção artística pode ser considerada como comunicação³ entre o mundo subjetivo do criador e a realidade compartilhada com os espectadores.

³ Nesta tese, a palavra comunicação não remeterá à teoria da comunicação de tradição saussuriana (emissor – mensagem – receptor), pois assumiremos o pensamento winnicottiano, que será mais aprofundado no Preâmbulo Histórico. De forma resumida, para ele, existem três formas de comunicação: a comunicação silenciosa que tem origem na relação mãe-bebê e se trata de uma comunicação não verbal; a comunicação explícita, que acontece na realidade compartilhada; e, por último, a comunicação que acontece em uma área intermediária, onde a arte se encontra. Este último tipo de comunicação é



Imagem 2a – Pritama Brussolo, *Corpos-esculturas*, 2015



Imagem 2b – Pritama Brussolo, *Corpos-esculturas*, 2015

silencioso e explícito, ao mesmo tempo, uma forma muito significativa de comunicação, em que se estabelece um paradoxo, próprio da obra de Winnicott.

Assim, para examinar se uma obra de arte pode realmente funcionar como um dispositivo que resgata o sujeito de uma imersão de dentro de si mesmo para conectá-lo ao outro, uma pesquisa foi empreendida, com a função de analisar a produção dessas artistas. À vista disso, esta tese tem como objetivo explorar a memória como espaço de transição nas obras das artistas mencionadas, de modo que cada obra se transforma em um tipo de matéria específica, que encarna elementos expressivos do *self*⁴ delas.

Nesse sentido, um ponto fundamental no desenvolvimento deste trabalho diz respeito à busca de compreender o entre-lugar que a obra de arte ocupa na relação com seu criador ou com o espectador. Logo, a Psicanálise, como uma metodologia investigativa, foi utilizada para ampliar o modo como a Teoria e Crítica de Arte vê uma obra, no intuito de radicalizar a importância da subjetividade do artista e do espectador, como um elemento essencial que participa da criação e da apreciação artística. A subjetividade é vista aqui como uma matéria intrínseca do ato de criar, um importante elemento do *self* que está presente, tanto no processo de criação do artista, como na experiência estética do espectador. Para tanto, a teoria, na prática psicanalítica, deve ser tomada como ficção, para que seja possível suscitar a produção de sentido da própria história do sujeito. De fato, isso também pode ser relacionado à História da arte, em que, ao criar, o artista utiliza sua própria história como uma ficção de si mesmo, sendo que a prática artística se torna um modo de (re)construção da história do sujeito.

Nessa perspectiva, serão adotados três pontos importantes da teoria psicanalítica, por meio dos fundamentos do psicanalista e pediatra inglês, Donald Wood Winnicott, que contribuem para o pensamento artístico. Contudo, antes de anunciá-los, é importante lembrar que nesta tese não se trata de interpretar as obras de arte, muito menos fechar a compreensão que se tem delas, em um entendimento único, mas, sim, deixar que as obras nos guiem em seus caminhos e potencializar as diversas possibilidades de sentidos em um percurso rizomático. Assim, será repensado o lugar que ocupa uma produção estética na relação com seu criador ou espectador, por meio de uma atividade que acontece no espaço transicional, um entre-lugar de experiência, sentido pelo sujeito como pertencente ao *self* e ao ambiente externo, ao mesmo tempo, criando, desse modo, um paradoxo, aquilo que deve ser sustentando, e não resolvido. O paradoxo de Winnicott, além de ser muito importante para a sua própria obra como uma questão epistemológica, se torna fundamental para

⁴ *Self*, a partir da perspectiva psicanalítica, embasada pela teoria do psicanalista e pediatra inglês, Donald Wood Winnicott, será designado nesta tese enquanto lugar existencial da atividade psíquica, em que os processos de maturação associados a um “ambiente suficientemente bom” poderiam assegurar a unidade para o sujeito. No capítulo três iremos ampliar a discussão sobre este termo.

discutir como algumas obras contemporâneas se estabelecem com o espectador por meio do paradoxo. E, por último, se trata do processo criativo e da produção artística em si, como em alguns casos a reparação se torna um motor no processo criativo. Nesse sentido, iniciaremos esta pesquisa pelos *Híbridos*⁵ de Julia Csekö, vistos sob a perspectiva do paradoxo; seguido pela *Femme Couteau*, de Louise Bourgeois, que será conectada ao conceito de reparação; e finalizaremos com a *Estruturação do self*, de Lygia Clark, que será relacionada com o conceito de transicionalidade.

O primeiro capítulo, então, será dedicado às esculturas intituladas de *Híbridos*, da artista brasileira contemporânea Julia Csekö, em uma investigação da maneira como ela realizou uma exposi(ção) em um território de ação política e afetiva, que abrigou sua obra em um quarto de um casarão dos anos trinta em São Paulo, de modo a tornar aquele espaço um entre-lugar de encontro entre objeto e sujeito. Assim, o local de habit(ação), conforme a expressão de Martin Heidegger, se torna próximo ao conceito de ambiente, de Giulio Carlo Argan e de espaço potencial, de Donald Wood Winnicott, de forma que a memória do próprio espaço se liga à sua obra e ao espectador, acrescido das perspectivas de Peter Stallybrass e Maurice Halbwachs. Na sequência, é questionado que entre-lugar era aquele ocupado por Csekö, fazendo uma relação com o conceito de desterritorialização⁶, a partir da discussão sobre o *site specific*, em um processo histórico da transform(ação) da escultura no tempo e no espaço, por meio das leituras de Rosalind Krauss e Miwon Kwon.

No tópico seguinte, será feito um paralelo entre a obra de Julia Csekö e a Psicanálise, entendidas como sendo capazes de criar novos sentidos de realidade, e de perceber, ainda, que os *Híbridos* ocupam um lugar-entre a realidade e a ficção, sendo possível relacionar tal produção estética com uma sessão analítica. Ambas – arte contemporânea e análise – são melhor compreendidas a partir da experiência, e isso se tornaria mais um elo entre esses dois territórios. Assim, após uma breve incursão no pensamento de Sigmund Freud, a respeito do lugar da arte, da ampliação deste lugar por Noemi Kon, e apoiando-se no conceito de estranho, novamente proposto por Georges Didi-Huberman, é possível refletir sobre o lugar paradoxal do entre-lugar, do dentro/fora e da separação/união, por meio do espaço potencial de Winnicott, ocupado pelos *Híbridos* de Csekö.

⁵ Julia Csekö desenvolveu por alguns anos uma série de esculturas denominadas de *Híbridos*, tendo exposto no Brasil e nos Estados Unidos, e a cada exposição seus *Híbridos* tinham diferentes dimensões. Assim, nesta tese, será analisado um *Híbrido* em específico, chamado de *Híbrido reprodutor*, que fez parte da exposição intitulada de “Elefante Branco”, conforme será mostrado no primeiro capítulo.

⁶ “Desterritorialização” não significa a mesma coisa que “entre-lugar”, apesar de terem afinidades, há pontos que os distinguem. Contudo, não cabe neste momento levantar uma discussão sobre tais conceitos.

Ainda, no primeiro capítulo, a partir da construção da obra de Csekö, será feita uma conexão com o caso de um paciente psiquiátrico. A analogia é dada pelo fato de que os *Híbridos* ocupavam um armário específico, aqui considerado como um lugar de passagem, isto é, como aquilo que guarda o que deveria ser esquecido. Por meio de referências ligadas ao mundo infantil, e de uma abordagem transdisciplinar, esse capítulo constituirá, assim, uma incursão nos cruzamentos entre a arte contemporânea e domínio psicanalítico, de forma que o armário se mostra como um elemento estruturante da obra, entendendo que ele e as roupas que estão dentro se relacionam com o *self* da artista.

O segundo capítulo trata da vida e obra de Louise Bourgeois, com um foco nas produções em que o corpo e sua metamorfose se tornam o eixo dessa discussão. Por meio do diário da artista, de suas anotações e pensamentos, será possível investigar o processo de criação de Bourgeois e mostrar como era a sua relação com os materiais e como a artista chegou a criar esculturas em tecido, tentando compreender por que ela se tornou uma escultora. Será importante, também, entender do que se trata a obra *Femme couteau*, de 2002, a partir da visão de Vera Pallamin e Elida Tessler, e questionar que entre-lugar essa escultura ocupa na relação com a artista e com o espectador. Em seguida, nos aproximaremos do *unheimlich* de Freud, do estranho lugar paradoxal da arte, por meio da contribuição de João Frayze-Perreira, Paulo Herkenhoff e Bianca Dias, e faremos uma reflexão sobre sua forma peculiar de “fazer, desfazer e refazer”, a partir da relação com a Denise Stoklos.

Em função da ressonância da psicanálise na vida e obra de Bourgeois, será fundamental enfatizar sua ambígua relação com tal área do conhecimento e mostrar como a reparação se torna um motor em seu processo criativo, por meio do pensamento de Melaine Klein e Donald Winnicott, de forma que o ato de costurar se transformou em um elemento importante na concretização de algumas obras. A agulha repara os danos como uma forma de ela pedir perdão e construir a si mesma, já que havia uma conexão intensa entre aquilo que ela era e aquilo que ela fazia. E, para finalizar sua ligação com a psicanálise, tentaremos compreender como a sua obra carrega uma possível “mensagem”, se aproximando da comunicação paradoxal apresentada por Winnicott.

Ainda no segundo capítulo, será examinado de que forma o corpo despedaçado das obras de Bourgeois se conecta aos escritos-delírios de Gerard de Nerval, que também apresenta em sua obra uma questão visceral em relação ao corpo. Nesse sentido, alguns autores que discutem a arte psiquiátrica entrarão em jogo, como Paul-Max Simon, Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet e Arnulf Rainer. Portanto, será discutida a conexão entre as

ideias internas e as produções estéticas; os gestos expressivos que constituem um modo de contato com o outro; a arte como uma linguagem e instrumento de expressão e, por último, a ligação entre a arte contemporânea e a arte psiquiátrica, que se dá a partir de um crescente esforço de fazer da lacuna entre criador e espectador um espaço compartilhado. Nesta tese, a obra de arte é vista como a expressão do indivíduo e de seu mais profundo *self*, que entra em processo criativo por uma necessidade interior de inventar imagens, e é dentro deste contexto que serão analisadas as obras de Bourgeois e Nerval, na medida em que possam ser consideradas como objetos de expressão do *self*, e assim, a arte psiquiátrica do século XIX se encontra com a arte contemporânea.

Para finalizar o segundo capítulo, analisaremos a forma como a memória pode ser vista como entre-lugar, de modo a se tornar um elemento importante na construção da história do sujeito, a partir do conceito de mimese, segundo Aristóteles e Paul Ricoeur, e do conceito de catarse, com a visão da *Póetica* de Aristóteles e dos *Estudos sobre a histeria*, de Freud e Breuer. Nesse sentido, será posto que a artista cria uma mimese de si própria, com as cenas de suas lembranças e recordações, fazendo com que ela reconstrua sua própria história, mediante suas obras, após uma ação catártica, concebendo um modo de criar, por meio de uma ficção de si mesma, a partir das ideias de Luiz Fuganti.

O terceiro capítulo será dedicado à Lygia Clark, passando por todo o percurso de sua obra, saindo da pintura até chegar ao dispositivo estético intitulado de *Estruturação do self*. Com foco no seu processo criativo, será aprofundado o desdobramento de suas proposições. Assim, será mostrado - a partir de fragmentos de diários, cartas e textos escritos pela artista, e de importantes críticos, como Paulo Herkenhoff, Ferreira Gullar, Yve-Alain Bois e Guy Brett - como o seu trabalho, a partir de 1965, não se sustentava mais nos suportes e materiais tradicionais, apontando como ela teria convocado o corpo para trilhar um novo território, visando as experiências sensoriais, apresentando as quatro diferentes fases que desenvolveu entre 1966 e 1976. Na sequência, será apresentada a última fase de sua carreira, iniciada em 1976, em que a propositora sistematiza a *Estruturação do self* de modo a agregar uma dimensão terapêutica, rompendo de vez as fronteiras entre a arte e a clínica, inaugurando um entre-lugar com sua poética. O seu dispositivo estético-terapêutico, que tinha como intenção liberar os traumas e fantasmas inscritos na memória do corpo, se encontra em um território totalmente novo, conforme a contribuição de Suely Rolnik.

Assim, será analisada a importância da sua relação com a Psicanálise, para melhor compreender a expressão que deu o nome ao seu dispositivo, por meio das

etiologias do *self*, em uma possível relação entre Lygia Clark e Winnicott. Logo em seguida, será descrito o dispositivo e suas especificidades e a forma como ela foi modificando a *Estruturação do self*, por meio das narrativas de experiências vividas trazendo as vozes de seus ex-clientes, Gaëlle Bossier, Christine Ishkinazi, Lula Wanderley; os comentários do crítico de arte, Paulo Venâncio; dos filósofos, Luiz Fuganti e Thierry Davila; e de importantes pessoas do cenário artístico Francês ou Brasileiro, como Hubert Godard, Caetano Veloso, Suzana de Moraes e Jards Macalé.

Logo após, será verificada a semelhança entre o *Objeto Relacional* de Clark e o objeto transicional de Winnicott, a partir dos autores Manuel Borja-Villel, Ferreira Gullar, José Outeiral, Thierry Davila e Donald Winnicott, dedicando um espaço para observar, mediante alguns relatos dos casos da propositora, se o *Objeto Relacional*, na interação com o cliente, funcionava como um objeto transicional. Assim, a partir de pequenos trechos dos relatos, espera-se mostrar em quais pontos os objetos se aproximam um do outro, mesmo sabendo que essa comparação deva ser feita com muito cuidado, pois, não necessariamente, o *Objeto Relacional* ocupa a função de Transicional.

Por último, será fundamental indicar o quanto o processo de criação, para ela, acontecia em suas entranhas, em seu mundo interior, de maneira que sua obra poderia ser considerada uma ponte entre seu *self* e a realidade compartilhada. E, também, será examinado, mediante alguns dados biográficos, o modo como Lygia Clark foi em busca de um entre-lugar para que sua obra pudesse habitar e existir na relação com o participante, por meio do espaço transicional, conforme o pensamento de Winnicott, revendo o próprio lugar em que o trabalho da artista ocupava.

Assim, será visto um entre-lugar, que cada uma dessas obras ocupa na relação com a subjetividade das artistas e/ou espectador, de modo que a partir de traços de lembranças, lapsos de memória, sonhos, fantasias, devaneios e/ou gestos criativos, em um espaço de transição, as produções estéticas de Julia Csekö, Lygia Clark e Louise Bourgeois apresentam elementos do *self* de suas criadoras.

PREÂMBULO HISTÓRICO

Encontros e desencontros entre a Arte e a Psicanálise

O artista e o louco parecem decididos a construir
uma ponte, cada um do seu próprio ponto de vista,
no mundo ou fora dele, erguendo uma estrutura
entre o eu e o outro, entre o mundo e a mente,
entre a superfície e a profundidade
MACGREGOR (1989)

Uma forma de aproximar-se da obra de arte pelo viés de seus sentidos e significados é por meio da metodologia de investigação da teoria psicanalítica. Esta tese dará destaque para a abordagem, escrita pelo crítico e historiador da arte, Hal Foster (2007, p. 12, tradução nossa), “da crítica psicanalítica em que incide sobre os efeitos subjetivos do trabalho de arte”⁷, um dos quatro⁸ métodos teóricos que enquadram as múltiplas práticas artísticas do século XX, mencionados na introdução do livro *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nesse sentido, é relevante contextualizar a conexão histórica entre arte e psicanálise, que se inicia em Viena sob a denominação de “Modernidade Vienense”, com a disseminação de diversas manifestações culturais, como a filosofia da linguagem de Brentano, a música de Schönberg e a criação da própria psicanálise.

A psicanálise, após alguns anos de sua criação, começou a chamar a atenção de algumas áreas do conhecimento, particularmente em função da dinâmica do inconsciente⁹ e, por isso, suas teorias foram utilizadas para fazer contato com outras disciplinas como a psiquiatria, a educação, as ciências sociais, a mitologia, a religião, a arte e a literatura, dentre outras, alargando sua esfera de pesquisa e se mostrando aberta para a aplicação de seus métodos. Naquele momento, era importante para a psicanálise se envolver com estudiosos capacitados em outras áreas de especialização, como uma forma de expandir e atingir outros lugares.

Em relação às artes visuais, naquele tempo, alguns artistas modernos experimentavam a subjetividade na expressão pictórica, baseada em sonhos regressivos e fantasias eróticas, como Gustav Klimt, Egon Schiele e Oskar Kokoschka. Entre 1890 e 1910, houve uma tendência em enfatizar que a obra de arte era um reflexo da expressão

⁷ “(...) psychoanalytic criticism, which focuses on the subjective effects of the work of art”.

⁸ Os autores do livro, Benjamin Buchloh, Hal Foster, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, dizem ser quatro métodos teóricos que enquadram as múltiplas práticas artísticas do século XX, como a psicanálise, a história social da arte, o estruturalismo e o formalismo, e o pós-estruturalismo.

⁹ O conceito da dinâmica do inconsciente será explicado mais a frente na página 20, contudo se trata da forma como um conteúdo é reprimido no inconsciente e como ele retorna a consciência do sujeito.

da subjetividade do artista, o que levou os pensadores da época a relacionarem a produção estética com as produções oníricas, aquelas que continham vestígios das fantasias inconscientes do criador. A partir desse cenário vienense, há um marco na história,

Na medida em que seus intelectuais, ao perceberem a instauração de uma profunda crise nos sistemas simbólicos tradicionais, que sustentavam o pensamento intelectual da época, procuraram entendê-la e resolvê-la, produzindo interpretações genuinamente inovadoras, que possuíam como denominador comum o caráter crítico e/ou transgressor das tradições (PINHEIRO, 2008, p. 43).

Já na França e Alemanha, a psicanálise influenciou de maneira tal que os artistas foram atraídos pelo primitivismo como uma forma de se afastar das convenções acadêmicas ocidentais, como foi o caso de Emil Nolde, Paul Gauguin, Henri Matisse, Pablo Picasso, dentre outros, sendo que, cada um ao seu modo, repensou as questões formais para a representação pictórica. Primitivismo é um termo utilizado na História da Arte ao se descrever obras italianas e flamengas dos séculos XIV e XV. O termo é utilizado, também, de uma forma eurocentrista, para descrever uma multiplicidade de objetos artísticos não ocidentais, produzidos pelas antigas culturas egípcia, persa, indiana, javanesa, peruana e a chamada “arte tribal” da África e Oceania. Essa visão eurocêntrica considera o primitivo como a manifestação artística que permanece, de algum modo, isolada, externa e independente da cultura que está em vigor, ficando à margem dos valores vigentes nas sociedades ocidentais economicamente avançadas. Nesse sentido, um importante fator de apreciação ao primitivismo se relaciona ao contexto da época, em que houve a necessidade de “visões mais positivas da pureza e da bondade essencial da vida primitiva” (PERRY, 1998, p. 5), associada à simplicidade da vida instintiva, em contraste a decadência das cidades europeias. Então, o primitivismo se tornou a porta de saída para buscar-se uma fonte de inspiração artística às margens de uma cultura urbana, em que o mundo ocidental passou a ter seus próprios “primitivos”, como os loucos, os criminosos e aqueles que viviam uma vida rural.

Nessa linha de pensamento, um importante autor que criou relações entre o primitivo e o louco, tendo um forte efeito no círculo artístico, tanto na França, quanto na Alemanha, foi o historiador da arte, Hans Prinzhorn. Além de sua formação em estética e história da arte, ele foi envolvido com medicina e psiquiatria, durante a Primeira Guerra Mundial, e em 1919 foi convidado para se juntar à equipe da Clínica Psiquiátrica

de Heidelberg. Em 1922, publicou o seu livro *Bildneri der Geisteskranken*¹⁰ - “Criação de imagens dos doentes mentais” - em Berlim, e tal livro se tornou uma grande contribuição para o estudo da arte psiquiátrica, para o desenvolvimento da arte moderna e do próprio Surrealismo, em que foi aprofundada a relação entre os desenhos do psicótico, da criança, do artista e do primitivo, tendo um destaque especial para Paul Klee, Max Ernst¹¹ e Jean Dubuffet¹². Assim, para alguns artistas modernistas, a arte do psicótico era lida “como se fosse uma parte secreta da vanguarda primitivista¹³” (FOSTER, 2007, p.16, tradução nossa), que emergia diretamente do inconsciente, com uma coragem desafiadora das convenções vigentes.

É interessante perceber que uma das maiores coleções de arte psiquiátrica foi reunida por Prinzhorn o qual, após analisar mais de 500 obras, encontrou, dentre os principais traços dos desenhos/pinturas, o que ele nomeou de “tendência lúdica”. Tal tendência é vista como sendo um primeiro estágio onde se encontram as crianças, os adultos não treinados em História da arte ou técnicas artísticas, os primitivos e até os grandes artistas, como aqueles citados pelo autor: Hieronymus Bosch, Conrad Lycosthenes, Pieter Bruegel e Alfred Kubin. “O desenho lúdico prova apenas a presença de um impulso para a liberação mecânica que não é dirigido pelo intelecto”¹⁴ (PRINZHORN, 1995, p. 263, tradução nossa), e esse impulso, encontrado nesses grupos mencionados, é dirigido pelas atitudes psíquicas, muitas vezes não conscientes por quem executa o desenho e ou pintura.

O psiquiatra e historiador da arte alemão foi um estudioso ocupado com uma tarefa inusitada; preocupava-se com algo que pertencia à terra de ninguém, um lugar entre

¹⁰ Para mostrar a importância de *Bildneri der Geisteskranken*, mesmo sendo escrito em alemão, o livro tornou-se entre o círculo surrealista na França, por um tempo, uma espécie de Bíblia underground, e Max Ernst, aquele que apresentou o livro ao movimento surrealista, como não sabia ler em alemão, apenas pôde ver as ilustrações e se impactar com elas.

¹¹ Max Ernst foi o artista surrealista mais envolvido com a arte espontânea feita por pacientes desde 1910, que três anos mais tarde já estava estudando os textos de Freud. A partir da profundidade de sua educação, tanto na história da arte, quanto na psiquiatria, trouxe para mais perto dele a experiência de Hans Prinzhorn e de Ernst Kris. É curioso que o artista tenha antecipado Prinzhorn, no que diz respeito a forçar a arte psiquiátrica a ser considerada, não apenas como evidência de doença mental ou material clínico, mas sim, como digna de inclusão em exposições de arte vanguardista, como uma forma profundamente bonita da expressão humana, colocando as obras dos pacientes/artistas lado a lado a dos artistas integrados ao tecido social.

¹² A descoberta do livro de Prinzhorn teve um grande impacto sobre Jean Dubuffet, pois o “*Bildneri der Geisteskranken*” parece ter sido uma grande influência para que ele pudesse reformular sobre a concepção da natureza da arte e da cultura, e ainda, rever sobre sua própria identidade como artista. Como também não lia em alemão, o efeito do livro foi obtido exclusivamente a partir das imagens.

¹³ “*as though it were a secret part of the primitivist avant-garde*”.

¹⁴ “*Playful drawing proves only the presence of an urge for mechanical release which is not directed by intellect*”.

as disciplinas, fundando uma abordagem diferente de qualquer outra anterior. Os estudos publicados até a sua época tinham como público-alvo apenas os psiquiatras, e o objetivo dele era aumentar o espectro da audiência. Desse modo, pretendia criar um alicerce sobre o qual poderia construir uma psicologia geral da arte, que seria relevante para todas as formas de expressão humana. Assim, se envolveu com a criação de novos critérios, rejeitando a palavra “arte”, não porque era inadequada para a descrição do material psiquiátrico, mas, “porque a palavra ‘arte’ incluía um juízo de valor dentro de uma conotação emocional fixa”, de acordo com o pesquisador de arte psiquiátrica, John MacGregor (1989, p. 196), introduzindo o termo arcaico alemão *bildneri* - "criação de imagens". Nesse sentido, Prinzhorn tinha como propósito estender a definição de arte para incluir as produções dos esquizofrênicos, assim como aquelas executadas pelas crianças, primitivos, e pintores *naïfs*, dentro dos limites do que já era definido como arte. Como uma tentativa para forçar a aceitação do “mestre esquizofrênico” - termo que utilizava para se referir aos seus pacientes/artistas, mas somente aqueles que ele acreditava ter obras incrivelmente belas - e do seu trabalho, dentro do cânone da arte, Prinzhorn acabou antecipando muito dos princípios dos termos posteriores da *Art Brut* e *Outsider Art*.

É importante explicar que “paciente/artista” é um termo utilizado nesta tese para se referir àquele indivíduo que, do século XIX ao século XX, esteve excluído e isolado em uma instituição psiquiátrica, onde provavelmente passou a maior parte de sua vida internado e, enquanto paciente de um hospital psiquiátrico, fez ali toda a sua produção artística. A maior parte das imagens foi produzida por pessoas não treinadas em história da arte ou em técnicas artísticas e executadas espontaneamente. Entretanto, muitas delas foram feitas sob o olhar e a instigação do médico, podendo ter havido interferência no processo de criação.

Outra influência da psicanálise à história da arte apareceu no movimento surrealista, ao entender que, por meio da escrita automática e da forma como concebiam as imagens, pensando-as como uma espécie de sonho, era criado um meio de explorar o mundo interior e libertar a imaginação. O Manifesto Surrealista enfatizava que as obras podiam ser feitas a partir da “inscrição libertadora dos impulsos inconscientes na ausência de qualquer controle exercido pela razão ¹⁵” (FOSTER, 2007, p.17, tradução nossa), porém, o modo como eles desenvolveram essas questões não estava exatamente de acordo com as teorias freudianas. Na visão do pai da psicanálise, eles distorceram os conceitos,

¹⁵ “a liberatory inscription of unconscious impulses "in the absence of any control exercised by reason”.

quando afirmaram, por exemplo, que o inconsciente era libertador e quando propuseram uma arte livre de qualquer repressão, pois não é possível se livrar totalmente das repressões do inconsciente, nem acessá-lo de forma imediata. E ainda, em nome de uma arte reveladora do inconsciente, esse se tornaria uma mera ilustração no trabalho de arte, como se pudesse ser calculado, e a relação do artista com a especificidade do trabalho se perderia, por estar muito preocupado em mostrar o inconsciente.

Sigmund Freud, em 1938, recebeu a visita do pintor Salvador Dali, não dando muita atenção a ele, no seu artigo sobre o “Método Crítico-Paranoico”¹⁶ - que tinha sido recentemente publicado em uma revista -, e à sua pintura, e isso pode ser visto a partir de uma observação que do criador da psicanálise fez ao pintor, sugerindo sua própria posição perante o Surrealismo: "Nas pinturas clássicas procuro o subconsciente - em uma pintura surrealista, o consciente"¹⁷ (DALI, 1993, p. 397, tradução nossa). Entretanto, esse encontro, apesar da crítica áspera de Freud, pode ser considerado significativo, uma vez que representou um símbolo da aliança, bastante unilateral, entre a arte e a psicanálise. Apesar de sua total falta de interesse em movimentos artísticos modernos, Freud estava bem ciente de sua importância para os artistas que se agruparam, em desordem considerável, sob a bandeira do Surrealismo.

Em sua forma original, o Surrealismo foi concebido pelo artista e escritor francês André Breton que, após estudar medicina por um período, teve de servir durante a Primeira Guerra Mundial como médico assistente em um hospital psiquiátrico, quando entrou em contato com uma enorme variedade de distúrbios mentais. Em função daquele convívio, ficou impressionado com a realidade alterada do louco, tendo desenvolvido um respeito por essa outra realidade, o que permaneceu uma força motivadora para o resto de sua vida. Assim, o artista francês procurou explorar seu próprio mundo interior, com as mesmas ferramentas que tinha empregado com seus pacientes. Imitando Freud, no sentido mais verdadeiro, ele retornou o método da associação livre em si mesmo. Contudo, para Breton, a experiência do mundo interior da loucura era muito mais importante do que ler psicanálise, pois ele ficou tão impressionado pela intensidade e pelo poder evocativo da linguagem e das imagens não convencionais feitas pelos pacientes/artistas do livro do Prinzhorn, que tentou imitar em

¹⁶ Esse método de Dali representa a primeira tentativa dentro do Surrealismo para reconhecer os processos perceptivos e ideacionais do louco, e ainda fornecer uma base para o processo criativo do artista. É interessante apontar, também, que Jacques Lacan ficou entusiasmado com esse método, pois ele estava interessado em estados paranoide, naquele mesmo período.

¹⁷ *"In classic paintings, I look for the sub-conscious – in a surrealist painting, for the conscious"*.

seu próprio trabalho. Desse modo, Freud apenas fornecia justificativa intelectual para seu interesse obsessivo na irracionalidade e nas técnicas para explorar o mundo interior.

Contudo, esse grande interesse no mundo interior da loucura foi obstruído. Na Alemanha da década de 30, um pouco antes da Segunda Guerra Mundial, aquilo que estava sendo apreciada pelos artistas – a arte espontânea feita pelos pacientes/artistas - tornou-se motivo de perseguição política e jurídica pelo estado alemão, quando se iniciou o ataque nazista à arte moderna, e logo, à arte psiquiátrica¹⁸. Os nazistas utilizaram alguns conceitos psicanalíticos para difundir o seu discurso e, a partir da relação feita entre a arte modernista e o primitivo/criança/louco, desvirtuaram a analogia inicial, tendo em mãos uma boa teoria para subjugar os artistas modernos. Assim, o interesse pela arte psiquiátrica, naquele momento, ficou centrado em usá-la como prova do estado mental dos artistas "degenerados" e comparar com as produções dos artistas modernos para denegrir seus trabalhos.

É importante frisar que o termo “degenerado”, no âmbito do desenvolvimento da estética nazista, não foi escolhido casualmente, pois estava diretamente ligado à obsessão nazista com a superioridade racial, significando, simplesmente, que aquela arte era desaprovada por Hitler e seus seguidores. As visões de Hitler sobre uma obra, boa ou má, eram expressas em termos da arte "saudável e/ou doente" e do artista degenerado. Então, a ideia era identificar essa “arte doente” e seus criadores, para purificar a cultura alemã, e a solução final era eliminar radicalmente ambos. Nesse sentido, a arte degenerada não significava simplesmente a má arte; a falsa arte; a arte politicamente perigosa; a arte judaica; ou a arte decadente; mas sim, a arte psicopatológica (como foi denominada na época): o produto de pintores e escultores que sofriam de um estado psiquiátrico de degeneração mental. Como vários artistas modernos faziam seus trabalhos de forma não realista, a arte moderna foi vista como uma "arte doente", de natureza altamente contagiosa, fazendo com que essas obras fossem utilizadas contra os próprios criadores.

¹⁸ Mesmo sabendo que os termos são limitadores e imprecisos, é imprescindível considerar certas categorias para deixar claro qual sujeito está sendo abordado, e de que forma a sociedade encarava sua produção. Nessa perspectiva, ao se referir às obras produzidas por pacientes/artistas em hospitais psiquiátricos, diversos termos já foram utilizados, como a arte dos alienados; arte psicopatológica; degenerada; primitiva; imagens do inconsciente; arte virgem; *brut*; *outsider*; e marginal. Contudo, nesta tese, a produção resultante será chamada de “arte psiquiátrica”, ou então, como equivalente, “produção expressiva”.

Já nos anos 60, até a década de 80, em reação contra a retórica subjetiva dos movimentos anteriores¹⁹, novas correntes artísticas surgiram com um pensamento antipsicológico, como foi o caso do Minimalismo, *Land Art*, Pop Art, Arte conceitual, etc. Contudo, em outras linguagens artísticas, como no caso da performance, *happening* e *body-art*, elas tiveram um envolvimento com a fenomenologia, e isso reabriu a questão corporal, preparando o caminho, dentro desse percurso histórico, para que fosse possível ter uma nova abertura para o sujeito psicológico, visto na arte feminista, por exemplo. Esta utilizou a psicanálise como “uma arma” para criticá-la, segundo Foster, principalmente sobre as questões vinculadas a Freud, a respeito da ideologia patriarcal, da associação da feminilidade com a passividade; ou aquelas abordadas por Lacan, como a “falta” representada pela castração.

Entretanto, independente das críticas associadas a Freud ou a Lacan, entende-se que é pertinente insistir na metodologia de investigação psicanalítica, para a análise daquilo que “incide sobre os efeitos subjetivos” das produções estéticas da arte contemporânea, da metade do século XX e começo do século XXI. Nesse sentido, há diversos psicanalistas que contribuíram para se refletir sobre o pensamento estético, por meio do olhar da psicanálise, e isso será abordado mais adiante. Contudo, acredito ser necessário explicitar primeiro a teoria freudiana e perceber de que modo ele interpretava a arte, seja pela leitura simbólica, seja pelo modo como ele concebia a criação via sublimação, ou ainda, pelo modo como a psique produz imagens, via sonhos e fantasias, pois, se tratando de psicanálise, não se pode dar um passo à frente sem voltar à origem, e compreender de que modo o pensamento freudiano localizava a arte.

Por meio dos conceitos elaborados por Freud, em um passeio histórico, será analisada a sua compreensão de uma obra de arte e como ela está ligada à busca pelo conteúdo inconsciente.

O crítico Hal Foster esclarece que há três diferentes níveis da interpretação freudiana da arte. Assim, o primeiro nível se trata da leitura simbólica da obra de arte,

¹⁹ O mecanismo da psique individual explorado por Freud foi substituído pelo conceito de “inconsciente coletivo” de Jung, que alguns membros do grupo CoBrA (Asger Jorn, Cornelis Van Baveloo, Karel Appel) ou dos movimentos Expressionismo abstrato e arte informal, se utilizaram dos arquétipos redentores, das figuras totêmicas e de temas místicos, para criarem suas obras, após os horrores da guerra e da bomba atômica.

pautada pela iconografia, em que tal leitura é feita a partir da decodificação da mensagem latente (aquilo que o sujeito não tem acesso por meio do consciente, e apenas por meio dos sonhos, por exemplo, terá acesso) escondida atrás de um conteúdo manifesto (aquilo saiu do inconsciente e se apresentou ao sujeito, e agora se tornou consciente), como se fosse um sonho ou uma fantasia em termos pictóricos. “O artista é a fonte final no qual os símbolos apontam: o trabalho é tomado como sua expressão sintomática, e é usado como tal na análise”²⁰ (FOSTER, 2007, p. 19, tradução nossa). Desse modo, as especulações ocasionais de Freud dentro do campo da história da arte, tais como *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci* (1910) e *Moisés de Michelangelo* (1914), pode-se dizer que foram analisadas conforme este primeiro nível que Foster pontua. Como Freud teve interesse em embarcar em uma área de conhecimento que não da sua expertise, acredito que esses escritos foram utilizados mais para dar corpo e forma à teoria psicanalítica do que para compreender a obra de arte em si.

Além do mais, a procura de Freud por aquilo que estava por detrás da forma, em uma pintura, por exemplo, na busca pelo conteúdo inconsciente, de modo a querer acessar aquilo que supostamente seria a verdade, fez com que ele descartasse algo intrínseco à própria arte que, no caso da arte moderna, era a forma em si, pois a forma é muito mais do que apenas um meio de acessar um suposto conteúdo. Então, será necessário ressaltar o modo como Freud construiu sua própria teoria, de maneira que será importante percorrer sobre os pressupostos fundamentais e o propósito da psicanálise, identificando como o funcionamento do inconsciente foi essencial para desenvolver suas especulações, e ainda, estar em contato com o outro, seja esse outro um paciente ou uma obra de arte.

Ao ler a obra de Sigmund Freud, é possível perceber no desenvolvimento de suas teorias as principais fontes de conhecimento usadas para fundar a psicanálise. Podem-se destacar os mestres Breuer e Charcot, e também os seus próprios pacientes, que forneceram um rico material, a partir da observação clínica e médica. Além disso, Freud era um grande observador de si mesmo, e foi a partir desse lugar interno que ele foi percebendo e entrando em contato com os seus sonhos, lapsos de memórias e desejos, o que lhe forneceu todo o material que precisava para explorar o inconsciente. Compreende-se, então, que a informação recebida por meio dos ensinamentos e observação do outro, e também por meio da observação de si mesmo, foram igualmente importantes e complementares para a criação da teoria psicanalítica.

²⁰ “the artist is the ultimate source to which the symbols point: the work is taken as his symptomatic expression, and it is used as such in the analysis”

Em 1912, Freud escreveu o artigo *Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise*, especificando o emprego do termo “inconsciente”. Para o pai da psicanálise, consciente é a ideia que está presente em nossa consciência e da qual nos damos conta, enquanto que aquilo que está latente pode ser designado pelo termo “inconsciente”. “Assim, uma concepção inconsciente é uma concepção da qual não estamos cientes, mas cuja existência, não obstante, estamos prontos a admitir, devido a outras provas ou sinais” (FREUD, 1989c, p. 329). Além de designar as ideias latentes, o inconsciente especifica também as ideias com caráter dinâmico, aquelas que, de algum modo, estão separadas da atividade psíquica consciente, e que poderiam ser chamadas de conteúdo reprimido. Determinadas lembranças, pensamentos, desejos ou ideias são rejeitados pelo consciente, que não os tolera por serem geradores de angústia e, deste modo, tais conteúdos e afetos se tornam reprimidos e submergem para o inconsciente, em um suposto esquecimento. Logo, o contato com aquilo que Freud denominou de inconsciente foi essencial para a criação da teoria psicanalítica, se estabelecendo como um dos pilares em que se sustenta.

Para perceber a especificidade dessa metodologia de investigação dos processos mentais, é necessário citar os pressupostos fundamentais da psicanálise, pois é a partir desses que a experiência psicanalítica freudiana, por meio da transferência²¹, contratransferência²² e resistência²³, pode servir como um dispositivo para que tal sujeito consiga entrar em contato com seus processos psíquicos inconscientes. Os pressupostos da psicanálise são baseados segundo o desenvolvimento psicosssexual do sujeito; da forma como ele enfrentou o complexo de Édipo e vivenciou seus traumas infantis; e da maneira como foram recalçados, em função dos mecanismos de defesa. Tais processos inconscientes são formulados conforme o modo como a psique gera, por exemplo, os sonhos e os sintomas, de acordo com o comportamento do inconsciente, que funciona a partir da condensação²⁴ e do deslocamento²⁵, segundo o livro

²¹ A transferência é construída na relação terapêutica em que o analisante irá projetar, na pessoa do analista, sentimentos, emoções, conteúdos inconscientes, que na verdade, tem relação com aquilo que a pessoa está em conflito, e não com o analista em si. Na transferência, é possível fazer uma reedição da história do sujeito, por meio de diversas experiências psíquicas anteriores que são revividas, “não como algo do passado, mas como um vínculo atual com a pessoa do médico” (FREUD, 1989a, p.110).

²² Contratransferência, para Freud, se trata dos sentimentos e emoções sentido pelo analista, como consequência da influência que exerce o analisante sobre seus próprios sentimentos inconscientes.

²³ Resistência é um mecanismo de defesa para Freud, ou seja, significa que há um obstáculo ao processo analítico, uma forma de encobrir as lembranças dolorosas, dificultando ao analisante acessar seus próprios conteúdos inconscientes.

²⁴ Condensação é um modo de funcionamento do inconsciente que, a partir dos pensamentos que foram sendo adquiridos durante o dia, por exemplo, aparecem no sonho todos juntos, condensados em uma só forma, não significando apenas uma única coisa, pois nessa forma há diversos aspectos misturados, para dificultar o acesso ao conteúdo original.

Interpretação dos sonhos (1900)²⁶. Assim, o trabalho do sonho caminha na direção de disfarçar o desejo inconsciente, a fim de enganar a repressão, por meio do deslocamento (metonímia) e da condensação (metáfora), que transforma fragmentos distorcidos em imagens visuais, de forma que essas imagens fiquem juntas, como em uma narrativa. Essa é a dinâmica do inconsciente, a partir da primeira tópica freudiana, em que ele teoriza os diferentes lugares psíquicos constituídos pelo inconsciente, pré-consciente e consciente, um processo que está sempre em movimento.

É interessante ressaltar que as forças inconscientes influenciam fundamentalmente o desenvolvimento psíquico do sujeito, a partir da forma como certos fatos foram experimentados na infância. Posteriormente, as lembranças e os traumas são dinamizados pelas motivações atuais do sujeito, gerando o seu comportamento no momento presente. Desse modo, o propósito da psicanálise freudiana, colocando de forma resumida, é levar o sujeito a entrar em contato com o conflito pulsional, entre o desejo inconsciente e a repressão desse desejo, tentando ultrapassar os mecanismos de defesas e manejar tal conflito para acessar o material inconsciente, de forma a poder, então, compreender o significado desse material e torná-lo consciente. Em um segundo momento, a relação analítica teria como propósito que o sujeito pudesse ressignificar tal conteúdo em um contexto mais atual, criando novos sentidos de realidade para aquilo que era originário de sua angústia.

Assim, em função dessa dinâmica dos processos psíquicos, encontra-se o segundo nível da interpretação freudiana da arte, de acordo com Foster, que é realizada entre a alternância dos dois princípios do funcionamento mental: o princípio do prazer e o princípio da realidade. Com a regulação da pulsão sexual e das forças inconscientes, que operam na criação e na visualização de uma obra, a produção artística se origina em torno da realidade, “o que quer dizer que ela é fundamentalmente conservadora em relação à ordem social, uma pequena compensação estética para a nossa poderosa

²⁵ Deslocamento é outro modo de funcionamento do inconsciente que, a partir dos mesmos pensamentos, estes podem aparecer no sonho de forma a sofrer uma mudança, uma deformação, deslocando a imagem original para outro lugar, como uma forma de disfarçar aquilo que origina a provável angústia. Por exemplo, em vez de sonhar com uma pessoa específica, o sujeito, inconscientemente, desloca para outra pessoa, para dificultar o acesso ao conteúdo original, que está associado à pessoa específica, e não a sonhada.

²⁶ Apenas para contextualizar, é importante dizer que, no momento em que se está se referindo aos pressupostos da psicanálise, há diversas informações sobre o percurso inicial da psicanálise, em que mostra o Freud de muitas épocas. Então, apenas para ficar claro, no momento em que Freud escreveu a *Interpretação dos Sonhos*, ele ainda não havia falado sobre o complexo de Édipo, por exemplo.

renúncia instintual”²⁷, segundo Foster (2007, p. 20, tradução nossa), se remetendo ao conceito de sublimação.

Entretanto, Hal Foster (2007, p. 20, tradução nossa) traz à tona a importância de se elaborar um terceiro nível da interpretação freudiana.

Enquanto a semântica da interpretação simbólica pode ser muito particular, essa preocupação com a dinâmica do processo estético pode ser muito geral. Um terceiro nível de crítica freudiana pode evitar os dois extremos: a análise da retórica da arte em analogia com tais produções visuais da psique como sonhos e fantasias²⁸.

O crítico de arte afirma, então, que o terceiro nível de crítica freudiana é um meio termo entre a leitura simbólica de uma obra de arte e a visão da criação como um ato sublimatório, e assim discursa sobre um tipo de análise que dialoga com as produções visuais geradas pelos sonhos ou fantasias que, por meio da condensação e/ou do deslocamento, transformam fragmentos distorcidos em uma narrativa de imagens visuais, operando de forma a produzir algumas importantes imagens que precisam ser “esquecidas”.

Após contextualizar a criação da psicanálise e seus fundamentos, e de que modo a crítica de arte percebe a teoria freudiana na relação com uma obra de arte, por meio de três textos específicos, será mostrado como Freud reflete sobre o lugar da arte, fazendo uma ligação entre o ato criativo e o lugar disso dentro do sujeito. O mundo da fantasia em que o artista entra, ao produzir uma obra de arte, se relaciona com a forma de tal sujeito satisfazer seus desejos, deixando o mundo externo de uma maneira que lhe agrade mais, “corrigindo” a realidade insatisfatória, segundo o pensamento freudiano, mesmo mecanismo utilizado para a criação dos sonhos.

Em 1908, Freud escreveu os *Escritores criativos e devaneios*, um importante artigo onde o psicanalista cria uma relação entre o poeta e sua obra e a psicanálise. Nesse caso específico, Freud se deparou com o fazer artístico da obra literária, de modo a comparar o escritor criativo com a criança, pelo fato de ambos criarem um mundo de fantasia, investindo grande quantidade de emoção. O criador da psicanálise acreditava que, quando as crianças crescem, elas param de brincar e o substituem pelo fantasiar ou, em outras palavras, pelo devaneio, quando constroem castelos no ar, por exemplo.

²⁷ “which is to say that it is fundamentally conservative in relation to the social order, a small aesthetic compensation for our mighty instinctual renunciation”.

²⁸ “While the semantics of symbolic interpretation can be too particular, this concern with the dynamics of aesthetic process can be too general. A third level of Freudian criticism may avoid both extremes: the analysis of the rhetoric of the artwork in analogy with such visual productions of the psyche as dreams and fantasies”.

Assim como a obra literária, o devaneio é a continuação do que foi o brincar infantil. Em suas palavras,

Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa? (...) Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma forma que lhe agrade? (FREUD, 1989b, p. 149).

É interessante notar que as forças que motivam a mente a fantasiar são aquelas em busca de satisfazer plenamente os desejos do sujeito, mesmo que para isso tenham que efetuar uma “correção” da realidade não satisfatória. Dessa forma, no ato de criar uma obra literária²⁹, segundo Freud, uma lembrança é trazida à consciência do escritor criativo, que desperta um desejo, e este se realiza na concretização de sua obra. Por fim, em seu texto é criada uma relação entre as fantasias/devaneios diurnos e os sonhos noturnos, já que, tanto um quanto outro, são formas de realização dos desejos.

Do mesmo modo, no artigo *Um estudo autobiográfico* (1925), Freud diz que o artista se afasta da realidade insatisfatória por meio de sua criação, fazendo uma relação entre a fantasia e o sonho. Conforme o pensamento do psicanalista, as criações do artista “eram as satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos; e, como estes, eram da natureza de conciliações, visto que também eram formados a evitar qualquer conflito aberto com as forças de repressão” (FREUD, 1989d, p. 81).

Já no artigo *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (1911), Freud diz que o artista não concorda em renunciar de sua satisfação dos desejos e, assim, garante liberdade aos seus desejos na fantasia, realizada por meio de suas produções artísticas, se amparando no mundo da imaginação. Contudo, nesse texto, o pai da psicanálise não deixa de ressaltar sobre a possível relação entre a fantasia e a formação dos sintomas neuróticos.

Freud caminhou, até certo ponto, o que acredito não ser o suficiente para olhar a arte contemporânea. Por isso, para continuar com tal abordagem, será necessário seguir em frente com outras teorias psicanalíticas, já que a questão não está no modo de interpretar uma imagem, mas em que lugar ela está perante a subjetividade do espectador ou do próprio criador, algo fundamental nesta tese. É importante utilizar a psicanálise teoricamente, como um método, para compreender os aspectos relevantes da

²⁹ Nesse artigo, em específico, Freud está se referindo à obra literária, contudo, acredito que seja plausível relacionar o processo de criação com qualquer outro tipo de obra, como a música, o teatro, ou as artes visuais.

produção estética, contudo, a questão está “menos no conteúdo do que é visto e mais na subjetividade do espectador. Esse é o lugar onde a psicanálise tem mais a oferecer a interpretação da arte”³⁰ (FOSTER, 2007, p. 21, tradução nossa). Entretanto, é pertinente destacar que é a obra de arte que indica o método de abordagem ao crítico de arte ou ao pesquisador, pois não há “uma teoria prévia à obra. Cada obra pede uma interpretação diferente. A história de uma obra de arte é a história de seu autor e de sua época, mas é também a história das sucessivas leituras que dela foram feitas”, de acordo com o crítico de arte, Frederico Morais (1998, p. 292).

Há, ainda, um ponto significativo que precisa ser frisado: apenas em função da compreensão de Freud, sobre a dinâmica do inconsciente é que foi possível dar alguns passos em relação ao modo de olhar a arte por meio da psicanálise pós-freudiana. Somente por isso foi possível ter elementos suficientes para uma mudança paradigmática da forma de pensar que tanto influenciou a arte e foi influenciada por ela, como também abriu as portas para todos os desenvolvimentos posteriores da psicanálise.

Nesse sentido, há diversos psicanalistas que contribuíram com novas questões para se pensar sobre a cultura, a criatividade, a função da arte e outros pontos que envolvem o pensamento estético, por meio do olhar da psicanálise. Então, a partir desses outros olhares e pontos de vista, a arte deixa de ser pensada apenas como um ato sublimatório, que resulta da insatisfação dos desejos inconscientes e de uma ação catártica, ou ainda, que as produções estéticas são apenas reflexos de seu autor, por meio da interpretação psicanalítica. Diante disso, nesta tese foi eleita a possibilidade de repensar o lugar da arte por meio de outra abordagem psicanalítica: da teoria do paradoxo do psicanalista e pediatra inglês, Donald Wood Winnicott, já que a própria obra winnicottiana se desenvolve a partir desse lugar como uma questão epistemológica, do paradoxo que deve ser sustentando e não resolvido. Deste modo, será explicitada a relação da psicanálise winnicottiana e sua visão sobre a criação artística, no próximo tópico.

Antes de iniciar em um percurso sobre a relação da psicanálise winnicottiana e sua visão sobre a criação artística, é importante contextualizar o lugar existencial que Winnicott se encontrava, e que conseqüentemente caracterizou sua teoria. Segundo a

³⁰ “less in the content of what is seen than in the subjectivity of the viewer. This is where psychoanalysis has the most to offer the interpretation of art”.

psicanalista Tânia Vaisberg (2004, p. 73), ao contrário de Freud, o pediatra inglês “ênfatiza o encontro e não a ruptura”, e deste modo, a “ficção freudiana é marcada pelo descompasso: o bebê é quem deve corresponder às expectativas do mundo para conseguir sobreviver”, enquanto que para Winnicott é a mãe-ambiente³¹ que deve satisfazer as necessidades iniciais de seu bebê. “O mundo, para Freud, é fonte de sofrimento que só pode ser enfrentado, e talvez superado” (VAISBERG, 2004, p. 75), uma concepção pessimista acerca do mundo e do viver humano, enquanto que Winnicott é um autor que tem uma profunda crença na criatividade humana e na esperança.

Assim, ao se deparar com a obra winnicottiana percebe-se o seu interesse pela cultura de sua época. Contudo, o autor nunca escreveu um texto em específico sobre a arte e/ou estética, razão pela qual vemos apenas rabiscos de seu pensamento sobre o campo artístico em diversos de seus textos. Segundo a psicanalista Carla Mourão (2012, p. 3), um motivo que o levou a nunca ter escrito sobre tal assunto “diz respeito ao seu esforço para evitar que sua concepção de criatividade fosse confundida com a capacidade do ser humano para a criação bem sucedida ou aclamada”, já que Winnicott desenvolveu um grande percurso para tratar da vida criativa e da experiência cultural. Para melhor entendimento, será iniciado um percurso sobre a relação da psicanálise winnicottiana e sua visão sobre a criação artística.

Em um importante texto escrito, em 1945, *Desenvolvimento emocional primitivo*, Winnicott (1988a, p. 278) diz que a criação artística, enquanto fenômeno cultural, vai gradualmente tomando o lugar dos sonhos ou os suplementando, “sendo vitalmente importante para o bem-estar do indivíduo e, portanto, para a humanidade”. Ou seja, durante o desenvolvimento emocional, o bebê vai saindo de um campo apenas subjetivo, que seria o lugar do sonhar, e vai caminhando em direção a uma realidade compartilhada, de modo que a criação artística estaria entre esses dois lugares, o que ele denomina de espaço potencial³², conceito que será melhor explicado à frente. Importante lembrar que a realidade compartilhada é um conceito que diz respeito à relação do sujeito com o mundo externo, em que a realidade pode ser partilhada com o outro por meio do compartilhamento de ilusões. Nesse contexto, isso se refere à ideia

³¹ Em muitos de seus textos, Winnicott se refere à mãe, não apenas como a figura materna, aquela que precisará atender as necessidades de seu bebê, mas ela incluída ao ambiente, sustentando e manejando tais necessidades, já que se trata de um momento tão delicado e primitivo, em que o bebê está indissociado ao outro, ou seja, ele e a mãe-ambiente estão fusionados, e por isso o ambiente é tão importante nesse início da vida.

³² Muitos autores utilizam como sinônimo ao espaço potencial, o espaço transicional. São espaços semelhantes e um conceito é intrínseco ao outro, contudo há nuances em suas diferenças. Tal explicação será feita posteriormente, no tópico 1.1.3.

segundo a qual o bebê acreditaria que ele tem a capacidade de criar tudo aquilo que deseja, em função de um sentimento primitivo de onipotência. Para Winnicott, a experiência da onipotência primária é um aspecto criativo da experiência primitiva de um ser humano, em que há a possibilidade de um bebê vivenciar e acreditar que ele tem a capacidade de fazer qualquer coisa existir na presença de uma “mãe suficientemente boa”³³, que irá tornar real aquilo que ele está procurando.

É interessante enfatizar que, nesse mesmo texto, o pediatra inglês comenta sobre a dissociação natural que ocorre com a criança entre a experiência de dormir e acordar, já que a integração do sujeito de sua própria continuidade psíquica, entre tais experiências, surgirá com o tempo, pois, lembrar-se do sonho ao acordar se torna uma forma de se integrar àquele momento de relaxamento que é o dormir e, assim, recordar-se dos sonhos representa “uma quebra na dissociação” (WINNICOTT, 1988a, p. 278). Desse modo, logo após Winnicott anunciar sobre o estado de integração/dissociação entre o dormir e o acordar, o autor dá continuidade em seu texto, fazendo uma aproximação entre a criação artística e tais processos oníricos. Contudo, conforme seu estilo, é apenas um rabisco de seu pensamento que está em tal texto, já que o pediatra não explica, nem contextualiza, o motivo pelo qual tal analogia foi feita. Assim, fica o leitor a cogitar o passo seguinte na tentativa de continuar tal rabisco. Nesse caso, imagina-se que, ao criar uma obra de arte, diversas experiências subjetivas dentro do sujeito podem começar a ser ligadas entre si, de modo que talvez seja possível se integrar, por meio da criação, como uma possibilidade de quebrar as dissociações, assim como lembrar-se do sonho ao acordar.

Os psicanalistas Luiza Moura e José Outeiral complementam essa visão por meio de seus escritos sobre as artistas Frida Kahlo, Camille Claudel e Coco Chanel e, nesse sentido, os autores acreditam que a “criação artística, refletindo a capacidade de integração inerente ao seu criador, ou a busca ativa de integração, será sempre o espaço generoso onde nós poderemos apreciar a conciliação entre o *ser* e o *fazer*, entre o dentro e o fora, entre o conteúdo e a técnica” (MOURA; OUTERIAL, 2002, p. 9, grifo do autor). Ou seja, nesse caso, a obra de arte se tornaria um objeto intermediário entre o mundo subjetivo e a realidade compartilhada, um entre-lugar, onde haveria a potencialidade para que o *self* pudesse se integrar e se constituir.

³³ O conceito de “mãe suficientemente boa” significa, a priori, que é uma mãe que se adapta às necessidades emocionais e físicas de seu bebê, e que, dentro deste contexto, ela irá apresentar os objetos e, ao mesmo tempo, concretizar aquilo que o bebê está pronto para encontrar, possibilitando que ele acredite que criou e encontrou tal objeto.

Sobre essa possibilidade de que a criação artística possa ser um lugar para o sujeito se integrar, há ainda um texto, intitulado de *Terapia ocupacional* (1949), onde Winnicott (1994b, p. 423, grifo do autor) diz que, quando o sujeito descobre suas “premências criativas e forças integradoras positivas”, por meio do contato com o trabalho artístico, ele “fica capaz de olhar para o que está dentro do *self*, a fim de ver o que quer que esteja lá, sejam o caos, as tensões, a morte, assim como a beleza e a vivacidade inata”.

Em 1952, Winnicott escreveu o texto *Psicose e cuidados maternos* em que o autor cria o Gráfico 1 para identificar e reconhecer “a área intermediária da ilusão”, ou seja o espaço potencial. O psicanalista inglês chama de “Espaço Potencial” um espaço fronteiro, um entre-lugar, o local da relação entre o eu e o não-eu, um território intermediário de experimentações pessoais e afetivas, que não é externo, mas também não se refere a uma interioridade. Vaisberg (2004, p. 106) diz que Winnicott reivindica

Um espaço intermediário entre a percepção e a apercepção, entre aquilo que é subjetivamente concebido e o que é objetivamente percebido, oriundo da ilusão onipotente, chamado de espaço transicional. Trata-se de uma área de ilusão compartilhada, que é justamente o fundamento de toda a cultura humana, uma vez que nada há que seja objetivamente percebido sem que antes tenha sido subjetivamente concebido.

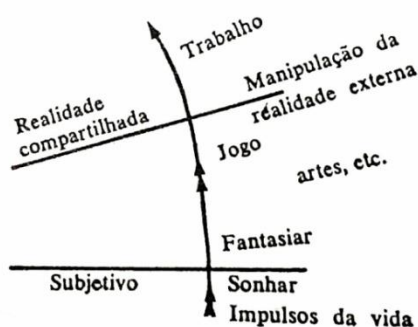


Imagem 3 - Gráfico de Donald Winnicott – *Área intermediária da ilusão* (1952)
 Fonte: Livro “Textos selecionados: da pediatria à psicanálise”, p. 381

Nessa área intermediária, por meio da ilusão, o bebê aceita pequenas porções do mundo como se fosse “criada por ele ou o aceita como um pedaço da realidade percebida” (WINNICOTT, 1988c, p. 382). Ao sairmos do mundo dos bebês e tentarmos compreender sobre esta área intermediária, Winnicott enuncia que os adultos utilizariam³⁴ as artes e a

³⁴ Winnicott está tentando explicar de que modo a experiência cultural artística e a religião seriam importantes para a humanidade e a forma com que utilizaríamos essas experiências, o que não significa que

religião como uma forma de aceitar melhor a realidade, em que a fantasia entraria em jogo para ligar o dentro e o fora. O autor não acredita que a área da experiência cultural

Possa ser situada na realidade psíquica interna, pois não é um sonho – é parte da realidade compartilhada. Mas não se pode dizer que seja parte dos relacionamentos externos, pois é dominada pelo sonho. (...) Essa área não aparece apenas como atividade lúdica ou senso de humor; aparece também na forma de toda a cultura acumulada nos últimos cinco ou dez mil anos (WINNICOTT, 1989a, p. 28).

A partir desse lugar intermediário, entre o sonhar e a realidade externa, onde o campo das artes se encontra, é importante compreender um pouco mais sobre o que se entende por comunicação nesta tese, já que não estamos nos remetendo à teoria da comunicação de tradição saussuriana (emissor – mensagem – receptor), como dito na Introdução³⁵. Nesse sentido, Winnicott acredita que

O *self* central que não se comunica, para sempre imune ao princípio da realidade e para sempre silencioso. Aí a comunicação é não-verbal; é como música das esferas, absolutamente pessoal. Pertence ao estar vivo. E na saúde, é aí que a comunicação surge naturalmente³⁶ (WINNICOTT, 1965, p. 191, grifo do autor, tradução nossa).

Segundo a psicanalista britânica Jan Abram (2000, p. 65), que escreveu um dicionário das palavras e expressões utilizadas por Winnicott, “a comunicação tem sua origem na transmissão de estados afetivos entre mãe e bebê, o que vem a constituir-se na mutualidade”. Desse modo, a comunicação não está fundada na aquisição da linguagem, já que a interação estabelecida por intermédio da mutualidade acontece em uma fase anterior da linguagem, a pré-verbal. Assim, no início da vida, o bebê percebe os fenômenos a sua volta como sendo um objeto subjetivo, já que ele ainda não tem compreensão de sua integração como pessoa inteira, não havendo diferenciação entre o eu e o não-eu. Com o passar do tempo, o bebê vai se integrando em seu processo de maturação, e os objetos, que eram subjetivos, começam a se tornar objetos percebidos objetivamente.

Trazendo o processo de maturação do bebê para a questão da comunicação, entende-se que, na relação com o objeto subjetivo, não é necessário uma comunicação

esta seja a única forma de utilizar essas experiências. Não se pretende aqui fechar o entendimento que se tem da criação artística, e sim abrir, mostrar sua potência e singularidade por meio de outros modos de se pensar.

³⁵ Ver nota de rodapé de número 3.

³⁶ “(...) *the non-communicating central self, for ever immune from the reality principle, and for ever silent. Here communication is not non-verbal; it is, like the music of the spheres, absolutely personal. It belongs to being alive. And in health, it is out of this that communication naturally arises*”.

explícita. Nesse sentido, estabelecendo uma analogia com o processo criativo, quando o artista está criando uma obra, antes de ela ser concebida objetivamente e compartilhada com a realidade externa, ela é ainda um objeto subjetivo e, desse modo, a “comunicação é sem saída”³⁷, ou, “sem volta” de acordo com Winnicott (2007g, p. 167, tradução nossa). Com isso, acredito que ele esteja dizendo que, quando há uma comunicação com o objeto subjetivo, trata-se de uma “comunicação sem saída”, pois, somente o criador está recebendo a comunicação, não há “saída” ou “volta” para a realidade compartilhada e, por isso, ele a intitula de “comunicação silenciosa”, sendo uma forma muito significativa de comunicação. Já na relação com os objetos objetivamente percebidos, a comunicação é feita de forma explícita ou silenciosa (*dumb*)³⁸, conforme o autor.

Em outras palavras, antes de a obra ser executada, sua relação com o criador é estabelecida de modo silencioso, já que a obra nesse estágio é ainda um objeto subjetivo. Contudo, no momento efetivo da criação, é engendrado um jogo, por meio de uma relação dialógica entre o criador e um material expressivo, de modo que o artista estará empenhado em fazer a difícil passagem³⁹ do objeto subjetivo para um objeto percebido objetivamente. A partir da materialidade da tinta, por exemplo, o sujeito vai ao seu encontro com sua materialidade psíquica, tentando dar forma à sua imaginação, na tentativa de concretizar o objeto subjetivo. Aquilo que o material expressivo tem em sua especificidade encontra com a psique do criador e, nesse encontro, a obra se funda⁴⁰, por meio dessa relação, em um espaço e tempo. Tal espaço pode ser intitulado, nesse momento, como espaço transicional, ou seja, não se trata, ainda, da realidade compartilhada, é um espaço entre o dentro e o fora, uma área de encontro com aquilo que está sendo criado, um entre-lugar de experimentação, onde há um sentido de self, em função da subjetividade e da singularidade do sujeito emergir graças à criação artística. Então, nesse processo de criação, há um tipo de comunicação intensa, não explícita, nem direta, mas silenciosa e indireta.

³⁷ “*cul-de-sac communication*”

³⁸ No original, Winnicott (1965, p. 181) utiliza a palavra “dumb”, que foi traduzida pela Irineo Constantino Schuch Ortiz por “confusa”, pela Editora Artmed. Acredito que a ideia que Winnicott quis dizer é de uma comunicação “muda” ou “silenciosa”.

³⁹ Digo aqui difícil passagem, pois o objeto subjetivo só se transformará em um objeto percebido objetivamente após o processo de desilusão – desconstrução da etapa de ilusão - que começará no momento em que o bebê se der conta de que a impressão que ele tinha sobre a possibilidade de construir magicamente tudo que ele desejava não era real, já que existe uma diferença entre eu e não-eu, inaugurando assim, a alteridade. Desta forma, esse processo de desilusão continuará em processo na vida adulta, sempre que tivermos que lidar com a frustração da não realização de nossos desejos.

⁴⁰ Aqui se trata de uma conversa com a pesquisadora em psicanálise e estética contemporânea, Amanda Mota, em que chegamos a tal conclusão sobre o modo de se pensar o processo criativo, por meio da teoria winnicottiana.

Somente quando esta obra for compartilhada com os espectadores, vista como um objeto objetivamente percebido, é que a comunicação passará a ser explícita, ou como diz Winnicott, silenciosa (*dumb*), já que não sabemos o que o artista queria dizer e, muito menos, o que o espectador compreendeu da expressão do artista. Contudo, mesmo que seja silenciosa, para isso que estou chamando de comunicação, é importante que as obras sejam criadas/encontradas pelo espectador, pois não faria sentido algum, em um sujeito saudável, se todas as obras ficassem nos ateliês de seus criadores, estabelecendo apenas a significativa comunicação silenciosa. Essa reflexão leva a perguntar: Qual seria, então, a necessidade de se instituir uma comunicação do tipo explícita com uma obra de arte?

Como a criação de uma obra de arte está inserida, supostamente, em uma área intermediária entre o dentro e o fora (no espaço potencial/transicional) a comunicação que se estabelece com a obra - seja com o espectador, quando estiver vendo uma obra, seja com o autor, quando estiver criando uma obra - é uma comunicação, também, intermediária. Intermediária entre a comunicação silenciosa (aquela feita apenas como os objetos subjetivos) e a comunicação explícita (aquela feita somente como os objetos objetivamente percebidos). Segundo Winnicott (1965, p. 187, grifo do autor, tradução nossa), existem três diferentes formas de comunicação: “a comunicação que é *para sempre silenciosa*, a comunicação que é *explícita*, indireta e agradável, e a terceira ou forma *intermediária* de comunicação, que desliza do brincar em direção⁴¹ à experiência cultural de vários tipos.” Nesse sentido, a comunicação que se estabelece com uma obra, que pertence supostamente ao espaço potencial, se trata de um diálogo entre o *self* do criador/espectador (criador, enquanto cria uma obra, ou espectador, enquanto visualiza/contempla/participa de uma obra) e a materialidade da tinta ou da obra que, ao mesmo tempo em que é silenciosa, não querendo ser descoberta pela realidade, é explícita, pois há uma necessidade em querer ser compartilhada.

Segundo Winnicott, “no artista de todos os tipos eu acho que se pode detectar um dilema inerente, que pertence à coexistência entre duas tendências, que são a necessidade urgente de se comunicar e a necessidade ainda mais urgente de não ser

⁴¹ No original Winnicott escreveu “(...) *third or intermediate form of communication that slides out of playing into cultural experience of every kind*”, e nesse sentido, na minha compreensão a melhor tradução para a expressão “*slides out of playing*” não está no sentido de “desviar do brincar” (2007g, p. 171), conforme a tradução brasileira feita por Irineo Constantino Schuch Ortiz, pela Editora Artmed. “*Slides*” está no sentido de deslizar, escorregar, de passar por dentro da experiência do brincar e caminhar em direção à experiência cultural, algo que remete uma fluidez. Até porque a palavra escorregar e deslizar tem uma conotação corporal, no sentido da sensorialidade, de algo que precisa estar em contato para ser possível o deslizamento, de algo que dá contorno para essa experiência.

encontrado⁴²” (WINNICOTT, 1965, p. 184, tradução nossa). Se uma obra é o resultado da necessidade de se comunicar do artista, e ao mesmo tempo, não querer ser descoberto, ou ainda, se com ela estabelecemos uma comunicação do tipo silenciosa e explícita ao mesmo tempo, aqui é estabelecido um interessante jogo de se esconder, “em que é uma alegria estar escondido, mas um desastre não ser descoberto”⁴³ (WINNICOTT, 1965, p. 185, grifo do autor, tradução nossa). Diante disso, fica claro o paradoxo que é estabelecido nessa relação, algo próprio da epistemologia de Winnicott e que tem um lugar central em sua teoria. Segundo a pesquisadora em psicanálise e estética contemporânea Amanda Mota (2013, p. 153, grifo da autora), a criação artística se torna uma forma de “velar e revelar o *self* ao mesmo tempo. É uma forma de construir um abrigo para proteger o *self* e ainda assim comunicá-lo”.

Assim, podemos localizar diversos pontos no desenvolvimento da obra do pediatra inglês, que nos levam a pensar a partir do paradoxo, além da forma peculiar de comunicação proposta por ele. Apenas como exemplos, há o paradoxo do Objeto Transicional – objeto que ajuda o bebê a suportar a ausência da figura materna ou a lidar com situações difíceis - não estar nem dentro nem fora do sujeito, e sim nos dois lugares ao mesmo tempo; do objeto ser criado e encontrado ao mesmo tempo, pois o bebê apenas tem a ilusão de criá-lo, pois, na verdade, ele o percebe, o encontra; a capacidade de o bebê estar só na presença do outro. Sobre a questão da separação, ao mesmo tempo em que se torna um corte (desilusão), ela também se torna união (ilusão), pois é nesse momento que o bebê preenche o espaço potencial com o Objeto Transicional, com o brincar e, posteriormente, com a cultura. Ainda, em relação ao espaço potencial, ele pode ser visto como algo aberto, mas, ao mesmo tempo, como algo que dá contorno, para que o bebê não se sinta perdido. Por último, há a questão de um desenvolvimento psíquico que caminha “rumo à independência”⁴⁴, mas que nunca se conclui, dentre diversos outros pontos em sua teoria, que mostram como o paradoxo tem um lugar central. A partir dessa questão, nesta tese, tento estabelecer uma ponte entre o paradoxo do Winnicott e o lugar que a obra de arte se funda, como veremos nos capítulos a seguir.

⁴² “In the artist of all kinds I think one can detect an inherent dilemma, which belongs to the coexistence of two trends, the urgent need to communicate and the still more urgent need not to be found”

⁴³ “It is a sophisticated game of hide-and-seek in which it is joy to be hidden but disaster not to be found”.

⁴⁴ “Rumo à independência” é uma expressão em que Winnicott descreve o processo do bebê ter desenvolvido, o suficiente, mecanismos para viver sem os cuidados concretos da mãe, pois, possivelmente, tais cuidados foram introjetados, se o bebê teve a sorte de ter tido um ambiente suficientemente bom. É importante dizer, também, que uma pessoa nunca será completamente independente, e tal processo é sempre contínuo e nunca finalizado.

CAPÍTULO 1 – ESCULTURA EM DESLOCAMENTO: MEMÓRIA NOS HÍBRIDOS DE JULIA CSEKÖ

1.1 DESTERRITORIALIZAÇÃO COMO ENTRE-LUGAR DA ARTE

1.1.1 Corpos que habitam uma exposi(ção): Entre-lugar como ação política e afetiva

A única forma de se experimentar o trabalho é estando dentro dele – habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos.
KRAUSS (1998)

Norte Americana radicada no Rio de Janeiro, Julia Csekö é formada em Escultura pela Escola de Belas-Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo sido, na época, assistente do escultor contemporâneo Ernesto Neto. Irmã de Joana Csekö, também artista plástica, juntas idealizaram e fundaram o *Grupo Py*, a partir dos ideais comungados com vários outros artistas que promoviam eventos de arte independente. O foco das ações do grupo era ocupar diferentes espaços e criar um local que fomentasse o diálogo no campo das artes visuais. A artista expõe desde 2003, no Brasil, participando também de mostras internacionais, tendo sua produção dividida em diferentes ramificações e técnicas como: escultura, pintura, instalações e performances.

Em julho de 2009, os artistas Túlio Tavares, Eduardo Verderame e Alexandre Fehr, organizadores e curadores da exposição intitulada *Elefante Branco*, convidaram outros doze artistas de diferentes gerações para ocupar um casarão da década de 30, situado no Jardim Europa, em São Paulo, que estava à venda, tendo sido Julia Csekö uma das convidadas. A intenção desse grupo, formado por artistas e pensadores⁴⁵, era estabelecer redes “com corpos vivos e a casa”, e refugiar aqueles que se arriscam a “expor o que está escondido”. Em um percurso pela dúvida e pelo inesperado, os trabalhos não ocupariam apenas o lugar da obra de arte; visavam estabelecer o projeto de “um movimento cultural” (TAVARES, 2009)⁴⁶, vinculado a uma dimensão crítica da arte.

Nesse sentido, a proposta crítica do grupo era clara: não fazendo parte do circuito oficial da arte e determinando como ação principal a ocupação de uma casa, os artistas questionavam o território que abriga uma obra de arte e que determina o seu valor. Tal questionamento resultava em uma exposição-ação, ou seja, criava um lugar de fronteira

⁴⁵ Os pensadores que promoveram os debates, durante a exposição, foi André Mesquita, Cauê Alves, Fabiane Borges, Flávia Vivacqua e Ricardo Ramalho.

⁴⁶ Informações retiradas no site oficial da exposição *Elefante Branco*, disponível em: <<http://elefantebranco2009.wordpress.com>>.

entre a exposição e ação crítico-política, um desterritório, um entre-lugar que formava conexões inesperadas e aleatórias entre os trabalhos e produzia um renovado sentido de coletividade. Assim, o grupo se propôs a fazer uma “exposi(ação)” em que a intervenção fosse pensada como um dispositivo de criação coletiva. A necessidade de compartilhar as ideias e as produções entre os artistas e os pensadores gerava a possibilidade de que a exposi(ação) pudesse se configurar como uma ação política e afetiva em direção a uma significação da presença das coisas que habitam o mundo.

A ocupação consistia em utilizar a casa como um espaço de experimentação e diálogo entre os artistas, em um território que não houvesse nenhum eixo temático específico para a produção, nem investimento financeiro externo, a não ser dos próprios envolvidos. Desse modo, o grupo se reuniu, algumas vezes, no casarão, para que os artistas pudessem escolher seus espaços dentre a garagem, os jardins, as salas, os quartos e os banheiros; discutir sobre a produção que cada artista realizaria, e compartilhar os conceitos que inspiravam as propostas estéticas. Cada artista do grupo escolheu livremente as temáticas da exposição e utilizou diversas técnicas para a criação de suas obras no espaço. Por três semanas, Julia Csekö estabeleceu um diálogo entre o quarto da grande e nobre casa e seus *Híbridos*.

A artista criava uma série de esculturas macias denominadas de *Híbridos*, a partir de roupas como vestidos, blusas, calças, jaquetas, etc., que, geralmente, eram penduradas em um cabide ou sustentadas por um fio preso ao teto. De dentro delas fazia brotar longos tentáculos, feitos de tecido aveludado, que eram costurados e estofados pela própria artista. Segundo Csekö, a denominação *Híbridos* representa a junção de roupas com

Formas orgânicas feitas de veludo, num amálgama de “formas-corpos”. Os “Híbridos” operam uma equação de distanciamento e reflexão acerca da condição humana e das inúmeras variáveis que constroem a existência. A presença das roupas alude ao insólito, ao resquício do familiar e do humano (TAVARES, 2009).⁴⁷

Ao chegar à casa desconhecida, Julia Csekö empreendeu-se em uma pesquisa em seus dois andares, procurando localizar o território para a sua obra, buscando o ambiente ideal. Nesse percurso de descoberta por um espaço, onde suas esculturas pudessem habitar, a artista não queria que seus *Híbridos* fossem depositados no espaço, nem que se configurassem como objetos autônomos, justapostos em um recinto, mas, sim, acolhidos

⁴⁷ Informações retiradas no site oficial da exposição Elefante Branco, disponível em: <<http://elefantebranco2009.wordpress.com>>.

afetivamente por esse mesmo espaço. Ao falar de objetos minimalistas, Didi-Huberman (2010, p. 66) considera que eles deveriam tratar não apenas “da relação entre o objeto e seu lugar, mas [de] como o lugar abriga o encontro de objetos e de sujeitos”. Acredito que existia essa mesma relação na escultura “híbrida” de Julia Csekö.

Nesse sentido, a artista queria que sua escultura preenchesse o recinto de tal modo que o espectador tivesse que se situar em meio à obra e ao espaço, para saber onde ele se localizava. Os *Híbridos* faziam com que todas as regiões se comunicassem entre si, inclusive com o vazio, com as partes que não eram vistas, com aquilo que fazia parte do mundo sensível, onde o participante atravessava-o, no momento em que ele envolvia e era envolvido pelo ambiente. É encontrar no entre-lugar um outro lugar que o sujeito possa habitar.

Assim, quando o fruidor entra no quarto, o que imediatamente fica visível, tanto na imagem 4 como na imagem 5, são os armários abertos: do lado direito está pendurado um vestido no cabide, enquanto que, no armário do lado esquerdo, está pendurado um terno, e de dentro das roupas saem tentáculos das criaturas, que se espalham pelo chão. Como a peça podia ser tocada, os tentáculos mudavam de posição por meio da interação com o público, o que tornava a permanência do *Híbrido reprodutor*, nome específico dessa obra, mais orgânica. A escultura é dividida em uma parte feminina (vestido) e outra masculina (terno), sendo que a parte feminina ficava oculta até que o espectador entrasse no quarto e virasse para a porta, novamente, em um movimento de quase 180°. Csekö acredita que o espaço propiciou o movimento de sua escultura pelo fato de os armários estarem em um ângulo reto entre si, um em cada parede. “Do lado de fora era visto apenas um amontoado de tentáculos de veludo, pois as roupas eram somente descobertas ao entrar no quarto e olhar dentro dos armários”, segundo a artista⁴⁸ (07 ago 2013, comunicado via e-mail⁴⁹).

É necessário deixar claro que, neste texto, estou me referindo à intervenção de Julia Csekö enquanto presença, e não enquanto imagem. Em nenhum momento estarei analisando a fotografia e sim a obra no espaço, com o olhar do espectador. Portanto, a imagem está presente apenas para remeter ao que aconteceu durante a exposi(ação) e ajudar na compreensão da análise feita aqui.

⁴⁸ Csekö ainda acrescenta em seu relato acreditar que os armários pareciam ter sido pensados para um casal, e aquele quarto parecia ser a *suite master* da casa. “Nem sei se era de fato, mas os armários em si me davam a sensação de ser um feminino e o outro masculino.”

⁴⁹ Todas as citações que estiverem sinalizadas por “comunicado via e-mail”, significa que foram retiradas das trocas de e-mails entre Csekö e eu, que estarão no anexo desta tese.



Imagem 4 - Julia Csekö, *Híbrido reprodutor* – parte feminina
Exposição coletiva *Elefante Branco*, São Paulo, 2009.
Fonte: <https://elefantebranco2009.wordpress.com/julia-cseko/>



Imagem 5 - Julia Csekö, *Híbrido reprodutor* – parte masculina.
Exposição coletiva *Elefante Branco*, São Paulo, 2009.
Fonte: <https://elefantebranco2009.wordpress.com/julia-cseko/>

Nesse processo de análise de uma obra que habita determinado espaço, é interessante questionar sobre o nome que a artista intitula sua série de esculturas. Sabe-se que o termo “híbrido” designa, na biologia, um cruzamento entre diferentes espécies, seja vegetal ou animal. Surgem, então, as perguntas: por que Julia Csekö utiliza esse termo? Qual a finalidade? Será que ela está se referindo ao cruzamento entre o humano e um tipo específico de criatura? De acordo com a própria artista, seus *Híbridos* se referem à junção do real com o fantástico. Enquanto a roupa é uma “conexão com o real, com o banal, com aquilo que reconhecemos, os tentáculos apontam para a estranheza, para a impossibilidade de se reconhecer no corpo que preenche as vestes” (Informação concedida por e-mail, 11 mai 2016). Desse modo, os *Híbridos* se encontram nesse espaço entre a realidade e a ficção, e são um convite ao estranhamento, ao não se reconhecer como humano, nem que seja por um momento, fazendo com que se possa obter uma suspensão da autoidentificação que banaliza nossa existência, e pensar no ser humano de forma mais distanciada, de acordo com Csekö. É questionar tudo aquilo que se imagina ser natural e cotidiano, como a própria noção de normalidade que temos em relação à nossa existência, a partir da reprodução e da ideia que fazemos em relação às diferenças de gêneros, e poder transformar o “ordinário em extraordinário”, segundo a curadora Lisa Crossman (2015, p. 35).

É relevante se dar conta, ainda, que nesta obra, que se chama *Híbrido reprodutor*, segundo relatos de Csekö, as “figuras grandes terminam em miniaturas delas mesmas, e as roupas em tamanho natural são reproduzidas em miniatura” (Informação concedida por e-mail, 02 ago 2013), conforme imagem 6.

Sendo filha de uma bióloga, é interessante perceber como a artista traz certas questões da biologia para o seu trabalho. Ela questiona, por exemplo, sobre a fertilidade dos híbridos, pois esses, geralmente, não são férteis, já que há uma incompatibilidade genética entre as espécies. Contudo, há na natureza exemplos de híbridos que podem gerar espécies que possuem fecundidade limitada, ou ainda, alguns cruzamentos, segundo o editor de ciência da revista “Pesquisa Fapesp” Carlos Fioravanti (2011, p. 60),

Entre plantas – ou animais – de espécies próximas podem gerar seres que, apesar de híbridos, são férteis, ainda que na fase inicial de multiplicação celular alguns cromossomos não encontrem o respectivo par. Se tiverem tempo e condições ambientais favoráveis, esses híbridos podem gerar espécies diferentes das que lhes deram origem.



Imagem 6 - Julia Csekö, detalhe do *Híbrido reprodutor*.
Fonte: <https://elefantebranco2009.wordpress.com/julia-cseko/>

O cruzamento que Csekö nos propõe não parece ser de elementos da mesma espécie, contudo, o seu híbrido é fértil e gera filhotes. Assim, há outros desdobramentos que a arte, enquanto ficção, faz com que seus híbridos possam gerar descendentes. Entretanto, não fica claro se as miniaturas são clones das figuras grandes, ou filhotes do casal que habitava o quarto. Um duplo de si mesmo em tamanho reduzido ou pequenas crianças que estavam por vir? Segundo o relato da própria artista, não se tem certeza de quem dá origem a quem, quem cuida de quem, pois a versão em miniatura poderia gerar versões maiores de si, ou esses seres maiores poderiam gerar versões em miniaturas, como se fossem brotos de si. A ideia de sua obra é fazer referência à questão da reprodução versus o replicar; é uma brincadeira, a partir das escalas, de quem origina quem, remetendo que, não necessariamente, a miniatura é aquela que é gerada e é a mais frágil.

É interessante perceber que há uma relação intrínseca entre as partes da obra com o próprio espaço, com o chão e o armário, por exemplo, e isso nos leva a questionar em qual vertente se encontra esse trabalho: Trata-se de uma instalação, de uma intervenção ou de um *site specific*? No site oficial de Julia Csekö⁵⁰, sua obra se inclui na categoria de instalação, já que tal produção artística se dá na relação com o espaço e,

⁵⁰ Site oficial de Julia Csekö, disponível em: <<http://juliacseko.com/sculptures-and-installations/1>>.

principalmente, a partir do ponto de vista do observador que, para apreendê-la, precisa percorrer pelo recinto e olhar sob diversos ângulos.

Porém, não se trata de ter construído um recinto para “instalar” a escultura no espaço. Pelo contrário, trata-se de encontrar um lugar específico dentro de algo já construído, de acordo com um território determinado, realizado fora de museus e galerias, o que nos leva a pensar em uma exposi(ação) mais próxima do conceito de *site specific*, considerando que a obra foi elaborada e planejada de acordo com o ambiente circundante. Csekö diz acreditar que este trabalho “foi realizado pensando nas dimensões do quarto e dos armários, então, creio que seja um *site specific* (...) creio que sempre trabalho com o espaço como compasso” (Informação concedida por e-mail, 02 ago 2013, grifo nosso). A peça precisava ser grande o suficiente para ocupar o espaço, de modo que desse a sensação de que o *Híbrido* estivesse transbordando do armário e que os tentáculos se esparramassem pelo chão do quarto e, por isso mesmo, era necessário criar uma peça de acordo com as dimensões do quarto. Nessa exposi(ação), foi a primeira vez que ela realizou uma escultura de grande formato, e continua sendo, até hoje, a maior produção da artista.

Contudo, não se pode descartar a opção de intervenção, já que sua obra foi direcionada a interferir sobre um espaço urbano, ocupando regiões dentro de uma casa, por um período pré-estabelecido, além de o próprio local oferecer debates sobre as obras expostas, por meio de discussões com vários pensadores. Dessa forma, apesar de existir uma diferenciação entre os três termos, é difícil estabelecer os contornos bem definidos entre eles. Independente em qual categoria sua produção seja classificada, a partir do momento em que a escultura é produzida *para* o lugar - *no*⁵¹ lugar - ela deixa de ser pensada apenas como escultura e passa a ser vista como espaço, pela relação peculiar que assume com aquele ambiente que a contém. Uma produção estética que se manifesta de diferentes formas, dependendo do ambiente que ocupa, mostra singularidade em sua expressão e potencializa sua possível natureza crítica. Assim, a forma com que a obra ocupa o recinto faz com que se torne, ela mesma, “o” espaço.

⁵¹ Grifo nosso

1.1.2 Entre-lugares e fronteiras: *Site specific* como transform(ação) da escultura no tempo e espaço

Nenhuma distância é mais espantosa do que alguns metros além dos limites ou fronteiras.
BHABHA (1992)

Nesse tópico, iremos fazer um passeio histórico, do século XIX até a década de 60 do século XX, em que serão questionados os limites da escultura, em função de sua transformação no tempo e no espaço, para, então, compreender melhor sobre a gênese do conceito de *Site specific*, já que ele é tão importante para discutir a obra de Julia Csekö.

A origem da construção daquilo que foi chamado de *site specific* na década de 60, pode ser vista como uma consequência cronológica e genealógica do campo da escultura, que precisou ser aprimorada e pensada no espaço. A escultura necessitava de espaço para ampliar a sua existência e, a partir daquele momento, o lugar começa a ser questionado, pois a obra começa a se sustentar por si só, de forma que ela não é mais nem o objeto em si e nem o espaço, e sim a relação que se dá com o lugar, aquele que irá acolher uma manifestação estética e será habitado pelo espectador.

A partir do volume crítico *Caminhos da Escultura Moderna*, de Rosalind Krauss é estabelecido um percurso, iniciando com o tratado de Gotthold Lessing, de 1766, que, por meio do conjunto escultórico *Laocoonte*, de 1506, afirmará que a escultura seria unicamente uma arte espacial. Contudo, a crítica de arte e historiadora questiona seu pensamento, recorrendo a uma moldura crítica contemporânea, acreditando que a escultura do século XX propicia uma comunicação entre o tempo e o espaço, trazendo uma dinamicidade para esse campo, saindo de um meio estático e idealizado para outro, temporal e material.

O final do século XIX foi uma importante época em que a escultura começou a se transformar em relação a questões fundamentais, pois, até esse momento, as esculturas se localizavam no espaço por meio de um pedestal; tinham um contorno de suas formas bem definido; e era fácil para o espectador identificar o que era uma escultura, que geralmente era vista por um ângulo “certo”, o frontal. A partir de Rodin, as esculturas começaram a ter um acabamento diferente, já que o artista deixava marcas de sua identidade e rastros do processo de modelagem na superfície de suas figuras, obrigando o observador a perceber a obra como o resultado de um ato que se deu ao longo do tempo, como visto no *Torso masculino* (1877), *O homem que anda* (1877) ou *Figura voadora* (1890). Portanto, a questão temporal já começa a ser identificada. Além disso, o contorno deixa de ter clareza em suas formas, havendo uma fusão entre algumas

partes da obra, podendo criar certa ambiguidade nos gestos e sensações da matéria escultórica, como na *Je suis belle* (1882).

Outra grande questão é sobre o ponto vista no qual a obra deve ser vista, como, por exemplo, o *Adão* (1880), em que “a obra de Rodin não tem um ângulo de visão que seria o ‘correto’ – nenhum ponto de observação que pudesse emprestar coerência às figuras” (KRAUSS, 1998, p. 32).

Dando um salto histórico, por volta de 1930, Giacometti tira sua escultura do pedestal e a coloca diretamente sobre o chão, como a *Mulher com a garganta cortada* (1932). Isso pode ser visto como um convite ao espectador para participar, manipulando e “jogando” com a escultura, como um exemplo da intensificação da relação entre observador, espaço e obra, como podem ser vistas no *Fim de jogo* (1932); *Homem, mulher e criança* (1931); e *Circuito para uma praça* (1931). Consequentemente, há uma mudança de atitude do espectador, de forma significativa, fazendo com que ele saia de uma posição passiva e contemplativa, para outra ativa. Tal espaço agora é habitado pelo participante, que é incentivado a atravessar as barreiras que antes o limitavam. Passa, então, a movimentar-se dentro das possíveis fronteiras que as obras modernas permitiam.

É importante enfatizar que os artistas foram retirando, com o passar do tempo, suas esculturas dos pedestais, já que este tinha como função isolar a escultura de seu espaço natural, dando um status superior a ela, por sua elevação, criando, assim, um distanciamento do mundo real.

Outro aspecto interessante sobre a escultura de Giacometti é o modo sutil como ele evoca uma sensação de estranheza, pois, apesar de ser um objeto aparentemente comum, em função de alguma estratégia, a obra se torna perturbadora, como o *Objeto desagradável* (1931). Às vezes, sua criação se transforma em uma “paisagem separada da realidade contínua”, de acordo com Krauss (1998, p. 144), simulando uma realidade “projetada”, em que a obra se torna uma projeção de seu desejo. Assim, a questão temporal da escultura é ressaltada, quando o objeto é envolvido com a “temporalidade da fantasia”, por exemplo, ou então, quando a questão temporal se torna “veículo” de uma obra, por meio da projeção de um processo psicológico, como uma lembrança do passado ou um sonho. Nesses casos, a escultura vira, conforme Krauss (1998, p. 145),

(...) O recipiente da experiência ampliada do observador que projeta sobre a superfície do objeto suas associações pessoais. As ligações metafóricas a que o objeto se presta estimulam as projeções inconscientes do observador – convidam-no a chamar à consciência uma narrativa fantástica interna até então desconhecida por ele.

É interessante perceber que, nesse processo histórico, a visão que se tem sobre a escultura vai se abrindo e, assim, ela vai se relacionando cada vez mais com o tempo, e de distintos modos com o espaço. Dessa forma, com a chegada da arte contemporânea, a escultura afirma uma nova espacialidade: uma relação mais próxima com o mundo e seus habitantes, de maneira que, em 1979, Rosalind Krauss se deu conta de que deveria ampliar o que era entendido por escultura. Essa ganha independência em relação ao suporte e começa a ser instalada em um determinado lugar, entre a paisagem e a arquitetura, em uma relação direta com a escala do sujeito e suas próprias dimensões. A escultura se tornaria, então, tudo aquilo que estava em frente a um prédio e não fosse o próprio prédio, ou que estava na paisagem e que não fosse a paisagem. É exatamente nesse momento que a escultura se torna um campo ampliado, em que fica suspensa a categoria modernista de escultura. Nas palavras da autora,

Parece bastante claro que a permissão (ou pressão) para pensar a ampliação desse campo foi sentida por vários artistas mais ou menos ao mesmo tempo, entre os anos de 1968 a 1970. (...) Precisamos recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza (KRAUSS, 1984, p. 135).

No final da década de 60 e começo de 70, a arquitetura e a paisagem começaram a servir como elementos para as intervenções plásticas, e assim a noção de espaço ganha amplitude, já que a obra se relaciona com tais lugares em específico, e os fatores históricos, políticos, econômicos e sociais passaram a ser dados fundamentais dessa nova relação. Com uma postura radicalmente diferente do que foi pensado no Modernismo, delineados por Clement Greenberg e Michael Fried, os artistas da *Land Art*, por exemplo, queriam aproveitar o espaço físico de modo conceitual, visual e plástico para criar suas obras, além de ir em busca de novos espaços não institucionais da arte para que seus trabalhos pudessem habitá-los, expandindo, também, o modo como o público iria se relacionar com eles.

Como exemplo de algumas diferenças fundamentais em relação àquilo que estava sendo proposto, observa-se que era nítida a separação entre o objeto de arte e o espectador, quando este transitava em uma exposição de esculturas moderna. Ao contrário, em um *site specific*, em que tal limite é borrado, o participante que está dentro do espaço se torna parte da obra, não havendo fronteiras claras entre o sujeito e a obra. Então, assim que a escultura perde o seu pedestal, ela ganha emancipação e se relaciona com o espaço. Há um processo de fusão, uma integração da obra ao “ambiente

existente, produzindo espaço unificado, ‘harmonioso’ de totalidade e coesão”, de acordo com a arquiteta e crítica de arte, Miwon Kwon (2008, p. 184). A autora acredita que no *site specific*, onde a experiência estética acontece, as características da obra de arte se espalham pelo espaço em que estão e, de fato, ambos fazem parte um do outro.

É importante ressaltar que, no momento em que a obra faz parte do lugar, o ambiente-escultura não quer mais ser apenas contemplado, já que está agora em uma relação horizontal com o espectador, reivindicando sua participação; pede para ser tocado, e começa a se vincular com o sujeito, até que as fronteiras entre eles se tornam difusas. Nesse sentido, a participação do espectador, a partir da sensorialidade, se torna um elemento fundamental nessa nova categoria, fazendo com que a obra se transforme em um dispositivo de expressão para o fruidor.

Além dessas relações difusas, outra diferença, em relação à escultura moderna, é que para essa não há necessidade de um ambiente nem de um lugar para ser. Ela é por si só, e pode ser deslocada pelos diversos museus, onde será exposta, e continuará sendo ela mesma. Já a escultura pensada em um campo ampliado, dentro de um *site specific*, não é completa por si só, precisa de um ambiente, de um contexto, de um espaço para que o espectador possa se juntar a ela. Tal escultura permanece no local onde foi criada e, se tiver que ser exposta em outro lugar, se tornará outra obra, diferente daquela feita no primeiro espaço. Desse modo, a escultura moderna, que tinha autonomia por si só, agora, na contemporaneidade, começa a se relacionar com o meio ambiente na intenção de modificar o espaço público, seja ele urbano (Minimalismo) ou natural (*Land Art*), podendo funcionar até mesmo como um instrumento de crítica, na medida que amplia o horizonte e traz novos olhares para o lugar. Nesse sentido, Richard Serra (1994, p. 202, grifo nosso), em 1989, diz que os trabalhos *site specific*

Lidam com componentes ambientais de determinados lugares. Escala, tamanho e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do lugar, seja esse urbano ou paisagístico ou clausura arquitetônica. Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptualmente⁵².

A escultura, com sua profundidade, diferentemente de uma obra bidimensional, abre espaço para a presença de uma interioridade. “A importância simbólica de um espaço

⁵² “(...) deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of my site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban, landscape, or an architectural enclosure. My works become party of and are built into the structure of the site, and they often restructure, both conceptually and perceptually (...)”

interior”, conforme Krauss, de onde viria a matéria viva que daria forma à escultura, desempenhou uma função fundamental e central para a criação da escultura moderna. Contudo, com o passar do tempo, a interioridade começa a ser questionada em função da relação que a escultura estabelece com o espectador e com o próprio espaço, já que essa relação é intensificada. Desse modo, não haveria mais um espaço interno, “a priori”, a não ser mediante a experiência efetiva com a obra.

Robert Morris, em 1965, com suas três vigas idênticas em “L”, levanta a questão de que é *na*⁵³ experiência que a obra é compreendida, no momento em que as formas esculturais se vinculam ao espaço da experiência, criando, assim, um significado para o espectador, que “o priori” esvaziaria a obra e sua potencialidade de ser. Isso, porque a obra só acontece no ápice da experiência, em que o observador está diante dela e dentro desse espaço, onde cada “L” se tornaria diferente, segundo Krauss. Portanto,

A noção de um arcabouço interno rígido, capaz de refletir o próprio eu do observador – formado na íntegra anteriormente à experiência –, desmorona com a capacidade das diferentes partes para mudarem de posição, para formularem uma ideia do eu existente apenas *naquele* momento de externalidade e no âmbito *daquela* experiência (KRAUSS, 1998, p. 321, grifo da autora).

É substituir uma obra enquanto “ideia” e determinada “a priori” por outra obra existente, criada no próprio tempo da experiência e relacionada com o espaço externo.

O *site specific* do Minimalismo, diferentemente da *Land Art*, era pensando de um modo em que se questionava o espaço “neutro” da galeria e do museu, em termos físicos, espaciais e culturais. A luz artificial, a parede impecavelmente branca, o clima estéril, a própria arquitetura das instituições de arte, tudo isso afetaria consideravelmente a obra e, conforme os escritos do artista e crítico Daniel Buren (1985, p. 192), se o artista “não examinar explicitamente a influência desse formato sobre si mesmo, [a obra] cai na ilusão de autossuficiência – ou idealismo⁵⁴”.

Na década de 80, na arte conceitual, a produção artística que trabalhava com o *site specific* começa a adquirir estratégias que buscavam negar certos aspectos estéticos, de modo a se tornar agressivamente antivisuais e criar propostas imateriais, como as performances. O trabalho de arte deixa de ser apenas um objeto, para se tornar um processo, provocando uma visão crítica no que diz respeito à própria experiência.

⁵³ Grifo nosso.

⁵⁴ “(...) if it does not explicitly examine the influence of the framework upon itself, falls into the illusion of self-sufficiency – or idealism.”

Já na década de 90, a questão sobre a escultura, pensada em um espaço específico e único, é revisitada e ampliada, a partir dos três paradigmas do *site-specificity* de Miwon Kwon: o fenomenológico, o social/institucional e o discursivo. Kwon acredita que os artistas contemporâneos, que trabalham com o *site specific*, em vez de direcionarem seu engajamento crítico para as instituições de arte, como foi feito na década de 60, começaram a questionar sobre as fronteiras difusas e imprecisas entre um espaço e instituições especializados em artes e espaço da vida cotidiana. Houve, então, uma maior integração entre arte e âmbito social, incluindo espaços físicos e intelectuais não tradicionais, como é o espaço de Julia Csekö, que morava no Rio de Janeiro, na época da exposi(ação), e tivera que ir a São Paulo para conhecer o local específico para o qual iria produzir a sua obra. Assim, antes de começar a trabalhar, ela mediu as dimensões do espaço, além de fotografá-lo, já que sua escultura desejava habitar aquele recinto, reivindicando posse sobre o lugar por onde espalhava seus tentáculos.

A partir do pensamento crítico de Kwon, é possível perceber que novas características começam por definir o *site specific*. Enquanto a arquitetura se tornou um meio para a expressão artística na década de 60 - com uma noção de identidade fixa - trinta anos depois, o processo criativo que estava orientado para um lugar específico, começa a encontrar outras rotas, em uma nova perspectiva, por meio da desterritorialização e do entre-lugar, adquirindo uma estratégia nômade. “A definição operante de *site* foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual” (KWON, 2008, p. 173, grifo nosso). Além disso, as obras contemporâneas que trabalham com o *site specific* estão subordinadas a um entre-lugar específico, a um recinto de debate cultural e discussão intelectual, que são gerados no processo de construção de cada obra, e não a um lugar pré-condicionado.

Outro interessante ponto sobre a categoria artística do *site specific* é o modo singular como cada artista ocupa um espaço no momento de criar sua obra, fazendo com que tal lugar seja visto de maneira única e, provavelmente, diferente do que geralmente é visto. Assim, um trabalho que se relaciona com um lugar “real”, além de dar visibilidade para um provável local que seja menosprezado pela cultura vigente, pode “extrair as dimensões históricas e sociais dos lugares” (KWON, 2008, p. 180). A crítica de arte acredita que é possível “levar à emergência de histórias reprimidas” e às memórias dos lugares e, de acordo com o crítico Kenneth Frampton, acessar “a pré-história do lugar, seu passado arqueológico e seu subsequente cultivo e transformação

ao longo do tempo. Através dessas camadas do *site*, as idiosincrasias do lugar encontram sua expressão”⁵⁵ (FRAMPTON, 1983, p. 26, grifo nosso).

Contudo, a relação com o espaço se dá de forma paradoxal, conforme Kwon, pois, enquanto o *site specific* pode ressaltar a importância de um lugar, ele também pode criar uma dinâmica da desterritorialização. “De fato, a desterritorialização do *site* produziu um efeito liberador, deslocando a rigidez de identidades apegadas ao lugar com a fluidez de um modelo migratório” e, a partir da “liberdade de escolha – a escolha de esquecer, de reinventar, de tornar ficção, de ‘pertencer’ a qualquer lugar, todos os lugares e nenhum lugar”, (KWON, 2008, p. 183, grifo nosso) - a autora discursa sobre a possibilidade de produzir identidades múltiplas e fluidas como privilégio de transitar entre lugares e suas fronteiras, entre-lugares específicos.

1.1.3 Habit(ação), ambiente e espaço potencial: o despertar das memórias

Quem lembrará minha avó? Quem lhe dará um lugar?
Que espaço, e quem, meu pai habitará?
Eu sei isso porque não posso relembrar Allon White
como uma ideia, mas apenas como os hábitos através dos
quais eu o habito, através dos quais ele me habita e me
veste. Eu conheço Allon através do cheiro de sua jaqueta.
STALLYBRASS (2000)

Depois de compreender sobre a origem do termo *site specific*, é importante aprofundar nos estudos sobre o espaço, aquele que abriga afetivamente a obra de Csekö. Desse modo, vamos investigar tal espaço por meio da teoria psicanalítica winnicottiana, e, ainda mais, analisar, a partir dos conceitos de “habit(ação)”, “ambiente” e “espaço potencial”, o modo como a memória é ativada no participante, na artista, assim como no próprio espaço.

Nesse momento, o estudo sobre a relação do sujeito que habita um espaço à procura de um ambiente favorável, para com ele se relacionar, de modo a criar uma obra, assim como o acolhimento afetivo que Csekö encontrou no quarto para criar e ao mesmo tempo encontrar seus *Híbridos*, remete a uma vertente específica da teoria psicanalítica. Tal teoria trata da relação entre o ambiente (mãe) e o sujeito (bebê), sujeito esse que está à procura de um objeto que supostamente estaria ali para ser

⁵⁵ “(...) *The prehistory of the place, its archeological past and its subsequent cultivation and transformations across time. Through this layering into the site the idiosyncrasies of place find their expression(...)*”.

encontrado e criado ao mesmo tempo. A partir da relação entre mãe e bebê, o psicanalista inglês Donald Winnicott enfatiza que a mãe só deve oferecer o seio no momento em que o bebê estiver pronto para criá-lo, pois, na visão onipotente do bebê⁵⁶, ele realmente acredita que o cria para saciar sua necessidade de fome. Se isso se repetir por diversas vezes, de modo saudável ao bebê, sem que ele se sinta invadido por essa criação - o que acontece quando a mãe oferece o seio antes de o bebê estar pronto para criá-lo - então, ele estará pronto para criar o mundo, segundo o fenômeno da ilusão⁵⁷. Portanto, uma “mãe suficientemente boa”, como diria Winnicott, ou seja, uma mãe que se adapta às necessidades emocionais e físicas de seu bebê, sustentará essa condição paradoxal de apresentar os objetos e, ao mesmo tempo, concretizar aquilo que o bebê está pronto para encontrar, possibilitando que ele vivencie o paradoxo, isto é, acreditando que criou e encontrou tal objeto.

É essencial pontuar que isso acontece em uma fase em que o bebê se encontra indiferenciado do corpo e da psique da mãe, quando ainda não há a percepção entre o eu e o não-eu, e o bebê se situa em um estado de dependência absoluta da figura materna, ou seja, nessa situação o bebê tem necessidade absoluta de uma mãe para assegurar sua sobrevivência por meio dos cuidados iniciais. Nesse momento crucial na vida do bebê, a mãe deve se adaptar a ele e às suas necessidades, para que possa adquirir confiança nela e, posteriormente, no ambiente. Nessa primeira etapa, a relação se dá apenas entre mãe e bebê, mas, depois, com o passar do tempo, o bebê caminhará em direção à dependência relativa⁵⁸, e começará a se relacionar com as outras pessoas e com o próprio mundo. Se tudo der certo até esse momento, o bebê ficará seguro, confiante e poderá, então, se relacionar com o ambiente de modo que este se adapte, também, às suas necessidades, dando ilusão ao bebê de que foi ele quem criou o mundo, quando, na verdade, ele apenas encontrou naquele ambiente aquilo que poderia saciar a sua necessidade. Encontrou aquilo que já estava lá, mas que só poderia ser encontrado no momento certo de criar aquilo que iria satisfazer sua necessidade.

Winnicott diz que quando estamos em gozo de nossa sanidade, só criamos aquilo que descobrimos, que até

⁵⁶ A onipotência do bebê é uma questão importante da teoria winnicottiana que foi explicitada no Preâmbulo Histórico na página 25.

⁵⁷ Ilusão é um conceito winnicottiano que, também, foi explicitado no Preâmbulo Histórico.

⁵⁸ Nesse estado de dependência relativa, o bebê já se encontra em um processo de diferenciação corporal e emocional da figura materna, o que significa que ele já começa a perceber a mãe como separada dele, e também as suas necessidades como algo pertencente a si.

Mesmo nas artes não podemos ser criativos no vácuo, a menos que sejamos solistas num hospício ou no asilo de nosso próprio autismo. Ser criativo em arte ou em filosofia depende muito do estudo de tudo o que já existe, e o estudo do ambiente é uma chave para se entender e apreciar qualquer artista (WINNICOTT, 1989b, p. 42).

Apenas para complementar essa visão, o filósofo Luiz Fuganti (2013)⁵⁹, em uma palestra sobre “A criação de si como obra de arte”, diz que o lugar por si só não existe, “ele é sempre criado” e a arte, como um dispositivo que engendra a possibilidade de produzir um acontecimento, tem o poder de criar tal lugar para o sujeito existir.

Tecendo um paralelo com a obra de Julia Csekö, a artista encontra na casa um lugar para acolher a sua obra, de forma a ser recriado um ambiente quase primordial, íntimo, um ambiente-mãe⁶⁰, onde não haveria um limite claro entre o espaço dado e o espaço habitado. Os *Híbridos* representam, então, uma unificação entre a escultura e o próprio lugar, estabelecendo uma relação em que um preenche o outro, em uma área que permite viver a sensação da indiferenciação, que acolhe os estados de não-integração do sujeito, aos quais esta obra parece remeter. Para o psicanalista inglês, um sujeito adulto e saudável sempre terá pedaços de seu *self* que não estão integrados, e que determinadas situações farão com que ele entre em contato com essas partes, para que seja possível integrá-las. De acordo com sua teoria, tais situações são a maternidade/paternidade; adolescência; vivenciar a religião; a morte de alguém querido; ou estar diante de uma obra arrebatadora, que, ao invés de experimentar uma catarse, – conforme pensaria Freud – o sujeito teria a possibilidade de acessar aquilo que não está integrado em si. Deste modo, segundo Winnicott (1989a, p. 23), muito do prazer “na experiência da arte, sob qualquer de suas formas, advém da proximidade da não-integração, para a qual a criação do artista seguramente pode conduzir o público”. Entretanto, fica a cargo de cada sujeito se integrar ou não a partir do contato com a obra. Mas, o que fica evidente aqui, e que merece um aprofundamento, diz respeito à importância do ambiente para a compreensão de uma obra de arte contemporânea, assim, segue uma análise do espaço de Julia Csekö.

Sua obra não ocupa um recinto qualquer: é o quarto de uma casa, um local familiar, um lugar de habitação. Assim, refletindo sobre o termo habitação, é perceptível que na própria palavra “habit(ação)” é sugerido uma necessidade de ação para poder habitar, de acordo com Heidegger (2001, p. 125), o que indica que “só é possível habitar

⁵⁹ Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>.

⁶⁰ Para compreender sobre o conceito winnicottiana da mãe-ambiente, ver Preâmbulo Histórico, nota de rodapé de número 31.

o que se constrói. Este, o construir, tem aquele, o habitar, como meta”. Dessa forma, essa obra questiona quem habita aquele espaço: é o espectador ou são as obras? E qual a relação entre eles?

Tentando dar contorno para essas questões, voltemos a Heidegger. Segundo o filósofo alemão, “a referência do homem aos lugares, e através dos lugares aos espaços, repousa no habitar. A relação entre homem e espaço nada mais é do que um habitar pensado de maneira essencial” (HEIDEGGER, 2001, p. 137). Nesse sentido, fica visível a dimensão humana, um território construído para incluir o sujeito que está diante e entre a obra e que é convocado a habitar a exposi(ção), pois ele faz parte da obra, já que precisa adentrá-la para observar ou participar, fazendo com que tal dispositivo estético se torne um lugar de expressão para o espectador.

Outra contribuição para se refletir sobre o espaço é do historiador e teórico da arte italiano, Giulio Carlo Argan (2005, p. 216), que acredita ser o ambiente um “conjunto de relações e interações entre realidade psicológica e realidade física”, não havendo um limite claro entre o espaço - aquilo que pode ser definido racionalmente ou geometricamente e que é projetável e estruturado - e a obra. Nesse sentido, nos *Híbridos* e no quarto da nobre casa, onde foi feita a exposi(ção), há uma relação entre os dois, um preenchendo o outro, um ocupando o vazio do outro. Assim, os “elementos esculturais” da obra utilizam o ambiente para dialogar e modificar o “meio circundante”⁶¹, de maneira a satisfazer as exigências que a própria obra tem ao se encontrar com o espaço. Espaço esse que se torna meio de separação e junção entre obra e espectador.

O *site specific* de que trata este trabalho toca em uma questão importante, pois, quando o espaço se torna ambiente, este se adapta à existência da obra, que consiste em “conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar” o ambiente de maneira que difere das “prescrições implícitas no projeto de quem o determinou” (ARGAN, 2005, p. 219). É uma nova possibilidade de o espaço ser reavaliado e reinterpretado, em função da concretização da obra, de modo que o sujeito possa “reagir ativamente” ao ambiente, e não deixar que qualquer acontecimento “se preste a ser recebido passivamente” (ARGAN, 2005, p. 222).

Argan acredita que seria mais interessante se fosse possível dar “elasticidade” ao espaço, para que se possa sair de uma dimensão do espaço opressivo e cheio de arestas. Já, Heidegger (2001, p. 136) acredita na possibilidade de criar um espaço que não “é um objeto

⁶¹ “Elementos esculturais” e “Meio circundante” são termos utilizados para descrever o verbete “*Site Specific*” no site da Enciclopédia Itaú Cultural. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>.

externo e nem uma vivência interior”, e sim uma extensão com limite, que tem contorno e ampara o outro. Desse modo, “o limite não é onde uma coisa termina, mas, (...) de onde alguma coisa *dá início à sua essência*” (HEIDEGGER, 2001, p. 134, grifo do autor).

A sugestão de Argan, quanto ao espaço ser mais flexível e “elástico”, para que se torne um ambiente criativo, e a ideia de Heidegger de que o espaço seja um suporte no qual se possa amparar, apontam características que podem ser vinculadas ao “espaço potencial” de Winnicott. Como dito no Preâmbulo Histórico, o espaço potencial é um espaço fronteiro, um entre-lugar, localizando-se tanto dentro quanto fora do sujeito, de modo a criar um paradoxo. Aqui, as complexidades do mundo necessitam de uma abordagem transdisciplinar, constituindo uma dimensão crítica da arte.

Já que as esculturas de Julia Csekö são consideradas, aqui, nesta tese, como um preenchimento criativo do espaço oferecido, em um encontro entre as imagens internas da artista, a singularidade do quarto/espaço e a materialidade do tecido, Csekö gera tal proposta artística, de modo a criar “fenômenos transicionais”, por intermédio do espaço potencial. A psicanalista Jan Abram (2000, p. 253) acredita que o conceito de fenômeno transicional

Diz respeito a uma dimensão do viver que não depende nem da realidade interna, nem da realidade externa; mais propriamente, é o espaço em que ambas as realidades encontra-se e separam o interior do exterior. Winnicott emprega diferentes termos para referir-se a essa dimensão – terceira área, área intermediária, espaço potencial, local de repouso e localização da experiência cultural.

Aqui é importante ressaltar a diferença entre o conceito de “espaço potencial” e “espaço transicional”. Mesmo sendo utilizados, frequentemente, como sinônimos, na literatura, os dois termos apresentam nuances distintas. Enquanto o “espaço potencial” é um lugar advindo da confiança estabelecida entre sujeito e mundo (inicialmente mãe e bebê), a partir da experiência de ilusão, ele se oferece, por meio de sua potencialidade, a ser preenchido pelos fenômenos transicionais e, se tudo ocorrer bem, ele se firmará, então, como um “espaço transicional”. A transicionalidade preenche ou não a potencialidade que há em tal espaço e, desse modo, é o espaço potencial que sustenta a experiência de transicionalidade, para que ela possa ocorrer.

Conforme a teoria psicanalítica de Winnicott, a criação do espaço potencial se inicia da relação do bebê com sua mãe, que é concebido no momento em que o infante começa a se separar do corpo e da psique da figura materna, saindo de um estado emocional indiferenciado, da dependência absoluta, para caminhar em direção à dependência

relativa, e depois, “rumo à independência”⁶². Contudo, essa separação não acontece efetivamente, pois é mais uma ameaça de separação, na criação de um espaço entre eu e não-eu, do que realmente um corte (se isso for feito em um ambiente saudável). É exatamente aí que se encontra o paradoxo, que não deve ser resolvido, apenas suportado, pois o espaço potencial se dá nessa passagem, tanto daquilo que une, quanto daquilo que separa o bebê de sua mãe, entre a ilusão de criar o mundo e a desilusão da onipotência. Não seria este espaço, o entre-lugar que a artista está recriando⁶³? Ou ainda, não seria possível que uma obra de arte seja a continuidade daquilo que o artista vivenciou enquanto bebê, mediante as ilusões e as criações onipotentes⁶⁴?

Esse período vivido pelo bebê é muito importante, pois é exatamente nesse momento e nesse lugar que ele começa a identificar o eu e o não-eu, por meio dos objetos e fenômenos transicionais e, só posteriormente, começará a diferenciar a existência do mundo subjetivo e da realidade compartilhada. Enquanto o bebê está se separando de sua mãe, ele terá a capacidade de preencher o espaço potencial com o brincar e, futuramente, com as experiências culturais, de modo a se tornar um espaço transicional. Logo, tal espaço favorece a

Separação do não-eu a partir do eu. Ao mesmo tempo, contudo, pode-se dizer que a separação é evitada pelo preenchimento do espaço potencial com o brincar criativo, com o uso de símbolos e com tudo o que acaba por se somar a uma vida cultural (WINNICOTT, 1975b, p. 151).

Nesse sentido, conforme a pesquisadora em psicanálise e estética contemporânea Amanda Mota, os *Híbridos reprodutores* foram “‘transfigurados’ pelas impressões que o quarto escolhido causou na artista. Entre o quarto concreto da casa e o efeito psíquico desse quarto sobre a artista, os *Híbridos* adquiriram um formato transicional”⁶⁵ (Informação concedida por e-mail, 30 jul 2016, grifo nosso). Como cada um dos seus *Híbridos* adquirem formas distintas, dependendo do ambiente em que eles ocupam, isso reforça a ideia de que sua obra, aberta ao tempo e ao espaço, parece ter uma característica transicional, feita para criar uma relação entre a artista, o espectador e o ambiente.

⁶² A expressão “rumo à independência” foi explicitada no Preâmbulo Histórico, na nota de rodapé de número 44.

⁶³ Não quero com essa pergunta fazer uma afirmação, pois não cabe aqui fazer uma interpretação da obra de arte. A ideia não é fechar qualquer entendimento que se tenha dela, e sim abrir para seus múltiplos significados.

⁶⁴ Para compreender de que modo Winnicott fala sobre a onipotência ver Preâmbulo Histórico na página 25.

⁶⁵ Após a leitura deste capítulo, a pesquisadora escreveu alguns comentários sobre aquilo que ela percebeu sobre a obra de Csekö e a teoria winnicottiana.

Portanto, o espaço potencial winnicottiano dialoga, assim, com as proposta de habit(ação) de Heidegger e de ambiente de Argan, por sua abertura intrínseca e pela ampliação de seus horizontes, em que os limites não são colocados por uma instância externa, e sim por aqueles que estão presentes na relação com o próprio espaço. Logo, ele também é flexível e tem elasticidade, já que é feito na relação com as pessoas que estão no próprio espaço, e são as pessoas que darão o limite necessário para que o espaço possa ampará-las. Desse modo, o espaço potencial é construído, fundamentalmente, em função da relação entre eu e não-eu e, ao mesmo tempo em que é aberto, sua condição paradoxal faz com que ofereça um contorno para que essa amplidão não se perca em um território infinito. O espaço potencial é o suporte para quem transita por ele, se tornando, então, extensão do sujeito.

O espaço potencial é um espaço de afeto e, para aqueles que estão envolvidos nele, pode se tornar um (des)território ou (entre)lugar de acessar as lembranças. Inclusive, a artista afirmou que, enquanto criava os *Híbridos reprodutores*, estava vivendo “as tridimensionalidades da vida afetiva” (Informação concedida por e-mail, 19 mai 2016). Assim, por meio de rastros e marcas afetivas, deixadas pelas pessoas que habitaram a casa ocupada, os *Híbridos* de Csekö povoaram o espaço do quarto que se transformou em corpos-esculturas⁶⁶ capazes de suscitar recordações.

Dando continuidade a esse pensamento, pode-se supor que se trata de uma casa que vivenciou histórias de famílias, de geração em geração. A imagem desse casarão, da década de 30, desempenha um papel na memória coletiva para aqueles que residiram nela e para todos os outros que tiveram histórias semelhantes. Será, então, que aquele armário ocupado pelos *Híbridos* provoca lembranças de outros armários para o espectador? Ou ainda, será que a roupa pendurada no cabide era de alguém que habitara aquele quarto? Não cabe, aqui, afirmar o que se passa na vivência do espectador com a obra, mas, apenas, elucidar possíveis sensações.

Em conversa com a artista, Csekö declara que os diversos elementos vistos por ela na casa remetem à memória que ali permaneceu. Os tacos de madeiras soltos no chão; os sinais de desgaste no armário, nas gavetas e nas portas; os metais escurecidos e oxidados como marca do tempo; além dos azulejos, lustres e interruptores serem antigos, com um estilo e qualidade que não se encontram mais no mercado. As roupas, assim como a casa, carregam em si uma memória daquele corpo que as vestiu, dos

⁶⁶ Termo criado para nomear a produção artística que comecei a desenvolver na pesquisa de mestrado. Na introdução desta tese tem explicações sobre o significado do “corpo-escultura”.

ambientes em que esteve, dos movimentos e gestos repetidos, diariamente, e dos cheiros por onde passou, fazendo com que o uso cotidiano imprimisse no tecido diversas marcas. Nesse sentido, a artista escolheu cuidadosamente as roupas

Para fazer referência a casa e aos possíveis habitantes da mesma. O vestido longo era feito de dois tecidos, sendo um forro e um crochê por cima. A própria ideia de forro em vestidos é pouco usada hoje em dia (...). O terno também, símbolo da figura masculina e status social (Informação concedida por e-mail, 06 ago 2013).

A questão da representação de gênero é significativa para a artista, pois seu trabalho passa, também, por uma reflexão da importância que colocamos nas vestimentas para nos definir socialmente e nos identificar como um gênero específico. “O corpo é uma vitrine para o social. Pode-se ter uma ideia bastante clara sobre o status social, hábitos e personalidade através das escolhas de alguém ao se vestir” (CSEKÖ *apud* CROSSMAN, 2015, p. 36). Desse modo, nossa percepção identifica, imediatamente, o vestido como feminino e o terno como masculino e, além disso, em seu discurso, o vestido longo remete ao símbolo de fertilidade, maternidade e feminilidade, enquanto que o terno é um símbolo ocidental de masculinidade, de status e poder.

Para a exposição *Elefante Branco*, a artista selecionou as roupas em função do que cada uma representava. Utilizou um vestido branco, que sua mãe vestia quando ela tinha por volta de nove anos, época que a família viajava para os EUA. Já o terno era de seu ex-namorado. Assim, Csekö preferiu utilizar “roupas que tinham uma memória, que haviam sido usadas, que tinham visivelmente pertencido a alguém. Pedi roupas a pessoas que eram próximas, que eu sabia um pouco da história. (...) Estas roupas com certeza tem seu lugar na minha memória” (Informação concedida por e-mail, 29 jul 2016).

Em diversas esculturas da série *Híbridos*, Csekö seleciona diferentes roupas para vestir suas criaturas, de modo que, na exposição *One Language is never enough – Latino Artists in New England* (2014), no Museu de Arte Fitchburg, ela utilizou roupas de bonecas resgatadas de sua própria infância, para criar os pequenos *Híbridos* (Imagem 7). Isso demonstra como a artista utiliza materiais impregnados de sua própria subjetividade, de seus afetos e lembranças do passado, para criar a sua obra, o que acredito ser um aspecto intrínseco da produção artística. Assim, a subjetividade se afirma como um dos elementos importantes do *self* para a sua criação. Em suas palavras: “Não consigo atribuir nenhuma outra razão para as escolhas além das afetivas, de querer incluir um pouco das narrativas destas pessoas secretamente nas esculturas.

Como se a memória deixada nas roupas pudesse de alguma forma comunicar algo”
(Informação concedida por e-mail, 29 jul 2016).



Imagem 7 - Julia Csekő, *Cinza Médio*.
Exposição coletiva *One Language is never enough*, Massachusetts, 2014.
Fonte: <http://www.fitchburgartmuseum.org/assets/ILNECatalog.pdf>

É interessante perceber que a artista utiliza a palavra “comunicação”, de forma muito parecida com aquilo que Winnicott chama de “comunicação silenciosa”, explicitada no Preâmbulo Histórico. Parece que, ao criar, seu *self* dialoga com a materialidade de suas esculturas, sendo que, ao mesmo tempo em que ela quer deixar sua marca secretamente nas roupas, de modo “silencioso”, ela quer compartilhar tal “comunicação”. Ao mesmo tempo em que a memória impregnada nas roupas pertence somente às suas lembranças, ao expor seus *Híbridos*, a artista compartilha com a realidade externa aquilo que era só seu. Nesse sentido, além do tecido ser um material importante em sua criação, suas memórias e afetos se tornam materiais preciosos para a confecção de suas esculturas. De acordo com os comentários de Mota, os *Híbridos*

Parecem ser uma forma própria, criada entre o *self* da artista e a linguagem da arte contemporânea, que servem para “serem vestidos” por diferentes tipos de roupas e, portanto, diferentes memórias, afetos, relações com o tempo e o espaço, aonde é realizada a obra. Os *Híbridos* são, ao mesmo tempo, uma espécie de matéria psíquica e matéria plástica da artista, que adquire diversas outras formas, conforme o tempo e o contexto (Informação concedida por e-mail, 30 jul 2016, grifo nosso).

Assim, quando o espectador entra em contato com as minúcias da casa, ele vai percorrendo por esse ambiente cheio de memórias e fantasmas. Peter Stallybrass (2000, p. 18), com sua narrativa poética, alega que o poder particular das roupas está associado “a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada, (...) e sua capacidade para durar no tempo”. Desse modo, as roupas que são preservadas, permanecem sendo menos efêmeras que o corpo. As roupas se transformam com o passar do tempo, mantendo uma relação direta com os usuários: Elas os recebem, os acolhem e se moldam em seus corpos. Absorvem o cheiro, o suor, adquirem, até mesmo, a forma daqueles que as usa. Nesse sentido, a roupa cria sua história singular, apresentando uma vida própria, de modo a “efetuar as conexões do amor através das fronteiras da ausência, da morte, porque a roupa é capaz de carregar o corpo ausente, a memória, a genealogia, bem como o valor material literal” (STALLYBRASS, 2000, p. 34).

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Halbwachs (1990, p. 143) acredita que os objetos exteriores podem suscitar certas lembranças e afetos, afirmando que

O espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca.

Ao olhar e percorrer pelo quarto, uma memória é provocada pelo espaço, assim, a casa se torna um espaço relacional, onde os espectadores entram em contato com suas lembranças, em cada cômodo pelo qual transitam, em cada detalhe que encontram pelo caminho, a ponto de o recinto se tornar um artifício de acessar recordações. Cada visitante percebia a residência ao seu modo e, em consequência disso, cada olhar percorria o local a partir daquilo que interessava a si, em busca de encontrar as lembranças pessoais e reconstruir a história de cada sujeito. É sobre esse espaço que a imaginação ou o pensamento devem se conectar, para que surja a lembrança, de acordo com o sociólogo francês.

1.2 ARTE E PSICANÁLISE: CRIAÇÃO DE NOVOS SENTIDOS DE REALIDADE

1.2.1 Lugar da arte: lugar do paradoxo

O inconsciente não é sentido ocultado, é,
antes, uma forma de criação de sentidos
KON (2001)

A forma de aproximação da obra de Julia Csekö, como dito no Preâmbulo Histórico, será por meio da metodologia de investigação da teoria psicanalítica, segundo a proposta de Foster, aquela que “incide sobre os efeitos subjetivos do trabalho de arte”, já que não se trata em interpretar uma obra, mas, sim, analisar em que lugar ela está perante a subjetividade do espectador ou do próprio criador. Dentro dessa perspectiva, questiona-se, aqui, qual é o lugar que os *Híbridos* de Julia Csekö ocupam na relação com a artista e/ou com os espectadores, de modo a suscitarem a produção de sentido dentro do sujeito, por meio de um lugar paradoxal da arte.

Nessa linha de pensamento, a psicanalista Noemi Kon acredita, assim como Foster, que a psicanálise, como uma metodologia de investigação da produção estética, não deveria focar apenas no conteúdo de uma obra, em busca de um suposto trauma original, mas sim, em suscitar a produção de sentido da criação para o sujeito. Em sua visão, não há por que compreender a obra de arte em uma restritiva visão freudiana, como um sintoma da vida do artista, ou como uma simples realização de um desejo, tal como é o sonho, já que Freud entende a produção artística como uma “produção fantasmática, tal qual o sonho ou o sintoma, a serviço de um encobrimento de um conflito anterior, este sim original” (KON, 2001a, p. 42). Uma obra de arte, assim como um sonho e um sintoma, seria análoga a um baú que abriga tesouros e, portanto, ali seria o lugar onde haveria conteúdos originais enterrados e, por isso, caberia ao psicanalista exercer o papel arqueológico. Contudo, a psicanalista acredita que é necessário renunciar e alterar essa visão, entendendo que se deve utilizar dos conhecimentos da estética para transformar o entendimento da teoria e prática psicanalítica. E, indo mais longe, acredito ser possível pensar que isso possa ser feito dos dois lados, trazendo os conceitos da psicanálise e sua prática para transformar os conhecimentos da estética e o lugar que a produção artística ocupa na relação com o seu criador ou com o espectador.

Kon tem pesquisado sobre o território limite entre a arte e a psicanálise e isso se deve à sua própria “inquietação clínica cotidiana”, o que significa que, na sua relação

com o sujeito, dentro de um *setting*⁶⁷ psicanalítico, ou seja, no espaço de experimentar e viver o processo analítico, ela se vê tomada por “imagens, ideias ou lembranças de experiências estéticas que teriam o poder de configurar uma situação analítica compartilhada” (KON, 2001b, p. 51). Torna-se visível como tais imagens são fundamentais na criação de um sentido para aquilo que vem sendo construído na análise, no encontro entre analisando e analista, de modo que a experiência estética se funda como um modo de apresentar tal criação. Em suas palavras: “A lembrança involuntária de cenas de filmes, de passagens de romances, de imagens pictóricas e sonoras, povoa a relação analítica e pode ser entendida como ato clínico criador: é a irrupção da experiência estética na análise” (KON, 2001b, p. 51).

Na comunicação estabelecida no *setting*, o foco é voltado a um fragmento da história do sujeito para, a partir de sua análise, poder elaborá-lo, de forma que tal fragmento passa a ser visto como uma construção de ambos, já que não importa se a história trazida para análise aconteceu na realidade ou se é fantasia desejosa, ou ainda, um delírio psicótico, pois tudo ali é tratado como real. Na verdade, a própria fantasia guarda em si um aspecto de uma “vivência esquecida de um acontecimento real” (KON, 1996, p. 110), pois, na análise, não se trata de decifrar um “código secreto de um conhecimento presente mas esquecido, mas sim, para criar, num encontro psicanalítico fundante, os múltiplos sentidos de realidades singulares inéditas”, conforme Kon (2001a, p. 43).

Lembrando, como dito na introdução, que a teoria, na prática psicanalítica, é tomada como ficção, para que seja possível suscitar a produção de sentido da própria história do sujeito, acredito que isso possa ser trazido para a produção artística. Nesse sentido, uma possível conexão entre a prática psicanalítica e a obra de arte contemporânea se deve ao fato de que ambas são melhores compreendidas a partir da experiência, e não pelo conhecimento teórico, por meios dos livros, por exemplo. É na experiência de análise que o sujeito compreende do que realmente a psicanálise trata, assim como é na galeria de arte, ou em outros espaços, vivendo e experimentando a obra que ela faz sentido, sendo que ambas são vividas em um espaço e tempo, entre a realidade e a ficção.

⁶⁷ *Setting* pode ser traduzido por enquadre, aquilo caracteriza o limite e a estrutura de cada clínica psicanalítica, por meio da frequência de um paciente, o tempo de atendimento e a postura do analista perante o analisando.

Assim, os *Híbridos*, de Julia Csekö, se tornam esculturas-pontes que, no momento de sua exposi(ação) dialogicamente oscilante entre a realidade e a fantasia, funcionam como uma ação política e afetiva, isto é, um entre-lugar de experimentação ativa da obra com o espectador, em um dispositivo estético que acolhe o sujeito e desperta suas lembranças. Deste modo, é importante ressaltar que tal recinto convoca o participante a reviver suas recordações, por meio de suas fantasias, traços mnêmicos, criações onipotentes⁶⁸, ou, ainda melhor, criar, naquele espaço, novos sentidos de realidades singulares para si, em uma relação entre ele – sujeito – e o espaço, que se constitui como um instrumento de expressão para o espectador.

Em uma conversa com a artista, Csekö relatou que as crianças de colo adoraram sua escultura, pois elas “sentavam no chão e ficavam literalmente rolando em meio aos tentáculos de veludo” (Informação concedida por e-mail, 06 ago 2013), o que torna visível como a obra se transformou em um dispositivo interativo para as crianças. Como o trabalho foi feito de forma que o espectador pudesse fruir do dispositivo estético exposto em uma galeria, compreende-se, então, como a comunicação é um importante aspecto da atividade de criação, lembrando que a palavra comunicação remete àquilo que foi discutido no Preâmbulo Histórico, por meio da teoria winnicottiana.

Nesse sentido, é no fazer que a psicanálise pós-freudiana e a arte contemporânea “é encontrada, concebida e inventada” (KON, 1996, p. 202), de forma que a relação em um *setting* pode funcionar da mesma forma que a criação de uma obra de arte, criando no presente a possibilidade de engendrar novas realidades e produção de sentido para o sujeito.

O fazer psicanalítico é um fazer criador, no sentido de que engendra realidades, ou sentimentos de realidade, no lugar de fazer advir uma realidade já conformada, desde antes, mas esquecida. Foi com o intuito de aprofundar essa perspectiva que trouxe a contribuição de D. W. Winnicott do espaço potencial e dos fenômenos transicionais, e sua postura de manutenção do paradoxo entre criado e percebido (KON, 1996, p. 31).

É interessante perceber que Kon traz a contribuição de Winnicott em relação à postura do psicanalista inglês em manter o paradoxo entre o criado e o percebido. Como dito no Preâmbulo Histórico, nesta tese foi eleita a possibilidade de repensar o lugar da arte por meio do paradoxo de Winnicott, já que a própria obra winnicottiana se

⁶⁸ Para compreender de que modo Winnicott fala sobre a onipotência, ver Preâmbulo Histórico, página 25.

desenvolve a partir desse lugar como uma questão epistemológica, do paradoxo que deve ser sustentando e não resolvido.

A partir dessa compreensão, então, é possível fazer uma relação entre o paradoxo winnicottiano e a obra de Julia Csekö, quando, por exemplo, o espectador está diante e com os *Híbridos*, e, provavelmente, sentirá dificuldade em saber se está dentro ou fora daquele espaço recriado; se faz parte como protagonista ou se está apenas contemplando um *site specific*. Tal produção estética pode ser vista como um corte e nos deixar de fora, ou pode nos puxar para dentro e nos fundirmos com ela. O próprio espaço pode nos dar contorno e limite, como também nos arremessar para outra dimensão, para dentro do sujeito, de suas lembranças e memórias afetivas, se tornando um dispositivo expressivo que poderia proporcionar um momento para que o indivíduo pudesse acessar aquilo que não está integrado⁶⁹ em si. Além disso, as roupas utilizadas nos *Híbridos* trazem a questão paradoxal de forma intrínseca à materialidade do tecido, de sua efemeridade e capacidade de ser transformada, mas, ao mesmo tempo, sua capacidade de durar no tempo. E, por último, o modo como a artista se relaciona com sua obra, dito anteriormente, no tópico 1.1.3 que, ao mesmo tempo em que ela quer deixar sua marca secretamente nas roupas, paradoxalmente, ela quer compartilhar com a realidade externa aquilo que era só seu.

Apenas para expandir tal discussão sobre o paradoxo, Miwon Kwon também acredita que a relação com o espaço se dá de forma paradoxal, como dito anteriormente no tópico 1.1.2, pois, ao mesmo tempo em que uma obra pode ressaltar a importância do espaço - localizando-o em um lugar fixo e rígido - ela pode, também, criar uma dinâmica da desterritorialização em tal espaço, fazendo com que ele se torne desenraizado, fluido e sem uma localidade que o possa prender.

Outra dimensão do paradoxo é trazida por Didi-Huberman, diante daquilo que é tanto familiar como insólito. Ao ver o *Híbrido*, o espectador se depara com um paradoxo, pois, aquilo que é conhecido, de repente, aparenta ser inquietante, na medida que não se pode reconhecer de imediato aquilo que se vê. O quarto, os armários, as roupas, os tacos e as janelas são familiares, enquanto que a criatura que se esparrama pelo chão traz para o espectador certa inquietude e estranheza. O filósofo francês afirma que o ato de ver não é apenas um ato de perceber o real, pois “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito,

⁶⁹ Para compreender melhor sobre os aspectos de integração do sujeito, ver tópico 1.1.3, página 46.

portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa...” (DIDI-HUBERMAN, 2010. p. 77). Dessa forma, ver é se inquietar com o entre-lugar proposto pela realidade e não resolver o paradoxo. É suportar a incerteza e sustentar a estranheza.

Por meio do relato da artista, fica visível a questão do insólito que é apontado, quando alguns espectadores demonstraram alguma dificuldade ao entrar no espaço.

Pessoas mais velhas em geral reagem com certa cautela quando veem esta escultura ao vivo. Em seguida, quando se dão conta que elas não oferecem ameaça real (que elas apenas aludem a algo assustador ⁷⁰ e um quanto tanto sobre humano) normalmente chegam mais perto e tocam o veludo. Afinal veludo é mesmo um material que convida a experiência sensorial (Informação concedida por e-mail, 06 ago 2013).

Para ampliar o modo com que o olhar captura a realidade, Didi-Huberman se utiliza da palavra alemã *unheimlich*, que significa “estranho”, para identificar um lugar que possa ser ocupado por algumas obras de arte. Tal termo foi muito importante na investigação de Freud, quando escreveu o artigo *O estranho* (1919), que trata da possibilidade de um pesquisador se interessar por algum ramo remoto e negligenciado da estética, e que fugiria dos conceitos pré-estabelecidos, como a “teoria do belo”. Resgatando tal conceito, Didi-Huberman (2010, p. 227) define um lugar paradoxal da arte: “é o lugar do que ‘suscita a angústia em geral’ (...) é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da inquietante estranheza (*das Unheimlich*)”.

Unheimlich seria, portanto, uma palavra que remete tanto ao olhar como ao lugar e, graças a essa palavra, que traz um outro ponto de vista, a experiência visual pode adquirir um caráter ameaçador, como se a obra adquirisse uma visualidade manifesta: era “algo” que deveria permanecer em segredo, na escuridão, mas que dela, por forças ocultas, saiu. Mas, o que deveria continuar escondido nessa obra? Vamos, então, à análise do armário.

⁷⁰ É possível pensar, aqui no aspecto assustador da não-integração que está presente no brincar, por exemplo, na precariedade que a brincadeira pode suscitar, por estar neste território delicado, entre eu e não-eu. Winnicott compreende que o contato com a experiência da arte pode trazer memórias de momentos de desintegração, fazendo com que o sujeito se sinta “no fio da navalha” (WINICOTT, 1989a, p. 23) entre a integração e a não-integração.

1.2.2 Casa sem corpo: Delírios que habitam um armário

Lá dentro viu dependurados compridos casacos de peles.
Pulou para dentro e se meteu entre os casacos, deixando
que eles lhe afagassem o rosto. (...) De repente notou que
estava pisando qualquer coisa que se desfazia debaixo
dos pés. Seriam outras bolinhas de naftalina?
LEWIS (2005)

Ao olhar o armário de Julia Csekö, uma história vem à minha memória. Uma psicóloga que trabalha com pessoas em situação considerada como “primeiras crises psicóticas” no GIPSI (Grupo de Intervenção Precoce nas Primeiras Crises do Tipo Psicótica), na Universidade de Brasília (UnB), narrou a fala de um paciente em uma supervisão clínica, em que, se ele estivesse ali contando, seria mais ou menos assim:

Minha mãe abandonou meu pai, a mim e minha irmã, com o pedreiro que estava construindo nossa casa. Antes mesmo de ela ficar pronta, os dois fugiram juntos: a casa ficou sem portas e sem minha mãe. Quando eu passava pelo quarto do meu pai, via que ele tinha deixado tudo do mesmo jeito. Porém, com o passar do tempo, me dei conta de que o armário estava sendo desocupado, e ficou vazio por alguns anos. Todas as coisas que lembravam a sua mulher tinham sido depositadas no único local da casa que havia porta. Ali se transformou em um depósito da ausência de minha mãe. Mais tarde, fui percebendo novamente, que o armário começava a se preencher. Aos poucos as roupas foram surgindo, e um dia, vejo uma estranha mulher de pijamas pela casa:
- Filho, essa é sua nova mãe! Ela vai morar conosco (Informação Verbal)⁷¹.

O intrigante nessa história é que, de repente, o armário se esvazia e se preenche, como se ele próprio tivesse vida e fosse um corpo animado. Qual seria, então, a relação desse paciente com o armário? O que havia do outro lado do armário?

Sem conseguir responder a essas questões, as referências ligadas ao mundo infantil me ofereceram algumas elucidações possíveis. No livro de Clive Lewis *As crônicas de Nárnia: o leão, a feiticeira e o guarda-roupa* (1950) há um trecho em que diversas crianças estão sendo evacuadas para abrigos no interior da Inglaterra, onde poderiam ser cuidadas e distanciadas dos destroços da Guerra. Desse modo, quatro irmãos foram abrigados em uma enorme casa e, na busca por novas brincadeiras, percorriam os ambientes da casa, que pareciam não ter fim, e se deparavam com lugares surpreendentes. No meio da busca, encontraram uma sala, onde existia apenas um

⁷¹ História de um paciente fornecida em uma supervisão clínica de orientação winnicottiana, em Brasília, em Maio de 2013.

imenso guarda-roupa, coberto por um tecido que não deveria ser utilizado, nem aberto. Contudo, a criança de menor idade achou que valeria a pena tentar abrir a porta, mesmo acreditando que estaria fechada. Assim, “ficou muito admirada ao ver que se abriu facilmente, deixando cair duas bolinhas de naftalina” (LEWIS, 2005, p. 105). Entrou no armário e, depois de dar alguns passos, percebeu que estava pisando em qualquer coisa que lhe dava uma sensação diferente daquilo que era conhecido. Ela havia encontrado a neve em suas mãos e estava em um país fantástico, que somente é alcançado através do guarda-roupa. Nesse sentido, esse armário proibido acabou se tornando um local de passagem, entre a dura realidade dessas crianças e o lugar da fantasia. Esse novo universo é a possibilidade de que a ficção visa construir um mundo que exista de fato, paralelo ao que elas estavam.

Outra referência sobre o armário, como passagem entre dois mundos, está na animação americana *Monstros S.A.*, onde, é a partir do armário dos quartos infantis que os monstros podem atravessar do lugar em que eles vivem para o mundo dos humanos, com a finalidade de aterrorizar as crianças e, em função disso, essas começam a ter medo do armário e do escuro.

Voltando para a análise da obra de Csekö, a artista nos traz uma informação preciosa sobre o seu trabalho, em conversa por e-mail, em relação ao que havia do outro lado do armário, que se torna literalmente lugar de passagem.

O armário que utilizei para o vestido, na verdade, era uma passagem para outro quarto. Originalmente pensamos (eu e os organizadores) em "transbordar" a escultura de um quarto para o outro por dentro desta "passagem secreta". Mas, a escultura ficava mais completa se espalhando por, apenas, um quarto, onde ambas suas partes, feminina e masculina, se encontravam (Informação concedida por e-mail, 06 ago 2013).

O fato de o armário ter uma passagem para o outro lado, aquele que continha a peça feminina de sua escultura, também remete à questão do próprio corpo feminino, de ele ser, segundo Csekö, “uma passagem para outro lugar, do qual, ‘misteriosamente’, sai uma nova vida. O corpo feminino como um portal” (Informação concedida por e-mail, 07 ago 2013).

A partir dessas informações, fica visível a importância do armário e, por isso, vamos investigar mais sobre o seu significado. Além disso, é necessário, também, averiguar como o armário, que é um elemento estruturante da obra *Híbrido*, assim como as roupas dentro dele, se relacionam com o *self* da artista.

Elucubrando sobre a procedência do armário, ele foi criado entre o século XVII e o XVIII, na Inglaterra, sendo uma evolução dos *cassones*, que adquiriram gavetas, foram se tornando verticais - pois inicialmente eram horizontais - ganhando pés, obtendo portas e, posteriormente, as prateleiras. *Cassone* é derivado da palavra italiana *cassa*, do latim *capsa*, significando caixa. Ou seja, era um baú feito da madeira nogueira, que assumia a função tanto de guarda-roupa quanto de cofre, e que poderia ser um móvel simples ou, então, sofisticado, contendo diversos adornos. Podia ser pequeno, para guardar joias, ou maior, como uma cômoda. Em relação ao seu uso, o *cassone* foi requerido com frequência durante a Idade Média, mas foi no Renascimento Italiano que ele teve um grande desenvolvimento em relação ao seu tamanho e ao trabalho e elaboração de sua decoração, com entalhes e cenas pintadas com temas referentes à Antiguidade. Nesse período, o *cassone* também funcionava como uma caixa que continha o enxoval da noiva, aquele que seria dado como um dote.

Algo peculiar do armário é que ele só se torna mágico quando há portas, seja para esconder ou preservar os objetos internos, pois as prateleiras são devassadas demais e elas não abrigam um lugar de esconderijo. É curioso, também, que os *cassones* já traziam, em si, o significado de mistério e magia, desde quando os piratas escondiam os tesouros neles, ou quando uma pessoa tentava percorrer o arco-íris para encontrar o baú do outro lado. Porém, não cabe aqui discutir a origem do armário, mas, sim, sugerir que neste móvel há uma significação que remete à passagem ao outro mundo, àquilo que deve ser escondido, ou àquilo que nos dá medo. Seria possível fazer uma analogia ao inconsciente?

No costume popular, o armário é aquele lugar onde se esconde aquilo que está à vista, quando uma visita está para chegar, por exemplo. Ainda, é o recinto em que se esconde o amante. Esse mesmo móvel está associado a um “ritual de passagem”, quando um indivíduo assume ser gay, pois ele retira aquilo que está escondido de dentro do armário, para assumir sua homossexualidade. Nesse sentido, o ponto central dessa discussão é apontar que o armário se torna um espaço que acolhe a “desorganização”, para deixar o ambiente externo com mais harmonia, mesmo que dentro dele tudo esteja um caos.

Assim, acredita-se que se possa comparar o armário de Julia Csekö ao inconsciente, pois é exatamente essa a função do inconsciente: esconder do ambiente/consciente tudo aquilo que daria um ar de desorganização, guardando as informações geradoras de angústia, separando-as do ambiente externo, recalçando e

reprimindo-as dentro do armário, em um suposto esquecimento. Conseqüentemente, são exatamente os *Híbridos*, aquilo que deveria permanecer escondido e em segredo, mas sai do guarda-roupa para tomar o espaço circundante, cruza a fronteira do real e faz o sujeito se sentir deslocado. Portanto, é do próprio deslocar que surge um lugar, ou melhor, um entre-lugar.

Julia Csekö transfere para a sua criação materiais subjetivos, de ordem pessoal, experiências, memórias, imaginações, sonhos, demonstrando que sua obra contém elementos expressivos de seu *self*. Nesse sentido, em conversa por e-mail, a artista confirma esse pensamento, afirmando que os *Híbridos* expostos no *Elefante Branco* remetem à sua vida, de algum modo, “talvez venha daí a ideia da conexão - os tentáculos, apesar de físicos, talvez sejam muito mais a materialização do emocional. Das conexões profundas que criamos e mantemos com as pessoas que nos criam, fisicamente e em termos sociais” (Informação concedida por e-mail, 29 jul 2016).

Na obra em questão, os elementos do *self* da artista estão presentes nos seres híbridos imaginários; nas questões de gênero feminino/masculino; na afetividade que o material do veludo nos remete; e na intimidade sugerida pela possibilidade de olhar suas roupas, cheias de memórias, no armário; tudo isso ligado à sua cultura e ao próprio espaço da casa onde a obra foi desenvolvida. Logo, o *Híbrido* parece apontar para as questões de sua própria história, para a relação com sua mãe⁷² e o modo contemporâneo da artista pensar e concretizar a arte.

Um corpo, determinado feminino pela roupagem, é conectado a dois pequenos corpos, que trajam um vestido e um terno. Não é explícito qual corpo origina qual; seria o corpo feminino autossuficiente, do qual brotam seres em miniatura? Ou teria a união dos pequenos corpos dado origem a um ser maior? Não há uma hierarquia ou lógica definida, apenas vestes familiares encobrendo o desconhecido⁷³.

Roupas conhecidas que encobrem o estranho, que estão escondidas dentro do armário, que geram ou são geradas por miniaturas de si, em um espaço que acolhe e convida o espectador ao mundo do inconsciente e de suas recordações, de modo a abrir

⁷² Em três diferentes momentos parece que sua obra faz referência à sua mãe: ao se referir à biologia, pelo nome dado à sua escultura; ao vestir um de seus *Híbridos* com um vestido branco que foi de sua mãe; e quando se refere que os tentáculos são materializações do emocional, das conexões profundas que “mantemos com as pessoas que nos criam”. De qualquer modo, isso é apenas um apontamento, pois não se trata aqui de fazer nenhuma interpretação e, muito menos, fechar um possível significado para sua obra. Na verdade, a ideia é ampliar e abrir para as diversas e múltiplas significações e camadas que se sobrepõem em uma obra de arte.

⁷³ Site oficial da exposição *Coquetel*. Informação disponível em: <<http://coquetelcastelinho.hotglue.me/julia>>

fendas na “superfície contínua da realidade” (KRAUSS, 1998, p. 138), para que seja possível questionar sobre a própria realidade que nos cerca. Uma exposi(ção) que suscita múltiplos significados dos objetos que ali estão, levando o participante a conquistar tal espaço e a criar novos sentidos de realidade. Assim, se a obra de arte é uma forma de a artista manifestar suas emoções e aquilo que é significativo em sua vida, tal dispositivo estético, enquanto linguagem poética, comunicação silenciosa e paradoxal⁷⁴, e instrumento de expressão, pode se tornar ponte entre o *self* da Csekö e o outro, um elo que liga o criador ao espectador, em um espaço relacional.

Nesse sentido, os *Híbridos reprodutores* pedem um “*de-morar-se*”⁷⁵ (HEIDEGGER, 2001, p. 131, grifo do autor) no espaço-ambiente, para que o tempo possa se dissolver e, conseqüentemente, fazer com que esse espaço deixe de ser estranho - *unheimlich* – para se tornar acolhedor: um espaço potencial que acolhe afetos, memórias e vivências que oscilam entre a realidade e a ficção e que, segundo Pierre Francastel (1990, p. 24), “é a própria experiência do homem”. Para o historiador da arte francês, o espaço não trata da realidade em si, pois, muitas vezes, a representação desse espaço antecede à própria realidade, ou ainda, pertence ao universo fictício, fantasioso ou espetacular. Portanto, o mundo exterior - o espaço - é um entre-lugar onde pode se encontrar o homem de todos os tempos e países.

Assim, o espaço de Julia Csekö deixa de ser o espaço real - casa construída na década de 30 - e passa a ser o espaço ficcional, um espaço de criação, permeado por memórias, em que as experiências afetivas e as necessidades mnemônicas do sujeito são criadas e encontradas junto e diante da obra. É ao sair do *unheimlich* e se encontrar no espaço transicional que as recordações do sujeito são acolhidas e transformadas em criações de si mesmo. São esculturas quase corporais, as quais, não por casualidade, são denominadas de *Híbridos*, pois, como a produção de Csekö envereda, as complexidades do mundo necessitam de uma abordagem artística transdisciplinar constituindo-se, assim como uma dimensão histórico-crítica da arte contemporânea.

⁷⁴ Ver a discussão sobre comunicação no Preâmbulo Histórico.

⁷⁵ “Habitar é bem mais um demorar-se junto às coisas”.

CAPÍTULO 2 - COSTURANDO O CORPO E PEDINDO PERDÃO: LOUISE BOURGEOIS NA CONSTRUÇÃO DE SI MESMA

2.1 EU SOU AQUILO QUE FAÇO

Não sou uma atriz. Não sou o que aparento.
Sou o que faço. Sou meu trabalho.
(BOURGEOIS, 1993)

A trajetória artística de Bourgeois é muito extensa, pois foram setenta anos criando compulsivamente, diariamente. Ao longo dos anos, foram feitas muitas entrevistas e pesquisas, assim como publicados muitos livros e artigos sobre sua vida e obra, a partir de diferentes perspectivas. Esta tese tem como intenção tocar apenas em parte do seu vasto trabalho, pois seria inviável dar conta de tudo. Assim, este capítulo tem um foco muito preciso: quer mostrar como era a sua relação com os materiais e como a artista chegou a criar esculturas em tecido - como a *Femme Couteau* - tentando entender por que ela se tornou uma escultora; compreender do que se trata tal obra, e questionar que (entre)lugar essa escultura ocupa na relação com a artista e com o espectador. E, ainda, quer refletir sobre sua forma peculiar de “fazer, desfazer e refazer”, enfatizando que a reparação se torna um motor no seu processo criativo, de forma que o ato de costurar se configura como um elemento importante na concretização de algumas obras; e quer perceber a ressonância que a psicanálise ecoou na vida de Bourgeois e em sua produção artística, de modo a compreender como a sua obra carrega uma possível “mensagem”, se aproximando da comunicação apresentada por Winnicott. Por fim, este capítulo quer também examinar de que forma sua produção artística se conecta a de Gerard de Nerval; e analisar de que maneira a memória pode ser vista como entre-lugar, de modo a se tornar um elemento importante na construção da história do sujeito, em uma ficção de si mesmo, a partir do conceito de mimese associado a uma ação catártica.

2.1.1 Meu corpo é minha escultura: Memórias de Bourgeois e sua relação com os materiais

Arte coincide com a vida,
desde que a vida seja uma vida intensa
(FUGANTI, 2013)

Louise Bourgeois nasce em Paris, em 1911, e aos 27 anos se casa com Robert Goldwater, professor de História da Arte, da Universidade de Nova York, momento quando sai da Europa e se muda para a América do Norte, onde viveu até o fim de sua vida, com 98 anos. Foi nos Estados Unidos que ela se transformou em escultora, pois, enquanto morava na França se expressava apenas através da pintura, o que leva a crer que, provavelmente, se tivesse continuado em Paris, não teria assumido a escultura. Diferentemente da Europa, onde a produção artística sempre remete às tradições, à história da arte, aos materiais, técnicas e valores tradicionais; nos Estados Unidos a referência é a criação do novo, da descoberta e da invenção no presente, sem levar em conta a conexão com o passado. Em um texto publicado em 1986, *Significados, materiais e milieu*, a artista confirma tal pensamento:

(...) O alimento de um artista é, basicamente, o que ele vê – o que vê na rua. Em Nova York tudo é jogado na calçada. (...) Bem, na França isso não acontece. É mais organizado. Você não encontra nada nas ruas. Por isso na França eu não teria a liberdade de realizar coisas como aqui (BOURGEOIS, 2000a19, p. 144).

Em suas diversas criações, a memória é tramada em densas tessituras, tornando-se “sementes das esculturas”, como ela mesma dizia. Assim, suas memórias têm um lugar fundamental e estrutural na materialização das suas obras, tendo sido, inclusive, em função dessas lembranças, que ela se tornou uma artista. “Todo dia você tem de abandonar seu passado ou aceitá-lo, e se não conseguir aceitá-lo tornar-se uma escultora” (BOURGEOIS, 2000a18, p. 134). Por isso mesmo, é imprescindível falar de sua infância e de suas recordações para que possamos mostrar de que forma tais memórias se conectam à sua obra; tentar entender por que ela se tornou uma escultora; e como era sua relação com os materiais.

Louise Josephine Bourgeois foi a terceira filha nascida de um pai que esperava ansiosamente por um menino. A primeira filha acabara de morrer, quando a escultora nasceu, restando, então, ela e sua irmã, Henriqueta. O seu nascimento foi um ponto decisivo em sua vida, onde, provavelmente, se originaram suas angústias. “Quando nasci, eles me abandonaram. Nasci no dia de Natal: minha mãe ficou se desculpando, e o médico disse:

Madame Bourgeois, a senhora realmente está estragando minha festa” (BOURGEOIS, 2000a31, p. 246). Por meio desse relato, quase ficcional, é visível a sua dor, e em seus escritos ela comenta constantemente que teve que “se esforçar” em conseguir um lugar para si nesta família. Contudo, sua mãe, criativamente, arranhou um jeito de posicioná-la diante do pai e disse: “‘Está vendo essa menina? Vamos dar seu nome a ela. Sabe que essa criança é sua imagem cuspidada e escarrada?’”. E meu pai disse: ‘Puxa, é verdade. Ela é muito bonita e parece muito comigo’” (BOURGEOIS, 2000a35, p. 279). Dessa forma, o nome de Bourgeois veio de seu pai, Louis Bourgeois, onde se acrescentou apenas a letra “e” no final.

Esse “esforçar-se” foi algo que lhe custou a vida inteira, algo que sempre menciona em sua biografia. “Você precisava provar constantemente a todo mundo que tinha valor, que sua vida valia alguma coisa. Tinha de provar aos pais que valia a pena tê-lo” (BOURGEOIS, 2000a21, p. 163). Por toda a sua vida tentou, desesperadamente, agradar aos outros, tentando ser amada, tentando existir, e foi por meio de sua habilidade artística que ela encontrou esse lugar. Isso pode ser visto no texto *Quando e por que você decidiu ser artista?*, escrito no final dos anos 80.

Para sobreviver tive de inventar formas de me tornar apreciada. Era a única forma de escapar da depressão que vinha do fato de me sentir supérflua – me sentir abandonada. Tendo o privilégio de uma energia inata, mudei de um papel passivo para um ativo, que é uma arte que pratiquei a vida inteira – a arte de combater a depressão (a dependência emocional) (BOURGEOIS, 2000a22, p.167).

A biografia aqui referida - que parece mais a um romance - se intitula *Louise Bourgeois: Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*, que são escritos iniciados pela artista, aos 12 anos de idade, até as entrevistas feitas com ela aos seus 86 anos. Cartas aos amigos, fragmentos de diários, cadernos pessoais, notas dos processos de criação, publicações em revistas de arte, relatos, desenhos, declarações, conversas e reflexões são expostas nesse livro, publicado na Grã-Bretanha, em 1998, e traduzido dois anos depois no Brasil. É interessante enfatizar que, conforme a curadora e escritora Marie-Laure Bernadac, que escreveu a introdução dessa biografia, as memórias que se referem à sua infância, e aos diversos lugares em que ela viveu, são escritas em francês, sua língua materna; enquanto que os textos e as entrevistas publicados na televisão, cinema, revistas e jornais especializados são escritos em inglês.

Após imergir em seus escritos, percebo que eles são testemunhos de suas experiências, de sua recusa aos rótulos e, principalmente, de sua busca pelos fragmentos de sua história, de modo que, no prefácio do livro, o crítico de arte Hans-Ulrich Obrist

(in: BOURGEOIS, 2000, p.15) complementa dizendo que “as palavras de Bourgeois - faladas e escritas – versam bem menos sobre a significação de sua arte do que sobre as forças emocionais que nela subjazem: mais precisamente, são sua autobiografia, suas experiências passadas e presentes”.

Suas memórias são resultado de uma família em que a mãe, Josephine Fauriaux, uma trabalhadora nata, perfeccionista e habilidosa, depois de contrair a gripe espanhola, em 1918, nunca mais voltou a ser a mesma, tendo ficado fragilizada, talvez até mesmo depressiva. O pai, após voltar da Primeira Guerra Mundial, também, nunca mais voltou a ser o mesmo, tendo, a partir de então, diversas amantes, até que levou uma delas para casa, a pretexto de que ela ensinaria inglês para Louise e seu irmão mais novo, Pierre. Assim, a jovem inglesa Sadie Gordon ficou por 10 anos em sua família – até a morte da matriarca - ensinando inglês aos filhos e dormindo com o pai. Josephine Fauriaux simplesmente tolerava a traição. Tal trama enredou-se na família de modo a causar violentas recordações que se fixaram em Bourgeois (2000a24, p. 179): “Eu tinha de ser cega para a amante que morava conosco. Tinha de ser cega para a dor de minha mãe”. Como uma mãe tão bonita e inteligente poderia tolerar uma traição por tanto tempo e, ainda mais, dentro de casa? Isso se tornou insuportável para a artista.

É possível imaginar a dor de Bourgeois ao se observar a foto em preto e branco dessa fase de sua vida, publicada em 1994, em *Louise Bourgeois: álbum*, onde toda a família está reunida, inclusive os dois primos que foram morar com eles, na época, já que seu tio paterno havia sido morto na guerra. Sadie Gordon estava presente na foto, linda, vestida de branco, ao seu lado, enquanto sua mãe não aparece na fotografia. Ela estava na cozinha preparando o almoço, para todos.

Em função de ter vivido no meio dessas relações conflituosas, Bourgeois sentia que não tinha a quem confiar. A pessoa que deveria ser sua babá/tutora, e cuidar dela, não estava interessada nela, pois era a amante de seu pai. Também sentia não poder confiar em seu pai, pois ele traía sua mãe ali, diante de todos. Quanto à sua mãe, também não tinha como confiar, pois ela tolerava tudo aquilo. Assim, não havia confiança naquele ambiente familiar, de forma que, para escapar, foi necessário criar um abrigo, um refúgio, “um lugar aonde ir, um lugar aonde você precisar ir, uma proteção transitória” (BOUREGOIS, 2000a20, p. 152): sua arte e sua escrita.

É interessante perceber como algumas obras, como *Lair* (1963), *Articulated Lair* (1986) ou seu próprio ateliê, se tornaram um refúgio, seja para si ou para o espectador, um lugar onde possa se esconder ou apenas encontrar a si mesmo, necessidade essa que

a acompanhou desde a infância, quando ela e seus irmãos usavam a tapeçaria para se esconderem. Percebe-se que a tridimensionalidade já estava em jogo, quando ela a utilizava como um esconderijo, ou como forma de ser envolvida e acolhida. Contudo, o refúgio pode ser visto, também, como uma armadilha, um lugar onde você esteja preso, limitado, sem conseguir sair, enfatizando, desse modo, o paradoxo. “Isso quer dizer que somos feitos de elementos completamente opostos, contrários, e isso gera tensões formidáveis” (BOURGEOIS, 2000a24, p. 183).

Há uma memória relatada em sua biografia, de quando tinha entre cinco ou seis anos de idade, que demonstra uma possível origem para sua desconfiança. Bourgeois (2000a17, p. 127) presenciou seu avô conversando com seu pai e, enquanto eles dialogavam, seu avô apontava para ela e dizia: “Essa menina, a pequena Louise, vai lhe causar sofrimento”. Na época, pensou que deveria tomar cuidado com eles e que, ela própria, deveria cuidar de si, de sua sobrevivência, pois não poderia confiar neles, se sentindo totalmente só. Apesar disso, havia uma forte confiança em si, que se configurava como um desejo de independência, que a impulsionava a querer se separar daquele ambiente, o que aconteceu em 1938, por meio do casamento, quando foi embora para Nova York. Contudo, em sua biografia, mostra haver sempre uma sensação de culpa por ter deixando sua família na Europa, abandonado-a, de forma a retratar esta história insistentemente em sua poética.

A origem familiar se liga à tapeçaria de Aubusson, lugar onde sua mãe e avó passaram a infância. Josephine Fauriaux comandava vinte mulheres na pigmentação da lã, tingida com cores vegetais, e nas restaurações das antigas e originais peças *Gobelins*. “Sua curiosidade e tenacidade a faziam trabalhar constantemente para aperfeiçoar as tapeçarias” (BOURGEOIS, 2000a16, p. 120). Já, seu pai, Louis Bourgeois, trazia para casa as tapeçarias destruídas que encontrava em suas andanças, para serem restauradas “segundo o padrão de qualidade” da sua mulher e, depois de serem completamente reparadas, as vendia em uma galeria de tapeçarias em Paris.

Aos quinze anos, Bourgeois começou a trabalhar como desenhista, no ateliê de restauração e tecelagem da família, ao lado do grande desenhista, seu tio materno primogênito. Nunca uma mulher havia ocupado essa posição e ela conseguiu tal cargo, porque estavam precisando de mais funcionários que soubessem desenhar, além disso, ela tinha privilégios por ser neta. Sua função inicial era desenhar os pés das figuras, pois as tapeçarias chegavam destruídas ao ateliê, já que as tapeçarias originais tinham sido cortadas para terem outras serventias. Geralmente os personagens haviam sido cortados exatamente

onde se localizava os pés, de forma que, no processo de restauração, sua missão se tornou a redesenhá-los, para que fossem tecidos novamente sobre a tapeçaria, recompondo o corpo dos personagens. Além dos pés, parece que Bourgeois tinha outra função. Segundo o artigo *Da casca de laranja ao casaco do pai: o corpo torturado de Louise Bourgeois*, escrito por Elida Tessler, a maioria dos *Gobelins* que eram restaurados no ateliê traziam a figura de um cupido com seus genitais representados, entretanto, os colecionadores puritanos da época não queriam que suas mulheres ficassem apreciando a nudez. Assim, Josephine Fauriaux

Era encarregada de realizar o corte, de recortar com tesoura os pênis das tapeçarias, para logo mais substituí-los por flores e frutas, em bordado meticuloso para que ninguém pudesse notar o *reparo*. Louise também era encarregada de reunir os *fragmentos* para colocar no lixo. Gesto aparentemente simples, porém constituinte de um traço da obra desta artista (TESSLER, 2004, p. 197, grifo nosso).

Como a mãe de Bourgeois estava fisicamente frágil, sua filha tinha que seguir sua profissão rapidamente e, por isso, desde cedo já compreendia diversas questões ligadas à tecelagem e ao restauro, como o tingimento da lã, a combinação entre as cores, o desenho, a costura e os vários estilos de tapeçarias. Graças a essa herança familiar, Bourgeois tinha grande interesse pela arte e história da arte.

É interessante perceber em sua biografia que a escolha das residências por onde Bourgeois passou sua infância tem uma ligação fundamental com a qualidade química encontrada nos rios, cuja água deveria conter tanino, um elemento indispensável para eliminar a gordura da lã, de forma que ela ficasse receptiva aos agentes de tingimento. Contudo, mesmo depois de adulta, quando não trabalhava mais com as tapeçarias, ela continuou a morar em cidades onde havia um importante rio por perto.

Em relação aos estudos, Bourgeois começou uma especialização em matemática, no *Lycée Fénelon* e depois na *Sorbonne*, entretanto, desistiu, pois percebeu que não podia confiar na geometria. Enquanto a Geometria Euclidiana era previsível e isso lhe trazia um conforto emocional, a não Euclidiana era o oposto, já que as paralelas podiam facilmente se encontrar no infinito, remetendo-a à instabilidade do mundo. Ela ficou decepcionada e resolveu recorrer à arte, seu lugar de segurança, de recordações íntimas e afáveis, de colo materno, lugar onde era reconhecida sua existência desde a infância.

É interessante notar que, em algumas declarações, a artista enfatiza sua necessidade de ter um mundo ordenado, cheio de certezas, e não dúvidas ou instabilidades, que podiam gerar ansiedades. E a geometria sólida lhe oferecia um modo de controlar o caos interior por meio das formas, esquematizando-as.

A geometria era uma ferramenta para entender ... era um prazer... havia ordem. Em vez de me sentir uma pessoa se afogando, passei a refletir sobre a situação com objetividade, cientificamente, sem emoções. Estava interessada não em ansiedade, mas em perspectiva, em ver as coisas de ângulos diferentes. Olhando e vendo... olhamos como queremos olhar... vemos o que podemos ver (BOURGEOIS, 2000a2, p. 55).

Seu percurso acadêmico/artístico começou na *École des Beaux-Arts* estudando pintura e escultura e, depois, na *École du Louvre*, onde se tornou docente, após terminar um curso de história da arte. Trabalhou como aprendiz com os artistas Bissière, Lhote, Léger e Wlerick, tendo passado por diversos ateliês e academias de arte, para encontrar uma linguagem e um estilo próprios, já que se tornou uma artista múltipla. Seu processo de criação incluía o desenho, a gravura, a pintura, a escultura/instalação e até a performance. Também trabalhou com diversos materiais como papel, carvão, tinta a óleo, madeira, gesso, bronze, aço, mármore, látex, borracha, vidro, tecido, objetos encontrados, e ainda podia fazê-los de forma figurativa ou abstrata. Diante de tudo isso, há de se perguntar: Como encaixá-la em algum estilo?

Nesse sentido, é impossível localizar sua escola, corrente ou estilo artístico. Primeiro, porque sua criação é muito ampla, já que começou a criar durante o período da arte moderna e continuou até a atualidade, em 2010, na arte contemporânea. Depois, mesmo quando criava, na década de 40/50, por exemplo, ela não se encaixava nos movimentos que estavam borbulhando, propondo situações inovadoras na época. Um exemplo disso é que em sua primeira exposição de esculturas entalhadas em madeiras, em 1950, na Galeria Peridot, as *Personnages*, foram colocadas de modo que elas se relacionassem entre si, criando as primeiras esculturas “ambientais”, conforme suas palavras, o que anos depois foi intitulado como instalação (vide imagem 8). “Em vez de expor peças, o espaço se tornou parte da peça” (BOUREGOIS, 2000a14, p. 104). Foi uma das primeiras ocasiões em que a escultura foi exposta dessa forma: sem pedestal e sem estar isolada no espaço expositivo, e sim, unida a um único grupo, que se relaciona com o espaço ao redor.

Ainda mais interessante é que, além de pensar a maneira como as figuras iriam se relacionar com o espaço, já, naquela época, ela também queria algo mais autoral, contudo, tendo sido vetado: “Mas a galeria não me teria permitido colocar minhas personagens num armário, que é realmente como foram concebidas.” Assim, quando o espectador chegava à galeria, ele “se movia dentro de uma obra integrada, e não ao redor ou entre obras isoladas” (BOURGEOIS, 2000a14, p. 106).



Imagem 8 – Louise Bourgeois, *Personnages*, 1950,
Tinta sobre madeira, tamanhos variados, Galeria Peridot
Fonte: <http://issuemagazine.com/louise-bourgeois/#/>

Desse modo, seria impossível nomeá-la de Surrealista, como Rosalind Krauss chegou a declarar, ou de Expressionista Abstrata, conforme escrito em sua biografia. Além disso, ela própria não se identificava com nenhum desses movimentos. Seu percurso foi muito autoral, em busca de si mesma em sua obra, e não é possível classificá-la em nenhuma corrente artística. Acredito que ela foi, simplesmente, ela mesma.

É relevante, ainda, notar que suas influências artísticas foram também se modificando ao longo da vida, sendo mais um motivo pelo qual sua obra não pode ser reduzida a um estilo específico, e isso é visível ao ler seus diários. Assim que se mudou para os Estados Unidos, em 1938, lugar onde encontrou um ambiente artístico florescente, ela se interessou pelas pinturas de Seurat. Mais tarde, em um texto de 1971, ela comenta sobre as esculturas de Angkor Vat. Já entre 1992 e 1994, ela menciona sobre a intensidade das obras de Francis Bacon, dizendo que o seu sofrimento se comunica com ela, e que ele é seu artista favorito.

Sem um lugar ao qual possamos inserí-la dentro da história da arte, acredito ser fundamental mostrar o percurso histórico de seu processo de criação, revelando como era sua relação com os materiais, e como ela chegou a criar obras confeccionadas com tecido, como a obra que será abordada nesta tese: *Femme couteau* (2002).

Assim que chegou a Nova York, como morava em um apartamento pequeno, a artista se sentia reprimida fisicamente e teve dificuldade em se expressar ali, com uma linguagem que necessitava de espaços mais amplos e que lhe custava um investimento financeiro maior, como a escultura. Por isso, houve um período em que Bourgeois trabalhou apenas com desenhos, pinturas e gravuras de modo figurativo e gráfico. Contudo, a artista não se satisfazia ao trabalhar apenas em duas dimensões e nunca se considerou pintora ou gravadora, já que, para ela, era necessário ter a realidade dada pela terceira dimensão. Entendia que trabalhar com a gravura, por exemplo, era como fazer esboços ou anotações, e que isso não poderia ser considerada uma experiência artística completa. “Essa preocupação em representar graficamente a identidade da pessoa não me satisfazia. A realização é uma coisa em três dimensões: para mim não há como escapar disso” (BOURGEOIS, 2000a11, p. 83). Inclusive, relata, em um texto de 1971, que sua primeira “atividade artística” se deu com a modelagem, ainda quando criança, como um modo de estar “presente” na mesa do jantar.

Em um texto de 1965, *Breve relato de carreira*, Bourgeois comenta que suas primeiras obras maduras, aquelas executadas entre 1945 e 1951, foram entalhadas na madeira e executadas em uma escala para funcionar como uma figura independente, ou seja, cada uma tinha o tamanho de uma pessoa específica, recebendo uma personalidade particular, em função de sua forma e articulação. “As formas eram severas e simples, delgadas e eretas, e eram pintadas (sobretudo em preto-e-branco), não para efeitos de colorido (...)” (BOURGEOIS, 2000a10, p. 77). E, de maneira inédita, as figuras se comunicavam entre si, já que eram para ser vistas em grupos, criando um ambiente na Galeria Peridot, conforme dito anteriormente. Contudo, é interessante ressaltar que sua motivação para criar tais figuras não vinha do desejo de fazer esculturas, pois, para ela, na verdade, era “uma forma palpável de recriar um passado de que eu sentia falta. As figuras eram presenças que precisavam da sala, os seis lados do cubo... Era a reconstrução do passado” (BOURGEOIS, 2000a14, p. 106).

Ainda, no mesmo texto, ela comenta que as esculturas dos anos 50 continuaram sendo executadas em madeira, porém as formas se tornaram “mais lisas e mais suaves nos seus contornos” (BOUREGOIS, 2000a10, p. 77) e, além disso, eram escoradas em uma base comum, diferentemente das confeccionados anteriormente. No seu diário, datado de 1954, no dia 17 de Janeiro, a artista se questiona sobre sua relação com as formas e os novos materiais, se esses a “levaram às novas formas, ou foi o desejo por novas formas que levou à criação de novas soluções técnicas?” (BOURGEOIS, 2000a3, p. 61).

Acredito que, a partir dos novos materiais e tecnologias, lhe foi possibilitado um manejo simplificado dos materiais tradicionais da escultura, o que lhe permitiu criar novas formas, com mais liberdade, aquelas que há muito tempo tinha em mente. Contudo, não foi apenas em função da descoberta de novos materiais que as formas de suas esculturas se modificaram, pois havia uma necessidade em se expressar em novos formatos, que a impulsionava a buscar novos recursos. “Você tem de encontrar sempre novos meios para se expressar, para expressar os problemas, que não há meios definitivos, nem uma abordagem fixa” (BOURGEOIS, 2000a21, p. 166). Apenas para mostrar como outros artistas seguem a mesma ideia da escultora, cita-se aqui o artista Jackson Pollock (*apud* MORAIS, Frederico, 1998, p. 79), para quem “a técnica é o resultado de uma necessidade - novas necessidades exigem novas técnicas”.

Voltando para o texto de 1965, *Breve relato de carreira*, Bourgeois afirma que, já na década de 60, mesmo que ela continuasse trabalhando com a madeira, os materiais de preferência daquele momento eram o gesso, o bronze e o mármore, e que suas “formas se tornaram ainda mais simples, mas suas relações se tornaram mais complexas. Houve também uma mudança gradual da rigidez para a flexibilidade, e uma mudança da verticalidade ereta para formas espirais” (BOURGEOIS, 2000a10, p. 78). Desse modo, suas esculturas não tinham mais uma direção linear, mas sim, uma direção circular e espiralada. Acredito que a espiral foi uma solução que ela encontrou dentro e fora de si, para sair da rigidez da forma ereta, provavelmente imóvel pelo medo e enrijecida pelo ressentimento⁷⁶, e encontrar o movimento, por meio da possibilidade de girar, se mover no espaço e olhar em volta.

Então subitamente há uma espécie de suavização, que veio da *suavidade dos meus filhos e do meu marido*; isso me modificou um pouco. Tive a coragem de olhar ao redor, de me descontraír. De não ser tão nervosa. Não ser tão tensa. Os empilhamentos tornam possível girar (BOURGEOIS, 2000a24, p.180, grifo nosso).

A artista ainda acrescenta que, na década de 60, havia algumas estruturas em suas novas esculturas, que começaram a se abrir “com um invólucro de pele para revelar ritmos internos” (BOURGEOIS, 2000a10, p. 78), assim como sua primeira *Femme Couteau* (imagem 9).

⁷⁶ Em um trecho específico da entrevista para o documentário, transmitido pela BBC, em 1993, Bourgeois comenta que “a frustração era uma espécie de enrijecimento, e guardar o ressentimento dentro de mim, e 25 anos depois ainda não cheguei a um acordo com meu ressentimento, que ficou para sempre” (BOURGEOIS, 2000a32, p. 254).



Imagem 9 – Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1969/70
Mármore rosa polido, 8.8 x 66.9 x 12.3 cm
Fonte: <https://philosophique.revues.org/909>

É interessante perceber que o processo criativo de Bourgeois envolve um enfrentamento em relação aos materiais, havendo sempre um embate entre ela e os materiais que usa em suas obras. Ela se questiona sobre a possibilidade de transformar e fazer com que a pedra, por exemplo, diga o que o artista quer dizer, e acredita que a pedra, nesse caso, diz “não” às ações que o escultor quer executar. “Você quer um buraco, ela se recusa a fazer um buraco. Você quer suavidade, ela se parte sob o martelo. É a pedra que é agressiva. É uma fonte constante de recusa. Você tem de conquistar a forma. É uma luta até o fim, a cada instante” (BOURGEOIS, 2000a19, p. 142). A escultora gostava de desafios e, por meio da resistência do material, se sentia estimulada a superar o impossível, tentando torná-lo possível. De certa forma, pode-se dizer que sua obra é o resultado dessa relação desafiadora.

É significativo notar, ainda, que ela deixou de trabalhar com a madeira por esta não oferecer resistência e não ser desafiadora o suficiente, já que é um material macio e, além do mais, perecível. Por isso, “o lado agressivo de minha natureza gostou da resistência da pedra” (BOURGEOIS, 2000a24, p. 184).

Contudo, em outro texto, escrito em meados dos anos 60, Bourgeois (2000a8, p. 74) explica que houve uma transformação em relação a esse embate: “No passado meus

trabalhos lutavam, sofriam e provocavam; meus trabalhos recentes, nos quais a modelagem e a montagem têm substituído o entalhe, podem rolar e gastar, e se aquietar numa existência pacífica". Desse modo, fica visível como ela própria percebe seu desenvolvimento na sua relação com os materiais, seja na busca por novos materiais, seja quanto à própria resistência do material, como veremos a seguir.

Com setenta e sete anos de idade - em 1988 - Bourgeois escreve novamente sobre sua relação com os materiais, e é interessante perceber como a artista se autoanalisa em função de sua necessidade de lutar ardentemente contra os materiais duros e rígidos e que, com o passar do tempo, ela se permitiu manusear materiais mais flexíveis e parou de lutar contra eles, talvez compreendendo melhor sobre a especificidade de cada um. E, ainda mais, afirma que era em função dessa resistência que ela se expressava, pois ela só poderia se expressar em uma "posição desesperada de combate" (BOURGEOIS, 2000a20, p. 156). Contudo, dois anos antes, ela já havia escrito outro texto sobre essa questão em relação aos materiais:

Li Bachelard com mais de 75 anos. Se tivesse lido antes teria sido uma pessoa diferente, não seria *dividida por dentro*, pois teria aceitado os materiais com suas diferentes personalidades e sido mais amistosa com eles. Antigamente, toda vez que alguém me perguntava sobre materiais eu respondia: "O que me interessa é o que quero dizer, e lutarei com qualquer material para expressar precisamente o que quero dizer" (BOURGEOIS, 2000a19, p. 142, grifo nosso).

Em 1973, seu marido morre, e o único registro referente a ele em suas obras - pelo menos que ela tenha dito sobre isso em sua biografia - está em um trecho da entrevista para o documentário transmitido pela BBC, em 1993, em que Bourgeois comenta que sua escultura tem seu valor, porque lhe dá os meios de dizer o que ela sente, como ser viúva, por exemplo. Contudo, na maior parte de seus escritos, é apenas em seu passado que a artista tem interesse, em sua infância. Como testemunho de tal afirmação, vamos ao seu diário, de 1974, primeiro de abril, em que ela escreve sobre o mote de sua criação: "a busca (instigando) da verdade é o que me faz ir adiante. O segredo de minha ansiedade. O que aconteceu desde a infância? Tem a ver com hostilidade - o que há de errado comigo" (BOURGEOIS, 2000a7, p. 72). Ou ainda, de forma mais clara, com oitenta e três anos confirma que toda sua obra "dos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância nunca perdeu sua magia, nunca perdeu seu mistério e nunca perdeu seu drama" (BOURGEOIS, 2000a35, p. 277).

Nos anos 80, Bourgeois alcançou o máximo de prestígio em sua carreira como escultora, tendo, a partir da década de 90, inaugurado uma série de esculturas feitas em tecido, envolvendo linhas e agulhas, juntamente a outros materiais, como o vidro e o látex, etc., tendo permanecido a produzir suas obras dessa forma, na maior parte do tempo, até o final de sua carreira. Ao longo de toda a sua vida, a artista trabalhou insistentemente, arduamente. Com muitas noites de insônia, Bourgeois não sonhava. Em momentos explosivos, criava uma poética que poderia ser considerada como uma forma de materializar suas questões existenciais. Sim, existenciais, como ela dizia, e não surrealista ou expressionista. Nesse sentido, a artista desenhava ou esculpia como uma forma de afastar o perigo de si; produzia como um modo desesperado de dar forma ao sofrimento e tirá-lo de si. Assim, sua matéria-prima era o seu próprio sofrimento e isso serviu como mote para sua poética.

O tema da dor é meu campo de trabalho. Dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece com meu corpo tem de receber uma forma abstrata formal. Então, pode-se dizer que *a dor é o preço pago pela libertação do formalismo*. Não se pode negar a existência das dores. Não proponho remédios ou desculpas. Simplesmente quero olhar para elas e falar sobre elas (BOURGEOIS, 2000a27, p. 205, grifo nosso).

Bernadac (in: BOURGEOIS, 2000, p. 18) relata que a trama da linguagem dessa artista, seja escrita ou desenhada, é tecida com os materiais do dia a dia, de modo que,

Louise Bourgeois está sempre desenhando, em qualquer superfície que lhe caia nas mãos. Ela chama esses desenhos de “pensamentos-plumas”. Linhas desenhadas e linhas escritas se entrelaçam para criar a tapeçaria das memórias de infância, e para exorcizar seus temores. Apesar de o verdadeiro exorcismo ser conseguido somente na escultura, desenhar é uma atividade calmante e curativa, sobretudo durante as longas noites de insônia.

É interessante perceber que, por mais que Bourgeois fosse escultora - em primeiro plano - ela também desenhava, porque, independente das linguagens, seus pensamentos eram visuais. Assim, o desenho se configurava como um lugar onde a artista se expressava primeiro, de forma mais rápida, antecedendo suas esculturas. “Parece haver um intervalo de mais ou menos três anos entre os desenhos iniciais e a realização em três dimensões” (BOURGEOIS, 2000a11, p. 81). Contudo, suas esculturas são livres, permanecendo em uma relação distante com o desenho, ou seja, elas não seguem o desenho, já que esse não tem função de ser protótipo, rascunho ou projeto de uma escultura. Desse modo, em um

trecho da entrevista com o crítico de arte, Donald Kuspit, de 1988, Bourgeois conta como funciona o seu processo criativo, que inicia pelo desenho, depois

Traduzo o conceito em papelão e depois em papelão corrugado. Veja, vou lhe mostrar. Sou fisgada por um tema, e faço esboços e desenhos. *Isso significa que a obsessão vai durar vários meses. Depois desaparecerá, e reaparecerá muitos anos mais tarde.* (...) O material em si, pedra ou madeira, não me interessa como tal. É um meio, não um fim. Você não faz escultura porque gosta de madeira. Isso é absurdo. Você faz escultura porque a madeira lhe permite expressar algo que outro material não permite (BOURGEOIS, 2000a21, p. 161, grifo nosso).

Parece que para Bourgeois, era mais importante se expressar do que se relacionar com o material em si; mais significativo dar forma ao sofrimento do que fazer esculturas ou desenhos; mais interessante materializar presenças para ocupar vazios do que criar obras de arte. Dessa forma, uma das funções do desenho, para Bourgeois, – se é que o ato de desenhar tem função – era acalmá-la em suas noites de insônia⁷⁷, retirando de si seus temores, para que desaparecessem de dentro dela. Com base nisso, poderia se dizer que seus desenhos são curativos e suas esculturas lugares de exorcismos? Seria, então, sua produção, uma forma de buscar a cura? Qual o lugar em que a sua criação está perante si mesma? Essas questões serão analisadas no tópico 2.1.3.

Neste momento, destaco um importante ponto que aparece na citação em que Bourgeois relata sobre seu processo de criar, quando diz que muitas vezes ela trabalha um tema até esgotá-lo por completo, podendo durar vários meses, de modo que ele pode desaparecer e reaparecer muitos anos depois. É fundamental trazer essa reflexão, pois acontece exatamente isso com a obra *Femme Couteau*. Sua primeira versão em mármore é datada de 1969/70, depois refeita em duas novas versões em pedras, em 1982 e, por último, reaparece em 2002, com diversas variantes em tecidos. Nesse sentido, iremos fazer um percurso histórico por suas diferentes versões, executadas em materiais distintos, e tentar compreender do que se trata tal obra, e questionar que (entre)lugar a *Femme Couteau* ocupa na relação com a artista e com o espectador, por meio do *unheimlich* de Freud, um lugar paradoxal da arte.

⁷⁷ Durante as noites de insônia, a escultora desenhava e escrevia em qualquer papel que encontrava, e apenas como um exemplo de sua potência criativa noturna e/ou retrato de um comportamento compulsivo, é que entre dezembro de 1994 a maio de 1995 a artista produziu mais de 200 desenhos, sendo que vários deles continham textos no verso, sejam textos poéticos, listas, notas cotidianas, ou seja, lembranças de infância.

2.1.2 Faço, refaço e desfaço: *Femme Couteau* em um estranho lugar paradoxal da arte.

Tenho que destruir e reconstruir, destruir de novo.
Nisso encontro uma presença estabilizadora.
(BOURGEOIS, 1996)

Femme Couteau, escultura de 2002, é um corpo incompleto e desmembrado, não tendo cabeça nem braços. Foi costurado em um tecido claro, provavelmente de algodão, em tons variados de bege, com emendas bem visíveis entre as partes, e uma listra vermelha de cada lado do corpo, que percorre sobre ele desde o pescoço, passa por cima dos seios, das costelas, pernas e se estende até os dedos dos pés. Acima do corpo, estão parafusados em um dispositivo metálico, em um ângulo de quase noventa graus com o peito, três diferentes serrotes enferrujados, de formas distintas, com comprimentos e larguras variadas, fixados de forma a manter um pequeno ângulo entre eles (Imagem 10). Nota-se que este mesmo tema, sob o mesmo título, reaparece ao longo de trinta e três anos de sua carreira, construído com formas e materiais que se diferenciam entre si.



Imagem 10 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002.
Tecido creme e aço, 22,8 x 69,8 x 15,2 cm.
Fonte: <https://goo.gl/TqrRWG>

Inicialmente, a *Femme Couteau* foi feita em mármore rosa polido, (vide imagem 9) em 1969/70, em que o espectador vê um corpo feminino inteiro com suas curvas bem aparentes, porém envelopado, totalmente coberto, deixando à mostra somente uma abertura entre os seios e, no local onde deveria estar a cabeça há uma forma alongada e levemente pontiaguda.

Já, em 1982, a *Femme Couteau* foi refeita em dois materiais diferentes, porém com um contorno muito semelhante ao anterior. Em uma pedra preta polida (Imagem 11) e em outra pedra manchada com nuances de marrom (Imagem 12), o corpo agora está totalmente descoberto, dando ênfase às curvas bem delineadas, com o joelho, barriga e seios avantajados, em contraste com a forma da cabeça, que é alongada e pontiaguda, se assemelhando a um instrumento cortante, como uma faca. Segundo a ensaísta Bianca Dias (2011, p. 36), “cortando, perfurando e esculpindo, Louise acaba por nos apontar que, apesar de todo concreto armado da racionalidade, sempre haverá fissuras, e alguma forma de violência estará presente”. Violência essa que será enfatizada em versões posteriores.

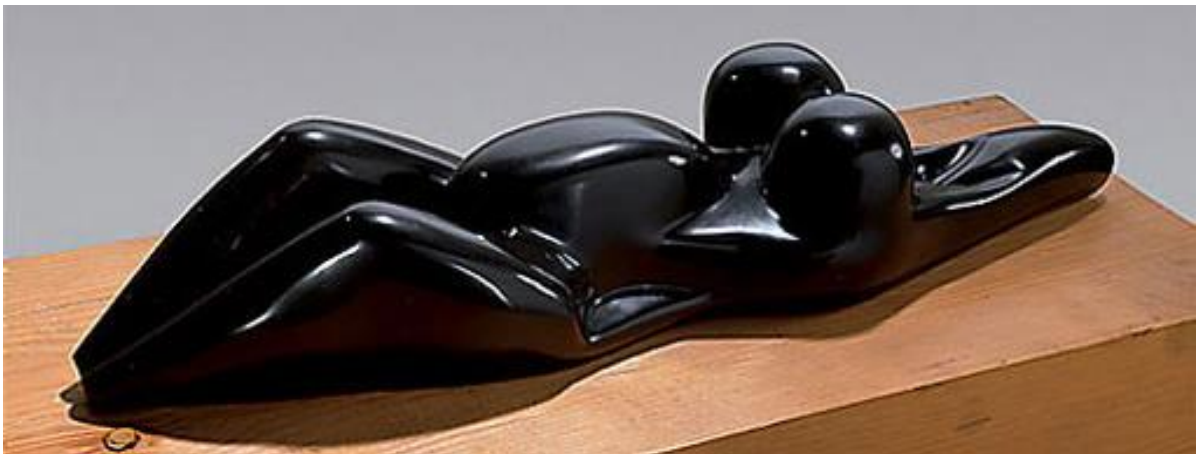


Imagem 11 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1982
Pedra preta

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/552253973028275785/>



Imagem 12 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1982
Pedra marrom

Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/features/lowery/louise-bourgeois6-15-10_detail.asp?picnum=29

Todas as versões da *Femme Couteau* de 2002 continuaram sendo muito parecidas com as outras feitas anteriormente, contudo, em vez do prolongamento do pescoço ser uma alusão a um instrumento cortante, agora há um híbrido: corpo feito em tecido, acoplado a um dispositivo metálico, que realmente pode cortar, de tal modo que esse corpo aparece mutilado em distintos lugares. Além de nenhum deles ter a cabeça e os braços, como as versões anteriores, agora há membros despedaçados, pernas inteiras cortadas, ou apenas cotocos dos membros inferiores. Do pescoço são incrustados diferentes instrumentos de corte, ficando perpendicular ou paralelo ao corpo de tecido, como um facão de cozinha afiado com um cabo de madeira (Imagem 13); um facão com a lâmina curva, alongada, enferrujada e reluzente (Imagem 14); uma faca com a lâmina pequena e opaca, com a “ponta de castrar”⁷⁸ (Imagem 15); serra de traçar, serrote de ponta, e facão com lâmina “sheepsfoot”⁷⁹, todos enferrujados (vide imagem 10); e ainda, uma batedeira de bolo manual de ferro, provavelmente da década de 60 (Imagem 16). Todas essas máquinas fusionadas ao corpo feminino.



Imagem 13 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
Tecido rosa felpudo e aço

Fonte: <http://www.rivistasegno.eu/events/louise-bourgeois-capodimonte/>

⁷⁸ A lâmina “ponta de castrar” ou “*Spay point*” é utilizada para a atividade de castração de animais nas fazendas, com uma lâmina reta e com um “clip” reto na ponta, que dificulta a penetração, facilitando o uso na preparação de peles. Site sobre Cutelaria e Fermentaria Artesanal. Informação disponível em: <<http://forjabrasil.blogspot.com.br/p/tecnica.html>>.

⁷⁹ Lâmina “*Sheepsfoot*” significa literalmente “pé de ovelha”. A borda cortante é reta, o dorso curvo, proporcionando um maior controle ao operador. Site sobre Cutelaria e Fermentaria Artesanal. Informação disponível em: <<http://forjabrasil.blogspot.com.br/p/tecnica.html>>.



Imagem 14 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
Tecido rosa canelado e aço

Fonte: <http://thereddeeps.blogspot.com.br/2012/05/fashioning-body-fantastic-louise.html>



Imagem 15 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
Tecido creme e aço

Fonte: <http://goo.gl/zL5Is5>



Imagem 16 - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
Tecido azul listrado e aço

Fonte: <http://dasartespasticas.blogspot.com.br/2008/01/louise-bourgeois-paris-frana-escultora.html>

Dando continuidade à mesma sequência de obras, a lã sintética cor-de-rosa felpuda (vide imagem 13); a malha cor-de-rosa canelada (vide imagem 14); a fibra natural em tons de bege envelhecido, com uma aparência mais rústica (vide imagem 15); o algodão sem tingimento, cru, com uma aparência mais natural (vide imagem 10); ou o tecido listrado de branco e azul-claro com uma sensação mais pueril (vide imagem 16); todos costurados à mão, cerzidos, remendam pedaços de retalhos. Nesse sentido, é significativo apontar a semelhança entre tal processo de costura e a infância de Bourgeois (2000a16, p. 121), no procedimento que era chamado de *rentrayage* em que, para restaurar uma tapeçaria, era necessário “refazer, retecer o corte, como o cerzido invisível”.

Quando chegava uma tapeçaria destruída, no ateliê da família, as mulheres tinham que analisar onde havia fendas na trama do tecido, pois seria necessário cobri-las, refazendo, com paciência e amor, com diversas linhas, assim como uma arranha tece sua teia. Desse modo, parece que cada pedaço de tecido da *Femme Couteau* foi cortado precisamente para construir o corpo, para cobrir as feridas, dando a impressão de que cada retalho disposto se tornaria uma camada de músculos ou a própria pele. Assim, as costuras aparentes se tornam vestígios de que aquele retalho cerzido foi retirado de outra pele, de outro corpo, para, depois ser recosturado, criando, assim, um novo corpo. O que cabe questionar, com “qual pele” teria ela feito tais corpos? Não seria análogo ao processo de Buffalo Bill, em busca de peles para construir seu corpo?

Buffalo Bill é um personagem travesti, do filme *Silêncio dos Inocentes* (1991), um *serial killer* que procura suas vítimas – mulheres – para matá-las e pegar suas peles e construir um tecido, e assim costurar uma roupa feminina para si, uma veste literalmente feita de mulheres, para incorporar ao seu corpo masculino. Mas, e Bourgeois? O que ela estaria juntando em *Femme Couteau*? Não seria uma forma de juntar em um só corpo fragmentos de suas memórias?

Existe uma vontade na artista de se integrar, de se conectar, juntar suas partes, e isso parece ser uma reação a uma necessidade de estar inteira. “Existe essa necessidade de integrar, fundir ou desintegrar” (BOURGEOIS, 2000a27, p. 205). Nesse sentido, é interessante perceber que a escultora tem um mecanismo muito fluido entre o integrar e o destruir, de forma que, quando ela está, “com um humor positivo, interesse-me por me integrar. Quando estou com um humor negativo, corto coisas” (BOURGOIS, 2000a29, p. 223). Desse modo, pode-se afirmar que a *Femme Couteau* de 2002 tem esses dois aspectos em si. Enquanto ela decepa sua cabeça e amputa seus braços, seu

corpo é construído e integrado, a partir de pequenos retalhos, de fusões de peles, de modo a construir um novo e ambíguo corpo.

Em um trecho de depoimentos, publicados em 1992, *Louise Bourgeois – Designing by Free Fall*, a escultora explica sobre as cores utilizadas em suas obras, por essas serem mais fortes que a linguagem, uma comunicação subliminar, levando a pensar que as cores têm significados simbólicos para si. Desse modo,

O azul representa paz, meditação⁸⁰ e fuga. O vermelho é uma afirmação a qualquer custo - não importam os riscos da luta -, de contradição, de agressão. Simboliza a intensidade das emoções envolvidas. Preto é luto, arrependimento, culpa, recuo. Branco significa voltar à estaca zero. É a renovação, a possibilidade de recomeçar, completamente novo. Rosa é feminino. Representa o apreço, a aceitação de si mesma (BOURGEOIS, 2000a29, p. 222).

A partir dessa citação, podemos perceber que sua primeira *Femme Couteau* foi feita em mármore rosa, cor escolhida, porque, supostamente, representa o feminino e a possibilidade de se aceitar, mas, em outro texto, ela também afirma ter escolhido o mármore rosa porque a cor lembra a carne. Treze anos depois, ela refaz tal obra em pedra negra e outra pedra manchada com nuances de marrom, provavelmente, remetendo ao trágico do luto, da culpa e do arrependimento. Após vinte anos, recria diversas *Femme Couteau* em tecido nas cores rosa, nuances de bege, cru com listras vermelhas, e branco listrado de azul-claro. Neste momento de sua vida, já não há mais espaço para o preto, talvez o luto já havia sido elaborado. Agora, vivia uma fase em que era possível começar tudo de novo, por meio da paz e da meditação, da aceitação de si, mesmo que ainda tenha uma listra que remeta à intensidade das emoções envolvidas.

Por meio da descrição e da contextualização histórica das versões de *Femme Couteau*, é possível levantar alguns motivos pelos quais Bourgeois tenha retomado tal tema por tantas vezes. A primeira questão se refere aos materiais, pois, quando foi criada a primeira escultura em mármore, não era usual fazer esculturas em tecido, já que havia determinados materiais disponíveis para se fazer esculturas, de forma que, apenas anos depois lhe foi possível criar a mesma obra em outros materiais, aqueles que ela achou mais adequados, como o tecido e os instrumentos de corte. O segundo ponto é que, muitas vezes, ela não se satisfazia em apenas fazer um único trabalho para falar de algum tema em específico, e isso a fazia repeti-lo, existindo, portanto, uma necessidade de continuar

⁸⁰ Bourgeois, por diversas vezes em sua biografia se refere à meditação, como um lugar de atingir a compressão interior, por meio da espera, paciência e silêncio.

criando peças sob o mesmo tema até conseguir atender tal ânsia. Por isso, frequentemente, ela retorna ao tema, mas, quando o refaz, ela modifica os materiais e as cores, na tentativa de fazer melhor. Nesse sentido, por meio de sua obra, ela tinha a oportunidade de elaborar algo dentro de si, algum aspecto emocional que não havia sido resolvido e, muitas vezes, era necessário repetir e repetir o mesmo tema sob novas óticas, até que, com o passar do tempo, ela conseguisse “digerir” tal conflito interno, e sua necessidade de exprimir aquele tema finalizasse. À vista disso, do que realmente trata a *Femme Couteau*?

Voltando, então, para a escultura em questão, aquela produzida em 2002, (imagem 17a) é importante explicar que ela foi exposta dentro de uma grande caixa de vidro transparente, já que o corpo tinha aproximadamente 70 cm, estruturada em aço inoxidável, como se fosse uma “vitrine”, em que se chega perto para ver e admirar o manequim, mas, quando o expectador se dá conta, trata-se de um corpo mutilado, na iminência de continuar o processo de mutilação. O corpo exposto para ser observado está deitado, esticado, repousando sobre um plano de madeira (imagem 17b), como se estivesse em uma maca do IML para ser analisado e cortado, ou ainda, como se fosse um animal para ser dissecado em um laboratório.



Imagem 17a - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002
Tecido, vidro, madeira e aço inoxidável, 22,8 x 69,8 x 15,2 cm.
Fonte: https://360ciel.files.wordpress.com/2013/10/img_0008.jpg



Imagem 17 b - Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 2002

Tecido, vidro, madeira e aço inoxidável, 22,8 x 69,8 x 15,2 cm.

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/82/8a/32/828a32d7a4ae29a06f8d2b0b5e2f21f2.jpg>

Esta é a descrição do que está aparente, mas, de acordo com a artista, o que lhe interessa é o que está oculto, de forma que é possível questionar qual é a essência de um trabalho em que se apresenta um corpo nu, mutilado, marcado por listras vermelhas, que está na iminência de continuar tal processo de corte, por meio de serras e facão, e que está deitado sobre uma mesa, dentro de uma caixa transparente. Bourgeois afirma que mais importante do que a questão formal é o conteúdo interno, aquilo que ninguém vê e precisa ser apontado, pois o resto é arbitrário. Em um texto escrito em 1985, ela explica:

Não é a aparência do corpo que me interessa – vestido ou despido. Quero saber como as coisas funcionam – e por quê. Isso se aplica ao funcionamento do corpo e ao funcionamento das estrelas – a lua e o sol. Aplica-se à questão da articulação que estou usando agora em minha escultura. Essa articulação é uma coisa interna – uma coisa oculta, que ninguém vê (BOURGEOIS, 2000a28, p. 219).

Tessler (2004, p. 188) acredita que a obra de Bourgeois é um corpo em metamorfose, que carrega as distintas matérias subjetivas da artista, de modo que a escultora não quer “figurar o corpo” ou representar um corpo, mas, sim, trazer suas memórias para ele, evocar e “re-carregá-lo de história”. Nesse sentido, é interessante destacar uma lembrança de Bourgeois, contada em sua biografia, de quando trabalhava do Museu do Louvre, entre 1937 e 1938. Na hora do almoço, ela descia ao porão do

Museu para almoçar junto aos funcionários, os quais, naquela época, em sua maioria, eram pessoas com membros amputados, como consequência da Primeira Guerra Mundial. Ela sentia muita repulsa ao ver tantas pessoas sem braços e pernas, e afirma que “precisava fazer algo sobre aquela triste ocorrência com as pernas” (BOURGEOIS, 2000a20, p. 155). Desse modo, é possível aludir que há um retorno dos fantasmas psíquicos da artista por meio da recriação da obra, a partir de uma experiência vivida, de um suposto corpo conhecido, reconstruindo, assim, seu passado.

Em minha escultura não é uma imagem que busco, não é uma idéia. Meu objetivo é reviver uma antiga emoção. Minha arte é um exorcismo, e beleza é uma coisa de que nunca falo. A escultura me permite reexperimentar o medo, dar-lhe um caráter físico, a fim de poder atacá-lo. Hoje digo em minha escultura o que antes não compreendia. Ela me permite reviver o passado, vê-lo em suas proporções realistas e objetivas. (...) Como os medos do passado estão ligados às funções do corpo, eles reaparecem por meio do corpo. Para mim a escultura é o corpo. Meu corpo é minha escultura (BOURGEOIS, 2000a39, p. 357).

Em um texto publicado em 1974, *Uma fusão de masculino e feminino*, na revista *New York*, Bourgeois comenta sobre sua *Femme Couteau*, aquela executada em mármore rosa de 1969/70, afirmando que tal obra “personifica a polaridade das mulheres, o destrutivo e o sedutor. Porque as mulheres se tornam mulheres-machadinhas? Elas não nasceram assim. Ficaram assim por medo.” Ela continua o texto afirmando que a mulher se torna uma lâmina em função de uma fase defensiva de sua vida, pois, na verdade, ela é inofensiva e desmembrada. “Uma menina pode ficar horrorizada com o mundo. Ela se sente vulnerável (...), então tenta se apropriar da arma do agressor. Esse é um problema que se origina da infância e da falta de uma educação sensível e harmoniosa” (BOURGEOIS, 2000a13, p. 101).

Por meio de seus escritos, é interessante perceber como em *Femme Couteau*, supostamente, há uma mistura entre as possíveis lembranças de seu passado e, ao mesmo tempo, as sensações de como ela se sentia como mulher em alguma fase da sua vida. Assim, há um paradoxo em tal obra, em que o corpo, ao mesmo tempo em que sugere agressividade, seja pela alusão a um instrumento de corte (obra de 69/70 e 82) ou por, efetivamente, conter tal instrumento (obra de 2002), mostra seu aspecto inofensivo, por ser um corpo desmembrado. Será, então, que a arma que esse corpo traz é para se defender contra possíveis ataques, já que ele não aguenta mais ser despedaçado?

Esse mecanismo de se mostrar agressivo ao outro, porque, na verdade, o sujeito está em uma posição defensiva, por se sentir atacado, é expresso em um trecho de depoimentos publicados em *Louise Bourgeois – Designing by Free Fall*, em que a escultora deixa claro o seu funcionamento perante o outro: “Minhas facas são como uma língua – eu te amo, eu te odeio. Se você não me ama, estou pronta para atacar. Elas têm fio duplo” (BOURGEOIS, 2000a29, p. 222). Parece, então, que, se Bourgeois estivesse com um humor positivo e se sentisse amada, por meio de sua polaridade sedutora, ela beijava com sua faca/língua e isso a integrava. Agora, se estivesse com um humor negativo, e se sentisse rejeitada, por meio de sua polaridade destrutiva ela cortava e, possivelmente, se sentia despedaçada.

Portanto, diante dessa faca, que contém um fio duplo e cria polaridades, quando o espectador se relaciona com tal obra, ele vê marcas, desmembramento e a iminência do corte, mas, ao mesmo tempo, há a costura, a junção e a existência de um corpo que ainda está ali. De algum modo, essa escultura encarna a oposição daquilo que deveria ser destruído, mas, também, daquilo que ainda está ali à espera. A espera de quê, de quem? Não é por que tal corpo perdeu as pernas e a cabeça que ele não exista, certo? E ainda, não é por que seja um corpo mutilado que ele não possa ser amado. Aqui se firma o paradoxo entre aquilo que faz parte da sua existência e aquilo que faz parte do outro; do vivo e do inanimado; do ativo e do passivo; da falta e da presença; do presente e do passado; da destruição e do amor. Obrist (in: BOURGEOIS, 2000, p. 17) descreve uma lista dos possíveis paradoxos que a escultora sustenta em suas obras:

Simple e complexo, rígido e maleável, conter e deixar fluir, permanente e efêmero, horizontal e vertical, sentimento/emoção e forma física, unir e seccionar, construção e destruição, destruição e reconstrução, quebrar e consertar, ternura e violência, amor e ódio, harmonia e conflito, frustração e felicidade, sucesso e fracasso, nascimento e morte, (...) um e outro, privado e público, escultura e ambiente, arte e vida, adição e subtração, interioridade e exterioridade, (...) espontaneidade e colagem, consciência e inconsciência.

Diante de tantos paradoxos, destaco o aspecto da destruição, aspecto presente em diversas obras de Bourgeois (2000a22, p. 167, grifo da autora), seja como uma forma de ela ressaltar a descontinuidade de sua existência e a “dificuldade de ser um *self*”, conforme suas palavras, ou seja, como um modo de ela cortar o passado e suas feridas, deixando-as para trás, na tentativa de, quem sabe, conseguir esquecer, perdoar a si mesma e ter paz. Assim, de acordo com a pesquisadora e escritora Vera Pallamin, os

membros faltantes, as cicatrizes ressaltadas e o sentimento de destrutividade em *Femme Couteau*, fazem com que a ação do corte seja, por um lado, associada à

Agressividade e existência, impulsos que ameaçam a continuidade existencial, emoções e sentimentos que podem levar à perda gradual do eu: a memória e o desejo podem ser o fio cortante. Por outro lado, é também metáfora do corte do passado pelo presente; o presente destrói o passado e aí nada se pode fazer (PALLAMIN, 2006, p. 112).

Em função de tal polaridade, torna-se difícil apontar uma direção linear a que devemos seguir. Primeiro, porque a artista nos orienta a desconfiar daquilo que ela mesma diz, pois é nas entrelinhas que o não dito surge. Segundo, porque é exatamente na multiplicidade de sentidos que está a força de sua obra, no embaralhamento dos trilhos a serem percorridos, naquilo que vemos como familiar, mas, de repente somos pegos de surpresa e ficamos arrebatados. Segundo o psicanalista, professor e escritor, João Frayze-Perreira (2009, p. 36)

A obra de Louise apresenta à crítica uma arte crítica, pois subverte o instituído e interpela o público com uma linguagem que propõe algo estranho, desconhecido, nem sempre fácil, nem agradável, a ser pensando. Tal trabalho interrogativo, na verdade, implica romper o familiar, desmontar tudo aquilo que impede o fluxo da existência, tudo o que dificulta o advento da possibilidade de esta vir a ser pensada e transformada subjetiva e objetivamente.

Nesse sentido, tal escultura híbrida ocupa um lugar ambíguo na relação com a artista e/ou com o espectador, de modo a criar uma suspensão dentro do sujeito, por meio do estranho, do *unheimlich* de Freud, termo já explicitado no capítulo anterior, no tópico 1.2.1. Desse modo, o espectador não consegue se posicionar diante da obra, e, então, a *Femme Couteau* ativa o *unheimlich*, ocupando o lugar paradoxal da estética, da inquietante estranheza, fazendo com que o sujeito enfrente um objeto – um corpo desmembrado, na iminência de ser mutilado – que o atropela e questiona seu próprio olhar. A experiência visual, então, se torna ameaçadora, pois aquele corpo que deveria permanecer deitado, quieto e imóvel, dentro de uma grande caixa de vidro transparente, de repente nos olha. Segundo o curador, crítico e historiador da arte, Paulo Herkenhoff (1996), as obras de Bourgeois “ativam uma fantasmática do olhar. Esse olhar é voracidade, confronta-nos com um corpo que não nos apazigua, mas questiona ininterruptamente nosso próprio olhar. A experiência do olhar encontra um espelho que não reproduz o olhar”⁸¹.

⁸¹ Informação disponível em: <<http://www.23bienal.org.br/especial/pebo.htm>>.

É interessante, nesse momento, lembrar-se de um fato mencionado na biografia da escultora, em que ela dizia morar em uma casa sem espelhos, porque “não podia suportar, não conseguia me aceitar” (BOURGEOIS, 2000a32, p. 260) já que, para ela, os espelhos significavam a aceitação de si mesma. Aqui, acredito ser significativo mencionar a teoria winnicottiana para, supostamente, respaldar sua atitude em relação ao espelho.

O pediatra inglês acredita que a imagem de uma criança refletida no espelho permite a ela ver seu corpo unificado, completo, trazendo para si um aspecto de integração, já que suas experiências corporais são vividas, constantemente, por meio da não-integração. Assim, o rosto e o olhar materno fariam esse “papel do espelho” para a criança, refletindo para ela suas próprias atitudes, ajudando-a a reunir suas experiências de corpo despedaçado e não articulado, em uma totalidade unificada, estabelecendo a integração de seu *self* e o reconhecimento de sua existência. Contudo, é importante ressaltar que não se trata apenas de olhar a criança, mas, sim, de trazer vida através desse olhar, de a criança sentir-se cuidada pela presença de sua mãe. Portanto, segundo o psicanalista Alexandre Socha (2008, p. 4), “o rosto materno, em sua expressividade afetiva, sustenta o olhar do bebê e o devolve a si mesmo. Sentir-se visto e reconhecido pelo olhar materno é para a criança a aprovação e confirmação da própria existência”. Talvez, a falta de uma figura que tivesse feito tal função especular para Bourgeois seja um dos motivos pelos quais ela relata, constantemente, sobre a dificuldade de ser um *self*; ter de provar sua existência; o medo da desintegração; e a ansiedade de aniquilamento. E, possivelmente, por isso, sua obra questiona o olhar do espectador, pois ela não reflete a imagem de ninguém, não quer tranquilizar o observador com a imagem de seu corpo inteiro e reconhecer sua existência. Está ali para abrir uma fenda na “superfície contínua da realidade” (KRAUSS, 1998, p. 138) e enfatizar o despedaçamento do corpo, as feridas e o seu possível aniquilamento.

Segundo Frayze (2009, p. 34), a obra de Bourgeois é percebida

No espectador como perturbação. O campo das obras de arte, como sabemos, é ambíguo e lacunar, e em sua indeterminação encontra-se a destinação para o outro, para o ausente, a contrapartida do visível que nele está inscrito secretamente; campo que é um abismo de sentidos cuja pregnância toma de assalto o espectador, mobilizado por estranhamento e vertigem.

Mobilizado pelo estranhamento, e ainda em vertigem, o espectador é convidado a entrar, a rodear a escultura e fazer parte da obra/ambiente que, nesse momento, deixa

de ser uma criação apenas de Bourgeois. “Bem, eu diria que o espaço do espectador *se torna* o espaço do autor. Você entra no espaço e manipula objetos dentro desse espaço que é privilégio do autor” (BOURGEOIS, 2000a14, p. 104, grifo da autora). Assim, geralmente sua produção tem abertura o suficiente para incluir o espectador, seja para deslocá-lo ou para ele assumir uma posição ativa diante da obra, interagindo com ela de tal modo a criar sentido para si, interpretando-a por meio daquilo que lhe for mais significativo, mesmo que ele veja sua obra diferentemente do modo como a artista vê. Até porque, para ela, o mais importante é que o espectador saia dessa posição passiva para outra ativa, deixando de ser um mero observador. “É o deslocamento, a transformação de uma pessoa que é passiva, deprimida por uma *crise de conscience*, numa pessoa que se torna subitamente ativa – a passagem da morte para a vida por meio do ato criativo” (BOURGEOIS, 2000a14, p. 105, grifo da autora). Nessa citação, Bourgeois estaria se referindo a si mesma e ao seu processo criativo, ou aludindo à posição do espectador diante de sua obra?

Outro indício de que suas produções são abertas ao outro é apontado pela questão dos títulos de suas obras, já que a artista acredita que são uma forma de identificação e comunicação com o público, não sendo sua função nomeá-las. Assim, existem obras que ela não identificou, porque, dependendo do momento de sua vida, a escultora poderia modificar o seu título, e isso levaria tal produção a ter diferentes nomes. Além disso, o espectador, com sua postura ativa, poderia se sentir autorizado a criar sua própria versão, dando um título a ela, também. Existem outras obras que, oficialmente, têm dois títulos, permitindo ao espectador escolher aquele que mais lhe agrade; e há obras que ela mesma interpretou de modos distintos, ao longo do tempo, pois há muitos níveis de interpretações e, conseqüentemente, de gerar títulos para as obras. Isso significa que a produção artística de Bourgeois não é fechada, uma vez que há aberturas para as ambigüidades e os paradoxos, e é exatamente aí que reside a força de sua obra. Segundo Dias (2011, p. 39), “nessa espécie de entre-lugar, carrega a marca de uma poesia corajosa diante daquilo que nos assombra. Qualquer coisa que ela parece saber bem quando diz: *‘I have been to hell and back. And let me tell you, it was wonderful’*” (imagem 18).

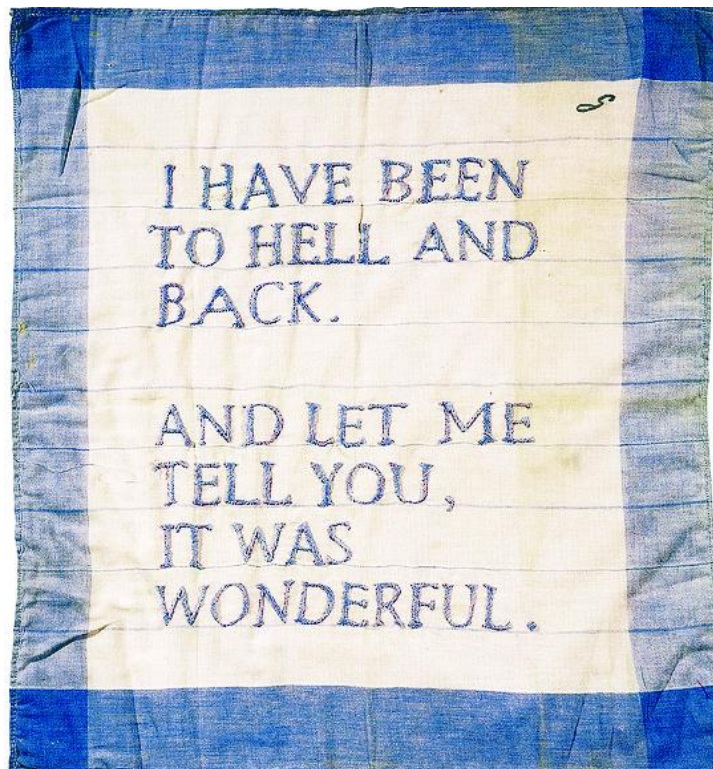


Imagem 18 - Louise Bourgeois, *I have been to hell and back and let me tell you it was wonderful*, 2007
Tecido bordado, 29.5 x 29.5 cm
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/nazaret/20216288693>

Nesse sentido, sua obra marca o tempo e o espaço como uma maneira de abrir um lugar para si, dentro do próprio tempo e espaço; de se diferenciar das possíveis direções, para então, se estabelecer como um entre-lugar, entre a possibilidade de criar a si mesma e afetar o outro; entre o dentro e o fora; entre o familiar e o estranho. Por um lado, suas esculturas são concretudes para que o sujeito possa se relacionar, mas, por outro, aflora incessantemente, gerando a oportunidade de criar espaços fluídos e propiciadores aos deslocamentos desterritorializantes. Na verdade, “o espaço não existe, é apenas uma metáfora para a estrutura de nossa existência” (BOURGEOIS, 2000a28, p. 220). Assim, acredito que o êxito do trabalho de Bourgeois está exatamente na viabilidade de ela experimentar o espaço como um lugar onde seja permitido se ver, tocar em suas marcas afetivas, perceber sua subjetividade e acessar suas emoções e lembranças, para produzir, naquele espaço, mais potência de si mesma ou, como diria o filósofo Luiz Fuganti (2013)⁸², “fabricar a mim mesmo como uma obra de arte”. Contudo, quando a obra é exposta em um museu/galeria, o espectador também tem acesso àquele mesmo espaço de criação, fazendo com que o ambiente se torne um espaço transicional, conforme a teoria winnicottiana discutida no Preâmbulo Histórico. Desse modo, sua obra, integrada a tal espaço, se transformaria, então, num entre-lugar para o espectador ser afetado, ser atravessado pelas forças que ali estão presentes, de tal modo a deslocá-lo e desnorreá-lo.

⁸² Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>.

Portanto, aquilo que está diante de nós nos intimida e deixa-nos em suspensão: um corpo costurado, que parece ter sido feito, desfeito e refeito, com peles de outros corpos que, por meio da transparência do vidro e da frieza com que o corpo está esticado sobre uma mesa, nos deixa mais atordoados com a espera do que está por vir. Segundo Dias (2011, p. 35), “o nosso próprio corpo é estraçalhado, no contato com obras que fazem borbulhar livremente o inconsciente”, de tal modo que o espectador é convidado a testemunhar o “retorno dos fantasmas psíquicos da artista, em que ela manipula a recriação de uma cena familiar, escolhendo o que é visto e o que permanece escondido. Somos magnetizados por seus segredos, porque sentimos que algo daquilo pulsa em nós”. Assim, por meio da expectativa de que a *Femme Couteau* poderia ter sido feita, desfeita e refeita, entramos em contato com as nuances do processo criativo de Bourgeois. Neste momento, torna-se importante fazer uma análise mais detalhada da sua relação com o método de “fazer, desfazer e refazer”, convidando, para isso, a artista Denise Stoklos, que conviveu com Bourgeois por alguns anos e, com sua ajuda, tentou traduzir tal “método” em sua própria obra.

*Louise Bourgeois: Faço, Desfaço, Refaço*⁸³ foi o título dado ao monólogo inspirado na vida e na obra da escultora, estreado em Nova York (2000) e no Brasil (2005), escrito, dirigido e interpretado por Denise Stoklos. Em cena, a atriz se relaciona com o mínimo de recursos, para que o máximo de teatralidade possa vir à tona por meio de seu corpo e voz, segundo a ideologia do *Teatro Essencial*, método de interpretação desenvolvido por Stoklos. Ela acredita que o teatro é uma das formas mais profundas “de comunicação na arte, porque é de gente viva com gente viva. Uma pessoa no palco envelhece ao mesmo tempo em que a sentada na platéia. É como uma relação amorosa, como um ato sexual, onde duas pessoas estão em interação”, diz na entrevista para Luciana Cassas, para o Jornal “O Tempo” (STOKLOS *apud* CASSAS, 2006)⁸⁴. Desse modo, apenas algumas esculturas autênticas de Bourgeois se faziam presentes no palco – o cenário foi assinado pela própria escultora - para que Stoklos pudesse interagir, incorporar e presentificar a própria artista, e ainda, como uma forma de trazer a história de vida de Bourgeois.

O que motivou Stoklos a embarcar no processo de criar tal espetáculo-solo e conhecer pessoalmente a artista, que estava com 87 anos de idade na época, foi a

⁸³ No original a peça era intitulada de: *Louise Bourgeois: I Do, I Undo, and I Redo*

⁸⁴ Informação disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/parceria-na-arte-1.319900>>.

complexidade dos textos de Bourgeois, tanto sobre sua vida, quanto sobre sua obra. A atriz diz para o Jornal “O Globo”, que inicialmente ficou

Impressionada com os escritos de Louise Bourgeois que trazem algumas de suas reflexões sobre arte, existência, vulnerabilidade, compromissos, entrega e processos. Comuniquei a ela que queria fazer um espetáculo com este texto, falando na primeira pessoa, e ainda pedia que a cenografia fosse dela (STOKLOS, 2010)⁸⁵.

A atriz criou o espetáculo-solo por meio dos textos escritos pela própria escultora e teve apenas de traduzir os originais para compor o monólogo. Stoklos seria a própria Bourgeois no palco, não se disfarçando ou se fantasiando do personagem, para isso, se utilizou dos textos de modo a compreendê-los e absorvê-los até se tornarem seus, para então, apresentá-los a seu modo. Em seu processo de criação, a atriz procura o que há de afinidade entre ela e o suposto personagem, para, então, conectar o que ela e o outro têm de similar, grudando “as pontas que nos unem, localizando onde temos os mesmos danos, afetos e desafetos. Apresento Louise Bourgeois com sua força, ternura e luta, que me comoviam”, segundo sua entrevista para o Jornal “Folha de São Paulo” por Gabriela Mellão (STOKLOS *apud* MELLÃO, 2011)⁸⁶.

Para criar o espetáculo-solo, as duas conviveram por dois anos, se encontrando, regularmente, aos domingos, na casa de Bourgeois, para que Stoklos lhe mostrasse o que havia ensaiado. Assim, foi se estabelecendo uma relação entre elas e a admiração de Stoklos por Bourgeois foi se tornando cada vez maior, por ela ser capaz de sustentar a dura realidade da vida, aguentando todo sofrimento sem se anestesiarem, utilizando-o para crescer e mostrar sua grandeza. Uma prova dessa consideração pela escultora acontecia ao final do monólogo, quando a atriz, ainda em cena, ligava para a casa de Bourgeois e colocava o celular no viva-voz, enquanto explicava para ela que a apresentação estava terminando e que, segundo disse para o Jornal “O Globo”,

O público gostaria de aplaudi-la. Perguntava-lhe se ela gostaria de ouvir, e ela dizia que sim. O público aplaudia, gritava o nome dela, e ela agradecia, agradecia. Nunca houve uma tarde em que eu não lhe tenha ligado perguntando se naquela noite ela gostaria que fizesse o telefonema e ela negasse. Ela queria sempre (STOKLOS, 2010)⁸⁷.

⁸⁵ Informação disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/denise-stoklos-fala-sobre-sua-relacao-com-artista-plastica-francesa-louise-bourgeois-2999649>>

⁸⁶ Informação disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2307201115.htm>>.

⁸⁷ Informação disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/denise-stoklos-fala-sobre-sua-relacao-com-artista-plastica-francesa-louise-bourgeois-2999649>>

É importante ressaltar que foi a escultora quem sugeriu o nome para o monólogo. Stoklos explica na entrevista para o Jornal “Folha de São Paulo”: “Louise Bourgeois tinha feito uma exposição em Londres com esse título. E eu dizia que, se a peça não ficasse boa, eu não a apresentaria. Ela dizia: ‘Por que não faz como eu? Se não fica bom, eu desfazo e refaço e assim continuo’” (STOKLOS *apud* MELLÃO, 2011)⁸⁸.

Esse pequeno diálogo dá a entender que construir e destruir, para reconstruir novamente, era um “método” utilizado pela artista em seu processo de criação. Por meio de diversos materiais, sejam eles subjetivos ou concretos, sua história ficcional e suas obras eram tecidas de modo a se unirem. Traços de sua infância eram adicionados à materialidade de sua escultura, de modo que o “fazer, desfazer e refazer” se tornava a forma com que Bourgeois se encontrava com a matéria a ser esculpida, criando um ritmo de trabalho. Parece que havia uma necessidade intensa de destruir o material com que trabalhava para, depois, juntar todos os seus pedaços e, assim, reconstruir uma forma própria. Nesse sentido, “fazer, desfazer e refazer” se tornou um meio para que Bourgeois pudesse existir – criando – destruindo e transformando a si própria. Assim, acredito que, no seu processo de criação, ela promovia um encontro entre seus materiais subjetivos, conscientes e inconscientes, e a especificidade de cada um dos materiais, fazendo com que sua produção se tornasse uma criação de si mesma. Aqui, torna-se importante analisar o lugar que sua obra ocupa perante si mesma e perante o outro, frisando, ainda, de que modo a escultora se vinculou à psicanálise.

2.1.3 Louise Bourgeois e a psicanálise: uma relação ambígua

Bourgeois cria uma ordem física com base na desordem emocional. Isso é arte, não como terapia, mas como transformação da emoção em forma física.
(STEIR, 1993)

No processo de criar uma obra, não era uma motivação consciente que norteava Bourgeois, mostrando a ela os passos que daria. Era uma motivação inconsciente, “uma vez que estou voltada apenas, pelo menos conscientemente, para a perfeição formal, eu me permito seguir cegamente as imagens que se impõem a mim” (BOURGEOIS, 2000a11, p. 86). Esse se permitir “seguir cegamente” se trata, acredito, de deixar o inconsciente trabalhar enquanto ela manipulava, lentamente, o material, de forma que, somente depois que a escultura estivesse pronta, de modo geral, é que ela percebia o que

⁸⁸ Informação disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2307201115.htm>>.

exatamente aquilo queria dizer. E, geralmente, a escultora dizia que se tratava de um autorretrato, no sentido de que aquela peça era uma revelação de si.

Toda obra de um artista é a realização de um auto-retrato. Mas com frequência é inconsciente. Com muita frequência você não percebe que se revela tanto. É somente depois que você vê a obra e diz: 'Oh, meu Deus! Sei o que isso significa. Isto é simplesmente revelador. É um auto-retrato (BOURGEOIS, 2000a37, p. 313).

Por mais que ela começasse uma obra com um modelo, depois, esse modelo se tornava a própria autora. De fato, Bourgeois acredita que o artista que não consegue enfrentar a realidade cotidiana se refugia no inconsciente, o qual, embora possa ser um bom lugar para estar, também pode ser assustador. Apesar disso, ela se sentia privilegiada ao acessar seu inconsciente e poder sublimar.

A arte é um privilégio, uma benção, um alívio. Privilégio quer dizer que você é um favorito, que o que você faz não é completamente seu crédito, nem se deve completamente a você, mas é um favor que lhe foi concedido. O privilégio o habilita, mesmo que nada mereça. O privilégio é algo que você tem e os outros não. A arte foi um privilégio dado a mim, e tive de conquistá-lo ainda mais que o privilégio de ter filhos⁸⁹. (...) O privilégio era o acesso ao inconsciente. É um privilégio fantástico ter acesso ao inconsciente. Eu tive de merecer esse privilégio, e exercê-lo. Também foi um privilégio ser capaz de sublimar (BOURGEOIS, 2000a21, p. 164).

De fato, a escultora se sentia privilegiada em poder sublimar seus temores. Diante disso, levanto uma questão: será que, por meio de sua produção artística, ela se sentia aliviada e tranquila, já que aquilo que a fazia sofrer foi expurgado? Há uma entrevista com o escritor e curador de arte italiano, Francesco Bonami, publicado em 1994, onde ele faz algumas perguntas à escultora que, de algum modo, abarca tais pontos. Bourgeois diz que é compulsiva no seu trabalho e que, se não o fizesse, seria uma pessoa má e selvagem. A conversa continua, por meio de uma nova pergunta feita pelo Bonami, e logo ela responde:

- *É uma cura?*

Cura? Não, não é uma cura porque continuam surgindo problemas o tempo todo. O trabalho alivia um estado de dor momentânea.

- *É um sedativo.*

Sim, um sedativo, mas não dura muito.

- *Então você precisa cada vez mais.*

Todos os dias. Todos os dias volta a necessidade (BOURGEOIS, 2000a33, p. 265).

⁸⁹ Bourgeois adotou seu primeiro filho Michel, na França, pois achava que não conseguiria ter filhos, depois de algumas tentativas. Contudo, após alguns anos, ela teve dois filhos naturais. Em 1940, nasceu Jean-Louis e um ano depois Alain.

O que será que ela entendia ou esperava como “cura”? Será que gostaria de parar de sentir tanta dor? Por meio desse pequeno diálogo fica visível que o seu trabalho era uma forma de suportar a realidade e se sentir aliviada por alguns instantes, contudo, logo voltava a necessidade de continuar criando, porque surgiam novos problemas.

Ainda, tentando compreender o motivo pelo qual Bourgeois era impulsionada a criar, vamos a um texto de 1950, quando houve uma mesa redonda, entre um grupo de artistas, escritores e curadores, em que a escultora esteve presente, cujo debate foi transcrito e publicado no mesmo ano. Naquele momento, Bourgeois (2000a4, p. 64, grifo da artista) fez algumas perguntas sobre *A gênese de uma obra de arte*, e logo depois tentou respondê-las: “O que *provoca* o nascimento da obra? Qual o impulso primário? O que faz o artista trabalhar? É para fugir da depressão (preenchendo um vazio)? É para registrar confiança ou prazer? É para entender e solucionar um problema formal e reordenar o mundo?” Como resposta para o nascimento de uma obra, ela menciona o aspecto sociológico, o ambiente e o aspecto pessoal. Mas, para se referir ao processo de criação, ela declara a importância da experiência vivida durante o trabalho, a resistência e as propriedades do material. Contudo, fica visível que, quanto ao impulso primário que leva o artista a trabalhar, ela levanta a possibilidade de ele criar para fugir da depressão, ou ainda, para ter prazer ou para solucionar um problema formal e criar uma nova ordem para o mundo.

Diante de tantas questões, será inevitável fazer uma relação com a Psicanálise, para tentar compreender em que lugar sua obra está perante si mesma e de que modo a escultora se vinculou a tal campo do conhecimento, já que Bourgeois teve uma conexão intensa com a Psicanálise. Nesse sentido, é importante iniciar contextualizando a ligação que a artista teve com a prática psicanalítica, que se efetivou após a morte de seu pai, em 1951. Naquele delicado momento, ela procurou um psicanalista freudiano, o Dr. Henry Lowenfeld, para iniciar uma análise, que durou cerca de trinta anos, sendo que os primeiros dezesseis anos de análise foram contínuos, enquanto que, nos dezessete anos seguintes, ela frequentou seu analista ocasionalmente. Contudo, é interessante notar que isso não foi publicado em sua biografia, ao contrário, lá a escultora diz nunca ter feito análise, apenas “auto-análise de aperfeiçoamento pessoal” (BOURGEOIS, 2000a31, p. 245).

No entanto, o assistente da artista, Jerry Gorovoy, em dois momentos significativos, em 2004 e, posteriormente, em 2010, descobriu duas grandes caixas cheias de escritos, sonhos e notas sobre tal análise, mais especificamente, aquele período em que frequentou a análise de forma contínua, entre 1952 a 1967, textos que ela tinha mantido ocultos. E foi a partir desses escritos, e outras declarações que

montaram uma exposição intitulada *Louise Bourgeois: O Retorno do Reprimido*, em 2010, ano de sua morte. Tal exposição, com curadoria de Philip Larratt-Smith, que conviveu com a escultora nos últimos nove anos de sua vida, tinha a intenção de mostrar a relação íntima entre 112 obras e seus escritos - entre desenhos, objetos, pinturas, instalações e esculturas - de modo a refletir como a criação artística de Bourgeois é intimamente ligada à sua história de vida e às fábulas que ela foi criando ao longo de sua existência. Foi por meio dessa exposição que se tornaram pública as suas anotações, comprovando seu longo envolvimento com a relação analítica.

Há uma nota de seu diário de 1953, datada em 12 de março, em que ela escreve algo que, provavelmente, remete à sua relação com o processo analítico: “A depressão está ligada a meu pai na situação analítica – a raiva está ligada a minha mãe – o açúcar me tirou da depressão e me atirou na raiva” (BOURGEOIS, 2000a3, p. 61).

É efetiva a ressonância que a Psicanálise teve na vida de Bourgeois e em sua produção artística, seja como lugar de autoconhecimento, seja como mote de inspiração para suas criações, já que não é possível separar vida e obra nesta artista. “Para realmente trabalhar e produzir, é preciso haver integração do seu trabalho à sua vida, ou a integração da sua vida ao seu trabalho” (BOURGEOIS, 2000a3, p. 59). Desse modo, a ligação com a psicanálise pode, também, ser demonstrada, tanto por meio dos títulos de algumas obras como *Unconscious Landscape* de 1967/68 (imagem 19), *The Destruction of the Father* de 1974 (imagem 20), *Arch of Hysteria* de 1993 (imagem 21), *Rejection* de 2001 (imagem 22), *Oedipus* de 2003 (imagem 23), *Conscious and Unconscious* de 2008 (imagem 24), quanto por meio do conhecimento da teoria psicanalítica, algo recorrente em seu discurso, já que ela tinha leitura de autores como Sigmund Freud, Carl Jung, Jacques Lacan, Melanie Klein, etc. De fato, sua conexão com a Psicanálise ou Psicologia era tamanha, que em notas autobiográficas, escritas na década de 60, podemos perceber que Bourgeois (2000a6, p. 69) tinha interesse em estudar tal assunto na academia.

Nos últimos cinco anos, pensando em meus problemas pessoais como artista e discutindo-os com outros artistas, tornei-me cada vez mais interessada em compreender a psicologia da arte, e é nessa direção que quero retomar minha educação acadêmica formal.



Imagem 19 - Louise Bourgeois, *Unconscious Landscape*, 1967/68
Bronze, 30.5 x 55.9 x 61.0 cm

Fonte: <http://www.diaart.org/collection/collection/bourgeois-louise-unconscious-landscape-196768-l-2003-165>

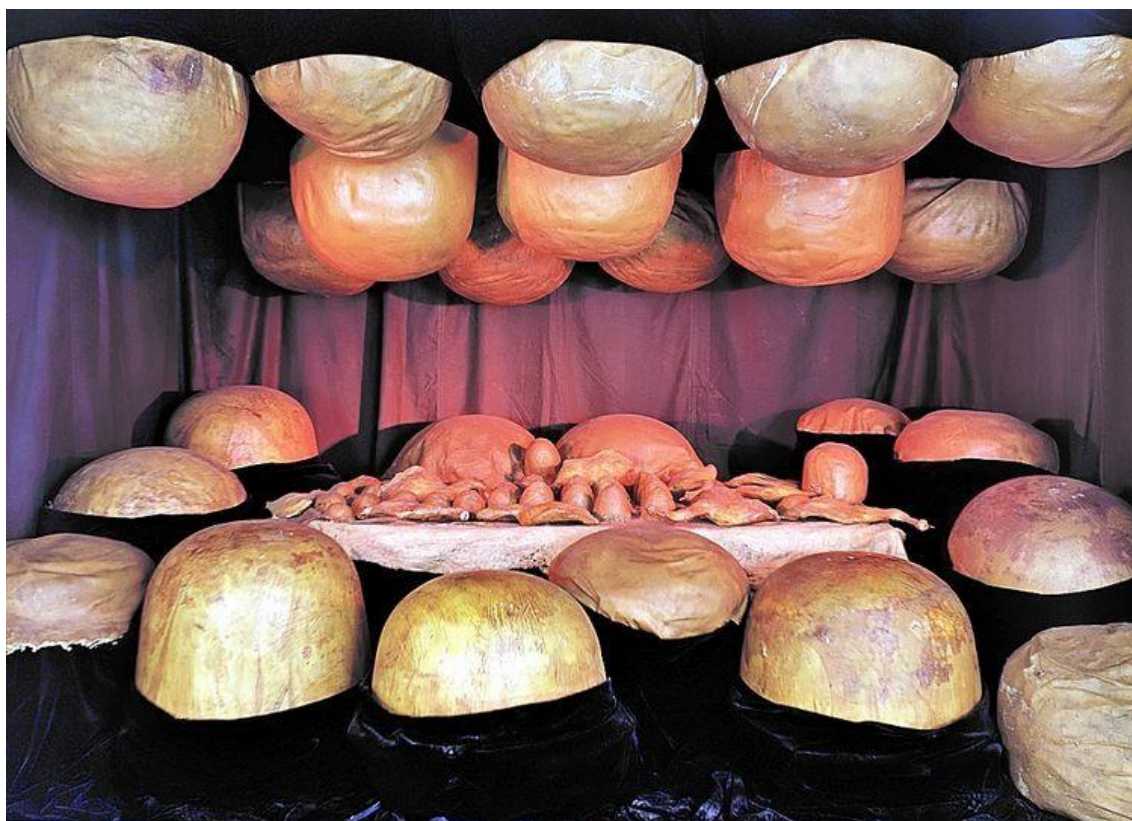


Imagem 20 - Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father*, 1974
Gesso, látex, madeira, tecido e luz vermelha
Fonte: <https://curiator.com/art/louise-bourgeois/destruction-of-the-father>



Imagem 21 - Louise Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 1993
Bronze polido, 83,8 x 101,6 x 58,4 cm

Fonte: <http://painterskeys.com/five-faces-of-fear/#prettyPhoto/0/>

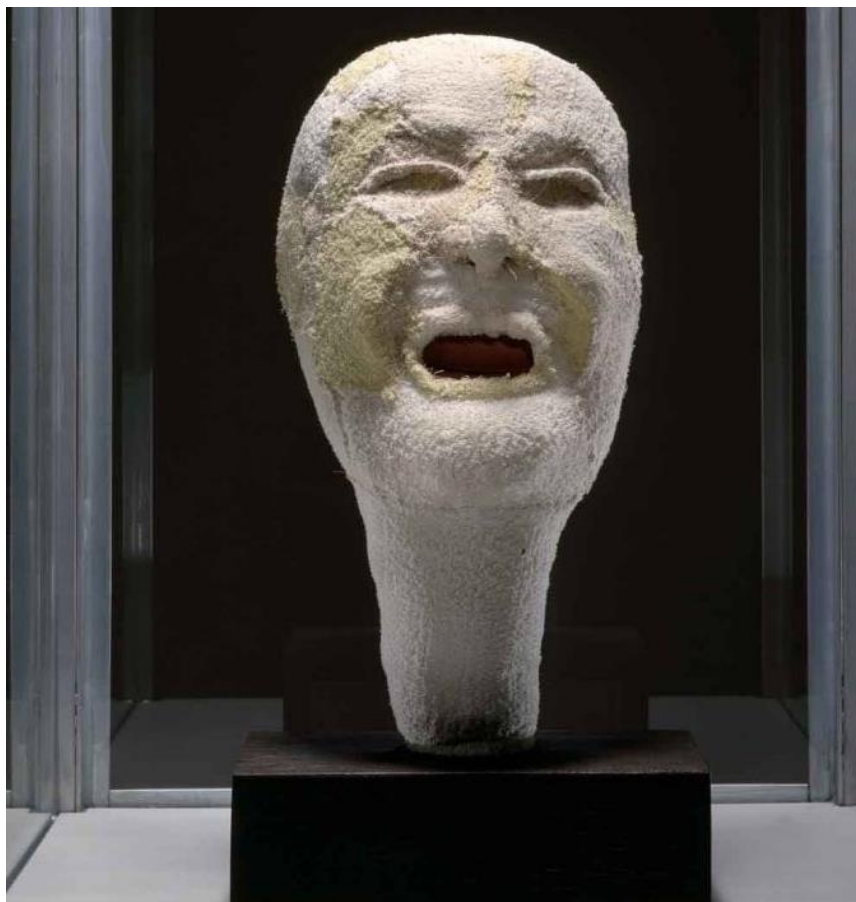


Imagem 22 - Louise Bourgeois, *Rejection*, 2001
Tecido, aço e chumbo, 65,3 x 33,02 x 30,48, tamanho

Fonte: <http://goo.gl/vLOvR7>

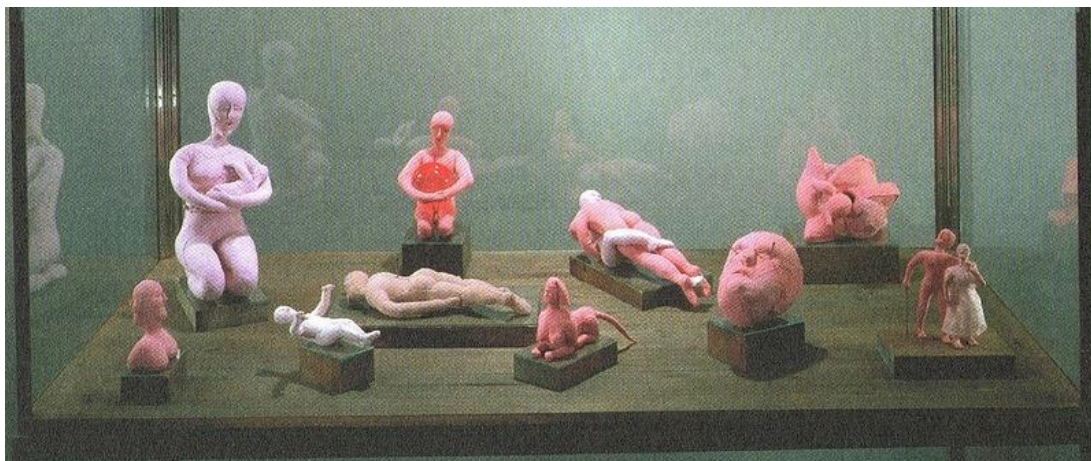


Imagem 23 - Louise Bourgeois, *Oedipus*, 2003

Tecido, vidro, madeira

Fonte: <https://dionyssos.tumblr.com/post/68246844229/louise-bourgeois-oedipus-2003>

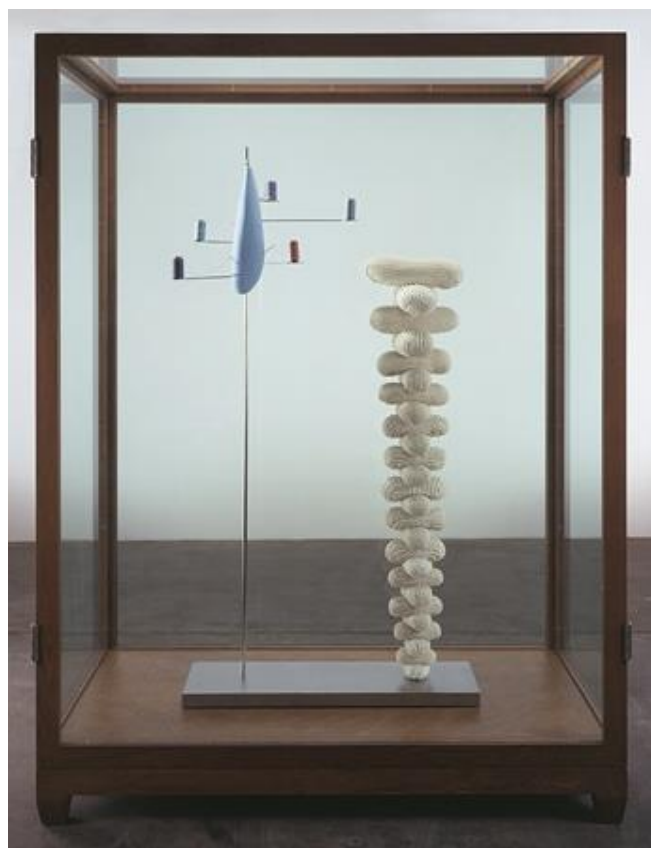


Imagem 24 - Louise Bourgeois, *Conscious and Unconscious*, 2008

Vitrine de carvalho branco, vidro e aço inoxidável, 224,8 x 167,6 x 94 cm

Fonte: <https://www.hauserwirth.com/exhibitions/743/louise-bourgeois-the-fabric-works/list-of-works/1/>

A relação entre a artista e a psicanálise pode ser vista, ainda, por meio de um texto que ela produziu sobre Freud e suas estatuetas, intitulado *Brinquedos de Freud*, publicado em 1990. É um texto interessante, pois, em muitos momentos, ela fala sobre a vida e obra de Freud, mas, em outros, ela traz sua própria história, tornando o texto ambíguo. Assim, a artista tenta explicar o que significava aquela coleção de estátuas para Freud, mostrando que tais artefatos eram significativos apenas para o seu descanso, entre um paciente e outro. Ele ficava tão esgotado por estar constantemente escutando e

enfrentando “os pedaços fragmentados de mentes despedaçadas” que precisava olhar para o “espetáculo reconfortante das civilizações que já morreram, mas continuam vivas” (BOURGEOIS, 2000a25, p. 188). Comenta ainda que Freud era materialista, determinista e queria ser científico, por utilizar termos da física e mecânica (energia, condensação, deslocamento), e que ele não entendia de qualidade estética, pois seus artefatos eram um brinquedo para si, objetos manufaturados, com um valor educacional/sentimental; enquanto que uma obra de arte é uma linguagem, uma realidade, com um valor absoluto. No final do texto, ela deixa clara sua posição sobre o que considerava sobre a teoria criada por Freud, dizendo que ela gostaria de saber, efetivamente, o que ele e seu tratamento poderiam fazer, ou tentar fazer, pelo artista.

A verdade é que Freud não fez nada pelos artistas, ou pelo problema do artista, o tormento do artista - ser artista envolve certo sofrimento. *E é por isso que os artistas se repetem* - porque não têm acesso à cura. (...) E a necessidade dos artistas continua insatisfeita, assim como seu tormento (BOURGEOIS, 2000a25, p. 190, grifo nosso).

Neste texto, só é reafirmada a importância de Freud, mesmo que fosse para “rebaixá-lo” e se queixar de sua “incompetência” em curar os artistas. Contudo, três anos depois, em uma entrevista com o dramaturgo escocês Douglas Maxwell, Bourgeois (2000a31, p. 245) afirma que Freud foi muito importante para si, porque, assim como ela gostava de se aperfeiçoar, “somente Freud pode fazer isso”. De qualquer modo, a artista acreditava no processo analítico e que isso poderia deixá-la melhor, como artista, como pessoa e, ainda, como mãe, tendo esperança de uma possível cura. Na verdade, tanto o processo analítico, quando a produção constante de seu trabalho, fez dela uma pessoa melhor. “Algumas pessoas afirmam que, se os artistas fossem analisados, deixariam de ser artistas. Discordo. O autoconhecimento torna os artistas melhores artistas” (BOURGEOIS, 2000a30, p. 233). E, complementa em outro texto que o autoconhecimento é a recompensa em si.

É interessante perceber, ainda, a ambiguidade em seus textos, pois muitas vezes mistura dados autobiográficos com o suposto tema a que se dedica a escrever. Assim, em um trecho de depoimentos, publicados em 1992, *Louise Bourgeois – Designing by Free Fall*, a artista afirma que Freud e Lacan não fizeram nada pelos artistas, e não ajudaram em nada. Logo depois, comenta que Breton, Freud e Lacan a decepcionaram, pois foram como seu pai “prometeram a verdade e só mostraram teorias”, prometendo muito e realizando pouco (BOURGEOIS, 2000a29, p. 229). Nesse sentido, por mais

raiva que ela tivesse desses autores, por eles não terem feito nada por sua dor, é ao seu pai que a frustração está direcionada. Da mesma forma, no texto *Brinquedos de Freud*, a artista complementa que Freud começou sua coleção de estatuetas após a morte de seu pai e, neste momento, no texto, ela também se lembra da coleção de seu próprio pai, dizendo que ele colecionava momentos bonitos.

Semelhante a Freud, Bourgeois também colecionava, apesar de ela declarar o contrário em *Brinquedos de Freud*, porque logo perdia interesse pelo que colecionava. Contudo, em outro texto, publicado em 1994, *Collecting: an Unruly Passion*, na revista *Artforum*, a escultora afirma que seus diários são “uma espécie de coleção, e não servem para ninguém além de mim mesma” (BOURGEOIS, 2000a34, p. 276). Assim, sua coleção era feita de suas próprias narrativas e memórias, já que sempre guardava tudo que tratava de suas lembranças e nada jogava fora, nunca tendo destruído uma única obra, guardando cada fragmento. Por isso, Dias (2011, p. 35) afirma que seus

Arquivos continham uma quantidade enorme de cartas, documentos, fotografias e também retalhos e tapeçarias, usadas nas obras, com o poder de afastar a perda, o esquecimento e a morte. Catalogou poeticamente os rios que conheceu, as casas onde morou, o ateliê que frequentou. Colecionadora compulsiva, não só de memórias, mas também de objetos, num espírito eterno de investigação psíquica

No final do texto *Collecting: an Unruly Passion*, a escultora relata que os colecionadores são personagens presos, pois suas mentes não são livres para outros assuntos, para a novidade e a descoberta, e conclui o texto com uma ambígua pergunta: “A que estamos nos prendendo – talvez à própria vida?” (BOURGEOIS, 2000a34, p. 276). Novamente, Bourgeois mistura dados autobiográficos com o assunto que está descrevendo, de modo que é possível questionar se ela está se referindo a si mesma, falando de sua prisão às suas próprias memórias. Isso pode ser confirmado em um texto editado por Jerry Gorovoy, em 1997, *Louise Bourgeois – Blue Days and Pink Days*

Tempo – o tempo vivido, o tempo esquecido, o tempo compartilhado. O que o tempo inflige – pó e desintegração? Minhas reminiscências me ajudam a viver no presente, e quero que elas sobrevivam. *Sou uma prisioneira de minhas emoções*. É preciso contar sua história, e é preciso esquecer sua história. Você esquece e perdoa. Isso o liberta (BOURGEOIS, 2000a40, p. 362, grifo nosso).

Será que depois de oitenta anos produzindo, criando, inventando, cortando, costurando, lapidando, destruindo, reconstruindo e ressignificando, Bourgeois conseguiu contar sua história, para esquecê-la, tendo, assim, se sentido liberta de suas

emoções? Mesmo que não haja resposta para tal questão, é interessante acrescentar que Fuganti (2013)⁹⁰ acredita ser essencial esquecer para nos mantermos livres, com a superfície limpa e com fluidez “para que o novo nos assedie e nossa potência o receba, de modo imediato, para que a presença daquilo que diferencia em nós tenha um contato sem mediações e representações com o novo.” Assim, a escultora seguia o mesmo princípio, desejando esquecer para estar livre, para que novos acontecimentos pudessem se aproximar, estando ela disponível e aberta para recebê-los.

É imprescindível enfatizar, ainda, que, por mais plausível que seja a relação entre seus escritos e suas obras, entre seu sofrimento e sua materialização, entre suas noites de insônia e seus desenhos, entre a experiência de mundo interno e externo, não se pode afirmar que sua ansiedade e tormento são aquilo que engendra a criação artística. Suas emoções, ligadas ao seu passado, foram motes para a criação, mas eles, por si só, são apenas lembranças e registros, não sendo o suficiente para que diversas obras fossem criadas. Há que se levar em conta os aspectos formais, a qualidade que a artista investia neles, seja no modo como se relacionava com os materiais, seja na maneira de lidar com os temas na criação de suas composições. Segundo uma entrevista com o curador Larratt-Smith, feita por Fabio Cypriano, na “Folha de São Paulo”, em 2011, suas esculturas

São constituídas por muitas camadas simbólicas, que não podem ser reduzidas a uma leitura biográfica simplista. O tanto que nos sabemos sobre a história de vida dela – em parte o que dá a seu trabalho tanta complexidade, riqueza e mistério – é simplesmente o quão radicalmente ela transformou os episódios de sua vida que motivaram a inspiração inicial para sua escultura. (...) Os trabalhos que ela criou são formas simbólicas complexas que não podem ser reduzidas a meras ilustrações desse ou daquele episódio de sua vida. Suas obras devem permanecer como inovações formais do mais alto nível.⁹¹

Indo na mesma direção, a psicanalista e pesquisadora Giselle Kosovski (2016, p. 449) afirma que, mesmo que a psicanálise “tenha atravessado a vida da artista e tenha reverberado em seu processo de criação, é importante frisar que a obra de Louise Bourgeois prescinde da psicanálise. Sua magnitude e complexidade certamente não se restringem (...)” àquilo que os curadores, críticos e historiadores da arte interpretam de suas produções. A psicanálise é apenas um modo de olhá-las e vê-las, pois seria possível olhar através de outras teorias e campos do conhecimento. Assim, não se trata

⁹⁰ Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>.

⁹¹ Informação disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0407201108.htm>>.

de interpretar seu trabalho, de dizer do que ele se trata e fechar em uma perspectiva, já que uma obra de arte pode suscitar múltiplas possibilidades e sentidos. Inclusive, em relação ao modo de ver suas produções, a artista até gostaria que cada espectador pudesse ver com seus próprios olhos, inventando sentidos próprios na interação com seu trabalho, e que esses sentidos fossem significativos para cada um deles, já que, para compreender o vocabulário de um artista, em um sentido metafórico, o espectador deve ser receptivo e atento à criação.

Para aprofundar nessa possibilidade de uma obra gerar múltiplas perspectivas, trago novamente o pensamento de Fuganti, para falar sobre o sentido das coisas, já que o filósofo atribui um lugar paradoxal para o sentido e afirma que é exatamente em função disso que o sujeito pode ser mais potente. O filósofo acredita que, quando deixamos de nos relacionar com os instantes seccionados, esses passam a ser acontecimentos, o que significa que, a partir de então, não haveria mais uma mão única em tal relação, pois esta começa a se abrir, e agora

Tem no mínimo uma dupla via, ao mesmo tempo que algo vai, algo retorna sobre mim.(...) O sentido é sempre paradoxal. Ao mesmo tempo que ele vai em direção ao futuro, ele retorna em direção ao passado e cria mais potência de mim mesmo! (...) Meu passado vai se constituindo, e esse passado coexiste com o meu presente e esculpe o futuro (FUGANTI, 2013).⁹²

Em função desse olhar que é direcionado a uma obra, e que depois retorna sobre o sujeito, criando mais potência dele mesmo, é que torna impossível se restringir a um único aspecto ou a uma única interpretação de uma criação artística. Como dito anteriormente, não se trata de fechar, e sim de abrir para um acontecimento singular, onde é possível ter muitos sentidos que atravessem o espectador, gerando uma potência dentro dele, por meio dos afetos. É disso que trata a arte, conforme Fuganti.

Desse modo, o espectador de Bourgeois deve estar mais atento à sua relação com a obra do que àquilo que dizem sobre ela, até porque a artista acredita que devemos ler nas entrelinhas aquilo que ela escreve ou fala, já que uma produção artística não necessita de explicações, pois se sustenta sozinha. A esse respeito, em um texto para uma palestra, no final dos anos 60, a escultora escreve sobre como a obra deve se sustentar por si mesma, e que é por meio da forma que o trabalho garante a sobrevivência.

⁹² Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>.

A obra deveria se sustentar por si mesma – sem explicação -, depois que sai do estúdio a peça inicia uma vida própria, para o pior ou para o melhor – a intenção do criador já não importa – a “mensagem” pode não ser compreendida ou ser esquecida. O artista pode ter morrido há muito tempo e a obra continua o seu caminho. Com o passar do tempo as pessoas vão ver nela coisas que não pusemos ali, que não tivemos a intenção de pôr ali e mesmo assim ali se encontram (BOURGEOIS, 2000a9, p. 76).

É interessante perceber que Bourgeois menciona sobre uma possível “mensagem” que a obra carregaria em si, a qual, muitas vezes, não é compreendida, ou ainda, dissonante com a versão do artista, já que, mesmo depois que o artista morre, a obra continua em seu percurso de vida, de forma que se pode ter diferentes visões sobre ela. Assim, “o cerne do seu impulso original está, se estiver, no trabalho em si” (BOURGEOIS, 2000a5, p. 66), e não nas interpretações de teóricos e críticos, ou ainda, do próprio artista, já que existe um grande lapso entre a primeira visão criativa de uma obra e seu resultado final.

A obra concluída é com frequência estranha, e às vezes representa o contrário daquilo que o artista sentiu ou quis expressar quando começou. No melhor dos casos, o artista faz o que pode em vez do que quer. (...) O artista que discute o tal sentido do seu trabalho normalmente está descrevendo um assunto literário e secundário (BOUREGOIS, 2000a5, p. 66).

Em função de um artista não ter condições de traduzir em palavras sua própria obra, pois aquilo que ele diz é mais literário e secundário do que o cerne de sua obra, Bourgeois nunca está presente na abertura de suas exposições, pois acredita que nada tem a dizer, tudo foi dito pela materialidade de sua escultura. “A exibição do trabalho é um problema que não me diz respeito. Não me interessa pelo que está terminado, apenas pelo que está por vir” (BOURGEOIS, 2000a23, p.172). Por isso, a escultora se implica mais na criação de uma obra e na evolução de seu trabalho do que em sua exibição.

Apenas para reforçar essa ideia de que a artista estava mais comprometida na criação e no fazer, não se importando com as exposições e os compartilhamentos, é curioso lembrar que algumas de suas peças ficaram guardadas em seu ateliê, durante trinta e cinco anos, até alguém “descobri-las” e exibi-las ao público. Isso explica-se, também, pelo fato de que nem tudo que ela fazia era para ser mostrado, sendo algo pessoal e íntimo de sua vida. Bourgeois criava para si, para expurgar seus demônios, estabelecendo uma comunicação silenciosa com sua obra, segundo a teoria

winnicottiana, explicitada no Preâmbulo Histórico. Por esse ângulo, é possível se distanciar de uma comunicação linear, aquela em que o remetente diz algo e o receptor recebe tal informação, e nos aproximar da comunicação paradoxal apresentada por Winnicott.

Em um trecho da entrevista com Kuspit, a escultora afirma não considerar que sua obra estabeleça uma comunicação com o espectador, pois acredita que a comunicação funciona como um jogo, onde ela será fatalmente traída. Ou seja, se a artista quisesse que o espectador entendesse o que ela criou, possivelmente se sentiria traída, pois dificilmente tal fruidor entenderia e compreenderia sua intenção. Isso só reforça a convicção que sua obra – e provavelmente a maioria das obras de arte – deveria ser lida sob a perspectiva da comunicação paradoxal e silenciosa que Winnicott propõe.

No momento em que Bourgeois entrava no processo de conceber uma obra, ela se encontrava em um espaço/tempo muito específico, em um entre-lugar de experimentação, em que sua energia estava direcionada para criar e realizar, em fornecer um encontro entre seu *self* e a especificidade de cada um dos materiais com os quais ela trabalhava, numa comunicação silenciosa. Cada emoção ou lembrança era encarnada em uma materialidade específica e, por isso, havia a necessidade de trabalhar com tantos materiais. Em função desse encontro, a artista se sentia livre para se expressar sem censura, já que seu *self* estaria protegido em tal ambiente, e o foco seria a expressão e não o compartilhamento. Contudo, depois de terminada uma criação, possivelmente essa iria para uma galeria/museu, para ser exposta, mesmo que essa não fosse a primeira intenção da escultora, e mesmo que demorasse trinta e cinco anos para que isso ocorresse. No momento de exibição, aquilo que pertencia à fantasia mais íntima de Bourgeois era exposto ao público de modo feroz. Isso se torna evidente nas obras *The Destruction of the Father*, já mostrada anteriormente, (vide imagem 20) e um desenho *Sem título*, de 1943, em que ela está tentando comer seus filhos, desenho esse, possivelmente, associado ao desamparo que sentia, quando seus filhos eram muito pequenos e, em sua fantasia, os engolia, uma vez que, em algumas situações, não sabia o que fazer com eles (imagem 25). Mesmo que essas obras remetam à sua fantasia, aludindo um aspecto ficcional, elas foram vividas ardentemente por ela, de forma agressiva e canibal, na execução dessas produções.

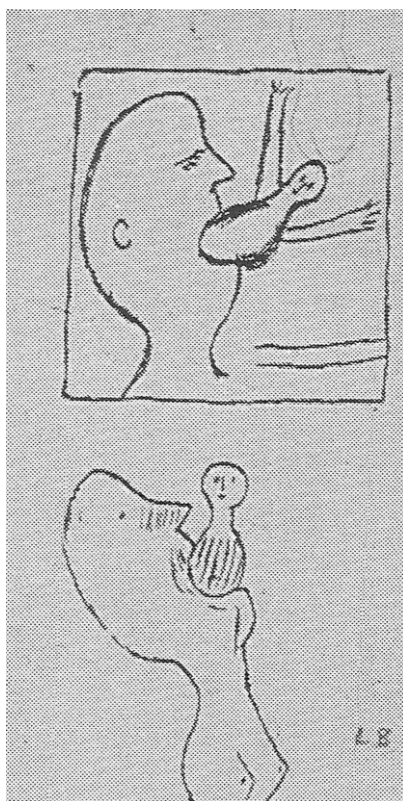


Imagem 25 - Louise Bourgeois, *Sem título*, 1943
Tinta e lápis sobre papel pardo, 21,5 x 27,9 cm.
Fonte: Livro *Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*

Contudo, é importante enfatizar que a comunicação que Bourgeois estabelece com sua produção artística é feita de forma ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que ela se expõe em direção ao outro - seja em seus textos, seja em suas obras - ela tem medo desse outro, e não vai ao seu encontro. Em vez de receber o Prêmio de Realização, da *College Art Association*, e a Medalha MacDowell, por exemplo, Bourgeois (2000a12, p. 90) envia uma carta para representá-la, pois sente muita dificuldade nesse enfrentamento. “Toda vez que sou solicitada a falar sobre meu trabalho eu travo”. Ao mesmo tempo em que fica sem saber como dizer o indizível, quer revelar tudo. É exatamente aquilo que Winnicott diz sobre os artistas, sobre haver uma necessidade urgente de se comunicar, contudo, uma necessidade, ainda mais urgente, de não ser encontrado. Bernadac (in: BOURGEOIS, 2000, p. 19) comenta sobre essa ambiguidade:

Paradoxalmente, a liberdade e a confiança de suas falas se fazem acompanhar de uma profunda desconfiança: tão pronto quanto despe sua lama, ela o recolhe. Tem a maior dificuldade em descartar os *tapes* que contêm não apenas uma parte dela mesma, mas também parte da outra pessoa.

É fundamental, também, deixar claro que tamanha exposição de si ao outro tem uma função: tirar aquilo que a atormenta, se livrando do fardo. “Eu gostaria de tornar meu particular *mais* público e, nesse ato, perdê-lo” (BOURGEOIS, 2000a20, p. 151, grifo da

autora). Perder a si para se encontrar novamente? Presume-se que, para efetivamente viver e não apenas repetir o trauma do passado, ela precisava se apropriar de sua própria história e, no ato de sua criação, negar o passado, não no sentido de recalá-lo⁹³ ou escondê-lo, mas, sim, de perdê-lo, de desapegar das feridas. Fazer com que o presente seja mais potente do que o passado. Cortar o passado, rompendo com ele, para viver o presente e “esculpir o futuro”, segundo Fuganti (2013)⁹⁴. Deste modo, parece que ela se sentia bem em perceber suas “incapacidades e as expor” (BOURGEOIS, 2000a21, p. 165), embora possa ficar a impressão de que o compartilhar de sua intimidade fosse feito de forma superficial, banal ou até vulgar, mas ele não era gratuito. Ela se abre para o outro como uma forma deste outro ser tocado por suas questões existenciais, e, assim, se sentir amada e poder existir. Nesse sentido, é possível questionar se o que ela queria, na verdade, era ser compreendida, aceita e, conseqüentemente, amada. Assim, em notas de seu diário de 1993, no dia 20 de agosto, ela comenta sobre sua necessidade de se expressar por meio de suas obras, seja uma ideia ou um conceito, parecendo que a criação artística ocupa vários papéis para si, sendo talvez a mais importante levar “as pessoas a te amarem”:

Cortando, mutilação, automutilação. Podar, controlar. Como provar a si mesma? Como alcançar a sanidade, a saúde, o estrelado, o autoconhecimento, o aspecto curativo da Arte, a utilidade, como provar a si mesma que é digna de amor. Levar as pessoas a te amarem por sua arte (BOURGEOIS, 2000a41, p. 365).

Além de sua obra ocupar diversos lugares para si, como ela mesma refere na citação anterior: como alcançar a sanidade por meio do autoconhecimento e do aspecto curativo da Arte, ter o reconhecimento do outro por meio do estrelado e provar a si mesma que as pessoas podiam amá-la, a produção artística de Bourgeois também pode ser considerada como uma forma de o espectador se aproximar de si mesmo, como uma aposta dele também em se conhecer e se aproximar de seu próprio *self*. Assim como a escultora encontra um lugar para expressar seu *self*, o observador ativo poderia ser afetado pelo seu trabalho, atravessado pelas forças estéticas, para se perceber e entrar em contato com sua subjetividade, acessar suas memórias e/ou sentimentos, produzindo mais potência de si mesmo. Graças à produção estética, é localizado um lugar no

⁹³ Recalcado e reprimido podem ser utilizados como sinônimos, e o conceito de recalçado já foi explicado no Preâmbulo Histórico. De qualquer modo, certas lembranças, pensamentos, desejos ou ideias são rejeitados pelo consciente, que não os tolera por serem geradores de angústia e, deste modo, tais conteúdos e afetos se tornam reprimidos e submergem para o inconsciente, em um suposto esquecimento.

⁹⁴ Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>.

mundo, o espaço transicional, onde as matérias subjetivas se apresentam, de modo que o espectador possa ser arrebatado pela experiência com a obra de arte.

No próximo tópico, a obra de Bourgeois será relacionada a alguns aspectos da obra de Gerard de Nerval, escritor francês do século XIX, que experimentou aquilo que a sociedade intitula de loucura. Ambas produções serão vistas como tentativas de eles comunicarem, silenciosa e paradoxalmente, algo de suas experiências interiores, como ponte entre o artista e o espectador. Assim, será investigado de que modo o corpo despedaçado e o corpo metamorfoseado se relacionam nas produções plásticas e literárias dos dois artistas.

2.1.4 Corpos despedaçados como *l'expression imagée*: ponte entre o *self* e o outro

A perda de controle significa fragmentação.
Você está inteiro? Encontre-se. Sincronize-se
(BOURGEOIS, 1992)

O livro *Aurélia ou Le Rêve de La Vie*, escrito pelo dócil e discreto poeta Gérard de Nerval, que se alimentou de um ambiente romântico favorável ao imaginário e ao mundo ficcional, oferece um retrato complexo e original de suas visões e ideias, entre os estados alterados de consciência e os estados de lucidez, durante vários períodos, enquanto esteve internado em asilos e clínicas. Assim, a primeira versão do livro parece ter sido escrita durante a primeira internação de Nerval, em 1841, mas a versão final, porém inacabada, pertence à sua última estadia no asilo do Dr. Emile Blanche, e publicada, ainda, enquanto vivo. Já os últimos capítulos de *Aurélia* foram encontrados em seu bolso na ocasião de sua morte, e publicados, postumamente, em fevereiro de 1855.

Nerval foi uma influência marcante para personalidades importantes, tais como Baudelaire, Proust, Artaud e Breton, tendo sido exatamente por meio de tais autores, seus contemporâneos, que sua obra começou a ser valorizada. Também exerceu influência à poesia moderna e aos movimentos Simbolista e Surrealista, sendo que, até o início do século XX, era considerado um poeta sem importância. Dessa forma, é relevante contextualizar sua vida e obra, já que sua escritura, motivada pela dor, era produzida como um projeto existencial, entrelaçando vida e obra em um só lugar, de modo que suas palavras eram tramadas como uma teia de aranha. O poeta Contador Borges, tradutor do *Aurélia*, em português, diz, na introdução do livro, que Nerval “perdido em seu tecido, como diz Roland Barthes, o sujeito se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse ela própria nas secreções

construtivas de sua teia” (CONTADOR BORGES, 1991, p. 16). Nesse sentido, vida e obra são entrelaçados, tanto em Nerval, quanto em Bourgeois, de maneira que os artistas se perdem em suas obras; *Aurélia* transcende a vida real do poeta, assim como as produções da escultora transcendem seus escritos autobiográficos.

Nerval, aos dezesseis anos, começou escrever poesias e, três anos depois, já havia traduzido *Fausto*, de Goethe, considerada a melhor tradução dessa obra para o Francês, já que tinha um conhecimento profundo da literatura e língua alemã, além de uma enorme sensibilidade. O poeta francês tinha uma cultura vasta, tendo lido “grandes textos iniciáticos – abrindo a brecha na grande muralha da realidade concreta e indivisível, através da qual, nos seus últimos anos de vida, conceberia o estranho coroamento de sua obra” - segundo afirma o poeta Alexei Bueno (2012, p. 170), que traduziu para o português, em 1990, vinte sonetos de Nerval, as quais compõem a série completa de *Les chimères*.

Sua primeira crise aconteceu aos 33 anos de idade, momento em que ficou internado por alguns meses na clínica do Dr. Blanche, e iniciou, entre seus estados alterados de consciência e de lucidez, a escrever alguns sonetos. Supostamente sofria de alternância entre a melancolia e a mania de grandeza, diagnosticado como Teomania ou Demonomania, pela classificação psiquiátrica da época. Ou seja, parece que, quando Nerval estava experienciando vivências psicóticas, ele acreditava ser uma divindade e possuir poderes divinos, ou acreditava ser possuído pelo demônio.

Um ano depois de sua primeira crise, em 1842, quando já estava estabilizado psiquicamente, morre a atriz Jenny Colon – a Aurélia – pessoa por quem era completamente apaixonado, desde 1837, mas, sem ser correspondido, Nerval a mantinha como um amor platônico. Contudo, o poeta parece ter gostado de sua morte, pois agora ela seria exclusiva da sua poesia, estando mais perto do que longe. “Ela, aliás, me pertencia muito mais na morte do que na vida... Pensamento egoísta que minha razão mais tarde devia pagar com amargos remorsos” (NERVAL tradução de CONTADOR BORGES, 1991, p. 50). Inclusive, o subtítulo da obra, *Le Rêve de La Vie*, reafirma que a Aurélia era um sonho em sua vida, sendo aqui plausível interrogar se o mundo onírico seria o lugar onde ele a encontraria após a morte dela. De qualquer forma, o livro retrata o caminho que o narrador percorre por um mundo desconhecido, ligado aos sonhos e às fantasias, numa busca para tentar reaver a sua amada.

Após dez anos sem nenhuma crise, período que fez muitas publicações de poesias e novelas, se desequilibrou novamente em 1851, quando agravou, definitivamente, a sua saúde mental, sendo, constantemente, internado em diversas clínicas psiquiátricas até

janeiro de 1855, quando se suicidou, aos quarenta e seis anos de idade. Gérard de Nerval se enforca nas grades da janela de um asilo, em uma noite gélida de Paris, em um suposto estado de transe, enfrentando sua loucura, já que em sua própria obra, a morte é transcendência, no sentido de revelação e transformação. Segundo Contador Borges (1991, p. 12, grifo nosso), “a atitude de Nerval pode revelar-se ainda mais profundamente nas palavras de Artaud: ‘Se eu me mato não é para me *destruir*, mas para me *reconstituir*’”. Assim como Bourgeois destruía sua obra para reconstruí-la com uma forma própria, supostamente Nerval, angustiado, melancólico e extremamente lúcido, leva isso às últimas consequências para ir ao encontro de sua morte, em uma noite negra e branca⁹⁵, se excedendo em vertigem, pois, paradoxalmente, queria morrer “para saber que vivia” (NERVAL tradução de CONTADOR BORGES, 1991, p. 13).

Nerval escrevia e sofria, sonhava e fantasiava, amava e delirava, de modo que, assim como se abre uma fenda na “superfície contínua da realidade” na obra de Bourgeois; o céu se abre para o poeta para que a palavra perdão viesse assinalada no céu, escrita com o sangue de Jesus Cristo, em um espaço catártico, estabelecendo, dessa forma, um diálogo silencioso com Deus. *Aurélia* pode ser vista, então, como uma tentativa de reconstrução de si mesmo, de suas questões existências e de sua posição no mundo, por meio de uma prosa lúdica, misturada às narrativas poéticas de seus delírios, semelhante ao processo de Bourgeois. Assim, ambos lidam com as questões internas e fazem uso da expressão artística para comunicar, silenciosa e paradoxalmente, algo de suas experiências subjetivas. Nesse sentido, tanto a obra da escultora como a do poeta podem ser vistas como uma tentativa de se comunicar; como um aspecto intrínseco da atividade de criação de imagens, sejam perceptivas, verbais ou mentais.

Será que os dois artistas utilizavam de suas obras para comunicarem algo importante de seus mundos internos e, assim, se livrarem de uma suposta culpa, para, então, conseguirem o perdão? Sem ainda responder efetivamente à questão, pois ela será mais aprofundada no tópico 2.2.1, é importante ressaltar que não cabe, aqui, fixar uma obra, seja ela literária ou escultórica, em uma única direção, pois são múltiplos os sentidos, amplos os horizontes. Assim, o poeta visionário e apaixonado escrevia poesias e devaneios de modo atemporal, de forma que todo o itinerário da

⁹⁵ Na véspera de sua morte, antes de sair de casa, deixou um bilhete para sua tia, com quem ultimamente morava: “(...) Quando eu triunfar por completo, terás o teu lugar no meu Olimpo, como eu tenho o meu lugar em tua casa. Não me esperes até tarde, pois a noite será negra e branca” (NERVAL tradução de CONTADOR BORGES, 1991, p. 13).

Aurélia é marcado pela obsessão da falta e pela busca do perdão. Nerval parece escrever para redimir-se (libertar-se) e resolver no espaço literário, pela escritura, a antinomia da perda e perdão. Perdido no mundo real, e depois do mundo dos sonhos, o objeto de amor será o centro de uma busca mística (CONTADOR BORGES, 1991, p. 14).

Os dois artistas, cada um a seu modo, encontravam na criação aquilo que era impossível de obter na realidade e, dentro do processo criativo, na busca pelo perdão, se conectavam à reparação daquilo que precisava ser consertado, transformado ou superado, de modo a se libertar de uma suposta culpa. Assim, parece que ambos criavam para se sentirem livres, resolver no presente, por meio da criação artística, aquilo que lhes fazia falta, ressignificando suas dores. Entretanto, presume-se que eles pagavam algum preço por essa liberdade: enquanto Bourgeois acreditava que a dor era o preço pago pela libertação de suas formas, em Nerval, segundo Bueno (2012, p. 169), o preço pago pela “travessia do portal que se abre ao mundo invisível foi a loucura”.

Assim, nutrido de suas frustrações pessoais, como ter enfrentado a morte de sua mãe aos dois anos de idade; sonhos irrealizáveis, como a não concretude de seu amor, somadas ao ambiente romântico francês; a obra de Nerval aponta para possíveis marcas de feridas, rastros de ruínas, despedaçamento corporal, que, por meio da loucura, encontram lugar em sua escritura. Segundo Bueno (2012, p. 170), nos sonetos das *Les chimères*,

Entrando, como um arqueólogo, no anfiteatro das ciências mortas, tocado para lá por suas frustrações amorosas, biográficas ou outras necessidades mais obscuras e profundas, Nerval se encontra no meio de ruínas de todas as religiões, templos destruídos, estátuas derrubadas, inscrições mutiladas, estranhas arquiteturas sacras de cultos desconhecidos ou mesmo inconciliáveis, mas que, no entanto, se misturaram no trovão ensurdecedor e escuro de suas quedas concomitantes, perante a pretensa invasão da razão de um século de luzes.

Como os dois artistas tinham em comum o gosto pela escrita, o texto autobiográfico ficcional foi a linguagem possível para dar vazão àquilo que está a ponto de romper, tanto na loucura, quanto na lucidez, ambas unidas e entrelaçadas. Nesse sentido, é possível questionar qual o limite de tais experiências. Bourgeois (2000a1, p. 49), para ter sanidade, tinha de escrever em seus diários, falar no gravador, desenhar em suas noites de insônia e esculpir em seus atos explosivos, pois, “você pode aguentar qualquer coisa, desde que a ponha no papel. Tem de fazer, para poder se segurar”.

Em um texto publicado em 1995, a artista fala sobre a importância de seus diários, referindo-se a eles como “compulsões carinhosas”, e que escrevê-los era como arrumar a casa, um modo de organizar suas experiências internas, e que todos os diários

deveriam estar atualizados para que pudesse ter a certeza de que a vida não passou e ela não percebeu os detalhes do caminho. E, disse ainda, que o fato de tê-los ajudou-a a resolver algumas questões existenciais ao longo da vida. Ela mantinha três diferentes tipos de diários, pois cada um dava contorno a uma necessidade específica: o escrito; o falado, e o mais importante deles, o de desenho. Esse último servia, principalmente, como um modo de suprimir o indizível, pois aquilo que não fosse possível colocar em palavras, escritas ou faladas, seria desenhado. Segundo Bourgeois (2000a36, p. 304),

Escrevi diários durante toda a vida, desde que era criança, desde que pude olhar alguém no rosto – e captar emoções visuais e lembrar das minhas próprias. Os diários são para minhas reflexões particulares. (...) Escrevo histórias cotidianas, e o que passa pela minha cabeça. (...) Meus diários escritos jamais são destruídos, mas não os olhos.

Nesse sentido, Dias (2011, p. 35) afirma que a “escrita, como os outros afetos, surgia-lhe em irrupção e ela escrevia no que estivesse à mão”, já que produzir - escrevendo, falando, desenhando ou esculpindo - se tornou um modo de sustentá-la no mundo com uma marca própria. E ainda, a escritura tecida com as tramas de suas obras foi a maneira que ela encontrou, de acordo com Dias, “de tratar o abandono, que Louise entendia como enraizado nas frequentes ausências do pai, devido à guerra, e na prolongada doença e morte precoce da mãe, em 1932”, além da figura marcante de Sadie Gordon, que trazia à tona o sofrimento familiar.

Contudo, assim como Bourgeois não ficou apenas na escritura, pois também criava esculturas, a contribuição de Nerval não se limitou à literatura, pois, enquanto esteve hospitalizado, no asilo do Dr. Emile Blanche, desenhava e pintava com o auxílio de peças de carvão vegetal e de tijolos que ele havia encontrado. O Dr. Blanche encorajava-o a escrever e a desenhar imagens relativas à sua doença, como um procedimento de valor terapêutico. Assim, folhas de papel eram dadas a Nerval, que as preenchia com relatos de sonhos, desenhos e visões e em seguida as devolvia ao seu médico. Como tal produção foi elaborada na relação com o médico, é possível cogitar se tais imagens poderiam ser consideradas como um elo que liga paciente/artista ao seu médico.

Um exemplo do que foi criado no asilo do Dr. Blanche é a imagem/texto *La généalogie fantastique* (imagem 26). O poeta faz um complexo mapa, sendo que, no lado esquerdo, há notas, datas, locais, brasões, dígitos e letras de valor simbólico, sublinhadas sobre a família Bonaparte e o fim da era napoleônica. Já, na metade direita, há gráficos e uma árvore genealógica da dupla filiação de Nerval, tanto materna, quanto

paterna, e ainda dados sobre o jardim de infância e comentários ligados a fatos reais de sua vida, assim como referências à primeira versão do *Aurélia*.

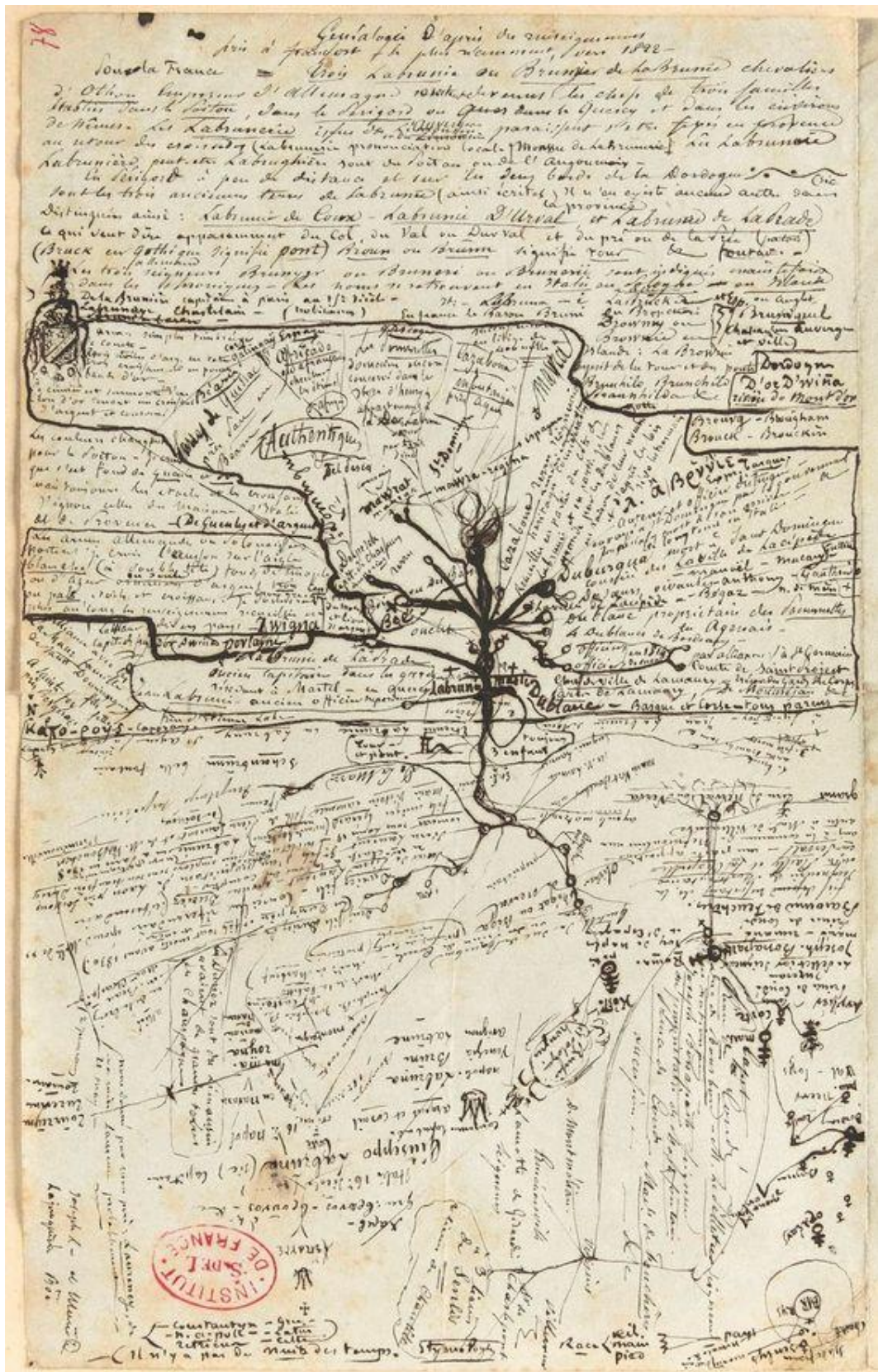


Imagem 26 - Gérard de Nerval, *La généalogie fantastique*, 1841

Papel e tinta, 21 x 26,3 cm

Fonte: <http://www.sylvie-lecuyer.net/lagenealogiefant.html>

Entende-se que os escritos de Nerval sobre as questões ligadas ao corpo, seja este concreto ou apenas um delírio, podem ser conectados à poética de Bourgeois em relação ao despedaçamento corporal. Assim, é possível notar que, no *Aurélia*, os delírios de Nerval tomaram a forma da imagem de uma mulher com os membros cortados, desenhada ou pintada nas paredes, assemelhando-se à *Femme Couteau* de Bourgeois.

Aos poucos, um dia azulado foi penetrando no quiosque e projetando imagens estranhas em seu interior. Acreditei me encontrar então no meio de um vasto ossuário onde a história universal estava escrita em traços de sangue. A minha frente havia o corpo de uma mulher gigantesca, pintado; suas diversas partes haviam sido retalhadas por algo como um sabre; outras mulheres de várias raças cujos corpos predominavam cada vez mais, apresentavam nas outras paredes uma confusão sangrenta de membros e cabeças (...) (NERVAL tradução de CONTADOR BORGES, 1991, p. 85).

Em outro trecho do *Aurélia*, Nerval escreve que, todas as manhãs, ele tinha de materializar o corpo de sua amada em peças modeladas com argila, tendo de refazê-las constantemente, porque acreditava que alguém - seria ele próprio? - as destruía. Será que utilizava o mesmo “método” de Bourgeois, de forma que todas as manhãs ele fazia, desfazia e refazia o corpo de Aurélia?

Quis fixar melhor meus pensamentos favoritos, e, com a ajuda de pedaços de carvão e de tijolo que encontrei, cobri logo as paredes com uma série de afrescos que concretizavam minhas impressões. Uma figura prevalecia sempre sobre as demais: era a de Aurélia, pintada sob a forma de uma divindade, tal como me aparecera no sonho. (...) Tentei figurar com terra o corpo daquela a quem amava; todas as manhãs, meu trabalho estava por *refazer*: os loucos, com ciúmes de minha felicidade, divertiam-se *destruindo-lhes* as imagens (NERVAL tradução de CONTADOR BORGES, 1991, p. 50 - 51, grifo nosso).

Não temos como constatar se os corpos e os afrescos a que Nerval se refere no *Aurélia* foram realmente executados, pintados e desenhados na parede, concretamente, ou se foram apenas escritas no *Aurélia*, e nunca foram concretizados.

A questão do despedaçamento corporal em Bourgeois, pode ser analisada em uma díade de texto/imagem, de 1947, quando ela publicou um livro de gravuras, intitulado *He Disappeared into Complete Silence*, em que, ao lado de cada uma das nove gravuras havia um pequeno texto que dava vida à imagem ao lado. A palavra para ela era como forma, assim como sua obra, em que um não explica, nem ilustra o outro, eles se complementam. "Sou uma mulher muito concreta. As formas são tudo"

(BOURGEOIS, 2000a26, p. 197). Nesse sentido, ao lado da figura sete (vide imagem 27), pode-se ver um texto que poderia muito bem ter sido escrito por Nerval:

Era uma vez um homem que estava bravo com sua esposa, ele a cortou em pedaços pequenos, fez um guisado com ela. Então ele telefonou a seus amigos e os convidou para uma festa de guisado. Então todos vieram e passaram muito bem (BOURGEOIS, 2000a1, p. 48).

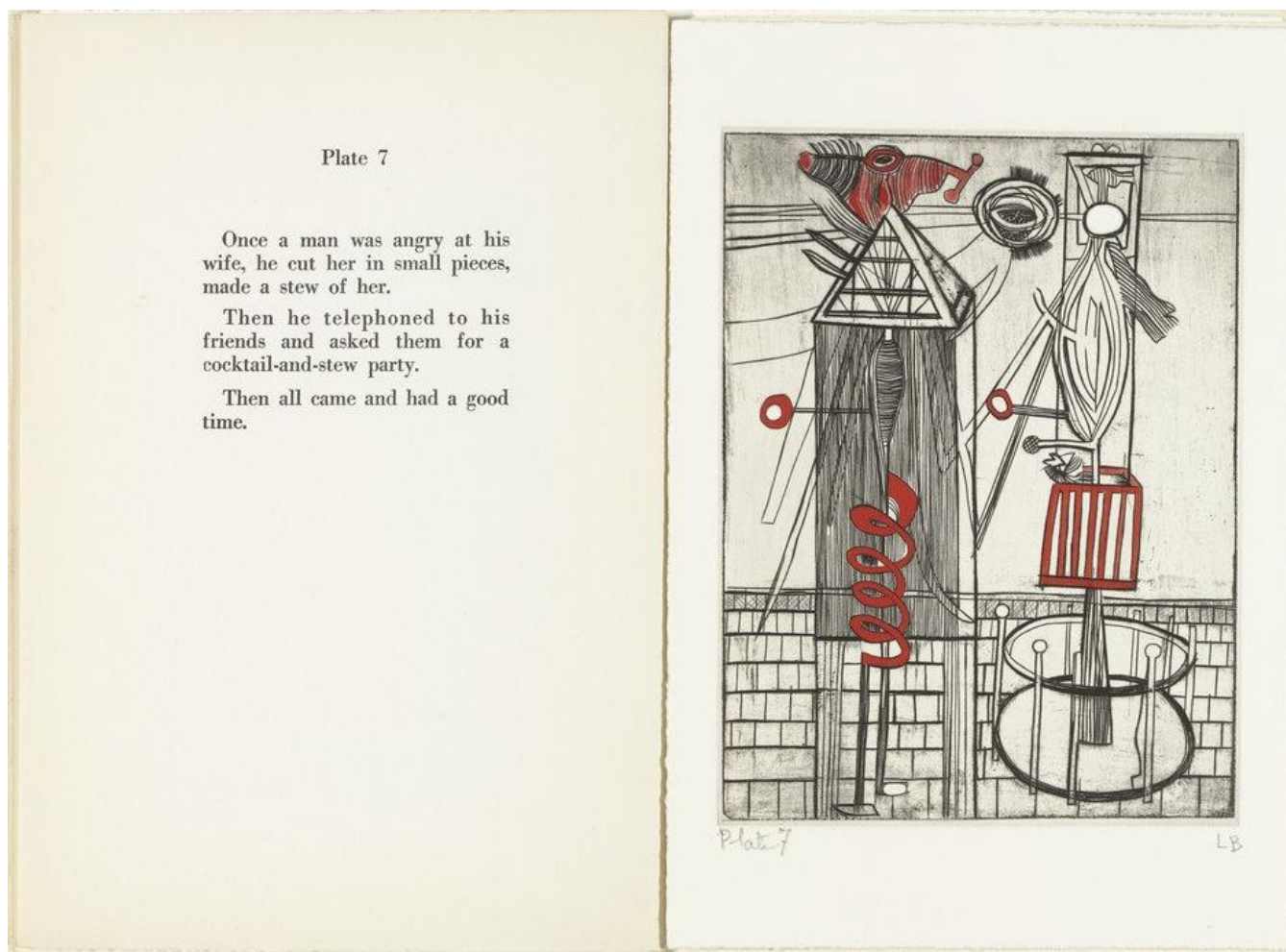


Imagem 27 – Louise Bourgeois, *He Disappeared into Complete Silence: Plate 7*, 1947
Gravura com texto, 25,5 x 17 cm

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/126147?locale=pt>

Após tecer algumas relações entre a obra de Bourgeois e os escritos de Nerval, para compreender melhor se a produção de ambos poderia ser considerada uma tentativa de comunicação de suas experiências interiores, uma ponte de expressão do *self* do artista com o outro - leitor ou espectador - acredito ser necessário explicitar, agora, como a produção do louco foi vista ao longo do tempo, mais especificamente, do século XIX até o século XX. Isso, porque, se não fossem tais pesquisadores, interessados na produção de pacientes/artistas, talvez a obra de Gérard de Nerval, assim como de muitos outros, nunca viesse a ser estudada e ter o reconhecimento que tiveram posteriormente. Outro

importante ponto é que, em função de tais estudos, a relação entre mundo interno materializado, em produções expressivas, foi observada e ressaltada e, conseqüentemente, apropriada pelos artistas e pelos movimentos artísticos a que pertenciam.

Nesse sentido, o primeiro psiquiatra a realizar uma séria e ampla pesquisa das produções dos loucos, em 1876, foi Paul-Max Simon, uma figura sobre a qual pouco se conhece. Sabe-se que foi o primeiro a desenvolver métodos sistemáticos para estudar os desenhos e as pinturas produzidas espontaneamente por indivíduos com distúrbios mentais e a reconhecer a importância dessa produção, além de ter feito a primeira investigação sobre a atividade criativa de uma única pessoa. Sua contribuição mais importante, e que influenciou estudos posteriores, foi a sua atitude diante dos desenhos e o método de abordagem que assumia, onde a realidade interna encontra um lugar para se apresentar.

A partir das suas pesquisas, o psiquiatra francês buscou se aprofundar no mundo interior dos pacientes, coletando e descrevendo as experiências visuais subjetivas que eles relatavam, entendendo que a alucinação ou, mais precisamente, a “imagem mental”, conforme proposta de Nelson Maravalhas⁹⁶ (2007), era a base para muitas das imagens que produziam. Tornou-se, assim, o primeiro pesquisador a estabelecer, de forma convincente, uma conexão entre as ideias/delírios dos internos e suas produções gráficas, e isso foi possível em função do médico ser um observador do processo criativo. Dessa forma, explorou a relação entre a vivência psicótica e as imagens internas do paciente com os desenhos, entendendo que eram a expressão exteriorizada de suas experiências. Como percebeu que várias das imagens estavam relacionadas com as fantasias delirantes, as quais preocupavam os pacientes/artistas, o médico criou uma nomenclatura para denominar tal processo, passando a chamá-lo de “a expressão imagética” (*l'expression imagée*). A partir de então, o paciente passou a ser visto como tentando se comunicar, uma descoberta que forneceu um novo significado para os “rabiscos aleatórios” do louco. Em função do reconhecimento da expressão e da comunicação silenciosa e paradoxal, como um aspecto intrínseco da atividade de criação de imagens, questiona-se: podem algumas produções serem consideradas ponte entre o mundo subjetivo do artista e a realidade compartilhada, seja dentro de um hospital psiquiátrico, seja dentro de uma galeria/museu?

Outro importante autor que investigou a criatividade humana, de modo a lidar com a análise descritiva da forma e do conteúdo das imagens feitas por pacientes/artistas com um

⁹⁶ MARAVALHAS, Nelson, Jr. **O engenho de dentro: sumário de estudos de caso de arte marginal psicótica**. VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, v. 6, n° 1, jan./jun. 2007.

grau de sutileza nunca antes encontrado em estudos desse tipo, foi Hans Prinzhorn⁹⁷. O historiador da arte identificou seis impulsos psicológicos básicos, de origem universal e humana, não patológica, que se apresentavam constantemente, tanto nos desenhos feitos por um grande artista reconhecido pela sociedade, como nos desenhos feitos por um paraplégico: “ambos seriam expressão da psique”⁹⁸ (PRINZHORN, 1995, p. XVIII, tradução nossa). Ele compreendeu que os impulsos determinariam a natureza das configurações pictóricas, e que um dos impulsos, denominado “impulso em direção à expressão”, seria a primeira motivação por trás de uma atividade de criação de imagens. Conforme seu pensamento, todos os gestos expressivos “estão subordinados a um propósito: atualizar a psique e, assim, construir uma ponte do *self* para os outros” (PRINZHORN, 1995, p. 13, tradução nossa, grifo nosso)⁹⁹. Assim, a partir da expectativa de que as produções expressivas sejam “uma ponte do *self* para os outros”, demonstra que o historiador da arte estava consciente de que as obras dos esquizofrênicos poderiam ser a forma pela qual eles comunicavam sobre seu mundo interno. Nesse sentido, acredito que, tanto os escritos de Gérard de Nerval como a obra de Louise Bourgeois, podem se localizar em um espaço potencial¹⁰⁰, onde a realidade interna é apresentada de modo que haja interação entre as duplas: paciente/artista e seu médico, ou entre o artista e o espectador.

Isso posto, é importante deixar claro que a obra de arte é vista, nesta tese, como a expressão do indivíduo, de seu mais profundo *self* interior. Nesse sentido, trago o pensamento de Winnicott (2007a, p. 121), ao afirmar que os artistas têm a capacidade e a “coragem de estar em contato com os processos primitivos aos quais o neurótico não tolera chegar” e isso se torna, realmente, empobrecedor para as pessoas “normais”. Em outro texto, em uma pequena e significativa nota de rodapé, Winnicott (1988a, p. 285, grifo do autor) deixa sua contribuição e reflexão sobre a importância da criação artística, exatamente por ela permitir o contato com as experiências primitivas do ser humano. “Através da expressão artística, há a esperança de manter contato com nossos *selves* primitivos, de onde se originam os sentimentos mais intensos e sensações amedrontadoramente agudas, de forma que ficamos realmente empobrecidos se somos apenas sãos.” Será por isso que Bourgeois, embora não tivesse religião, tinha fé¹⁰¹ no *self*?

⁹⁷ Sobre Hans Prinzhorn, ler Preâmbulo Histórico, página 12 a 14.

⁹⁸ “(...)both would be expressions of the psyche”.

⁹⁹ “(...) all expressive gestures as such are subordinated to one purpose: to actualize the psyche and thereby to build a bridge from the self to others”.

¹⁰⁰ Espaço potencial é um conceito winnicottiana já explicitada anteriormente, no Preâmbulo Histórico.

¹⁰¹ Quando o Designer Gary Koepke a entrevista em 1995, ela respondeu a pergunta de seu entrevistador dizendo que apenas tinha fé no *self*.

Para reforçar a ideia de que a obra de arte é uma expressão do interior profundo do artista, tomo emprestado o pensamento do artista/colecionador francês Jean Dubuffet, quando afirma que uma obra de arte não é de interesse para ele, a menos que,

Seja uma projeção absolutamente imediata e direta do que acontece nas profundezas de um indivíduo (...) Para mim, a arte consiste essencialmente na externalização dos humores mais íntimos, interior mais profundo do artista¹⁰² (DUBUFFET, 1967, p. 212 - 206, tradução nossa).

Dentre os artistas que mais contribuíram para a pesquisa da produção expressiva de pacientes confinados em hospitais psiquiátricos destaca-se Jean Dubuffet, por ter sido o mais profundamente envolvido com o tema. A sua longa relação com a arte psiquiátrica e seus criadores fez com que o autor, a partir de 1918, impregnasse sua produção artística, seu pensamento e a abordagem ao seu próprio trabalho. Em 1942, seu compromisso com a arte psiquiátrica espontânea estava muito intenso, e isso pode ser visto pelo envolvimento de Dubuffet em duas carreiras distintas, mas que se relacionavam ao mesmo tempo: como artista e como colecionador. Uma influenciava a outra, mas não de forma tão direta. Assim, resolveu lutar e dedicar grande parte de seu tempo e dinheiro para pesquisar, adquirir, colecionar e conservar a produção dos excêntricos e loucos, além de publicar trabalhos sobre o tema. “Excêntricos”, para Dubuffet, significam aqueles indivíduos que moravam e produziam fora do eixo cultural artístico europeu, ou porque optaram estar fora da sociedade ou porque, por algum motivo, foram rejeitados por ela.

Um ponto imprescindível que o artista/colecionador francês ponderou sobre a arte, a partir de uma visão radical e de uma compreensão mais vasta sobre a criação de imagens, é que essa é intrínseca ao ser humano; e a sociedade, a cultura e o profissionalismo na arte afetaram aquilo que é essencial ao artista, retirando, de algum modo, sua liberdade. Assim, o autor acredita que a confiança do ser humano em sua própria capacidade de criação sofreu algum tipo de interferência, tanto pela ênfase excessiva na técnica, quanto no exagero da habilidade de representar a realidade. E isso, geralmente, é fomentado pelas instituições de arte e artistas profissionais e, ainda pior, por uma noção de beleza perversa, que convence o ser humano de que apenas os experientes ou talentosos podem produzir imagens. Portanto, a noção de criatividade de Dubuffet resulta de sua crença de que um homem comum tem a capacidade de aperfeiçoar o mundo com suas habilidades natas.

¹⁰² *"Une œuvre d'art n'a d'intérêt, à mon sens, qu'à la condition qu'elle soit une projection très immédiate et directe de ce qui se passe dans le profondeurs d'un être (...) À mon sens, l'art consiste essentiellement dans exteriorisation des mouvements d'humeur les plus intimes, les plus profondément intérieurs de l'artiste".*

Nesse sentido, o mais fundamental, no processo de criar uma obra, de acordo com o artista/coleccionador francês, é ser motivado por si mesmo, por uma necessidade interior de inventar imagens, sendo livre para não responder às questões estéticas vigentes estabelecidas e não encaixar a criação em algum movimento artístico ou influência cultural. Desse modo, Dubuffet criou o conceito de *Art Brut*, como um modo de proporcionar, para as produções expressivas dos pacientes/artistas, um lugar apropriado para que pudessem se encontrar e se estabelecer dentro do cânone da arte.

(...) O que se torna arte? (...) A arte, então, retorna à sua verdadeira função, que é muito mais significativa do que arranjar formas e cores agradáveis para o chamado prazer dos olhos. (...) A arte se dirige para a mente e não para os olhos. Ela sempre foi considerada desta forma pelas pessoas primitivas e elas estão certas. Arte é uma linguagem, um instrumento de conhecimento, um instrumento de expressão¹⁰³ (DUBUFFET, 2006, p. 6, tradução nossa).

A partir do seu pensamento, fica claro que, tanto a arte psiquiátrica como outros tipos de arte, se tornam um dispositivo de comunicação e expressão entre o mundo subjetivo do criador e a realidade compartilhada com os médicos, no caso de ele estar internado, ou com os espectadores, no caso das produções estarem em galerias de arte ou em outros espaços abertos ao público. Acredito que as produções artísticas, enquanto linguagem poética e instrumento de expressão, podem se tornar ponte entre o *self* do artista e o outro, ligando o criador ao espectador, em um espaço relacional, como pode ser visto na produção de Nerval e na obra de Bourgeois.

Em função das pesquisas desses autores, é possível dizer que a arte psiquiátrica do século XIX se encontra, de algum modo, com a arte contemporânea, de maneira que a primeira exerce uma influência estética sobre a segunda. Nesse sentido, as produções de Nerval e Bourgeois convergem-se, então, em um entre-lugar, em que parece não haver uma lacuna temporal entre tais produções. Assim, essa relação se estabeleceu de tal forma que o pintor contemporâneo austríaco, Arnulf Rainer, foi profundamente influenciado pela arte psiquiátrica, incorporando diversos elementos da experiência ou do imaginário psicótico em seu trabalho como artista, utilizando a loucura e as produções expressivas feitas por pacientes psiquiátricos como um modelo de criação estética. E, ainda mais, como produção

¹⁰³ "(...) what becomes of art? (...) Art, then, returns to its real function, which is much more significant than creating shapes and colors agreeable for the so-called pleasure of the eyes.(...) Art addresses itself to the mind, and not to the eyes. It has always been considered in this way by primitive peoples, and they are right. Art is a language, an instrument of knowledge, an instrument of expression".

de existência, direcionando um novo modo de vida, assim como muitos outros artistas fizeram anteriormente, tais como Ernst Kris, Paul Klee, Salvador Dali, Jean Dubuffet, etc.

Seguindo os passos de Dubuffet, a partir de 1963, Rainer começou a reunir uma coleção de obras de arte feitas por loucos, médiuns e marginais, com a ideia de compor um arquivo - um conjunto de obras e documentos - que lhe permitisse criar uma “história do sem história”, segundo o pesquisador sobre arte e loucura, Federico Testa (2013, p. 91). Sua coleção continha cerca de quinhentas obras, sendo que a maioria vinha do leste europeu, cujos artistas não eram reconhecidos pelo sistema da arte, já que Rainer tinha como interesse criar um lugar para “todo aquele cuja produção não tinha lugar na história da arte”, e queria que os excluídos passassem a ser centrais nessa história. Dessa forma, o artista propõe uma outra Historiografia da Arte, repercutindo na forma como se narra a História da Arte, centrada nas produções expressivas realizadas pelos excluídos e marginalizados. Assim, é importante enfatizar que as diversas pesquisas que Rainer realizou em instituições psiquiátricas e sua exploração sobre a loucura não visavam apenas ir em busca de referências e documentos para o seu processo criativo ou sua coleção, pois queria ir além. Impactado pelos processos subjetivos e pelas manifestações - gestos e ações - dos pacientes/artistas, o artista vislumbra

Uma dimensão estética nos processos da loucura que poderiam ser aproximadas de alguns valores da arte contemporânea: a importância do processo, a desmaterialização, *a centralidade do corpo*, o caráter efêmero das manifestações e das obras, *o crescente esforço de fazer da lacuna entre criador e espectador um espaço compartilhado* (TESTA, 2013, p. 98, grifo nosso).

As manifestações artísticas de Nerval e Bourgeois são aproximadas, neste contexto, por ambos criarem em função da necessidade interior de produzir imagens, de escrever sobre os processos subjetivos, de esculpir, desenhar ou falar sobre a desmaterialização, de destruir o corpo para se reinventar, ou ainda, de reconstruir sua própria história e criar a si mesmo.

Essa possibilidade de aproximar a arte psiquiátrica da arte contemporânea, a partir do “crescente esforço de fazer da lacuna entre criador e espectador um espaço compartilhado”, é fundamental para compreender de que modo certas produções estéticas pertencem ao espaço transicional, conceito winnicottiano desenvolvido no Preâmbulo Histórico. E é exatamente por meio desse espaço que as obras de Nerval e Bourgeois se assemelham, de maneira a se tornarem ponte entre o mundo subjetivo do criador e a realidade compartilhada com os espectadores.

No tópico a seguir, será analisado o modo como Bourgeois pede perdão, por meio de suas obras, de maneira que o ato de costurar se torna um elemento importante na concretização da *Femme Couteau*, assim como também em outras obras, relacionando seu processo criativo com o conceito de reparação, por um viés psicanalítico.

2.2 OBRA DE ARTE COMO REPARAÇÃO

2.2.1 A agulha que repara os danos: um pedido de perdão

Quando eu estava crescendo,
todas as mulheres da minha casa usavam agulhas.
Sempre tive fascínio pela agulha, o poder mágico da agulha.
A agulha é usada para consertar os danos. É um pedido de perdão.
BOURGEOIS (1992)

“É a sensação de derrota que motiva meu trabalho, e reparar os danos causados. O que é engraçado nisso é que esses sentimentos horríveis servem para fazer obras que as pessoas acham muito felizes. Isso é uma transformação” (BOUREGOIS, 2000a31, p. 247). Assim, *Femme Couteau* é muito mais do que apenas uma escultura em tecido, é parte de um processo de reparação, em que a artista, no ato de costurar, utiliza a agulha para consertar as falhas, transformar a sensação de abandono e superar os traumas, pedindo perdão às pessoas que ela feriu ou que a feriram no passado. Dessa forma, Bourgeois costura, em um só corpo, as lembranças de experiências vividas, ligando às sensações de como ela se sentia como mulher, integrando pequenos retalhos de peles, construindo um novo e ambíguo corpo. Então, para analisar as escrituras e as produções artísticas de Bourgeois, será preciso recorrer à teoria kleiniana, com seu conceito de reparação, na tentativa de que se possa compreender a associação desse conceito com o processo criativo, até chegar ao conceito desenvolvido por Winnicott: “estádio da preocupação”.

Desde a década de 90, alguns artistas, críticos e psicanalistas se utilizavam de algumas considerações kleinianas para compreender o aparecimento do corpo, mostrado com tanta frequência, de forma destruída e danificada, em obras de arte. Assim, a reparação é relacionada ao processo criativo de diversos artistas, já que a psicanalista austríaca Melanie Klein acreditava ser a criação de uma obra uma “operação psíquica, correlacionando a necessidade de reparação à origem do impulso criador” (RIVERA, 2002, p. 30), de acordo com Tania Rivera. Conforme tal pensamento, a produção artística e seu processo criativo têm para o sujeito o sentido de um ato de reparação, em função de certos momentos significativos em que ele foi agressivo e depois sentiu uma

necessidade de reparar seu ato, como uma forma de solucionar um conflito interno. Em outras palavras, a criação está associada aos aspectos reparadores inerentes à “posição depressiva”¹⁰⁴, segundo a teoria de Klein.

Em sua biografia, Bourgeois afirma ter paixão pela retificação, tendo esse assunto sido tão significativo para a artista que é possível ver algumas produções feitas por ela sobre o tema. Em 1945, ela faz uma pintura, intitulada *Reparation*, em que uma menina, com o rosto azulado, segura um ramo, como se fosse dá-lo a alguém (imagem 28).



Imagem 28 – Louise Bourgeois, *Reparation*, 1938

Óleo sobre linho, 111,76 × 66,04 cm

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/centralasian/8120313005/>

Já em 1991, a editora Parkett – edição 27 - lança um livro sobre a escultora, onde encontra-se uma página creme, com um pequeno rasgo no centro, tornando visível o

¹⁰⁴ Não cabe a esta tese adentrar ao pensamento kleiniano. Apenas trouxe tal conceito, porque ele se tornou a base para Winnicott pensar sobre o “estádio da preocupação”. Por isso, utilizarei outros autores para contextualizar o pensamento de Klein, já que não irei aprofundar em sua teoria. De qualquer modo, a “posição depressiva” não tem a ver necessariamente que a criança esteja deprimida, e sim que a partir do desenvolvimento emocional ela teria saído da “posição esquizo-paranóide” e teria chegado à “posição depressiva”, que a permite se preocupar com o outro, em função do remorso e da culpa e, deste modo, ela teria agora a capacidade de se sentir triste, ou experimentar um ânimo mais “deprimido”.

fundo azul. Ao virar a página, o leitor se dá conta de que o fundo azul, na verdade, era constituído de alguns pedaços de papéis, rasgados à mão, em forma circular, e unidos por uma costura com fio preto, criação feita pela artista. Portanto, há uma montagem com os papéis coloridos e um fio unindo frente e verso da página, sob o título de *Reparation* (imagem 29). Por fim, em 1999, há uma exposição no Tate, em que são mostradas algumas gravuras, sob o nome de *La Reparation* e, em 2003, no MoMA, Bourgeois lança um portfólio contendo sete gravuras em calcário, denominando-o, novamente, *La Réparation* (imagem 30), de modo que a terceira placa desse portfólio, feita em 2001, também recebe a mesma designação, onde ela apresenta seus instrumentos de trabalho restauradores, como o alicate que conserta e a agulha que costura (imagem 31).

É interessante perceber que, sob o mesmo tema e título, Bourgeois sai da figuração da pintura, de um sentido mais representativo e simbólico, para caminhar em direção a apresentar o próprio mecanismo da reparação, rasgando e costurando as páginas de um livro, até, por último, mostrar os instrumentos que a ajudam no processo de retificação. Parece que o ato de reparação consiste em encontrar uma maneira de fazer correções, levando o sujeito a restaurar os danos e a transformar o ato destrutivo em um ato criativo. Nesse sentido, parece que a intensidade das emoções deixavam a artista em um estado de erupção, onde era possível apenas direcionar sua agressividade à materialidade de suas obras, cortando, perfurando, destruindo, e depois, com a costura, buscando reparar tal ato, em função de uma suposta culpa que pudesse ter sentido. Podemos ver como Bourgeois (2000a7, p. 70) tenta elaborar a agressividade e a culpa, em seu diário de 1960, na data de 5 de janeiro: “Agressividade e culpa – vice-versa – melhor, raiva e culpa – Uma progressão descendente, onde a raiva contra o outro se vira contra mim mesma”.

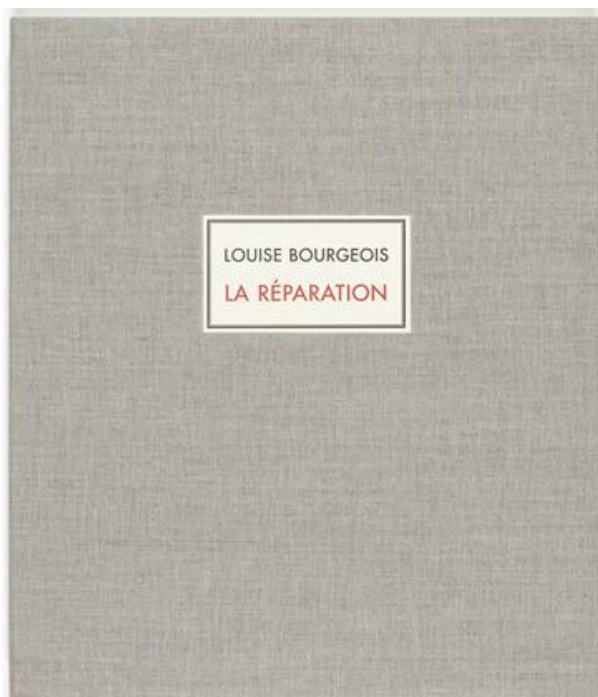


Imagem 30 – Louise Bourgeois, *La Réparation*, 2003
Portfólio com 7 gravuras
43,2 x 38,1 cm
Fonte:

<https://www.moma.org/collection/works/98543?locale=en>

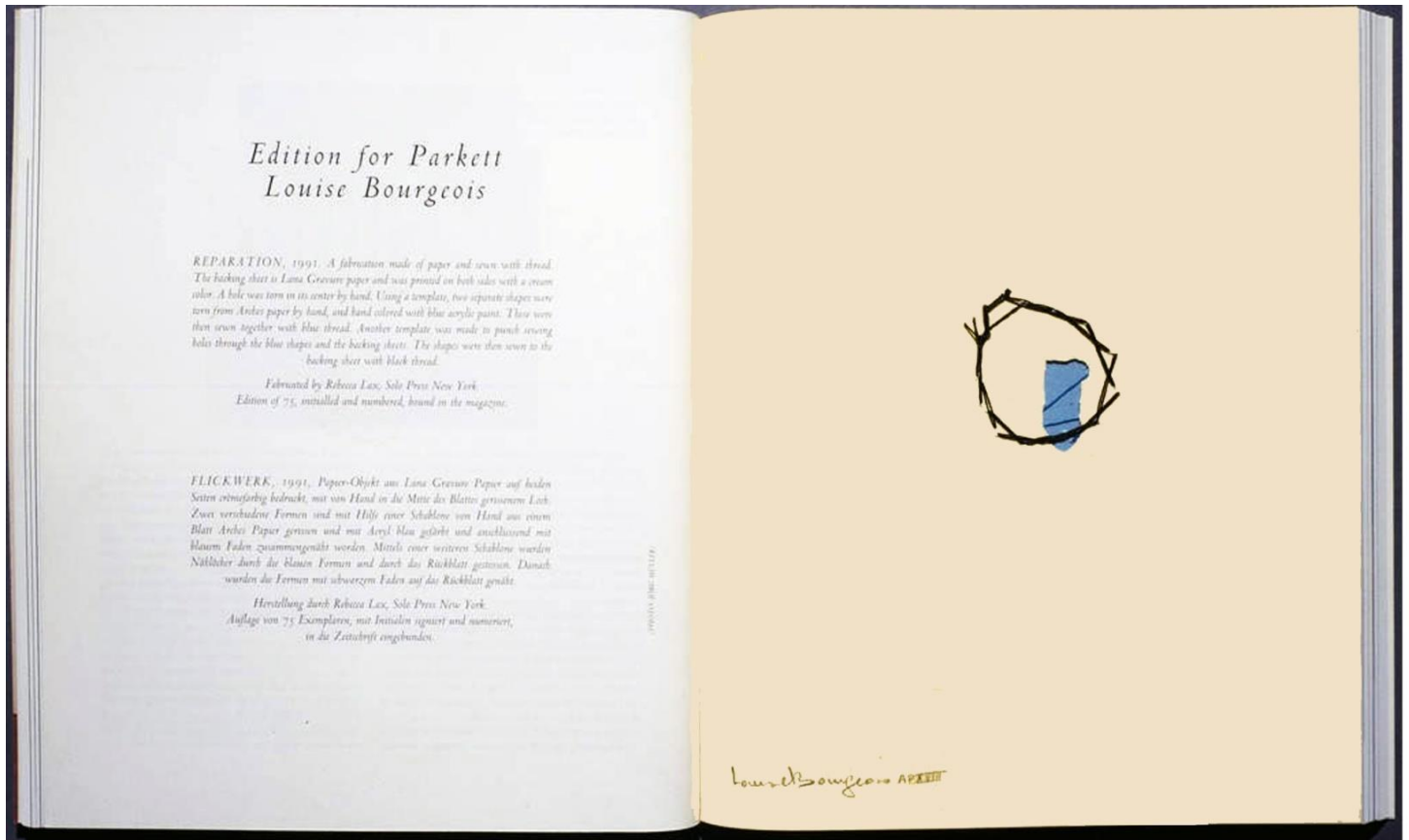


Imagem 29 – Louise Bourgeois, *Reparation*, 1991 (frente e verso da imagem)
 Múltiplo de litogravura, recorte, colagem de papel e linha, 25 x 20,5 cm
 Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/15157?locale=en>

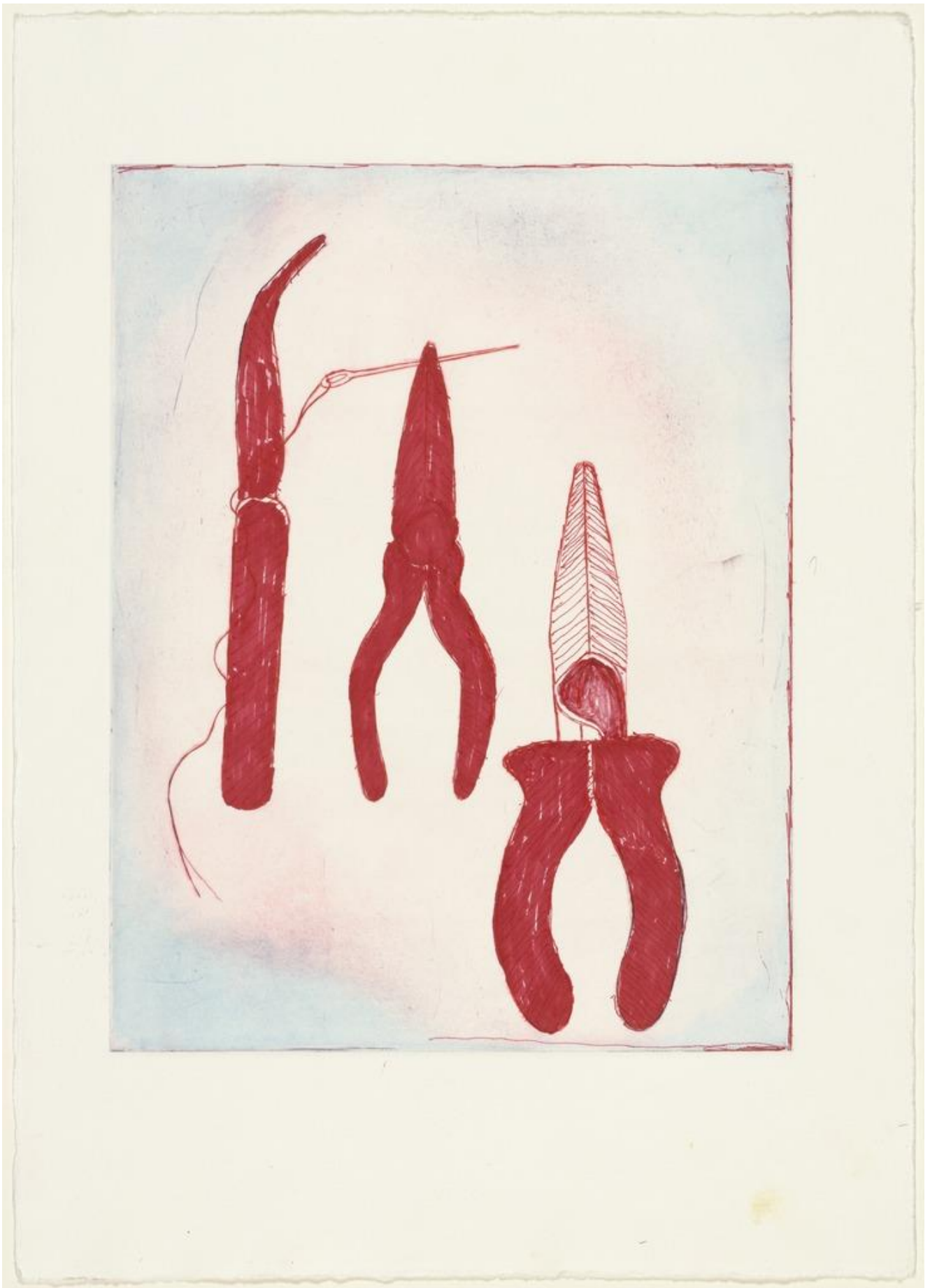


Imagem 31 – Louise Bourgeois, *La Réparation: Plate 3*, 2001

Gravura e monotipia, 39,5 x 28 cm

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/84630?locale=pt>

É importante ressaltar que não se pretende, aqui, interpretar a obra de Bourgeois, de modo a fechar em uma análise ou se fixar em uma versão, mas, sim, dar vida às suas produções por meio da conexão com outras teorias, com os relatos da própria artista e o relato dos críticos. Sua obra é aberta e sugestiva e é exatamente isso que gera a possibilidade de se vê-la por diversos pontos de vistas. Desse modo, pretende-se abrir para as possíveis leituras, potencializando, de forma rizomática, a força de sua obra. O método interpretativo, utilizado nesta tese, se baseia no enfoque dado pela psicanalista Tânia Vaisberg (2004, p. 26):

Quando declaro que o método é interpretativo, quero assumir precisamente que toda e qualquer conduta humana tem um sentido, o qual só pode ser compreendido se contextualizado histórica, social e culturalmente tanto do ponto de vista individual como do coletivo.

Para contextualizar a obra de Bourgeois, daremos voz ao pensamento kleiniano através da psicanalista Silvana Rea (2000, p. 50), que desenvolveu uma pesquisa sobre três diferentes artistas¹⁰⁵, estabelecendo uma relação entre suas obras e os conceitos psicanalíticos. Rea afirma que “o artista cria pela necessidade de recuperar um passado perdido, um objeto que está morto. Deve viver o luto por eles para depois recriá-los”. Além de trazer a perspectiva kleiniana, Rea nos apresenta Hanna Segal, uma discípula de Klein que ampliou suas teorias ao domínio da arte. Rea traz Segal para dizer que “toda criação é recriação de um objeto amado e destruído e o ato criador envolve um trabalho de luto.” Para Segal, “o centro da experiência refere-se à possibilidade de suportar a dor da falta. Cria-se a partir de sentimentos dolorosos referentes à separação (...)” (REA, 2000, p. 50). Nesse sentido, é possível se questionar se a necessidade de Bourgeois, ao materializar sua mãe, por meio das diversas *Maman* espalhadas pelo mundo (imagem 32a e 32b), *Spider* (imagem 33), *She-fox* (imagem 34), *Ode à ma mère* (imagem 35), e também os outros membros de sua família, como no caso das *Personnages* (vide imagem 08), era uma maneira de reparar os danos feitos a eles e a si mesma, em função do sentimento de culpa por tê-los abandonado, e da imensa saudade que sentia deles.

¹⁰⁵ A pesquisa de Mestrado de Silvana Rea (1998), desenvolvida no Instituto de Psicologia da USP, resultou em algumas aproximações entre a psicanálise e as obras da Renina Katz, Carlos Fajardo e Flávia Ribeiro, no livro *Transformatividade* (2000).



Imagem 32a – Louise Bourgeois, *Maman*, Espanha, 1999
Bronze, aço inoxidável, mármore, 895 x 980 x 1160 cm
Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/10856>



Imagem 32b – Louise Bourgeois, *Maman*, Inglaterra, 2000
Aço e mármore, 927 x 891 x 1023 cm
Fonte: <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/work-week-maman-louise-bourgeois>



Imagem 33 – Louise Bourgeois, *Spider*, 1997

Aço, tapeçaria, madeira, vidro, tecido, borracha, prata, ouro e osso, 449.6 × 665.5 × 518.2 cm

Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/louise-bourgeois/room-guide/louise-bourgeois-room-8>

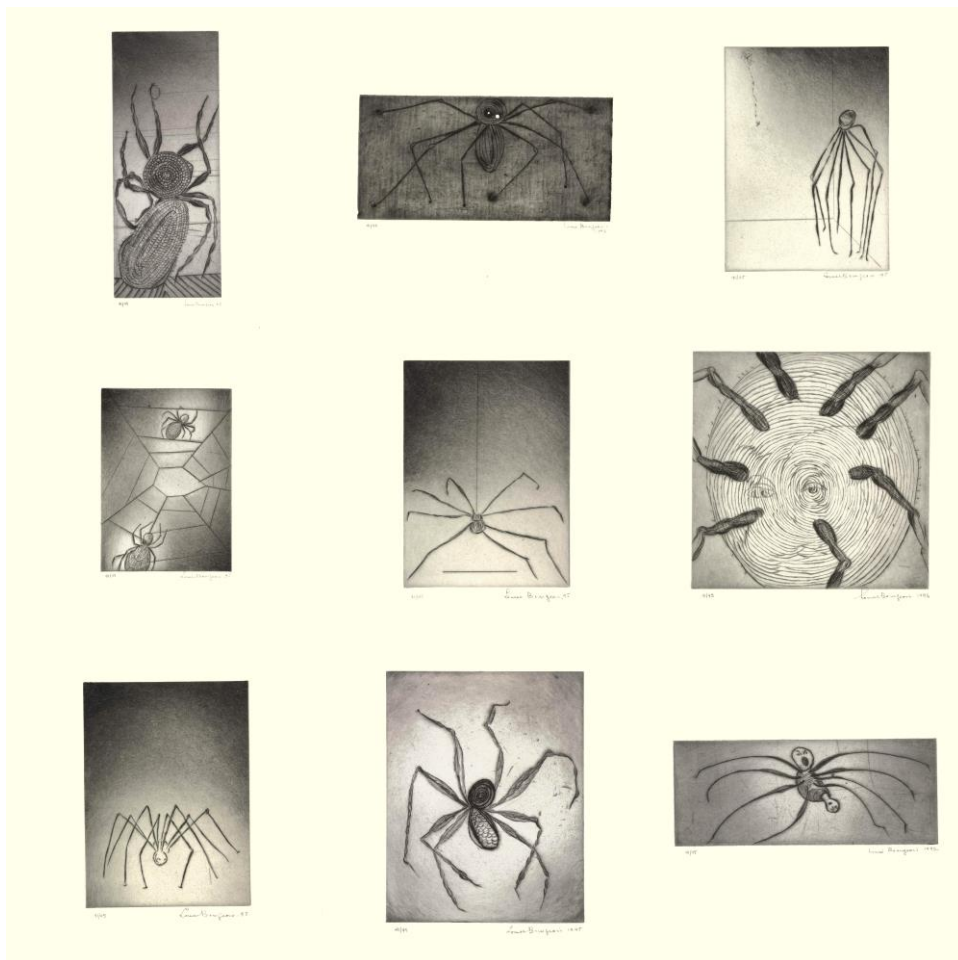


Imagem 35 – Louise Bourgeois, *Ode à Ma Mère*, 1995

Portfólio com 9 Gravuras, 30 x 30 cm

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/10999?locale=en>



Imagem 34 – Louise Bourgeois, *She-fox*, 1985
Mármore preto e aço, 143.5 × 52 × 76.8 cm

Fonte: <https://emilyburkecom.files.wordpress.com/2016/11/1.png?w=976&h=980&crop=1>

Como uma tentativa de responder a esta questão, vamos a um trecho de uma entrevista feita com Bourgeois (2000a26, p. 195), aos setenta e nove anos de idade:

O trabalho oscila entre a externa agressão à reparação e uma necessidade de perdão. Por isso, quando falo de armazenar, quero dizer que guardei essas peças e cuidei delas durante vários anos, e nunca as abandonei, como abandonei minha família. Não abandonei meu trabalho.

A questão do abandono é um tema recorrente das memórias que permeiam suas obras, e que caminha em uma via de mão dupla. Por um lado, há um sentimento de ter sido abandonada, na infância, pela mãe, pai e babá/tutora e, pelo outro, de ter abandonado sua família na vida adulta. Por isso, o fantasma do abandono a acompanhava sempre, de forma que havia uma ameaça constante disso ser repetido, tornando-a vulnerável. Segundo a artista, quando se “teme o abandono, isso a mantém num estado de dependência que a torna incapaz de reagir” (BOURGEOIS, 2000a27, p. 207). Assim, mesmo que todos os seus familiares não estivessem mais na França, ela continuava a sentir que não merecia voltar lá,

em função da culpa de tê-los abandonado e do desamparo pelo abandono sofrido. Aos sessenta e quatro anos de idade, a escultora ainda menciona sobre a falta de uma figura materna para amparar a pequena Bourgeois. Em seu diário, de 1975, no dia 16 de março, ela escreve uma nota se referindo ao seu filho: “Você precisa de uma mãe. Eu entendo, mas me recuso a ser a sua mãe, porque eu mesma preciso de uma” (BOURGEOIS, 2000a7, p. 72). Aos oitenta e três anos de idade, comenta que, se tivesse que descrever sua obra naquele atual momento, diria que ela geralmente fazia um amontoado de pessoas aninhadas umas às outras, como uma reação à solidão que ela sentia na infância. Parece, então, que Bourgeois passou a vida inteira criando para tentar elaborar seus traumas, ressignificar seu desamparo, transformar a raiva de ter sido abandonada e sua culpa de ter abandonado.

É interessante perceber que, em função do fantasma do abandono, Bourgeois tinha uma necessidade interna de construir coisas duradoras, possuir obras que fossem eternas e ter uma família. “Não estou indo embora. Estou lá para sempre. Apesar da precariedade, estou lá. É uma busca de identidade” (BOURGEOIS, 2000a38, p. 354). Percebe-se uma semelhança no processo criativo de Bourgeois e de sua mãe, em relação a preferência por materiais duradouros, em vez dos efêmeros. Josephine Fauriaux fazia questão de trabalhar com as tapeçarias *Gobelins*, até 1830, porque essas eram feitas de lã e tingidas com pigmentos naturais que não desbotavam e, assim, as meadas coloridas possuíam cores firmes. Já as tapeçarias mais modernas, eram feitas de algodão e tingidas com pigmentos artificiais, o que significa que elas poderiam desbotar com mais facilidade. Inclusive, como sua mãe estava com dificuldade de arranjar um pigmento que se fixasse na lã, de modo a se tornar realmente preta, começou a comprar lã de carneiros negros, porque não precisava ser tingida, e resolveria o problema do desbotamento. De modo semelhante, a artista deixou de trabalhar com a madeira por ser um material perecível, já que suas esculturas estavam se quebrando e se deteriorando. Por esse motivo, passou a utilizar o gesso, depois o mármore, o bronze, entre outros.

Outra consequência do sentimento de abandono e de ter abandonado é o seu apego às suas produções, uma vez que a escultora guardava todas as obras que já havia executado, cuidava delas como um tesouro muito valioso e, de forma alguma, as dispensava, armazenando-as em um grande galpão até o fim de sua vida. Ela até poderia destruir alguma obra, em um ataque de raiva, para que pudesse reconstruí-la novamente, mas não aceitava que suas esculturas fossem destruídas pelo tempo. À vista disso, a motivação de Bourgeois, no processo de criação, tem a ver, em parte, com a sobrevivência da peça. Por exemplo, dependendo da forma com que o mármore é esculpido, a obra pode se quebrar,

mais cedo ou mais tarde. Assim, a escultura deveria sobreviver à batalha travada no seu processo de construção, luta essa mencionada, muitas vezes, em sua biografia, pois “toda vez que você cava corre o risco de fraturar a peça” (BOURGEOIS, 2000a23, p. 170). Desse modo, na relação entre a artista e seu material, por mais necessidade que ela tivesse de destruir, o objeto não poderia ser destruído completamente, caso contrário, não haveria a possibilidade de reconstrução, assim como acontece com o objeto transicional¹⁰⁶. A destruição poderia ser direcionada apenas para partes do objeto, assim como foi feito nos membros de *Femme Couteau*, para que pudesse, depois, reparar, cuidadosamente, da mesma forma que ela e sua mãe se uniam para cuidar das tapeçarias que chegavam rasgadas. Nesse sentido, é visível a relação entre a reparação e as tapeçarias de sua infância, quando ela e sua família tinham que restaurar uma peça danificada.

Lembre-se que era isso que meus pais faziam, restauravam e consertavam tapeçarias, por isso existe uma atitude comum. *Reparar uma coisa*, encontrar algo quebrado, encontrar uma tapeçaria rasgada e com grandes buracos, destruída, e passo a passo reconstituí-la (...) Você repara a coisa até refazê-la completamente (BOURGEOIS, 2000a19, p. 143, grifo nosso).

Nota-se que, quando Bourgeois diz “reparar uma coisa”, a palavra “reparar” possui dois sentidos. A professora Vera Pallamin (2006, p. 113) faz uma ressalva sobre essa dupla possibilidade de significados: “reparar como observar, atentar, prestar atenção em algo que poderia passar despercebido; e o reparo como compensação, retoque, conserto – algo danificado que precisa ser reabilitado, recuperado”. Desse modo, ao costurar com a agulha, a artista repara a si mesma, tanto no sentido de observar, quanto no sentido de compensar e, como uma ação simbólica, cria formas para o seu desamparo, um arranjo figurado para os sentimentos de abandono e rejeição, propiciando, por certo, um efeito curativo. Assim, criando um contorno possível para as suas dores, ela refaz o buraco de sua própria narrativa e restaura as lacunas da tapeçaria ferida de sua infância, de modo que a artista se torna sujeito de sua própria história. “Não acredito muito em Fênix, que as coisas morrem e ressuscitam. Não sou nada religiosa. Mas tenho certa fé na *ação simbólica*. Desejar reparar o passado envolve a experiência da culpa, e a culpa está presente em todo o meu trabalho” (BOURGEOIS, 2000a26, p. 194, grifo nosso).

¹⁰⁶ Objeto Transicional é um conceito desenvolvido por Winnicott, que será aprofundado no terceiro capítulo, no tópico 3.2.5. Por enquanto, é possível dizer que se trata de um objeto que ajuda o bebê a suportar a ausência da figura materna, e que, quando o bebê sente raiva, ele a exprime em seu objeto transicional, destruindo-o parcialmente, para que sua mãe possa reparar tal ato destrutivo, devolvendo novamente o objeto reparado para o bebê.

Neste momento, é importante fazer uma análise da experiência de culpa relatada por Bourgeois, por meio do pensamento winnicottiano. Em um importante texto da década de 50, *Agressão e sua relação com o desenvolvimento emocional*, Winnicott nos fala que o estágio descrito por Klein como “posição depressiva” seria melhor intitulado para a compreensão de sua teoria como “estádio da preocupação”, momento em que a criança começa a ter a capacidade de se preocupar com as consequências de seus impulsos, seja sobre o outro ou sobre si mesma e, portanto, sentir culpa.

A culpa se refere ao dano que se sente ter feito à pessoa amada (...). Quando saudável, o bebê pode sustentar a culpa e, desta forma, com a ajuda de uma mãe pessoal e viva (que personifica um fator temporal), é capaz de descobrir seu próprio ímpeto pessoal de dar, construir e reparar (WINNICOTT, 1988b, p. 358).

Em outro texto, escrito na década de 60, *O desenvolvimento da capacidade de se preocupar*, Winnicott diz que a palavra “preocupação” traz em si um aspecto positivo, enquanto a palavra “culpa” traz o aspecto negativo, sendo que ambas fazem parte do mesmo fenômeno visto de lados distintos. A preocupação está mais ligada ao fato de o indivíduo poder se importar e aceitar responsabilidades. O autor acredita que a capacidade de se preocupar origina-se no relacionamento mãe-bebê, momento em que, se a mãe estiver disponível aos ataques/impulsos agressivos de seu bebê, e sobreviver a eles, sem repudiar ou devolver tais ataques, ela o ajudará a integrar seus aspectos positivos e negativos, fazendo com que o bebê possa perceber suas atitudes e “experimentar culpa, (...) na expectativa de uma oportunidade para fazer a reparação dela. A esta culpa que é retida, mas não sentida como tal, denominamos ‘preocupação’” (WINNICOTT, 2007e, p. 78).

À vista disso, cabe questionar: Bourgeois sentia culpa ou preocupação? A partir de seus relatos, fica visível sua dificuldade de integrar seus aspectos positivos e negativos, por isso ela cortava, quando estava com um humor negativo, e costurava, quando estava com um humor positivo, reforçando a polaridade em que ela se encontrava diante da questão. Supostamente, a culpa sentida por Bourgeois se refere ao remorso de ter deixado sua terra natal, seu pai ferido e seus irmãos, pois ela precisava se retirar de tal ambiente para manter-se inteira. Com seus pedaços, foi a Nova York se observar e se costurar. Nesse sentido, é possível se indagar se, tanto Bourgeois quanto Nerval produziam como um modo de recuperar o(s) objeto(s) amado(s), aquilo que haviam perdido e lhes faziam falta, de forma que, no ato criativo, uma emoção do passado - como a dor e a ausência - fosse revivida, trazendo-a para o presente - geralmente por meio do inconsciente - para ressignificá-la,

como uma maneira de consertar e retocar o conflito interno, por meio do perdão. Assim, trazer a fantasia ou o delírio para o ato criativo, além de funcionar como um momento catártico e expressivo, torna-se, então, um modo de lidar com tais conflitos, tirando de si o sofrimento e a culpa, para materializá-los em uma produção artística. Dessa forma, uma obra de arte, invenção do artista, transfigura-se em um fruto de um trabalho psíquico, modo de transformação de si e reparação - observação e recuperação - do próprio *self*¹⁰⁷.

No próximo tópico, veremos com mais profundidade como a obra de Louise Bourgeois põe em ação a catarse, e de que modo ela produz conectada à sua narrativa ficcional. Tentaremos compreender de que forma a memória de sua infância pode ser vista como entre-lugar entre o passado e o presente, para se tornar um elemento importante na construção da história do sujeito, a partir do conceito de mimese.

2.2.2 Mimese de si mesmo: Fragmentos de memória em uma ação catártica

A arte é a experiência,
a reexperimentação de um trauma.
BOURGEOIS (1993)

A obra de arte, desde a sua origem até o final do século XIX, era vista pelo princípio fundante da imitação, que tinha como paradigma tradicional a mimese (em latim *imitatio*). Portanto, uma produção expressiva era considerada um modelo estético a ser compreendido pelo artista, de forma a representar a “natureza” por meio da imitação, dependendo das características de cada época e correntes artísticas. Assim, para compreender melhor sobre o surgimento de tal paradigma, associado à criação artística, é importante posicionar duas perspectivas distintas do pensamento grego, para, então, aprofundar acerca de como a mimese está relacionada ao trabalho de Bourgeois.

Platão acreditava que, por meio da mimese, fundava-se uma arte de inferioridade ontológica, sendo desnecessária e maléfica, pois uma produção artística era a imitação do mundo empírico, e este último era a imitação do mundo das ideias. Portanto, a obra de arte era vista como um simulacro, em que uma coisa ficava no lugar de outra. Diferentemente, Aristóteles acreditava que a arte era a imitação de uma ação, de algo em movimento e em processo, e que teria um efeito catártico, causando algum tipo de transformação e mudança para a Polis grega, sendo boa para o homem, pois este aprende imitando. O filósofo acreditava, ainda, ser possível imitar o mundo ficcional, e não apenas

¹⁰⁷ É importante novamente enfatizar que por mais sentido que tudo isso possa fazer, não se trata aqui de reduzir o impulso criador à necessidade da reparação, já que uma obra de arte tem muitas dimensões, para que tais explicações possa abarcar a sua totalidade.

o mundo empírico, já que “o imitar é congênito no homem” (ARISTÓTELES, 1991, p. 248) e os homens contemplam o imitado, seja o poeta, o pintor, “ou qualquer outro imaginário” (ARISTÓTELES, 1991, p. 280). Portanto, somente com Aristóteles o conceito de representação foi elevado a uma categoria de ação estética, pois ele o amplia por meio da mimese, por não acreditar que a representação busque apenas a realidade pura ou que imite unicamente o mundo exterior.

Nesse sentido, a mimese não pode se restringir à mera réplica da realidade, de forma que a atividade mimética deve ser entendida como algo dinâmico, como “a da imitação criadora da experiência temporal” e da representação de uma ação humana, segundo o filósofo Paul Ricoeur (1994, p. 55). Assim, a obra de arte não pode ser considerada uma simples representação imitativa, já que a mimese, além de auxiliar no conhecimento do mundo, ela também leva o espectador a perceber a “natureza”, através da representação, por meio da carga de expressividade própria do criador, que contém gestos e traços expressivos. Portanto, a ação mimética tem um papel paradoxal, pois, além de reconstruir o mundo real, através da representação, ela apresenta a expressão do artista, expondo sua realidade interna, processo no qual o fruidor é fundamental.

Isso posto, deve-se considerar que um ponto essencial na obra de Louise Bourgeois é o modo como a mimese está associada ao seu trabalho. Resgatando o pensamento de Aristóteles, torna-se visível como sua produção artística apresenta seu mundo interno, algo que está sempre em movimento, resultando em uma ação mimética de si, a partir das cenas de suas lembranças e recordações. Ela apresenta sua história e seus traumas de forma a sublimar suas questões individuais e atingir o coletivo, fazendo com que sua narrativa pessoal se torne ficcional. Assim, a representação mimética em sua produção artística é de algo que está em ação, e este processo se torna fundante na artista, para tornar possível a reconstrução de sua própria história, em uma ficção de si mesma.

Para respaldar essa ideia de que a obra de Bourgeois é uma ficção de si mesma, recorro ao filósofo Fuganti (2013)¹⁰⁸, quando diz que o eu é sempre ficção, resultado e efeito de um acontecimento que passou pelo sujeito e, desse modo, “se o homem não fizer a si mesmo” ele será feito, pois “quem não cria, é criado”. Ele afirma que “há ficções que intensificam a vida, que, na verdade, são criações de realidade, produção do novo”. Nessa perspectiva, Bourgeois criou a si mesma, por meio de sua obra e, a cada

¹⁰⁸ Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>.

trama tecida, ela restaurava as lacunas de sua história, recriando sua realidade e intensificando sua vida, de modo a se tornar ficcional.

Por meio dessa lógica, ao ler sua biografia, fica explícito que suas memórias são ficções de si mesma, por meio das muitas fábulas que ela foi criando ao longo do tempo, para tentar dar forma às falhas vividas na infância. Muitas lembranças citadas por ela resultaram de combinações entre realidade e fantasia, gerando memórias ambíguas, até porque não há como saber – e nem é preciso – o que realmente aconteceu. Todo o enredo é tramado por histórias ficcionais que ela utilizou por setentas anos em suas criações, não havendo uma preocupação em delimitar o que seria uma verdade autobiográfica. Suas memórias e traumas são reconstruídos por meio de fragmentos de lembranças e recordações do passado, que se tornam a poética de Bourgeois.

Como um exemplo de algo que a artista utilizava de sua vida “real” – se é que há separação entre arte e vida – pode-se mencionar as roupas que a escultora usava para criar um trabalho poético, sejam da sua infância ou de momentos posteriores. Além de um casaco, supostamente de seu pai, e também as recordações de sua família, como decorrência de uma ação mimética de si e um modo de elaborar e construir sua própria história de maneira ficcional. Herkenhoff (1996) acredita que a roupa, para ela,

É impregnada de significados pessoais condensados na experiência. A moda, espetáculo transitório, é um território de permanência da memória. Se a roupa fosse aqui a segunda pele, a moda seria então a estética da epiderme. No entanto, sendo a moda linguagem do corpo, a roupa não é segunda pele, mas o corpo mesmo e realização fantasmática.¹⁰⁹

Por meio da utilização de objetos pessoais na construção de suas obras, objetos que carregam memórias, afetos e trazem à tona sua fantasmática, caminha-se em direção a acreditar que a artista utilizava materiais - concretos e subjetivos - impregnados de sua própria subjetividade, de resíduos sonoros, olfativos e visuais, de forma que isso se afirma como um elemento importante do *self* para as criações de Bourgeois. Segundo Tessler (2004, p. 196), seus trabalhos nos falam

De uma tessitura orgânica, responsável pelo alinhavo entre história pessoal e uma fantasia compartilhada por muitos de nós. A artista escreve e desenha com as suas secreções. Sua produção é feita de material que sobra. Não se trata de sucatas do mundo real, mas sim de restos de um universo subjetivo, construído a partir de uma sucessão de traumas. Tramas de vida cerzidas com sensibilidade incomum. De onde vem a linha e por onde ela enreda-se?

¹⁰⁹ Informação disponível em: <<http://www.23bienal.org.br/especial/pebo.htm>>.

Tal linha que costura história pessoal com fantasias compartilhadas, gerando uma produção poética que vem de suas entranhas, faz com que ela acesse traumas, os quais, muitas vezes, não têm uma imagem que possa ser concretizada ou nomeada e, por isso, a repetição de um mesmo tema, ajudando-a a compreender do que se trata tal afeto, e qual forma, cor ou material é possível materializá-lo. E, ainda mais, é por meio da repetição de uma escultura que ela pode ir reconstruindo a si mesma, aos poucos, costurando pequenos fragmentos de sua história, para, depois, ser possível criar uma imagem daquilo que pulsa dentro de si, de forma que suas peças se tornam testemunhas de sua dor. Assim, Bourgeois transborda a sua subjetividade para o campo da arte, aquilo que lhe é privado e pertence somente a si, agora pode ser visto pelo outro, abrindo espaço, por meio do espaço transicional, para a artista reconstruir sua narrativa e a si mesma.

Nesse sentido, é interessante perceber como a artista somente pode trabalhar tais questões e encontrar um lugar seguro para poder reexperienciar as vivências do passado, os traumas e suas dores, seja em um processo catártico, seja em um processo artístico - já que não existe um limite entre esses dois campos - longe da família originária, mas ao lado do marido e seus filhos. Saindo da França, ela saiu do papel passivo de filha, vivido de modo angustiante, e ocupou o papel ativo de mulher e, logo em seguida, de mãe, papéis fundamentais em sua vida, pois eles ajudaram a dar base para a sua existência. Por meio de sua obra, e depois, de seu reconhecimento como artista, ela começou a existir e se sentir inteira. Desse modo, em função das novas experiências vividas no presente, ela consegue acessar os conteúdos do passado e exorcizar o medo e a raiva, tanto que Bourgeois se percebe diferente após criar uma obra, aliviada dos sintomas que a angustiavam.

Para confirmar essa sensação de alívio, a artista comenta em sua biografia sobre o efeito curativo, sentido após vivenciar a criação de três obras específicas: *The Destruction of the Father* (vide imagem 20), *She-fox* (vide imagem 34) e *Personnages* (vide imagem 08), em que ela explica que se tornou uma pessoa melhor, pois o artista avança assim como sua obra também avança. A necessidade que ela tinha de materializar seu passado e as pessoas das quais sentia falta “desapareceu completamente. Estava resolvida e esquecida... Pude entrar no espaço abstrato”, (BOURGEOIS, 2000a14, p. 107) se referindo à possibilidade de ter usufruído o suficiente de um espaço real com figurais reais, na exposição da Galeria Peridot. Já, na execução de *The Destruction of the Father*, afirma ter vivido uma experiência muito intensa no processo de criação, sentindo “como se aquilo tivesse existido. Realmente me modificou. É por isso que os artistas avançam – não é porque ficam cada vez melhores, mas se tornam capazes de suportar mais”

(BOURGEOIS, 2000a21, p. 158). E, por último, em relação a *She-fox*, em um texto de 1986, *Significados, materiais e milieu*, Bourgeois (2000a19, p. 142) afirma que “quando uma escultura está pronta, cumpriu seu objetivo e eliminou as ansiedades que eu sentia. As ansiedades desaparecem para sempre. Nunca voltarão. Eu sei. Funciona”.

No intuito de mostrar como a artista acreditava que era por meio de sua produção que ela suportava mais, e que era em função desse processo catártico que ela se transformava, a escultora, em uma obra, de 1992, intitulada *Precious liquids*, colocou, logo na entrada da instalação, uma frase gravada em aço: “*Art is a guaranty of sanity*” (imagem 36). Em sua biografia, comenta que não escreveu “a” garantia, e sim “uma” garantia, já que existem muitas formas de garantir a si mesma a sua própria sanidade. Contudo, afirma que a arte se torna um modo de o artista ter mais equilíbrio e ser uma pessoa mais sociável – provavelmente falando de si mesma - e que por meio da produção artística, o artista se tornaria “capaz de suportar seu tormento” (BOURGEOIS, 2000a29, p. 227).

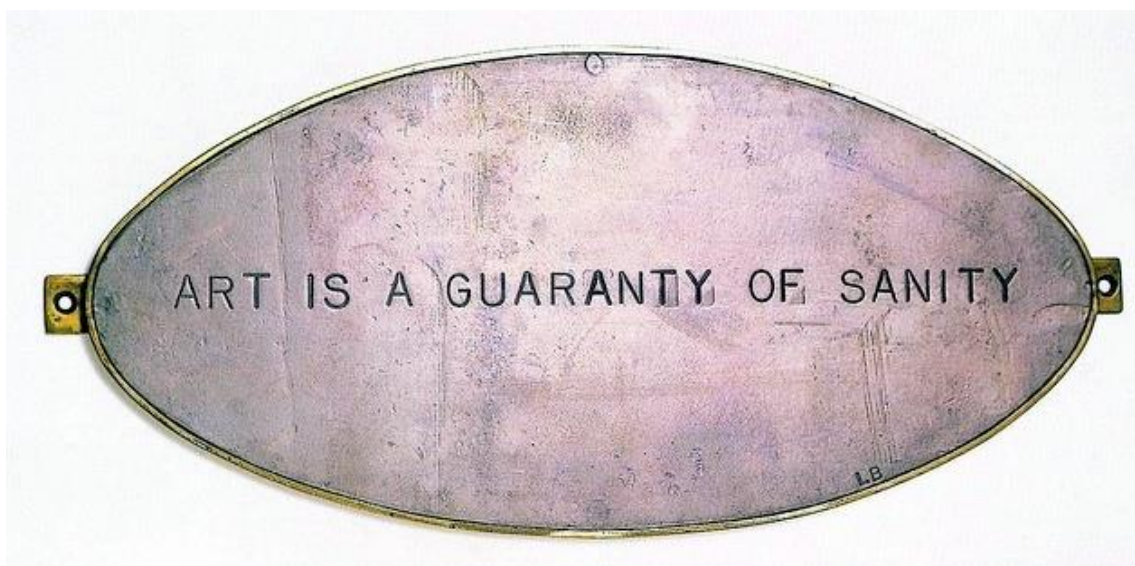


Imagem 36 - Louise Bourgeois, *Art is a Guaranty of Sanity*, 1999
Chumbo e aço, 21 x 46,4 x 1,3 cm

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/centralasian/8120329250>

Bourgeois (2000a21, p. 158, grifo da autora) utilizava a palavra exorcismo como sinônimo de catarse, e preferia não utilizar a palavra *thérapeutique*, mesmo sabendo que, quando esculpia, envolvia-se em uma “empreitada terapêutica”. De fato, a artista acreditava que, ao fazer uma escultura, podia fazer “um exorcismo e quando você está realmente deprimido e não tem escapatória a não ser o suicídio, a escultura pode salvá-lo e levá-lo de volta a uma espécie de harmonia. É esse seu objetivo” (BOURGEOIS, 2000a20, p. 156). A intensidade com a qual a artista se colocava na vida e na arte era tamanha que em certos momentos acreditava não poder sobreviver se não realizasse

uma produção artística, dizia ela: “Eu não tinha a segurança de qualquer tipo de religião, e afinal foi por isso que me tornei artista – para encontrar um modo de sobreviver” (BOURGEOIS, 2000a15, p. 113). Inclusive, em algumas declarações para o filme *Arte é sanidade*, de 1998/1999, a escultora diz que seus “demônios” não são as emoções em si, mas sim a intensidade delas, que as tornam maiores que seu próprio tamanho, sendo demais para ela controlar e, por isso, a incomodava tanto, de forma que tinha de se esvaziar de imediato e transferir a energia para a escultura.

Em relação ao seu modo de lidar com o seu excesso de energia no processo de criação, é interessante perceber que fazer escultura a ajudou na liberação dos impulsos, já que esta linguagem tem um aspecto físico, em função da resistência de cada um dos distintos materiais utilizados. Além disso, muitas de suas obras têm um grande porte, o que significa a grande quantidade de energia gasta na sua produção. “Uma pessoa tem o direito de ser agressiva, tem o direito de cortar tudo e quebrar tudo, e fazê-lo por algo útil, por algo belo” (BOURGEOIS, 2000a24, p. 184). É relevante lembrar que, em sua biografia, a artista escreve o que sua mãe sempre lhe ensinara: que ela deveria ser útil e se tornar indispensável para ter um lugar no mundo, tendo sido por meio de seu trabalho que encontrou tal lugar.

Bourgeois adentra em seu processo de criação por meio das vivências do passado, reconstruindo-o no presente, elaborando e libertando aquilo que ainda ficou preso aos afetos, para poder, então, de fato, esquecer. Contudo, esse processo de elaboração/simbolização é difícil, pois envolve lidar com a ausência e o corte, mas é por meio dessa experiência de elaboração e criação que lhe foi possível construir novos sentidos. Em um trecho da entrevista para o documentário transmitido pela BBC, em 1993, Bourgeois (2000a32, p. 257) confirma tal pensamento:

Para realmente passar pelo exorcismo, para me libertar do passado, tenho de reconstruí-lo, meditar sobre ele, fazer dele uma estátua e me livrar dele fazendo escultura. Depois disso consigo esquecê-lo. Paguei minha dívida para com o passado e sou libertada (...) Tenho sido prisioneira de minhas lembranças e meu objetivo é me livrar delas.

Portanto, parece que, para Bourgeois, fazer esculturas se tornou um modo de sobrevivência, de garantia de sanidade, de liberação dos impulsos, de possibilidade de salvação, levando-a a ter mais harmonia. E, ainda, de ampliação de sua capacidade para suportar seu próprio tormento, sendo uma atividade útil, que produz o belo. A partir disso, surge uma importante questão: Teria a arte uma função e um objetivo específico

para ela, ou criar seria apenas um modo de ela se livrar de seus temores, via catarse, se aliviando das emoções angustiantes?

Nesse momento, é fundamental voltar ao pensamento grego para nos embasar sobre o conceito de catarse. Para Aristóteles, a catarse é a purgação do terror e da piedade, um processo em que o espectador se torna superior a si mesmo, superando suas próprias limitações estéticas que, segundo o dicionário de filosofia, se trata da “libertação do que é estranho à essência ou à natureza de uma coisa e que, por isso, a perturba ou corrompe” (ABBAGNANO, 2007, p. 120). Esse termo, em seu significado médico - purgação ou purificação -, foi muito utilizado pelo filósofo nas obras sobre história natural. Porém, Aristóteles foi o primeiro a utilizar essa expressão para designar um fenômeno estético, um tipo de libertação ou serenidade que o drama e a música, por meio da tragédia, poderiam provocar no homem. Isso se deve ao fato de que a tragédia é uma encenação dos acontecimentos humanos que atingem a coletividade, e o processo catártico acontece no momento em que “a eliminação das paixões é produzida no espectador quando, no teatro, ele assiste à representação de uma tragédia”, conforme o dicionário de Psicanálise (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 107).

De acordo com as palavras do filósofo, é interessante compreender, então, o que significa a tragédia e como ela é relacionada à catarse. Logo, tal encenação é uma

Imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1991, p. 251).

Apesar de o filósofo grego examinar todos os elementos da tragédia na *Poética*, é curioso que a palavra “catarse” não aparece nenhuma vez, e há poucas referências a ela, demonstrando, talvez, que toda poética seja catártica e, por isso mesmo, não haja necessidade de se falar muito sobre ela. De qualquer maneira, parece que, em algum momento da tragédia, os acontecimentos da trama perdem o sentido (por exemplo, quando Édipo mata seu próprio pai), e o personagem se sente punido e entra em um estado de grande sofrimento, fazendo com que os espectadores se coloquem no lugar de tal personagem e emergjam, em um processo catártico, sentindo que o outro não precisaria de tamanho sofrimento. Então, nesse instante, o espectador começa a criar novos sentidos para aqueles acontecimentos, para aquilo que aparentemente não tinha lógica. Pela mediação da catarse, o fruidor pode expulsar seus sentimentos negativos,

transformando uma coisa em outra, quando converte algo que é interno em externo. É um processo que faz com que o espectador se supere, quando sai do emocional (terror e piedade) para o racional, buscando consciência desse sofrimento. É o momento de sair da subjetividade e individualidade e ir ao encontro do coletivo.

Nesse sentido, parece que a ação catártica é intrínseca à poética, segundo Aristóteles, e que tal fenômeno estético de libertação faz com que o espectador possa se tornar superior a si mesmo. Desse modo, a experiência estética nos possibilita uma nova forma de olhar e ver a realidade, criando novos sentidos para os acontecimentos singulares, atravessados no espectador, gerando múltiplos sentidos. Assim, por mais que uma produção artística possa se conectar ao campo terapêutico, oferecendo um descanso e distanciamento da realidade externa, para ser possível organizar o mundo interno, não é essa sua função, se é que a criação estética tem função. Pode-se dizer que a “missão” de uma obra de arte é ser ela mesma, voltar-se para si, para suas questões formais, e para as questões intrínsecas ao seu próprio processo criativo e estético. Não é em outro campo que a arte irá se delimitar, pois é preciso encontrar em si mesma algo que a constitua. Segundo o crítico de arte alemão Konrad Fiedler (*apud* MORAIS, 1998, p. 100) “somente fará justiça à arte quem não a subordinar nem a uma finalidade estética nem a uma finalidade simbólica. Porque é mais que um excitante estético e mais que ilustração: é uma linguagem que serve ao conhecimento”.

É importante deixar claro, então, que a ação catártica pode ser feita em uma via de mão dupla: no processo do artista criar uma obra, e no processo do espectador entrar em contato com ela. Assim, “em vez de estar simplesmente egocentrada diante de angústias de aniquilamento e a constante sensação de ser nada, da qual ela se defendia com o sentimento de onipotência, mecanismo de sobrevivência psíquica”, de acordo com Dias (2011, p. 37), a escultora refletia sobre si, após o esvaziamento de suas questões emocionais, por meio da produção estética. Dessa forma, quando Bourgeois se dava conta de suas feridas, ela fazia suas esculturas como um modo de libertação e purgação, e se livrava da dor e da angústia, através da ação catártica, processo que a tornava superior a si mesma, superando seus traumas. Aquilo que a princípio não fazia tanto sentido em sua própria vida ou que a fazia sofrer, depois do processo catártico, começava a gerar novos sentidos, em uma elaboração dos acontecimentos da sua infância. Portanto, parece que elaborar tais acontecimentos na produção de suas obras foi a maneira que encontrou de sair de um estado de passividade, no qual ela ficava imóvel e na defensiva, para se tornar ativa, por meio da reparação, e assim, se tornou

capaz de recriar sua própria história. “Sabe, tem de fazer alguma coisa a respeito. Se sua necessidade for se recusar a abandonar o passado, então tem de recriá-lo. É o que tenho feito” (BOURGEOIS, 2000a35, p. 285).

Com a ação catártica finalizada, a artista desaparece e nasce o espectador, para viver aquilo que a obra pulsa. Segundo Raquel Ferreira,

O espectador torna-se testemunha de ambientes íntimos, de extrema presença física, das confissões de uma artista, de peças que são como restos de sombra que vieram à luz, de uma força destruidora que nunca mostra a cara. Louise Bourgeois provoca o espectador, pondo-o em confronto com as suas próprias memórias e experiências pessoais: as memórias do seu primeiro lar, dos seus pais, da sua infância (...) [Contudo], em vez disso, saímos deste confronto invadidos por memórias e lembranças pessoais que há muito nos tinham largado, como se o oculto fosse revelado (FERREIRA, 2014, p. 17).

Sua obra tem uma potência tamanha que o outro, ao entrar em contato com ela, também é provocado a refletir sobre si mesmo, de modo a sermos autônomos da nossa própria história, havendo a possibilidade de sairmos transformados por meio da ação catártica. Sob essa ótica, Pallamin (2006, p. 108) escreve que o espectador pode se sentir invadido por aquilo que nem suspeitava, “a ponto de que, por vezes, nem possamos de fato nomear esse saber sensível que ali desponta e que nos intriga ou deleita silenciosamente”. É disso que se trata a arte e é essa sua “função”. Na relação com sua obra, o espectador fica perdido sem saber como se localizar no espaço, pois, Bourgeois

Emprega seu corpo e com ele transforma o real em espaço da arte, baralhando fronteiras do sabido e do desconhecido. Muito da sua escultura é feita do seu próprio avesso, imprimindo prolongamento às suas dobras mais fundas, de modo a expor sua carne e fazendo desta visibilidade de um modo de contato, uma paisagem possível. Esta paisagem, que por um momento parece ser parte de um pequeno mundo privado, expande-se e acaba dando acolhida a nosso corpo, que no início sente-se apenas como um estrangeiro em seus arredores (PALLAMIN, 2006, p. 114).

Nessa perspectiva, o espectador é colocado diante de um paradoxo. Nota-se que aquilo que ele está vendo não é dele, pertencendo ao mundo exclusivo da artista, e que nem deveria estar presenciando tal cena, mas, ao mesmo tempo, é atraído por aquilo que lhe é familiar, de modo que o limite entre aquilo que é de Bourgeois e aquilo que é dele desaparece, numa espécie de fusão de seus mundos. Portanto, que território é esse que é invadido por memórias e lembranças de cenas da vida privada da artista, mas, ao mesmo

tempo, pertence também ao espectador, e que permite a ambos se livrar de certos afetos pela ação catártica no contato com obra e, quem sabe, ainda se transformar?

Tentando responder a tal questão, proponho que o artista se localiza em um entre-lugar, ao criar sua obra. Um espaço que se situa dentro e fora ao mesmo tempo, entre o passado e o presente, que é tanto do artista, quanto do espectador; que pode ser ativo ou passivo, que permite se transformar através da obra ou transformar a obra. Um lugar seguro, que permite o *self* se integrar, de modo a ser possível religar as lacunas de sua história. Assim, ambos podem transformar sua própria realidade, de forma que aquilo que era fragmentado, um fato pontual, depois da ação catártica começa a se inserir no todo, e as conexões começam a ser efetivadas, e o sujeito, seja o artista no ato criativo, seja o espectador na relação com a obra, provavelmente verá sua vida inteira com os fatos interligados, e não mais isolados.

Neste momento é importante analisar o termo “catarse” também pela vertente psicanalítica. Em 1893, tal expressão foi revista pelo médico austríaco Josef Breuer e seu aluno Sigmund Freud, nos *Estudos sobre a Histeria*, como um procedimento terapêutico em que o sujeito poderia se livrar permanentemente de um trauma mediante o descarregamento dos afetos opressivos, por meio de atos, palavras ou choros. Os autores do método escreveram uma comunicação preliminar em Viena, *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos*, afirmando que,

O desbotamento ou desaparecimento do afeto de uma recordação depende de vários fatores. Tem grande importância neste caso *se houve ou não uma reação enérgica ao acontecimento afetante*. (...) A reação da pessoa lesada perante o trauma só possui de fato um efeito “*catártico*” pleno se for uma reação adequada; é o caso da vingança. Mas o homem encontra na linguagem um substituto para o ato, com auxílio do qual o afeto também poderá ser quase igualmente “*ab-reagido*” (BREUER; FREUD tradução de CARONE, 2012, p. 183-184, grifo do autor)

A Breuer coube a invenção do método, apesar de que Freud o tenha implementado a partir de suas próprias pesquisas, como no acompanhamento do caso de *Anna O*¹¹⁰, o grande protótipo do tratamento catártico. Nesse caso, os médicos viram a paciente se aliviar de certos sintomas, permanentemente, como a depressão e a histeria, depois de fazer com que ela se recordasse de suas experiências traumáticas sofridas na infância, sob o efeito da hipnose, ou anos mais tarde, pela associação livre, quando a

¹¹⁰ *Anna O* foi o pseudônimo de Bertha Pappenheim, que depois do tratamento terapêutico com Breuer e Freud, se tornou líder do movimento feminista, assistente social e escritora.

paciente acessava certas lembranças de seu inconsciente, em que, possivelmente, o elemento original do trauma estivesse ali para “ligar aos afetos e provocar a ab-reação” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 108). Assim, a doença cessava e o tratamento da *talking cure* (a cura pela palavra) se tornava efetivamente curativo.

Portanto, se no tratamento analítico¹¹¹ é possível acessar o elemento original e liberar aquilo que prende os afetos, em função de uma ação catártica, os fatos ligados à vida e obra de Bourgeois começam a fazer mais sentido neste novo momento, pois, aquele passado traumático passa a ser o local ao qual Bourgeois sempre retorna para poder reparar, e desta forma o reconstrói, criando, então, uma nova história para si. É lembrar-se dos acontecimentos para reconstruí-los, e, de fato, esquecê-los, como dizia a escultora.

Em relação ao efeito curativo, como consequência da ação catártica, é interessante notar que o verbo “curar”, em português, tem dois sentidos distintos: tanto o de cuidar e diminuir o sofrimento, quanto o de “curar o queijo”, por exemplo, que, neste caso, aponta na direção de desenvolver as potencialidades e características singulares de cada sujeito, de dar um sentido único e verdadeiro à sua própria existência. Nesse sentido, curar significa mudar suas características em função de um processo de maturação e, assim como o tempo cura um queijo, que passa por um processo de envelhecimento, para que ele perca a umidade e o tamanho, desenvolvendo suas especificidades, tornando-o mais doce e macio, Bourgeois foi curada e transformada por sua obra.

Pela experiência estética, Bourgeois (2000a29, p. 227) transcendeu sua vida real, criando uma ficção de si mesma, se tornando autora de sua própria história, já que seu processo criativo aconteceu de forma a “passar do passivo para o ativo. Como artista sou uma pessoa poderosa. Na vida real, sinto-me como o rato atrás do aquecedor. É a mente sobre a matéria. Você transcende a vida real em sua arte”. Enquanto a artista esquetejava corpos, Bourgeois, como pessoa, era vegetariana. Assim, a criação de Bourgeois se consolida como uma tentativa de afirmação de si mesma; em que ela deixa de ser conduzida por seu suposto destino, para direcionar sua vida; processo que a leva a interromper a repetição, para criar; deixa de lutar contra os materiais, para aceitá-los; suspende a destruição, para se reconstruir. A artista tem no fazer um processo ativo de construção de si, de sua existência, enquanto invenção de sua própria história.

¹¹¹ É necessário deixar claro que no tratamento analítico é o próprio paciente que produz sentido ao que está sendo dito, elaborando seus traumas para curar suas feridas, e o psicanalista apenas tenta mostrar o que às vezes se torna invisível, dando clareza ao enigma, com sua escuta atenciosa para as entrelinhas, os lapsos e os atos falhos.

CAPÍTULO 3 – O ESPAÇO DE TRANSICIONALIDADE EM LYGIA CLARK: ESTRUTURAÇÃO DO SELF

3.1 PROCESSO CRIATIVO

A arte é um fruto que brota do homem, como o fruto brota de uma planta, como uma criança, do útero da mãe
ARP (1930)

A trajetória artística de Lygia Clark é muito coerente e intuitiva, de modo que, ao longo dos quarenta anos em que esteve criando, parece que estava em busca do outro para se encontrar. Esta tese pretende mostrar o seu movimento em direção ao outro e, por isso, será necessário evidenciar todo o percurso histórico de sua produção, desde o início da caminhada até chegar à última obra, *Estruturação do Self* (1976 - 1987), aquela escolhida para ser analisada e aprofundada neste texto. Vale observar que, a cada criação concebida, ela dava mais um passo no sentido de avançar em direção à radicalidade que atingiu ao final de sua trajetória.

Nessa perspectiva, trago as palavras de Ferreira Gullar ao afirmar, na entrevista com Suely Rolnik¹¹², que a *Estruturação do Self* não é “apenas uma boa ideia, igual foi a arte contemporânea. É o resultado de uma vida inteira” (GULLAR, 2012, DVD 7). Suely Rolnik¹¹³ (2012, DVD 20) também confirma tal pensamento, dizendo que tal obra

É como a culminação, se ela não tivesse morrido, talvez houvesse outro auge, mais é a proposição que dá a chave do conjunto, do âmago de seu pensamento poético, de sua pesquisa, desde o início. Desde a pintura. E penso que é o auge de sua pesquisa, porque desde sua guinada em 1963, quando ela abandona a escultura e a pintura, a partir de *Caminhando*, e em todas as proposições que ela inventou depois disso, ela procurava, por meio dos objetos e dispositivos que ela inventava uma abertura na capacidade sensível do receptor.

¹¹² Suely Rolnik fez 65 entrevistas entre 2002 e 2010, no Brasil, França e Estados Unidos, e 20 destas entrevistas compõem o *Arquivo para uma obra-acontecimento*, uma coletânea de DVDS em que a autora tinha como meta construir uma memória do percurso de Lygia Clark entre 1968 a 1976, desde o momento em que ela estava em Paris até sua volta ao Brasil, segundo diversos pontos de vistas. Nesta tese iremos utilizar as entrevistas que ela fez com: Caetano Veloso, Jards Macalé, Suzana de Moraes, Paulo Venâncio, Lula Wanderley, Ferreira Gullar, Paulo Herkenhoff, Thierry Davila, Rubens Gerchaman, Gaëlle Bossier, Christine Ishkinazi, Hubert Godard, Julien Blaine, David Medalla, Guy Brett, Yve-Alain Bois e Suely Rolnik. Deste modo, sempre que mencionar as falas desses autores e o ano de 2012, subentende-se que se trata de depoimentos feitos nas referidas entrevistas.

¹¹³ Suely Rolnik conheceu Lygia Clark em Paris, na década de 70, quando estava exilada. A pedido da artista tomou a *Estruturação do Self* como tema de sua tese *Mémoire du corps*, defendida na Universidade de Paris VII, que girava em torno da memória do corpo a partir da teoria dos psicanalistas Ferenczi, Groddeck, Winnicott, Freud, Klein e Balint, já que a artista tinha conhecimento desses autores.

Portanto, não se pode vê-la isoladamente, mas sim como a última prática artística desenvolvida por Clark, dentro de um contexto histórico. Desse modo, acredita-se que a *Estruturação do Self* realmente ganha sentido quando colocada em relação a outras obras, como *Bicho* (1960) e *Caminhando* (1963), que vieram antes, pois é visível a evolução de sua produção em direção ao corpo e à terapia. Assim, será feito um pequeno relato da sua trajetória, desde o começo, aprofundando apenas naquilo que é de interesse para esta tese, que são as obras feitas a partir de 1972, mais especificamente as proposições acontecidas em Paris e a continuação delas aqui no Brasil, que resultaram na *Estruturação do Self*.

Nesse sentido, como existe um vasto material a seu respeito, a partir de pesquisas, livros e artigos publicados sobre sua trajetória e obras, sob diversos pontos de vistas, este capítulo tem os seguintes objetivos: Pretende mostrar como o seu trabalho, a partir de 1965, não se sustentava mais nos suportes e materiais tradicionais, de modo que a artista foi em busca de um entre-lugar que sua obra pudesse habitar e existir na relação com o participante, por meio do espaço transicional. Quer, também, apontar como Clark convocou o corpo para trilhar um novo território, visando as experiências sensoriais, apresentando as quatro diferentes fases que desenvolveu entre 1966 e 1976. Outro objetivo é indicar o quanto o processo de criação para ela acontecia em suas entranhas, em seu mundo interior, de maneira que sua obra poderia ser considerada uma ponte entre seu *self* e a realidade compartilhada. Ainda, apresentar a última fase de sua carreira iniciada em 1976, em que a propositora sistematiza a *Estruturação do self*, de modo a agregar uma dimensão terapêutica, rompendo de vez as fronteiras entre arte e clínica. Assim, será necessário analisar a importância da sua relação com a psicanálise e compreender a expressão que originou o nome de seu dispositivo. Ainda, será de grande importância descrever o dispositivo e suas especificidades e a forma como ela foi modificando a *Estruturação do self*, por meio das narrativas de experiências vividas. Por fim, verificaremos a semelhança entre o *Objeto Relacional* de Lygia Clark e o objeto transicional de Winnicott, para observar, mediante os relatos dos casos da propositora, se o *Objeto Relacional*, na interação com o cliente, funcionava como um objeto transicional.

3.1.1 – Da *Escada* ao *Caminhando*

Não se angustie. Deixe esvaziar.
É do abismo que brota
CLARK (1980)

Apenas como uma rápida contextualização histórica, enfatiza-se aqui que, a partir da geração de Lygia Clark e Helio Oiticica, na década de 50, há, pela primeira vez, uma produção de arte realmente brasileira, tendo sido eles os precursores a anunciarem novos tempos e atitudes. Diferentemente dos artistas das décadas de 20 a 40, que tentavam mostrar sua brasilidade por meio das tendências europeias, como o expressionismo, ou ainda, enfatizando os índios, os negros e aquilo que faz parte da cultura Brasileira, Oiticica e Clark não seguiram nenhuma tendência. Aliás, eles abriram as portas por onde diversos artistas passaram, seja no Brasil ou no exterior. Criaram uma obra Brasileira, única e singular, em que não era preciso mostrar suas origens, pois estas transbordavam naquilo que eles criaram, como consequência. Assim, na década de 60, com a geração de Antonio Dias e Carlos Vergara e, logo em seguida, na década de 70, com a geração de Cildo Meireles e Tunga, os artistas continuaram produzindo uma obra própria, fora dos movimentos ditados pela Europa ou Estados Unidos. Contudo, não podem ser considerados “representantes” do Brasil, pois não criaram obras para apresentar seu país. Desse modo, não é possível reduzir o Brasil da década de 60 por meio de um movimento preponderante entre o construtivismo e o neoconcretismo, ou entre a abstração informal ou geométrica, pois, naquele momento, a arte brasileira se transformaria numa teia com vários percursos e saídas, e isso torna ainda mais complexo o ambiente cultural em que Lygia Clark iniciou sua vida artística.

Nascida em Belo Horizonte em 1920, aos 27 anos, vai morar no Rio de Janeiro com o marido e seus três filhos, momento que começa seus estudos artísticos. Em 1947, Clark se aproxima de Burle Marx para estudar pintura, no Rio de Janeiro, e três anos depois foi estudar em Paris com os artistas Arpad Szenes, Isaac Dobrinsky e Fernand Léger, sendo este último aquele que mais marcou sua carreira. Quando foi estudar com Léger, ele estava interessado na forma como o artista podia transformar uma superfície, um muro, por exemplo, e isso exerceu tamanha influência em Lygia Clark, que o curador, crítico e historiador da arte, Paulo Herkenhoff, percebeu e chegou a fazer certas analogias do trabalho dela com o suposto muro em que Léger estava interessado naquela época. A artista ficou por dois anos em Paris, e produziu, naquele período, alguns estudos com carvão e pintura a óleo, retratando escadas (Imagem 37) e seus filhos como tema.

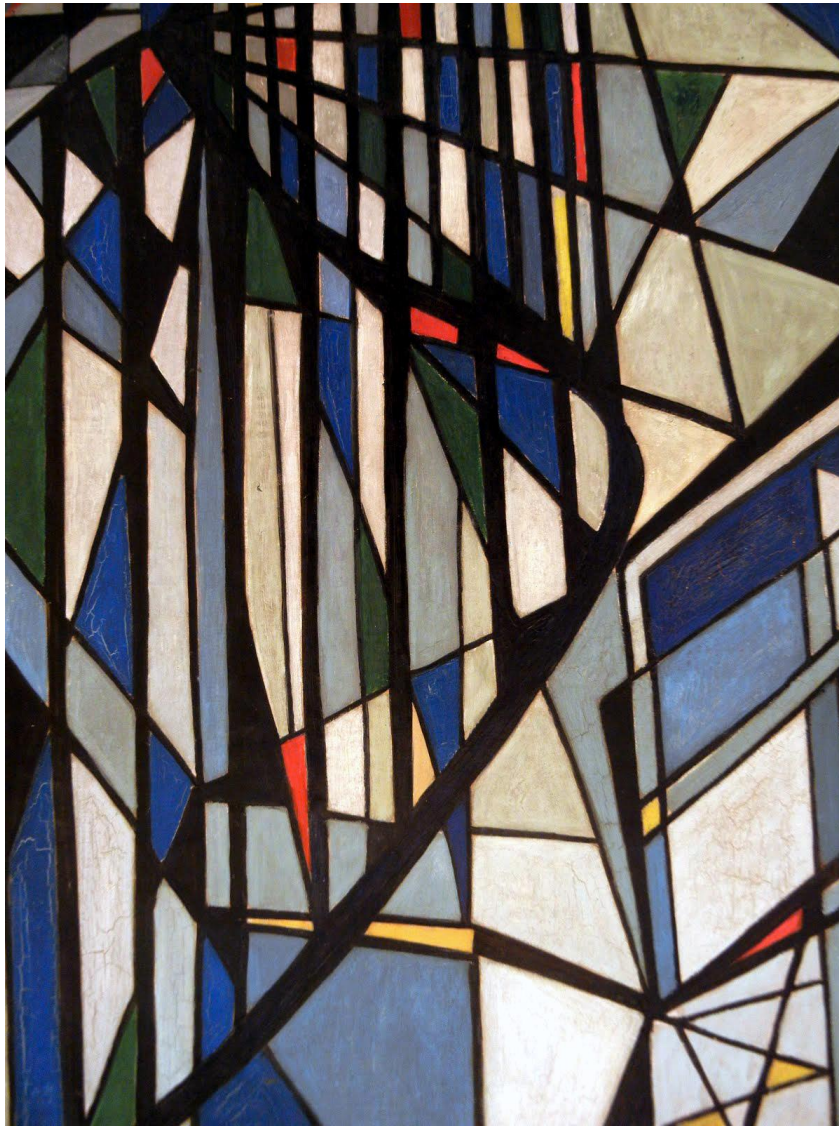


Imagem 37 – Lygia Clark, *Escada*, 1951
Óleo sobre Tela, 98,0 x 72,0 cm

Fonte: http://www.fAAP.br/hotsites/hotsite_arte_brasileira/pop_up_06.htm

Entre 1954 e 1956, Clark se integra ao “Grupo Frente”, liderado por Ivan Serpa e com a participação de Ferreira Gullar, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Lygia Pape, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica, dentre outros. Tal grupo foi criado, no Rio de Janeiro, como uma resposta à radicalidade de Waldemar Cordeiro, que estava propondo, como teórico e líder do “Grupo Ruptura”, de São Paulo, uma objetividade absoluta da forma. Enquanto isso, o grupo do Rio de Janeiro queria apostar em uma possibilidade de incorporar a subjetividade na experiência da geometria. A artista radicalizada carioca se mostrava interessada na linguagem geométrica como um campo aberto à experimentação, atuando sobre o essencial das formas, metamorfoseando-as em seus quadros e expandindo-as para o espaço, criando, assim, uma tensão e instabilidade. Deste modo, Lygia Clark pode ser considerada a artista que mais investigou profundamente o espaço, na segunda metade do século XX, de forma que toda a sua trajetória pode ser vista a partir dele. De acordo com Herkenhoff (2012, DVD 08), ela

Buscou a experiência do espaço, como processo vivo, onde cabe um vir a ser, onde cabem topologias das mais extraordinárias, onde cabem deslocamentos lógicos do espaço: de repente é o espaço natural passa ao do espaço construído pelo homem; de repente é o espaço da interioridade, e essa interioridade já não tem mais fronteira, se confunde com o outro.

Ou seja, o crítico acredita que esse espaço, vivo, orgânico, e sempre em mutação, não consegue congelar o espírito da artista, já que não é possível aprisioná-la em uma forma, em um lugar ou em uma posição, pois ela sempre escapa. Suas obras são apenas vestígios, rastros de sua existência.

Em 1954, ela criou a obra *Descoberta da linha orgânica* (Imagem 38), que busca retratar uma suposta linha localizada na junção entre a obra e a moldura ou o paspartú, que estão à sua volta. A partir de então, a artista começou a brincar com as cores da moldura, fazendo ressaltar ou desaparecer a linha orgânica, de modo a manipular os espaços da obra.

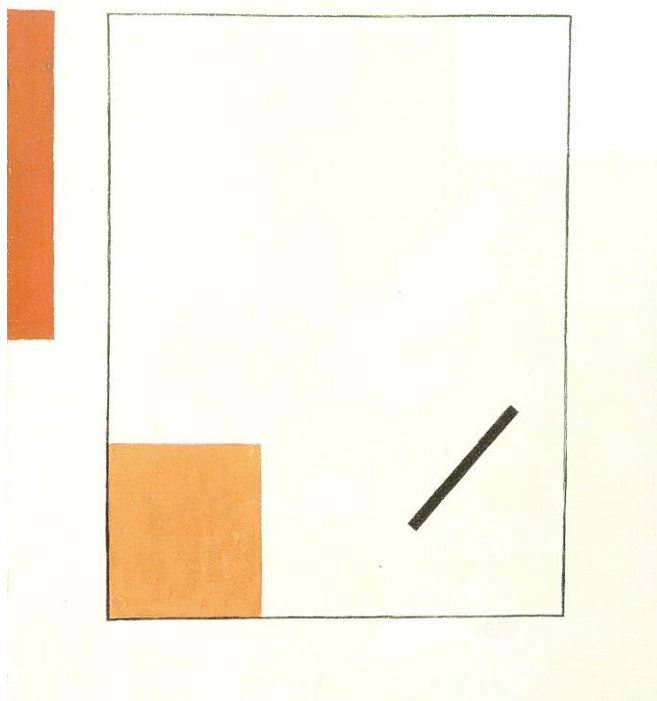


Imagem 38 – Lygia Clark, *Descoberta da linha orgânica*, 1954.

Óleo sobre Tela, 53,0 x 64,0 cm

Fonte: <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

Ainda no mesmo ano houve outra descoberta. Tentando compreender o que Clark poderia ter assimilado de Léger, Herkenhoff fez um paralelo entre o percurso dos dois artistas, de modo que acredita que, enquanto Léger falava da quebra do muro em Paris, ela criava a *Quebra da moldura* no Rio de Janeiro (vide imagem 39), incorporando a moldura

dentro do espaço do quadro, ampliando, assim, a superfície de sua tela. A própria espessura da moldura também entrava como um elemento plástico, e a percepção daquilo que distinguia o que era tela ou moldura ficava indefinida, já que não havia diferença no campo visual. Naquele momento, houve uma fusão entre mundo interno e mundo externo, pois era função da moldura delimitar tal diferenciação, dando segurança para esses limites. Sem a moldura, inicia a indiferenciação entre dentro e fora e quebram-se as fronteiras do que define uma pintura e a distingue de um objeto, fazendo com que a artista desse o primeiro passo em direção àquilo que estava por vir em sua trajetória.

Segundo Gullar, no texto sobre a *Teoria do não-objeto*

Romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física: trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele “deserto” de que nos fala Malevich, onde a obra aparece pela primeira vez, livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento (GULLAR in: COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 240).

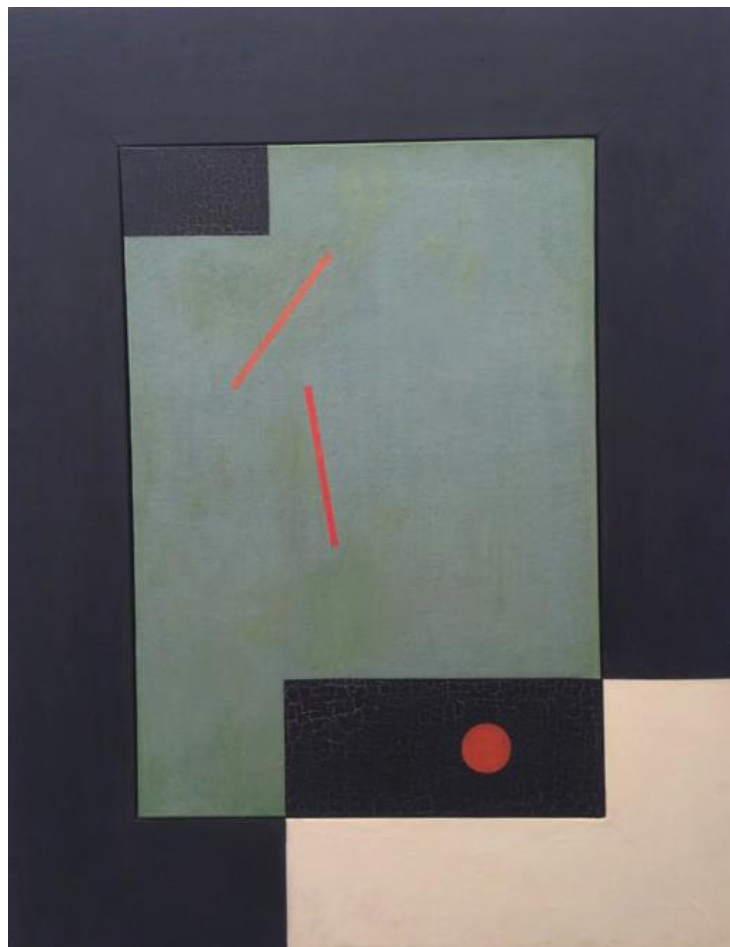


Imagem 39 – Lygia Clark, *Composição n° 4* - Série: *Quebra da Moldura*, 1954
Madeira, óleo sobre Tela, 106,5 x 91cm
Fonte: <http://goo.gl/77E111>

Até o fim da década de 50, Clark investigou sobre a possibilidade de a linha orgânica (que depois a intitulou de linha-espaço) ser realmente o módulo construtor dos planos, agindo assim como delimitadora do próprio campo de cor, nas obras nomeadas de *Superfície modulada*, feitas agora em madeira, e não mais em tela (imagem 40). É interessante ressaltar que Lygia Clark não foi uma artista que mergulhou em uma pesquisa sobre as cores, ao contrário de seu companheiro Helio Oiticica. Trabalhou com as cores por poucos anos já que, para ela, o importante era a materialidade, de forma que a cor se tornaria o próprio material, como será demonstrado em obras posteriores.



Imagem 40 – Lygia Clark, *Superfície Modulada, Versão 01*, 1957
Tinta industrial sobre Madeira, 49.5 × 94.5 × 8 cm

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/31/ec/b7/31ecb7dc538c847edbd1ca26d4ca9309.jpg>

Ainda, na mesma época, é visível a redução da quantidade de cores utilizadas em seu trabalho. Segundo a artista, seu intuito era diminuir a interferência da criação do espaço, como nos *Planos em superfície modulada* (vide imagem 41), e passou a lidar basicamente com o preto e o branco. Nessa fase de produção, ela começou a pintar com a tinta industrial, e não mais com a tinta óleo, nem com a tinta acrílica, em uma relação de positivo e negativo, vindo a ressaltar a modulação do próprio espaço.

Entre 1958 a 1959, a artista produz o *Espaço modulado* (vide imagem 42), onde o plano é corporificado, pois entende que ele não é apenas uma superfície que vai receber uma camada de tinta, e sim um corpo - sem ser escultura - que absorve as questões da superfície. De acordo com sua visão, “a superfície só tem função como um suporte

abstrato e só existe na medida em que for necessária para expressar esse tempo-espaço. Ela passa a ser o tempo em que esse espaço deve ser expresso”¹¹⁴.

Cabe, então, levantar algumas questões: Se a superfície tem a função de ser o lugar de o espaço ser expresso mediante um tempo, o que aconteceria com sua obra se não houvesse mais tal superfície? E ainda, após *A Morte do plano* - texto escrito por Lygia Clark em 1960 – o que motivaria a artista a continuar produzindo? Será que ela pintava apenas para fazer superfícies, sucessivamente, uma após a outra? De acordo com o coeditor da revista *October*, historiador e crítico de arte, Yve-Alain Bois¹¹⁵, que conviveu por alguns anos com a artista e conhecia bem as influências artísticas de Clark, é possível tentar responder tais questionamentos. Assim, vamos às contribuições de Bois.



Imagem 41 – Lygia Clark, *Planos em Superfície Modulada – Série B, nº 3, Versão 01*, 1958
Tinta industrial sobre Madeira, 84 x 84 cm

Fonte: <http://adar.com.br/adarblog/2014/11/pra-encher-os-olhos-construtivismo-brasileiro/>

¹¹⁴ ASSOCIAÇÃO CULTURAL *O MUNDO DE LYGIA CLARK*. Informação disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>>.

¹¹⁵ Yve-Alain Bois conheceu Lygia Clark em 1968 em Paris, mas foi somente em 1971 que uma forte amizade nasceu. Em função da pouca idade de Yve-Alain Bois, a convivência entre os dois foi muito importante para a formação dele, já que ela o levava a várias exposições, discernindo o que era importante, mesmo longe de sua abordagem, demonstrando seu sólido conhecimento artístico sobre a tradição europeia da História da arte. Além disso, a artista se tornou uma segunda mãe para ele, uma “mãe generosa”, (BOIS, 2012, *DVD 19*), conforme suas palavras. Nesse sentido, durante os cinco anos de intensa convivência que eles tiveram, se viram todos os dias enquanto Clark esteve em Paris, e a amizade entre eles durou até 1976, quando ela voltou ao Brasil e acabaram se afastando.

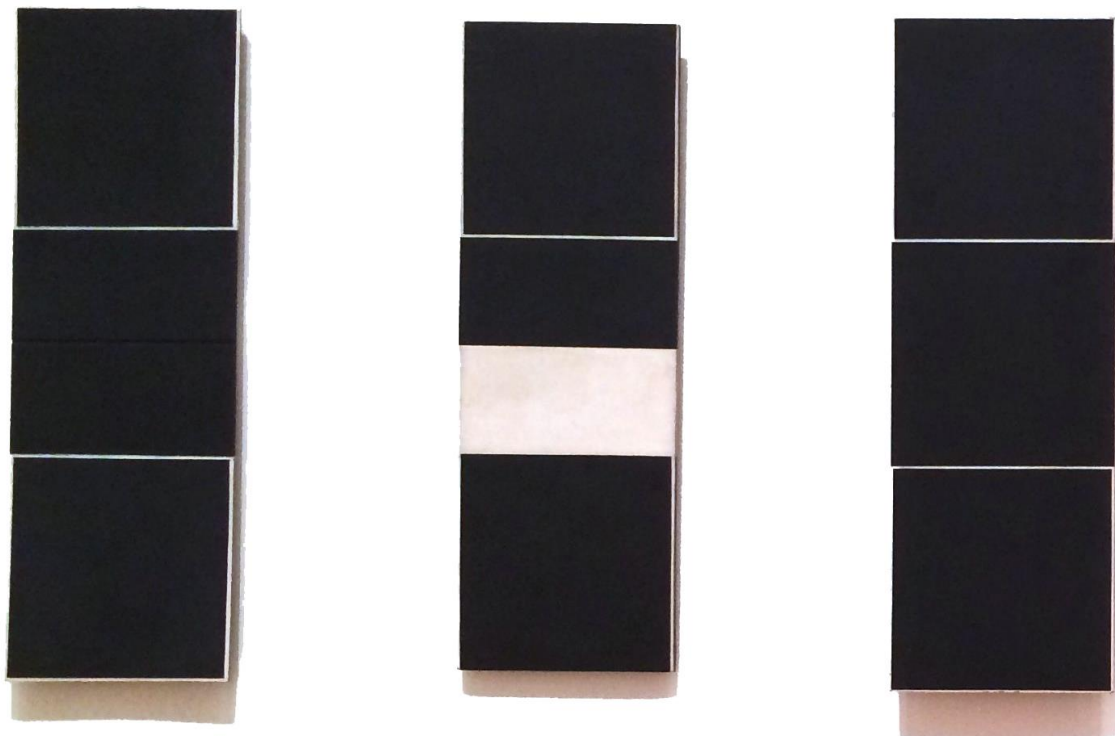


Imagem 42 – Lygia Clark, *Espaço Modulado*, 1958/59
Tinta industrial sobre Madeira, 90 x 30 – 86 x 27

Fonte: <http://cdn.artobserved.com/2014/07/Installation-View-of-Lygia-Clark-The-Abandonment-of-Art3.jpg>

Alguns artistas que marcaram sua trajetória foram Hans Arp, Sophie Taeuber e Piet Mondrian, de modo que Lygia Clark chegou até a escrever uma carta para Mondrian em 1959, nunca enviada. Contudo, tal carta tem uma importância histórica, pois nela a artista expressa sua tentativa de compreender a relação do pintor neerlandês com a natureza, e também reflete sobre a motivação de um artista para criar.

Não sei para que você trabalha. *Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra...* Se exponho é para transmitir a outra pessoa este “momento” parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta¹¹⁶ (CLARK in: BORJA-VILLEL, 1997, p. 114, grifo nosso, tradução nossa).

Outra referência, segundo Yve-Alain Bois, foi o artista Josef Albers. Clark acreditava que ele tinha desestabilizado a noção do plano da pintura ao fazer um trabalho topológico onde lidava com a questão ambivalente do espaço interior e exterior, a partir da sobreposição de planos na série *Constelações Estruturais* (1958). Nessa série, fica evidente a estrutura móvel de seu desenho, onde é possível surgir diferentes obras a partir de ligações distintas de um mesmo número de pontos mantidos

¹¹⁶ “If I work, Mondrian, it is above all to fulfil myself in the highest ethico-religious sense. It is not to make a surface or another.... If I exhibit it is to transmit to someone else this ‘moment’ stopped within the cosmological dynamics which the artist captures”.

em uma mesma posição. Cria-se, então, uma profundidade ilusória e formas ambíguas, fazendo com que o espectador saia de sua condição passiva e contemplativa. Para Lygia Clark, Albers “destruiu a identidade do plano, e com isso, destruiu a identidade do objeto em relação ao sujeito, do eu em relação ao não-eu” (BOIS, 2012, DVD 19).

Ainda em 1959, alguns dos integrantes do Grupo Frente se juntaram para fundar o Movimento Neoconcreto, no Rio de Janeiro, a partir de trabalhos experimentais expostos na *I Exposição de Arte Neoconcreta*. Nesta exposição, Clark expõe as obras pintadas em madeira, intituladas de *Unidades* (vide imagem 43), em que trabalha a questão da fusão do tempo e da percepção, e *Ovo* (vide imagem 44), onde cria uma tensão na percepção do círculo, fazendo com que o espectador visse o nascimento do espaço em função da falha.

Na passagem da década de 50 para 60, o seu trabalho já não se sustentava mais nos suportes tradicionais e sua pintura em tela foi caminhando em direção ao objeto de madeira, até chegar aos *Casulos* (vide imagem 45), feitos em metal, que vão conquistar o espaço para além deles mesmos. Esse novo material, que a artista começa a utilizar em suas produções, permite que o plano seja dobrado, em função de sua possível maleabilidade, assumindo pela primeira vez a tridimensionalidade em seu trabalho.



Imagem 43 – Lygia Clark, *Unidades*. Série: *Espaço Modulado*, 1958-1959
Tinta industrial sobre Madeira, 30 x 30
Fonte: <http://goo.gl/L4Z0Qn>



Imagem 44 – Lygia Clark, *Ovo*, Série: *Espaço Modulado*, 1959
Tinta industrial sobre Madeira, 30 cm

Fonte: <https://collections.mfah.org/art/detail/60091?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3DLygia>



Imagem 45 – Lygia Clark, *Casulo nº 2*, 1959.
Metal galvanizado pintado, 30 x 30 x 12 cm

Fonte: <http://adar.com.br/adarblog/2014/11/pra-encher-os-olhos-constructivismo-brasileiro/>

Em um processo de expansão pelo espaço, na busca por pulsão de vida, logo em seguida dos *Casulos* nasceram os *Bichos* (Imagem 46a e 46b) obra na qual, segundo Herkenhoff, Clark estaria proporcionando vida àquele muro de Léger. Entre 1960 e 1964, a artista cria uma série de esculturas feitas de alumínio, contendo diversas placas de metal unidas por dobradiças, de modo a tornar possível articular as partes do seu corpo, gerando alguns *Bichos* com formatos mais arredondados e outros mais pontiagudos. De acordo com o crítico, o *Bicho* pode ser visto como “uma estrutura que desabrocha e reabre os planos: de repente, ele deixa de ser um plano feito de metal, e se transforma em um plano do vazio, que só pode ser completado com a presença do espectador” (HERKENHOFF, 2012, DVD 08). Assim, é exatamente em função deste objeto ser manipulável que, naquele momento, o espectador era convidado a participar da experiência se transformando em participante. Nesse caso, são eles que concedem vida à obra, concluindo o ato de criação iniciado pela artista. Nesse sentido, é interessante perceber que, até o *Bicho*, Lygia Clark intitulava o observador de espectador, mas, quando ele é convocado a fazer parte de sua obra, ele deixa de ser um mero espectador para se tornar um participante. Contudo, a artista ainda irá nomear o suposto observador de outros modos, em obras posteriores.

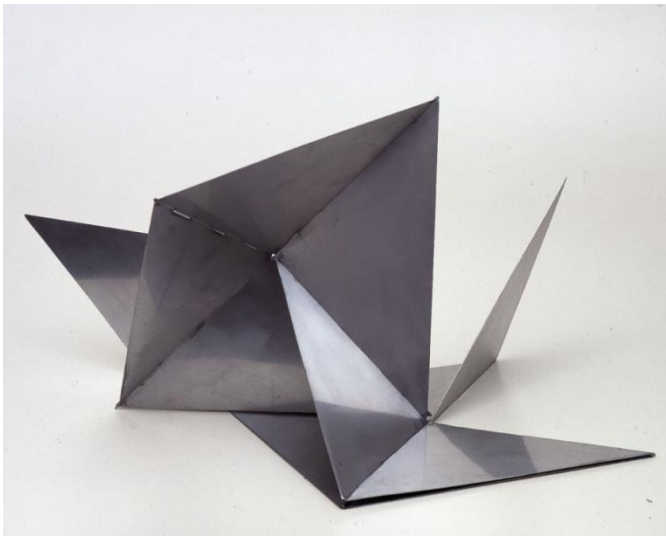


Imagem 46a– Lygia Clark,
Série: *Bicho*, 1960.
Alumínio, dobradiças
Fonte:

<http://adar.com.br/adarblog/2014/11/pran- encher-os-olhos-construtivismo-brasileiro/>

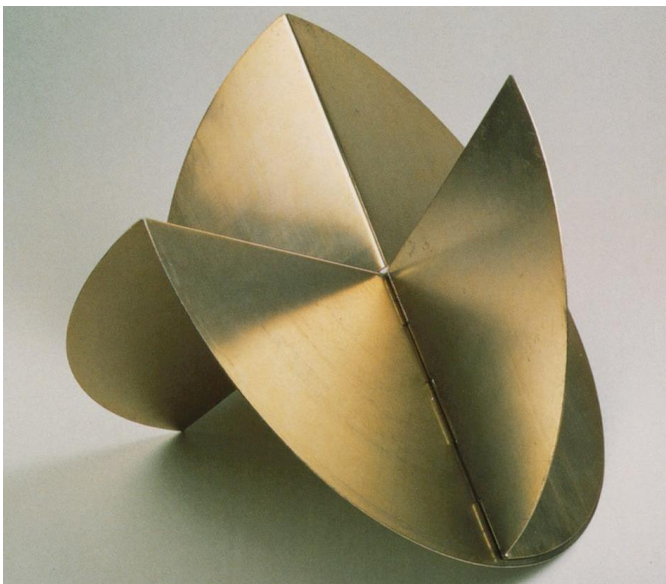


Imagem 46b– Lygia Clark,
Série: *Bicho*, 1960-1963
Metal, dobradiças,
Fonte:

<https://onceandfutureartblog.wordpress.com/2014/06/01/393/>

Assim, é importante frisar que a obra *Bicho* só existe mediante a manipulação de alguém que queira participar dela, “não como algo lúdico, mas como algo que requer um investimento - investimento no sentido mais profundo que essa palavra possa ter na relação de um ser com outro -, e este se volta como resposta do *Bicho* para o sujeito” (HERKENHOFF, 2012, DVD 08, grifo nosso). Como a obra foi feita em plena ditadura militar, onde havia a negação do indivíduo, Clark tenta resgatar a subjetividade e a valorização do outro, introduzindo, assim, o sujeito, na obra de arte.

Nessa obra, há uma intensa relação com o espaço e o tempo, em que espaço/tempo vai se desdobrando em uma lógica própria, que a artista inventa e pensa junto com o participante. Assim, por ser uma obra manipulável, o dentro e o fora do *Bicho*, enquanto lugar, não são estabelecidos de forma clara, então, para compreender isso melhor, trago o pensamento do filósofo Luiz Fuganti (2013, grifo nosso)¹¹⁷. Ao manipular a escultura, algo emerge do sujeito, “uma força se dobra. Um dentro se faz. E esse dentro, necessariamente, é um dentro em relação ao fora. Uma membrana, um meio, se erige, entre dentro e fora, não que separa o dentro e fora, mas que *liga o dentro e fora*”. Nesse sentido, ao “ligar o dentro e o fora”, o espectador também cria a obra, de modo que Clark estava a um passo de entregar a autoria da obra ao participante.

Um fato interessante de ser apresentado é a vontade da artista em popularizar sua obra. O artista e amigo, Rubens Gerchman, afirmou que Clark teria dito: “Olha Gerchman, quando tiver uma oportunidade eu gostaria de editar o meu *Bicho*, em milhões, que o *Bicho* atingisse todo mundo” (CLARK *apud* GERCHMAN, 2012, DVD 10, grifo nosso). Assim, em 1973, eles estavam em Nova York, tentando transformar o *Bicho* em um produto acessível a todos, para vendê-lo em bancas de jornal e camelôs. Um protótipo chegou a ser feito para mostrar ao patrocinador, contudo, a artista queria uma porcentagem mais alta do que o patrocinador oferecia e, por isso, não conseguiu colocar os seus *Bichos* no mercado.

Em maio de 1953, inspirando-se na vinda de Max Bill ao Brasil, com sua obra *Unidade tripartida* (1948/49) - uma grande escultura da fita de Moebius, feita em aço inoxidável - Clark cria uma nova obra, oferecendo mais poder ao participante, pois agora ele se torna o propositor, na obra *Caminhando*, de 1963 (Imagem 47). A artista oferecia uma fita de papel e uma tesoura ao participante, que tinha de cortar essa superfície de forma contínua por um determinado tempo, sem haver um antes ou depois;

¹¹⁷ Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>.

em um espaço em que não era definido o dentro ou o fora, o avesso ou o direito. Em vez de se aproximar de uma borda da fita, o sujeito está se afastando da outra, pois se aproximar do fim é se afastar do começo, em uma espiral sem fim e, quando novamente o sujeito se afasta, há um recomeço.

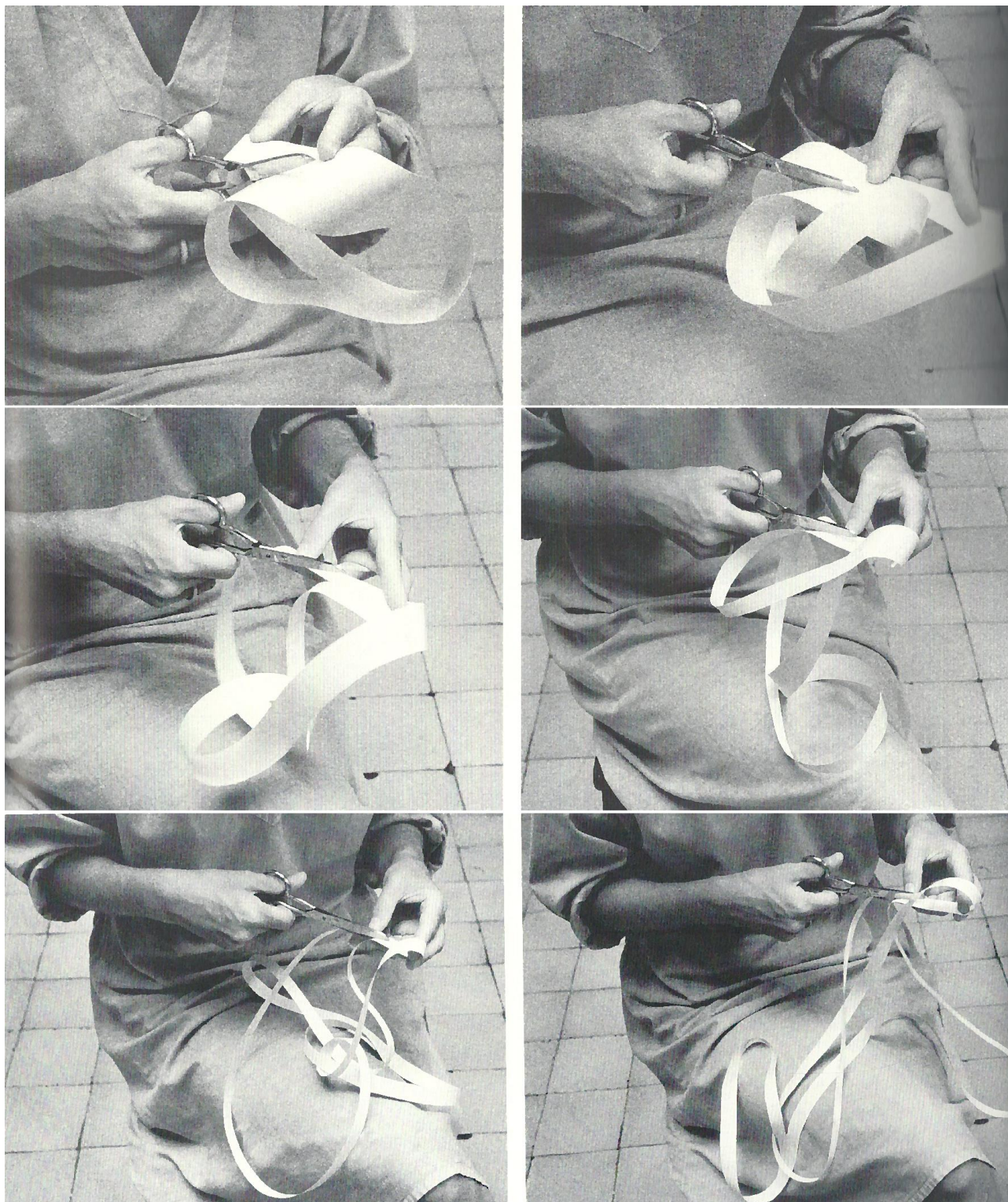


Imagem 47 – Lygia Clark, *Caminhando*, 1963.
Papel, cola e tesoura

Fonte: <http://goo.gl/intEGQ>

Assim, Clark oferece um gesto, uma ação de caminhar entre o eu e o outro, experiência que existe em si, na subjetividade. É exatamente aqui que o caminho de sua trajetória não tem mais volta, pois, para retornar à pintura ou à escultura, ela teria de abdicar do sujeito em sua obra, segundo Herkenhoff, e isso não faria sentido em seu percurso.

Um ano depois, Clark continua na exploração de outros materiais, saindo da tela e da madeira, passando pelo alumínio e pelo papel, até chegar à flexibilidade da folha do aço inoxidável e da borracha, com os *Trepantes* (Imagem 48) e a *Obra mole* (Imagem 49). Dando sequência àquilo que a artista havia começado em obras anteriores, ambas as produções apenas funcionavam com a participação do espectador, que podia colocá-las sobre um suporte, como os troncos das árvores, o cubo branco, etc., de modo que tal interferência era essencial para que elas se expressassem e, portanto, existissem.



Imagem 48 – Lygia Clark, Série *Trepante*, versão 01, 1965.

Aço inoxidável, aproximadamente 263 x 146 cm

Fonte: <https://overthekneeproject.wordpress.com/2014/04/25/lygia-clark-the-abandonment-of-art-1948-1988/>



Imagem 49 – Lygia Clark, *Obra Mole*, 1964
Borracha, 50 cm
Fonte: <http://goo.gl/kPzogH>

É interessante contextualizar que, em uma reunião do Grupo Frente, o crítico de arte Mario Pedrosa teria dito, com muita surpresa, segundo o crítico e curador inglês Guy Brett¹¹⁸, que finalmente alguém teria criado “uma escultura que se pode chutar”, se referindo à *Obra Mole*, e Lygia Clark, aparentemente, adorou! (PEDROSA *apud* BRETT, 1997, p. 21). Contudo, naquele mesmo momento, Gullar criou o conceito de “não-objeto”, nomeando sua produção. Entretanto, parece que a artista não concordava com a aplicação desse conceito às suas obras, tendo sido esse um dos motivos pelos quais ela resolveu sair do grupo Neoconcreto e embarcar em uma trajetória mais solitária.

Guy Brett foi o único crítico de arte que acompanhou a trajetória de Lygia Clark até o fim de sua carreira artística. Primeiro, conheceu seu trabalho, os *Bichos*, em 1964, na galeria *Signal*, em Londres e, um ano depois, a conheceu pessoalmente no Rio Janeiro, com sua nova produção, *Obras Moles*. No momento em que conheceu os *Bichos*, o crítico

¹¹⁸ Uma forte amizade foi estabelecida entre Clark e Brett, ao longo dos anos, de modo que houve muitas trocas de correspondências entre eles. Viram-se diversas vezes enquanto a artista morou em Paris, e quando Brett, também, veio ao Brasil, de forma que o crítico pôde acompanhar de perto o desenvolvimento dos vinte e seis anos que a artista esteve envolvida com as proposições corporais.

achou que era apenas uma escultura geométrica abstrata. Porém, depois de ler os escritos da artista, mudou sua opinião, percebendo que era uma escultura que tratava de algo mais essencial e profundo, e que já não era mais aquilo que o concretismo propunha.

Depois da destruição radical da forma e do plano, via Mondrian e Albers, é possível supor que Lygia Clark tenha começado a acreditar que não havia mais lugar para o sujeito na pintura ou na escultura, já que ela considerava que o plano era uma construção humana feita para localizar o *self* das pessoas, no tempo e no espaço. Assim, “demolir o plano como suporte da expressão”¹¹⁹ (CLARK in: BORJA-VILLEL, 1997, p. 117, tradução nossa), fez com que tempo e espaço ficassem sem lugar. De acordo com Rolnik, a artista interrompeu sua produção de pinturas e esculturas para procurar no ambiente um entre-lugar onde sua obra pudesse habitar, para que tempo e espaço pudessem existir na relação com o participante. Desse modo, a maneira peculiar e ousada com que a artista incluiu a participação efetiva do outro tem a ver, também, com a possibilidade de deslocar o lugar do sujeito dentro da instituição da arte e, assim, iniciar um novo paradigma nas Artes Visuais Brasileiras.

Isto posto, se torna notório que a trajetória de Lygia Clark não se insere muito bem dentro da História da Arte, pois, muitas de suas obras, após 1965, não conseguiram se encaixar dentro dos padrões pré-estabelecidos. Dessa forma, em relação à radicalidade de seu percurso estético, Gullar acredita que a artista chegou a tal ponto que, tanto ela quanto Helio Oiticica saíram da expressão escultórica e, até mesmo, do sistema da arte, e foram para fora dos limites, desintegrando totalmente a linguagem artística. A artista, depois do *Caminhando*, abriu uma passagem que não tinha mais volta, em função de não se ter mais linguagem. Várias escolas de vanguarda internacional foram até o limite, contudo Oiticica e Clark ultrapassaram esse limite, em uma viagem sem volta. As experiências desses artistas envolviam a busca de uma exigência ética da arte, de dizer que ela não era ilusão, e procurar nela uma verdade. Pretendiam que o outro participasse, interagisse, acessando algo da ordem do primitivo, em uma experiência ligada ao instintivo.

Já os artistas, com influências europeias, não deram esse passo, como por exemplo, o artista soviético Malevich, que parou no limite. Depois que chegou ao *Quadrado branco sobre fundo branco* (1915), o artista parou de pintar e foi trilhar no caminho da tridimensionalidade. Clark, entretanto, não abandonou a tela para ir ao espaço: ela desintegrou a tela, cortou, estufou, desfez. Assim, a tela se transformou em

¹¹⁹ “To demolish the plane as a support for expression (...)”.

um objeto tridimensional, em função de uma ação real que a artista efetuou sobre ela. Lygia Clark chegou ao ponto extremo de não produzir mais objetos convencionais, o que, segundo Gullar (2012, *DVD 7*), conduziu a obra ao abismo: “Um passo que acabou com a arte!”. Contudo, foi exatamente em função dessa sua trajetória singular que ela foi autêntica em seu trabalho. A artista foi muito verdadeira em seu percurso, tendo encontrado, em cada uma das fases que entrou, a melhor saída possível. Mas, logo após vinha uma nova crise e ela caminhava, então, para uma próxima fase, e quando entrou por esta via de vanguarda, levou tudo até às últimas consequências, permanecendo com a sua intensidade até o fim.

Brett completa a visão de Gullar, dizendo que, enquanto na arte europeia é separada a questão intelectual (racional) da sensorial (sensível), na arte brasileira isso é integrado, já que as duas vertentes têm a mesma importância para a cultura brasileira. O crítico inglês acredita que o Brasil da década de 60/70 estava em uma posição privilegiada para explorar esse problema, graças ao encontro das diferentes culturas e raças, que fez com que as pessoas buscassem uma maneira de viver juntas. Diferentemente da cultura europeia, a brasileira tem uma abertura para o outro, um modo de conhecer, de se relacionar e apreender o mundo e o corpo enquanto presença - entre o físico e o imaginário - e não enquanto objeto. Um tipo de subjetividade antropofágica, como acredita Rolnik: é na experiência com o outro, enquanto presença e sensação, a partir daquilo que admiro nesse outro, que eu o absorvo e, assim, posso me ver. Nesse sentido, Brett anuncia algo que Lygia Clark teria dito: “Até os *Bichos*, meu trabalho poderia ter sido feito por qualquer pessoa em qualquer lugar, mas depois disso, só poderia ser feito por alguém com minhas raízes”¹²⁰ (CLARK *apud* BRETT, 2012, *DVD 18*).

Portanto, a ausência do objeto convencional foi uma continuação lógica para a trajetória de Lygia Clark, depois que rompeu com o concretismo e, por isso, Yve-Alain Bois afirma ser coerente a passagem entre suas obras. Na mesma linha de pensamento, o fundador da Revista *Robho*, Jean Clay¹²¹, acredita que o seu percurso foi uma linha reta, que tinha uma lógica absolutamente contínua, saindo do abandono do objeto ao encontro do corpo, como veremos no tópico a seguir.

¹²⁰ Mesmo quando Lygia Clark morou em Paris, ela tinha contato com sua origem, por meio dos cantos étnicos amazonenses, tambores de Minas Gerais e os cantores de MPB de sua época.

¹²¹ Jean Clay, um importante crítico de arte da época, que foi uma pessoa fundamental para a repercussão do trabalho artístico de Lygia Clark em Paris, não aceitou participar das entrevistas feitas por Suely Rolnik, por ter rompido sua amizade com a artista, ainda quando ela morava em Paris. Deste modo, como Yve-Alain Bois conviveu com Clay por alguns anos, enquanto trabalharam juntos na Revista, essas palavras foram ditas por Bois, em função daquilo que Clay mencionava sobre a artista.

3.1.2 Dos objetos sensoriais às proposições

Se você tocasse a outra pessoa,
você tocava a si mesmo¹²²
MEDALLA (2004)

O próximo passo do percurso de Lygia Clark foi convocar o corpo para trilhar um novo território, visando as experiências sensoriais. “Eu quero descobrir ‘o corpo’. O que me interessa fundamentalmente é o corpo. E atualmente eu já sei que é mais do que o corpo (...) Então, por trás da coisa corporal é o que vem de mais profundo que interessa” (CLARK *apud* ROLNIK, 2005, p. 24)¹²³. Dessa forma, ela introduziu a relação com o corpo, que passou a ser o sustentáculo da experiência, na medida em que suprimiu a base da escultura e colocou o corpo como suporte.

Aos poucos, a partir de 1966, a artista criou diversas proposições sensoriais, de modo a ter, até o final de sua vida, produzido cinco¹²⁴ diferentes fases de proposições que enfatizavam a efemeridade do ato como única realidade existencial, visando aumentar a percepção, aguçar as emoções desconhecidas e recuperar as memórias primitivas. A primeira proposição recebeu o nome de *Pedra e ar* (vide imagem 50), que consistia basicamente em ter uma pedra sobre um saco de plástico fechado, contendo ar, proposição essa que inaugurou uma série de trabalhos, que foram reunidos dentro da fase inicial que Clark denominou de *Nostalgia do corpo*¹²⁵.

É interesse observar que, no processo de criar essa obra, a artista se deu conta de que o objeto sensorial *Pedra e Ar* estaria supostamente “vivo”, quando manipulado, como se fosse um corpo respirando. Assim, ela compreendeu que este objeto deixaria de ter um papel de mediação com o indivíduo, tornando-se realmente um “corpo”. Segundo a crítica de arte e curadora Lisette Lagnado, na medida em que se elimina a mediação, “significa dar mais um passo para revogar a instância da representação”¹²⁶. Cabe enfatizar que foi com essa obra que Lygia Clark inaugurou a chegada do corpo em sua trajetória artística, momento em que transformou tal objeto em sujeito, passando a existir, portanto, uma reciprocidade entre eles, o que significa que, a partir de então, não

¹²² Essa frase, dita por Medalla, se refere a obra “eu-tu”, em que duas pessoas vestiam macacões interligados, e que para tocar o outro, você tocava em si mesmo.

¹²³ Informação disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf>>.

¹²⁴ As cinco fases de proposições sensoriais são: *Nostalgia do corpo* (1966); *A casa é o corpo* (1967-1968); *Estrutura viva de uma arquitetura biológica ou o corpo é a casa* (1969 -1970); *Fantasmática do Corpo* ou *Corpo Coletivo* (1972 -1975), e por último, *Estruturação do Self* (1976 -1987), que será abordada no tópico 3.2.3

¹²⁵ *Nostalgia do Corpo* é uma fase de 1966 que contém as seguintes proposições: *Pedra e Ar*; *Livro Sensorial*; *Pingue-Pongue*; *Desenhe com o Dedo*; *Água e Conchas*; *Respire Comigo*; *Diálogo de Mãos e Natureza Cega*.

¹²⁶ Informação disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634.1.shl>>.

haveria mais uma relação de primazia de um sobre o outro, em que a artista representaria sua obra. Agora Clark apresenta seus objetos não mais a partir da relação sujeito-objeto, e sim dentro da relação sujeito-sujeito.



Imagem 50 – Lygia Clark, *Pedra e Ar* – Série: *Nostalgia do Corpo*, 1966.
Pedras, Saco plástico e Ar
Fonte: <http://www.moma.org/audios/embed/388/6737?scheme=light&html5=1>

Nessa fase da *Nostalgia do Corpo*, Clark mergulhou na sensorialidade dos materiais que seriam utilizados como intermediários no despertar das sensações corporais do sujeito que manipulasse e interagisse com a obra. Por meio de pequenos objetos sem valor, ou elementos de uso do cotidiano, como água, conchas do mar, borracha, sementes, pedras, bolinha de pingue-pongue, etc., as novas proposições remetiam a uma sociedade simples, já que ela não utilizava material específico de arte, nem material nobre ou tradicional, como pode ser visto na obra *Ping Pong* (vide imagem 51).

Aprofundando-se mais na investigação da sensorialidade, a segunda fase, *A casa é o corpo*,¹²⁷ reuniu diversas proposições nas quais a artista criava situações para que os participantes interagissem entre si. Uma dessas propostas da série *Roupa-Corpo-Roupa*, desenvolvida em 1967, foi intitulada de *O Eu e o Tu* (vide imagem 52), em que um casal de participantes - lembrando que os antigos espectadores, agora são chamados de participantes - veste macacões azuis de tecido plastificado, cujos forros contêm diversos materiais sensoriais. O homem veste o macacão, que foi preenchido de modo a fornecer ao outro, ao tateá-lo, sensações de estar tocando num corpo feminino; enquanto que a

¹²⁷ *Casa é o Corpo* é uma fase entre 1967 a 1968 que contém as seguintes proposições: Série *Roupa-Corpo-Roupa*; *Mascara Sensorial*; *Óculos*; *A casa é o Corpo*: *Penetração*, *Ovulação*, *Germinação e Expulsão*; *Luvras Sensoriais*; *Casal e Camisa de força*.

mulher vestia um macacão que daria sensações ao outro de estar tocando num corpo masculino. Tendo suas visões cobertas com um capuz, é sugerido aos participantes que tateiem um ao outro, de forma a encontrar cavidades e aberturas que possibilitam a exploração tátil e o reconhecimento dos seus corpos. Havia também um tubo de borracha que ligava os dois macacões, como se fosse um cordão umbilical, unindo e ao mesmo tempo mantendo os dois participantes, distantes o suficiente para que pudessem descobrir um ao outro, como se fosse uma descoberta de si mesmo. A ideia de Clark era que os sujeitos pudessem ver ou sentir através do outro: o homem se encontrasse, ao tocar o macacão vestido pela mulher, e ela se descobrisse, tateando o macacão vestido por ele.

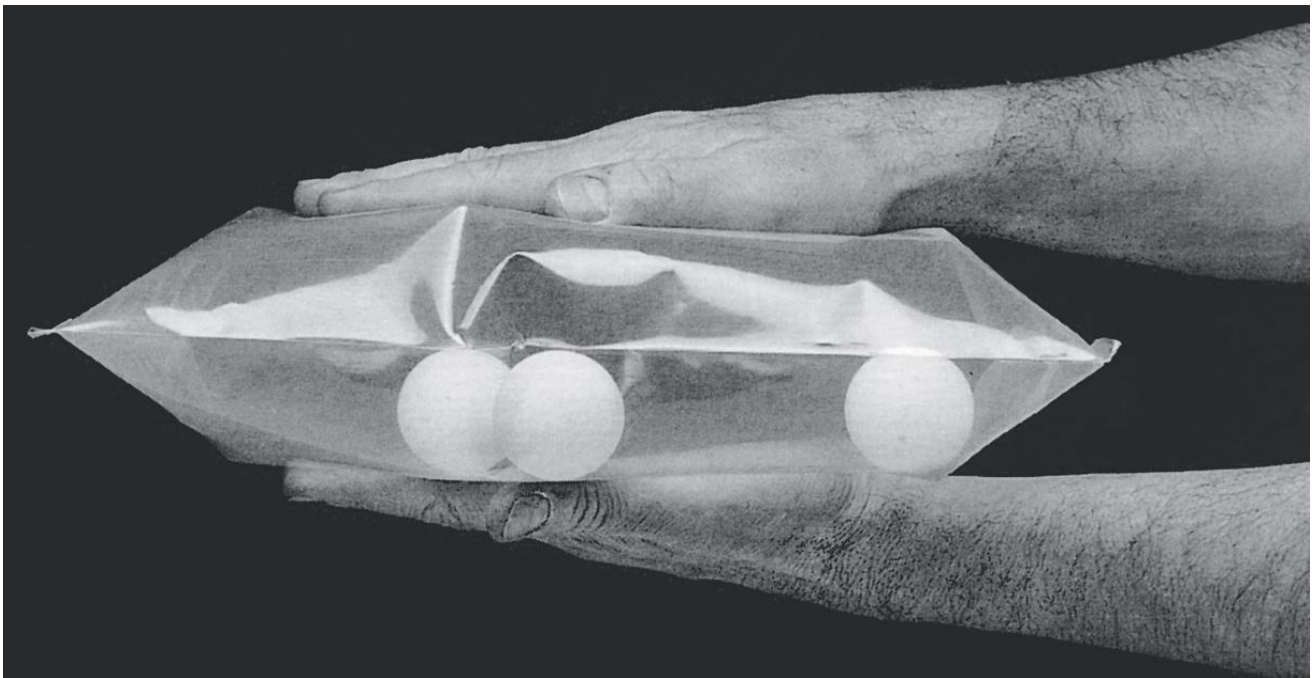


Imagem 51 – Lygia Clark, *Ping Pong* - Série: *Nostalgia do Corpo*, 1966
Plástico, Ar, Bolas de Ping-Pong, 26.6 x 35 cm
Fonte: <http://www.catview.com.br/2014/10/06/lygia-clark-1920-1988/>

Um ano depois, ela construiu os *Óculos*, um objeto sensorial que continha espelhos pivotantes em seu interior e que podia ser utilizado por um único sujeito ou em dupla, como pode ser visto no *Diálogo de Óculos* (Imagem 53). Dois participantes os colocariam no rosto, de forma que, quando eles se olhassem, as imagens se misturavam em uma espécie de fusão, já que os espelhos fragmentam a percepção visual do espaço, e, nesse caso, fragmenta a visão que um tem do outro. Era como se o corpo pudesse ser fragmentado, e cada um destes fragmentos fosse feito a partir de pedaços do corpo do outro, um pertencendo ao outro, dando a impressão de constituir um corpo misto, misturado com o ambiente circundante.



Imagem 52– Lygia Clark, *O Eu e o Tu* – Série: *Roupa-Corpo-Roupa*, 1967
Borracha industrial, espuma, vinil, acrílon, zíper, água, tecido, 68,0 x 8,0 x 170,0 cm,
Fonte: <http://www.67nj.org/a-literary-guide-to-a-sensory-experience/>

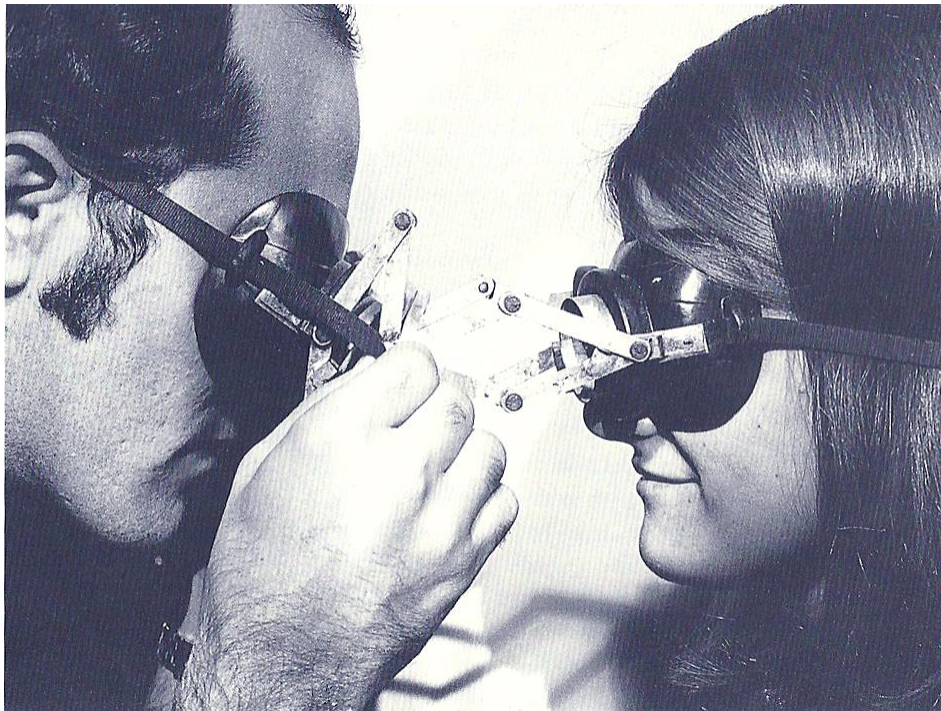


Imagem 53 – Lygia Clark, *Diálogo de óculos* – Série: *Casa é o Corpo*, 1968.
Borracha industrial, Espelho e Metal, 29,0 x 18,0 x 7,5 cm
Fonte: <http://barbaracastro.com.br/2013/02/experimentando-o-seu-corpo-sobre-a-arte-sensorial-e-os-wearables/>

O processo criativo de Clark era único, e essa sua forma de criar foi explicitada em uma carta que escreveu a Mário Pedrosa, no dia 22 de maio de 1969. Uma parte dessa carta foi publicada em um texto escrito por Guy Brett.

Tomei consciência de que na medida em que quase todos os artistas hoje se vomitam a si mesmos em um processo de grande extroversão eu, solitária, *engulo cada vez mais em um processo de introversão para depois realizar a ovulação que é miseravelmente dramática, um ovo por vez. Depois é um engolir novamente, um introverter-se quase até a loucura, para colocar um único ovo* que nada tem de inventado mas sim de engendrado... loucura? Não sei. Só sei minha maneira de atar-me ao mundo é sendo fecundada e ovular¹²⁸ (CLARK *apud* BRETT, 1997, p. 18, tradução nossa, grifo nosso).

A metáfora que Clark utilizou para referir-se ao seu trabalho, como se ela engolisse, ovulasse, engolisse novamente, para depois criar uma única obra, transmite a ideia do quanto seu processo de criação acontecia em suas entranhas, em seu mundo interior. Parece que sua obra se tornava uma espécie de filho, aquilo que nascia a partir de uma certa loucura criativa, de dentro dela. Esse lugar-entre os dois mundos - interior e exterior - de onde sua produção artística brotava, me remete à ideia de espaço potencial e de objeto transicional¹²⁹, conceitos propostos pelo pediatra/psicanalista inglês, D. W. Winnicott e explicitado no Preâmbulo Histórico, e que me permite entender sua obra como sendo ponte entre seu *self* e mundo exterior. Diante disso, acredito que se possa dizer que sua criação funcionava como um elo entre seu mundo subjetivo e a realidade compartilhada. E, além disso, sua obra também oferecia ao participante a possibilidade de vivenciá-la como um elo entre a sua própria subjetividade e o mundo exterior, como na obra *Caminhando*, quando o participante se torna autor do processo.

Nesse sentido, em um trecho de seu diário, escrito em 25 de dezembro de 1968, Lygia Clark mostra exatamente como gostaria que suas experiências internas fossem exteriorizadas por meio da arte, como um modo de ela costurar suas experiências: “Gostaria de pegar todos os meus cadernos de apontamentos e fazer uma ligação com a

¹²⁸ “I realized that as almost all artists today vomit themselves out in a process of great extroversion, I alone am more and more swallowed up in this process of introversion in order to later make the ovulation which is lamentably dramatic, one egg at a time. Then to be swallowed up over again, to introvert oneself almost until madness, to produce a single egg which has nothing to be with being invented but of being generated... madness? I don't know. I only know that being fertilized and ovulating is my manner of holding on to the world”.

¹²⁹ Objeto Transicional foi explicitado rapidamente no Preâmbulo Histórico, pois ele será aprofundando no tópico 3.2.5. Já o conceito de espaço potencial foi explicado no Preâmbulo Histórico e aprofundado no tópico 1.1.3.

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*” (CLARK *apud* RODRIGUES; BRYAN, 2014, p. 37, grifo nosso). É interessante lembrar que Winnicott, como já dito no Preâmbulo Histórico, acredita que o sujeito, quando está em contato com a sua potência criativa, tem a capacidade de olhar para o *self* e acessar suas forças integradoras, por meio do contato com a criação artística, e parece ser exatamente isso que Clark buscava ao criar sua obra.

A questão da interioridade era realmente muito importante para a artista, pois ela, além de utilizar expressões que remetem ao corpo como metáfora, para se referir ao seu processo de criação, também produziu uma obra, cujo título deixa clara a relação com o corpo e sua profundidade. A instalação de 8 metros, denominada *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão*, foi apresentada no MAM, no Rio de Janeiro em 1968, onde era permitida a passagem dos participantes pelo seu interior. Percebe-se que a artista traz novamente a questão da fecundidade para sua obra, na possibilidade do seu corpo ser um veículo que funciona por meio do processo de gestação.

Após essa exposição no MAM, Lygia Clark se muda para a cidade de Paris, onde permanecerá até 1976. Lá ela ingressará em suas duas próximas fases, intituladas como *Estrutura viva de uma arquitetura biológica* ou *o corpo é a casa*¹³⁰ (1969 -1970); e *Fantasmática do Corpo* ou *Corpo Coletivo*¹³¹ (1972 – 1975), sendo que cada uma dessas etapas reúne diversas proposições. Já a última etapa da sua obra, conhecida como *Estruturação do Self* (1976 -1987), será realizada no Brasil, logo após a sua volta.

Para alguns amigos e artistas, como Sergio Camargo e outros conhecidos, o que Clark começou a experimentar após o *Caminhando* não era reconhecido como arte e, por isso, ela começou a se intitular como propositora, em 1968, e não mais como artista, já que depois de os *Bichos*, suas obras começaram a acontecer apenas na ação entre tempo e espaço, e inclusive muitas delas nem registro tiveram. Assim, a relação entre a propositora e o participante chega a um novo limite, fazendo com que Lygia Clark se preocupasse ainda mais com a participação ativa do público, como se pode ver em seu texto:

¹³⁰ *Corpo é a Casa* é uma fase entre 1968 a 1970 que contém as seguintes proposições: *Arquiteturas Biológicas – Ovo mortalha e Nascimento; Estruturas vivas.*

¹³¹ *Fantasmática do Corpo* é uma fase entre 1972 a 1975 que contém as seguintes proposições: *Baba Antropofágica; Canibalismo; Túnel; Viagem; Rede de elástico; Relaxação e Cabeça Coletiva.*

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência.
Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos: estamos a vosso dispor.
Somos os propositores: enterramos “a obra de arte” como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.
Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o “agora”¹³² (CLARK in: BORJA-VILLEL, 1997, p. 233, tradução nossa).

Já em Paris, a artista começa a colocar em ação suas ideias como propositora, de modo que, por volta de 1971, Clark fazia suas proposições na casa de alguns colecionadores, psicanalistas e aqueles que queriam experimentar suas obras, de acordo com o relato de Julien Blaine, artista e coeditor da revista *Robho*, revista essa que, inclusive, abriu espaço para Lygia Clark em Paris. Assim, conforme o artista e coeditor, pela mediação dos objetos sensoriais, as pessoas passavam pelo ritual “de se respirar uns aos outros, de se olhar, de tocar-se com luvas soldadas, com plástico, com os sacos”, ações que só existiam quando estavam em contato com o corpo físico. “O que era bom em Lygia, que era sempre real, não era simulacro, nem virtual” (BLAINE, 2012, DVD 15), não se tratava de metaforizar sua poética. Segundo Blaine, havia um silêncio que reinava em suas experimentações, enquanto que ao contrário, nos *happenings*¹³³ todos gritavam.

Nessa mesma época, a propositora entra em contato com a antipsiquiatria e se mostra interessada em trabalhar de forma que suas proposições pudessem ter um caráter terapêutico. Leu o *Anti-Édipo*, de Deleuze, e se identificou com a esquizoanálise. Assim, nas cartas trocadas entre Lygia Clark e Helio Oiticica, ela escreve que Jean Clay estava abrindo o caminho para que ela pudesse trabalhar e desenvolver suas pesquisas em uma clínica no *Vale do Loire* (provavelmente a *La Borde*), onde “Françoise Dolto e outros profissionais interessantes” estariam também trabalhando com o corpo (CLARK in: FIGUEIREDO, 1998c, p.191). Contudo, ela desiste rapidamente de trabalhar com pacientes psiquiátricos, pois a opinião de pessoas ligadas a ela, como Sergio Camargo, era levada com muita consideração e, como ele era contra o seu percurso em direção à terapia, ela deixa a patologia para outros que tinham tal interesse, e continua

¹³² “*We are the proposers: We are the mould; it is up to you to breathe the meaning of our existence into it. We are the proposers: Our proposition is that of a dialogue. Alone we do not exist. We are at your mercy. We are the proposers: We have buried the work of art as such and we call upon you so that thought may survive through your action. We are the proposers: We do not propose you with either the past, or the future, but the now.*”

¹³³ Lygia Clark não se identificava com a *body-art*, performance ou *happening*, onde o corpo se tornava um objeto. Além disso, no seu trabalho não há espectadores, apenas participantes.

desenvolvendo seu “trabalho com gente chamada normal ou condicionada pela sociedade em que vivemos”¹³⁴ (CLARK in: BORJA-VILLEL, 1997, p. 282, tradução nossa).

Entre 1971 e 1972, presume-se que Lygia Clark não tinha mais nada a dizer, pois ela já havia entregado tudo ao participante, inclusive a autoria. Habitando um entre-lugar, um espaço que não podia ser descrito, ela fica muda e entra em uma nova etapa, intitulada *Pensamento mudo*, em que a ideia era viver sem propostas, onde sua expressão se daria através do fluir da vida. Parece que Clark estava pacificada com ela mesma e, por isso, não havia necessidade de formular mais nada. Isso só confirma uma característica da propositora, em que vida e arte são entrelaçadas, sem a possibilidade de se romper, até seu último trabalho. Durante o século XX, houve um movimento que lançou alguns artistas para olharem a vida e fazerem da relação entre vida e arte, suas obras. Guy Brett (2012, DVD 18) diz algo importante sobre essa relação, se referindo à Lygia Clark:

Se você dirigir sua atenção para a vida, você terá um sentido mais forte dessa vida, se os meios de fazê-lo forem os mais econômicos possíveis, porque eles não chamam a atenção para si. Eles apenas lançarão você na realidade da vida. Acho que era essa sua razão de ser.

Desse modo, Brett acredita que Lygia Clark se tornara um exemplo, a referência de uma artista que havia encontrado uma trajetória única e singular, propondo soluções aos problemas com o mínimo de materiais, trilhando por um caminho de forma precisa e essencial. Em suas palavras: “Se eu sentisse que Lygia achou um caminho, pareceria tornar irrelevante muitos trabalhos de outros artistas, pois eles pareceriam fazer um enorme esforço desnecessário, para produzir algo” (BRETT, 2012, DVD 18).

Em 1972, a propositora é convidada a ministrar um curso de comunicação gestual, na *Faculté d'Arts Plastiques et Sciences de L'Art da Université Paris 1 Phanthéon*, em Saint Charles, na *Sorbonne*, onde lecionou por quatro anos. Suas experiências eram fundadas na manipulação dos sentidos e na ressignificação do outro: buscava o gesto mais profundo do indivíduo, de um lugar onde poderia acessar os conteúdos inconscientes recalcados do período pré-verbal, para poder liberá-los. Sua intenção era que os participantes pudessem caminhar em direção à possibilidade de usufruírem mais de suas próprias vidas, de forma mais criativa e verdadeira.

As proposições feitas na *Sorbonne* constituem a quarta fase de criações da propositora, intitulada *Fantasmática do Corpo* ou *Corpo Coletivo*, quando desenvolveu juntos aos seus alunos as vivências: *Baba antropofágica*, *Canibalismo*, *Túnel* e *Viagem*.

¹³⁴ “(...) work with so-called normal people, or those conditioned by the society in which we live.”

Essas podiam ser consideradas como um ato contra a padronização de existência no mundo, de maneira que buscavam que o sujeito estivesse em contato consigo mesmo, com seu corpo e suas sensações, se afastando de um modo de existência em que ele fosse alienado de si. Dessa forma, Lygia Clark transformava seus alunos em objetos de suas próprias experiências, e agora suas proposições chegam ao auge da coletividade, tendo sido desenvolvidas em grandes grupos, variando de vinte a trinta pessoas, e não mais em duplas ou de modo individual. Contudo, em função das experiências serem muito intensas, muitos alunos não concluíam a disciplina, ameaçados com o desconhecido neles próprios. Entretanto, Clark tinha o cuidado de proporcionar um ambiente propício e criar uma relação de confiança com eles, para que pudessem deixar emergir as sensações que a proposição mobilizasse. Assim, por meio do confronto com o corpo coletivo, a propositora preparava os jovens por um ano inteiro para que eles pudessem trabalhar “a partir da *Nostalgia do corpo* – seu despedaçamento – até sua reconstrução, para finalizar naquilo que eu chamo de corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo” (CLARK *apud* ROLNIK, 2012, encarte do DVD, p. 14, grifo da autora).

Segundo disse na entrevista com Rolnik, a professora de sociologia da arte, Anne-Marie Duguet, contemporânea de Lygia Clark na *Sorbonne*, era surpreendente como a propositora fazia com que as pessoas trabalhassem no coletivo; como os alunos se comprometiam e até paravam de fazer suas próprias práticas individuais. E, em sua visão, isso também era reverberado pelo contexto da época, dos movimentos sociais e artísticos, um momento histórico único, em que era possível propor uma disciplina em uma universidade, sem nenhuma parte teórica, apenas vivencial e experimental.

De modo a detalhar uma vivência criada por Lygia Clark para seus alunos, apresento a proposição *Baba antropofágica*, uma das primeiras proposições de sua quarta fase. Nesse trabalho, um aluno era escolhido para deitar no chão, com os olhos fechados, enquanto os outros ficariam em pé à sua volta. Cada um dos participantes que estavam de pé colocava um carretel de linha colorida na boca, deixando-a entreaberta, apenas com a ponta do fio para fora (vide imagem 54), que era puxada lentamente para que caísse sobre o corpo daquele que estava deitado, até desenrolar completamente o carretel. Desta forma, os fios coloridos que saíam de suas bocas eram envolvidos pela saliva, e o aluno que estava deitado, ao final, ficava com o corpo totalmente coberto pelos fios (vide imagem 54). “As pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão

tirando o próprio ventre para fora. É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si”. (CLARK in: FIGUEIREDO, 1998d, p. 223).

É interessante contextualizar que essa proposição foi gerada em função da intensa relação que Clark tinha com a Psicanálise, pois, enquanto esteve em Paris fez análise com o psicanalista de orientação fenomenológica, Pierre Fédida¹³⁵, de modo que o encontro com seu analista reverberou na construção dessa proposição. Clark menciona que, ao encontrar Fédida pela primeira vez, esqueceu tanto a língua francesa quanto o português e, como não conseguia falar nenhuma palavra, começou a babar, ao que o psicanalista disse: “o fato é que as palavras são, antes de mais nada, uma secreção do corpo, é baba. *Baba antropofágica*. Então, quando a gente as traz, é preciso vesti-las (...) Minha senhora esse é um grande começo de análise” (ROLNIK in: BOIS, 2012, DVD 19, grifo nosso). Depois desse episódio, ela teve um sonho, a partir do qual realizou sua proposição, em 1973, intitulando-a de *Baba antropofágica*. Sua análise com Fédida durou alguns anos, e acredita-se, daí derivaram muitos de seus trabalhos.

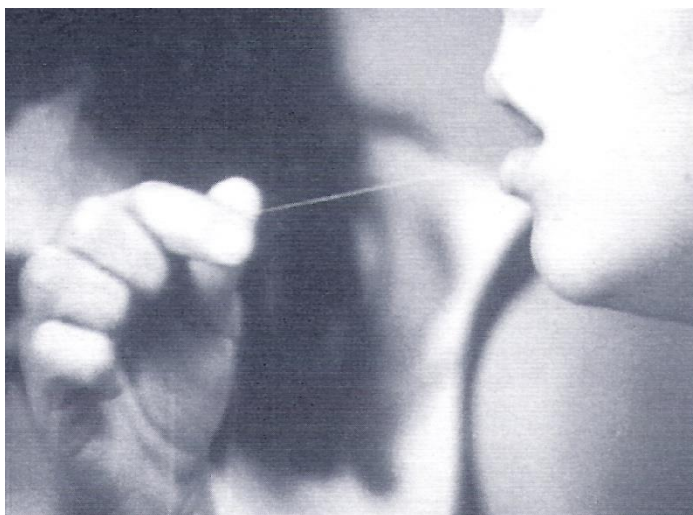


Imagem 54– Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973
Série: *Fantasmática do Corpo*, Linha de algodão
Fonte: Lygia Clark: *Fundació Antoni Tàpies* (catálogo) p.296

Em um texto escrito por Clark, fica claro que os materiais utilizados em suas proposições simbolizavam partes do seu próprio corpo, incluindo a baba, e que era por meio deles que ela se conectava ao outro, como uma tentativa de se comunicar. Parece que ela necessitava se ligar aos outros, como uma forma de se perder, por meio da

¹³⁵ Filósofo, psicólogo e psicanalista, Pierre Fédida é considerado um dos mais importantes nomes da psicanálise francesa. A atividade clínica e as manifestações psicopatológicas marcaram profundamente o pensamento de Fédida, que tinha um sólido fundamento na obra de Freud, contudo, sua visão é bastante influenciada por estudos psicanalíticos pós-freudianos, por meio de Sándor Ferenczi, Melanie Klein, Wilfred Bion e Donald Winnicott. Informação retirada do site oficial da FEBRAPSI, disponível em: <<http://febrapsi.org.br/biografias/pierre-fedida/>>.

subjetividade antropofágica, como diria Rolnik, para posteriormente se encontrar. É curioso, ainda, ressaltar que, novamente, ela traz o processo criativo relacionando-o com a interioridade corporal e, de forma preciosa, neste texto, há uma sugestão de que ao estar com o outro, ela era motivada a construir uma obra, e desse modo, se reconstruía.

Sou consciente de que os elásticos que proponho pra atar as pessoas são a baba que se cristalizou no espaço real.

Consciência de que os plásticos ainda são parte do meu corpo, baba cristalizada que me conecta ao outro na tentativa de comunicação, mas ainda através do meu corpo.

Consciência de que ligar ao outro é mais do que o objeto intermediário, seja a pedra, o elástico, o plástico. Sou um ser que se alimenta do psiquismo dos outros. (...)

Consciência de que o me diluir no mundo, perdendo minha identidade, era a procura de engolir todas as outras identidades para, no enriquecimento, devolvê-las: baba coletiva¹³⁶ (CLARK in: BORJA-VILLEL, 1997, p. 292, tradução nossa, grifo nosso).

Clark utiliza o termo “*objeto intermediário*” na citação, afirmando ter consciência de “que ligar ao outro é mais do que o objeto intermediário, seja a pedra, o elástico, o plástico. Sou um ser que se alimenta do psiquismo dos outros”. Nesse sentido, acredita-se que suas proposições são vistas por ela como uma tentativa de acessar o outro para “se alimentar do psiquismo” deles, para devolver em forma de uma produção artística, e que os objetos sensoriais que ela criava eram, supostamente, um elo entre seu mundo subjetivo e a realidade compartilhada com seus alunos.

Gaëlle Bossier, ex-aluna de Lygia Clark, que a acompanhou entre 1974 e 1975, relembra as aulas ministradas, em Saint Charles, na entrevista com Suely Rolnik. Segundo ela, a propositora seguia sempre uma sequência, como em um ritual que variava apenas em alguns detalhes. Começava com a *Relaxação* (Imagem 55) - outra proposição de sua quarta fase -, um relaxamento para que os alunos pudessem direcionar a percepção a eles mesmos. A ideia era estar em contato com o corpo, com as sensações e com aquilo que remetia a um estado mais primitivo. Eles deitavam em círculo, com os pés voltados para o centro e as cabeças para fora, mantendo os braços e pernas abertas, criando um formato de uma estrela com seus corpos. No centro do círculo havia diversos sacos

¹³⁶ “*I propose relegating people is the slobber which has crystallized in the real space. Awareness that the plastics are still a part of my body, crystallized slobber which connects me to the other in the attempt at communication but still through my body, Awareness that connecting myself to the other is more than the intermediary object that is the stone, the elastic or even the plastic. I am a being which is fed by the psyches of the other. (...) Awareness that in diluting myself in the world, losing my identity, was the search for swallowing all the other identities to return them in enriching: collective slobber*”.

preenchidos com ar e/ou areia, onde os participantes repousavam seus pés. Ficavam de olhos vendados e pequenos seixos eram passados de mão em mão.



Imagem 55 – Lygia Clark, *Relaxação*, 1974/75 - Série: *Fantasmática do Corpo*
Fonte: Lygia Clark: *Fundació Antoni Tàpies* (catálogo) p.307

Em algumas variações do relaxamento, era possível ter os objetos sensoriais sobre a barriga, como se os participantes estivessem grávidos. Às vezes, Clark abria as torneiras de água da sala para que o som e o frescor pudessem se propagar. Outras vezes, fazia diferentes barulhos para que os alunos escutassem. Ela fazia, também, certos movimentos com um tubo de borracha que, quando tinha suas extremidades interligadas e era pressionado com a mão, simulava um som semelhante à respiração humana, de modo que, quando distendesse e contraísse o objeto, intitulado *Respire comigo* (vide imagem 56) reproduzia uma suposta inspiração e expiração. Ou, então, ela apenas direcionava um sopro quente sobre o corpo dos alunos com um grande tubo, para que eles sentissem um calor localizado. Para ativar o olfato, a propositora levava ervas e flores, e, algumas vezes, os cobriam com plantas esmagadas, para exalar seus odores.

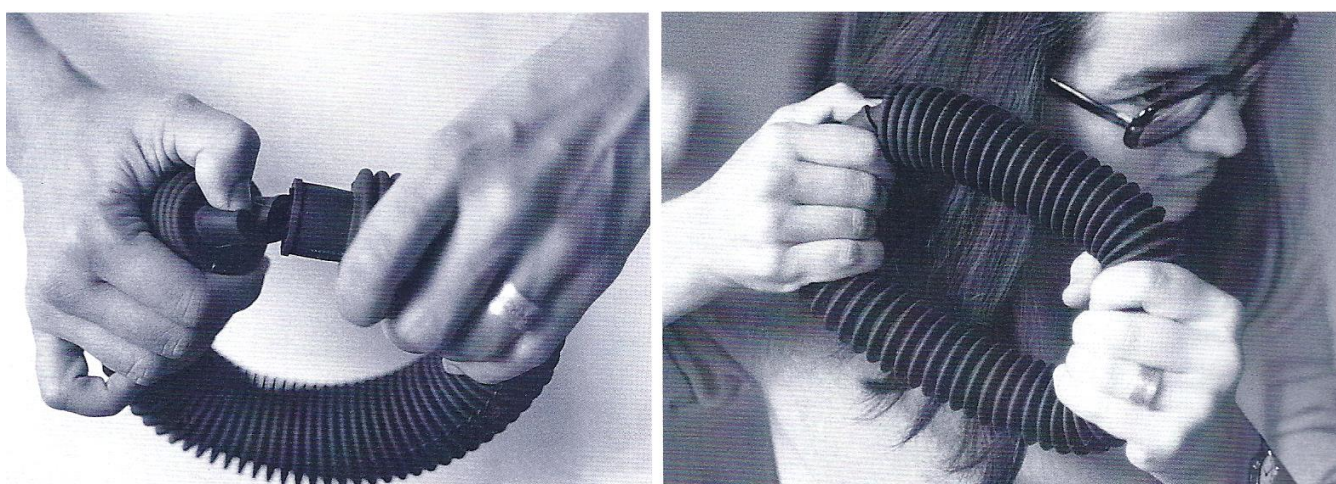


Imagem56 – Lygia Clark, *Respire Comigo* – Série: *Nostalgia do Corpo*, 1966
Borracha industrial, 40,0 x 0,4
Fonte: Lygia Clark: *Fundació Antoni Tàpies* (catálogo) p.209

Após Lygia Clark “religar a constelação sensorial”, como diria o fundador do departamento de dança, na *Université Paris VIII*, Hubert Godard (2012, DVD 12), a partir do toque, do som e do cheiro, era finalizada a relaxação e, logo em seguida, outra atividade era proposta. Bosser disse se lembrar de uma experiência que a marcou muito: folhas de jornal eram colocadas sobre os corpos dos alunos deitados sobre o chão, de olhos fechados, de forma que o grupo todo ficava unificado pelos jornais que o envolvia, criando, assim, uma camada isolante em relação à atmosfera. Quando abriam os olhos, viam o espaço plano por debaixo da camada de jornais, mas, ao mesmo tempo, percebiam um emaranhado. Bosser (2012, DVD 11) afirma que sentia a impressão de estar dentro de algo coletivo, em um casulo protegido. “A gente se esquecia do corpo. A noção de corpo coletivo se espalhava. A gente se espalhava na superfície desse e se fundia (...) O braço, de repente, se separava do corpo, pois não havia mais essa totalidade da percepção do corpo. Eram pedaços separados”. Para ela, a sensação de fusão era muito boa, pois se sentia em comunhão com o grupo. Contudo, havia, também, outras vivências difíceis e dolorosas.

As diversas vivências que Clark proporcionava aos participantes tinham como objetivo ajudá-los a entrar em um estado mais regressivo, um lugar subterrâneo e, possivelmente, perigoso, porque eles podiam perder suas referências. Nesse local, as palavras desapareciam e era o corpo que falava. Contudo, a angústia sentida por Bosser, por exemplo, era criativa e não mórbida e, além do mais, era condição para avançar, conquistar outro lugar. Segundo seu relato, para “investir totalmente em uma proposição da Lygia, era preciso aceitar se esvaziar” (BOSSER, 2012, DVD 11); esvaziar de sua própria substância, das imagens de si mesmo. Em consonância a isso, Godard acredita que o estado em que o sujeito se encontrava, em tais proposições, decorre de um estado de vazio, de suspensão do pré-movimento, uma boa oportunidade de se recriar de novo, a partir do esvaziamento das representações do espaço.

Por isso, era necessário confiar muito em Clark, para poder se entregar ao coletivo sem se perder, pois ela se tornava a grande referência. Tudo girava em volta dela, de modo que a propositora se transformava em testemunha da experiência sensível, e o seu olhar era participante também. Bosser afirma, ainda, que sentia uma grande dificuldade em sair do estado regressivo e introspectivo que era promovido nas experiências, para estar novamente com o grupo, depois de se aprofundar tanto em si mesma. Assim, ao final das vivências, os participantes saíam devagar de um estado de fusão, gerado pela coletividade, entrando em contato com a realidade compartilhada, em um despertar. A propositora se preocupava no sentido de fazer com que todos os alunos voltassem à realidade, pois sabia do perigo deles

“ficarem presos” em uma outra dimensão, podendo psicotizar e, por isso mesmo, ficava presente e atenta, não havendo deriva. A ideia era que, depois do relaxamento e das proposições escolhida por Clark, a cada aula, os participantes caminhassem para a última etapa do dia, que era a verbalização, o modo usado por ela para ajudá-los a saírem do estado regressivo. Essa era a forma que as pessoas tinham para concretizar suas experiências entendendo que, ao exprimir algo vivido por meio das palavras, as vozes se tornavam ponte entre a subjetividade do participante e a realidade compartilhada. Desse modo, era muito importante o momento da verbalização ao final, pois, quando o sujeito saía da proposição, as imagens e as sensações que tinham sido acordadas em seu corpo ainda não tinham sido compreendidas e estavam sem lugar dentro dele, portanto, seria por meio da fala que as cenas vividas ganhariam sentido. Contudo, nem todos falavam no momento final, já que, muitas vezes, não havia palavras a serem ditas, e a escuta do que era vivido pelo outro, em muitos momentos, era o suficiente, ajudando tal sujeito a reconhecer aquilo que ele próprio havia vivido e ainda não tinha sido possível colocar em palavras.

É interessante ressaltar que, nas cartas trocadas com Helio Oiticica, Lygia Clark relatava que o mais importante nas proposições era o *vécu*¹³⁷, pois ela acreditava serem os comentários dos participantes sobre aquilo que eles tinham vivido o que podia ajudá-la a reconstituir a si própria. Segundo Rolnik (2012, encarte do DVD, p. 49), “pela primeira vez, ela acompanha de perto os efeitos de seus objetos e procedimentos na subjetividade dos receptores”. Assim, era por meio da participação deles que ela recuperava o que era, efetivamente, a sua obra, já que a propositora elaborava “através da elaboração do outro” (CLARK in: FIGUEIREDO, 1998d, p. 223). Desse modo, parece que havia um revigoramento de si através do outro, a partir do momento em que ela fazia as proposições para o outro vivenciar, saindo de um papel passivo para o ativo. Novamente a propositora sugere que, ao estar em contato com seus participantes, ela é instigada a propor uma nova produção, e, com isso, ela se reconstitui. Como Clark tinha constantes crises emocionais; a forma de ela sair da sua dor consistia em criar as proposições e oferecer ao outro, de modo que esse outro também mergulhasse em si e pudesse devolver para ela suas próprias questões. Assim, por meio da subjetividade antropofágica, Lygia Clark estabelece uma ponte entre ela mesma e o mundo.

Em 1975, Lygia Clark e seus alunos construíram uma obra chamada de *Cabeça Coletiva* (Imagem 57), em que cada aluno colocou algo que pertencia a si dentro de uma

¹³⁷ *Vécu* é o particípio passado do verbo *vivre*, que poderia ser traduzido aqui por aquilo que foi vivido na experiência.

grande cabeça de madeira; como bilhetes, comidas, serpentinas, etc. Depois, um participante foi escolhido para encaixá-la em seu corpo, e todos a levaram para caminhar pelos jardins de Saint Charles. Após esse momento de criação compartilhada, a obra ficou adormecida em um canto de seu ateliê, já que a propositora não havia gostado muito dela, por ela ter ficado grande demais, diferente do que ela havia imaginado. De acordo com Yve-Alain Bois, Clark teria dito que “aquele treco de madeira parecia uma escultura francesa ruim dos anos 50” (CLARK *apud* BOIS, 2012, DVD 19). No momento em que a propositora já estava trabalhando com coisas mais efêmeras e com materiais sem consistência, como a *Baba Antropofágica*, aquilo que havia restado da cabeça, depois da experiência com os alunos, se tornou um objeto grande, pesado e Clark não estava interessada pela solidez do objeto de arte, pois, para ela, o mais importante era a vivência. Na verdade, Bosser tinha ficado à frente na construção da parte estrutural da cabeça, e ficou completamente frustrada e com raiva de Lygia Clark, por não ter agradado a artista. Em função disso, e de outros desentendimentos, um rompimento definitivo se estabeleceu entre elas, de modo que Bosser parou de frequentar as aulas da propositora.



Imagem 57 – Lygia Clark, *Cabeça Coletiva* – Série: *Fantasmática do Corpo*, 1975.
Borracha industrial, papel, plástico, nylon, tecido, 100 x 100 x 80 cm
Fonte: <http://goo.gl/U7GINy>

Esse episódio sobre o rompimento é importante, porque mostra a profundidade com que Clark conseguia atingir em seus trabalhos coletivos, embora ela não tivesse condições – e talvez, nem fosse o lugar apropriado – para dar o suporte necessário a cada um dos participantes. Bosser aponta que, naquela época, se encontrava emocionalmente muito misturada com a propositora, e isso era importante para que a criatividade surgisse. Contudo, em determinado momento, percebeu que aquilo lhe causava sofrimento e sentiu que deveria sair do estado fusional em que se encontrava. Essa relação de Bosser com Lygia Clark se assemelha a de um bebê dependente de sua mãe-ambiente¹³⁸, e fica evidente que a propositora não soube lidar com essa relação, não tendo sustentado as necessidades de sua aluna, e provavelmente, de outros participantes. Talvez seja por isso que ela deu mais um, e o último passo importante de sua carreira, e resolveu fazer as vivências individuais, em um local mais adequado, para tentar dar o contorno necessário aos participantes, já que era muito delicado resolver certas questões dentro de um espaço coletivo. Nesse sentido, é interessante perceber que muitos alunos, a partir das entrevistas com Rolnik, evidenciaram uma

Incontestável ambivalência, lembrando da raiva que sentiam de Lygia em alguns momentos, pela angústia que a experiência lhes provocava ao se perceberem tomados por seus fantasmas e pela memória das sensações que os convocam, *fora de um ambiente em que tivessem condições adequadas para acessá-los* e, de preferência, para desenvolver um trabalho de elaboração da memória do corpo (ROLNIK, 2012, encarte do DVD, p. 50, grifo nosso).

Acredito que, para Bosser, e possivelmente para outros alunos, Clark ocupou o lugar da figura materna, aquela que tinha o poder de fazer nascer, ajudando-os a ativar as memórias pré-verbais. A propositora tinha esperança de que suas proposições pudessem modificar a totalidade da vida dos participantes e, conforme sua ex-aluna, somente uma “mãe poderosa” podia estar em um lugar que realmente fosse permitido modificar a vida de uma pessoa. Por meio de suas proposições sensoriais, que despertavam a criatividade, Lygia Clark introduziu o lado terapêutico de seu trabalho como um modo de ajudar o participante a viver melhor. Em suas palavras:

¹³⁸ Para compreender sobre o conceito winnicottiana da mãe-ambiente ver Preâmbulo Histórico, nota de rodapé de número 31.

Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que eu dou, se ela consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor, comer melhor, isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês¹³⁹

Bosser acredita que as experiências em Saint Charles chegaram ao fim, quando Lygia Clark já havia apresentado todas as proposições e as vivências começaram a se esvaziar. Ela queria que os alunos investissem mais, contudo, era preciso ser muito criativo para isso. Enquanto a fonte criativa vinha da propositora, era fácil para os alunos embarcarem, mas chegou um momento em que a própria Clark já não tinha mais o que oferecer, e os alunos não conseguiram dar aquilo que ela esperava.

A visão de Yve-Alain Bois caminha na mesma direção em relação aos motivos pelos quais a propositora teria deixado a *Sorbonne*. Acredita que ela já estava com dificuldades de realizar o que desejava. No começo, gostava muito, mas depois se tornou uma obrigação chata e repetitiva, sempre com os mesmos alunos, de forma que o trabalho se esgotou. Segundo Bois, Clark tinha uma atitude frequente de finalizar rapidamente aquilo que não lhe agradava mais, em vez de se alongar na relação e tentar reparar as falhas. Ela operava de modo que, se algo estivesse ruim, ela simplesmente virava a página e partia para fazer outra coisa. “Ela fez a experiência, viu o que funcionava ou não, viu os limites da coisa. (...) Cutucou e chocou a turma para tirá-los de seus casulos. Mas isso estava feito, não valia a pena continuar” (BOIS, 2012, *DVD* 19). Além disso, ainda, havia outro importante motivo, de acordo com o historiador da arte: Ela tinha medo de se tornar um guru e, como havia alguns alunos “viciados” em suas propostas, esse era mais um fator para que ela saísse da *Sorbonne*.

Já, conforme o artista e amigo de Lygia Clark, David Medalla, quando ela chegou a Paris, pós-68, havia uma grande liberdade de experimentação artística e da sexualidade, e vivenciar tais experiências fazia muito sentido para se ir além dos limites. Mas, alguns anos depois, a capital francesa começou a se tornar uma cidade cara para se morar e convencional, diante do que se esperava do mundo artístico. O clima político, na França, também começou a ficar insuportável, havendo uma quase ditadura naquele momento, enquanto o Brasil começava a se abrir. Seus amigos exilados começaram a ir embora e Clark resolveu voltar para seu país de origem, em função dos fatores culturais e econômicos. Assim, segundo Medalla, na última vez que viu a propositora, ela teria

¹³⁹ ASSOCIAÇÃO CULTURAL *O MUNDO DE LYGIA CLARK*. Informação disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>>.

dito o seguinte: “Mas o que vou fazer aqui ... não vêm mais pessoas com quem haja possibilidade de discutir”? (CLARK *apud* MEDALLA, 2012, DVD 17). Desse modo, sua referência do mundo artístico, em Paris, já não estava mais lá, e sua única ligação com a cidade se tornou a figura do analista, cuja relação, provavelmente, também se fragilizou. Naquele momento, Fédida a encaminhou para fazer um relaxamento corporal com Monique Karlicow, que era ligada ao método de relaxamento indutivo, desenvolvido pelo psicanalista russo, Michel Sapir. Entretanto, Lygia Clark não gostou do trabalho, porque acreditou ser uma instrumentalização de seu pensamento.

Assim, a propositora voltou para o Brasil e continuou a desenvolver o mesmo trabalho que executava na *Faculté d'Arts Plastiques*, mas agora de forma individual. Entretanto, é bom ressaltar que não se tem outros registros de sua passagem por Paris que não sejam as cartas trocadas com Helio Oiticica, alguns textos publicados na revista *Robho*¹⁴⁰, e as entrevistas¹⁴¹ feitas por Rolnik, de forma que se pode apenas supor que foi assim que aconteceu a evolução de seu trabalho. Fato é que, em 1976, Lygia Clark volta, definitivamente, ao Rio de Janeiro e inicia a última fase de sua carreira, com uma abordagem mais individual, na qual se relaciona com um participante de cada vez e sistematiza o dispositivo em que usa os *Objetos Relacionais*, rompendo de vez as fronteira entre arte e clínica, assunto do próximo tópico.

3.2 ESTRUTURAÇÃO DO SELF

Aqui, de repente, tudo desmorona.
Quando a propriocepção¹⁴² desmorona,
isso abre o religamento do imaginário.
GODARD (2004)

Lygia Clark, em seu processo criativo, teve uma trajetória única e singular, em que se utilizou do espaço como uma questão fundamental para estruturar suas obras e de uma linha orgânica que transitava entre o dentro e o fora. Ao retirar as molduras, ela criou a possibilidade de se perceber efetivamente a tela, que, posteriormente, se torna

¹⁴⁰ Tais textos publicados na *Robho* foram escritos por Yve-Alain Bois que colaborou junto com Lygia Clark na elaboração desses textos. Bois tinha apenas 16 anos na época que trabalhava na revista *Robho*, e acredita que tais publicações foram muito importantes para sustentar a radicalidade de sua abordagem.

¹⁴¹ As entrevistas que Suely Rolnik filmou foram fundamentais no sentido dela ter conseguido juntar um conjunto de subjetividades, um “arquivo como uma escultura do tempo”, por meio de diferentes pessoas que tiveram contato com Lygia Clark entre 1968 a 1976. Sua ideia era ter uma dimensão histórica do que era a prática das experimentações em Paris, a *Estruturação do Self* e sua possível reativação no presente.

¹⁴² Hubert Godard diz que a *propriocepção* é o termo utilizado para se referir à capacidade que o corpo tem em reconhecer o espaço. Deste modo, ele acredita que por meio do trabalho de Lygia Clark a propriocepção desmorona, jogando o participante para outro tempo e espaço.

tridimensional, até que o corpo é convocado a participar do seu trabalho. Assim, a sua produção artística segue uma linha evolutiva semelhante às etapas do desenvolvimento de um animal, em que primeiro vem o *Ovo*, depois o *Casulo*, que rompe quando está plenamente formado, e vai em direção ao espaço para nascer o *Bicho*. Logo depois, sua obra começa a se espalhar pelo recinto, de tal modo que o *Trepante* deixa o espaço convencional da galeria para interagir com o meio ambiente natural. Por último, cria os objetos sensoriais e inaugura uma série de experiências para os participantes vivenciarem, de forma que a propositora atravessa o território da arte, desintegrando a categoria de objeto de arte, de artista e de espectador, até chegar naquilo que ela chamou de proposição, onde a questão terapêutica foi essencial para desenvolver a prática corporal.

Na verdade, desde o *Caminhando*, passando pelos *Bichos*, até o final de seu percurso, todas essas obras foram consideradas proposições, remetendo àquilo que se propõem. Assim, Clark chega à quinta fase de suas proposições sensoriais, intitulada de *Estruturação do Self* (1976 - 1987), a última e mais longa etapa de seu caminho. Deste modo, importa observar que ela utilizou a pintura e a escultura como suporte de seu pensamento durante treze anos, contudo, nos próximos vinte e seis anos, iniciando com o *Caminhando*, sua trajetória a levou a agregar uma dimensão terapêutica, passando por cinco fases experimentais, quatro delas examinadas no tópico 3.1.

É interessante ressaltar, ainda, que a noção de público foi se modificando, com o passar do tempo, no percurso de Lygia Clark. No começo era estabelecida uma relação mais convencional com o espectador, daquele que contemplava suas pinturas, mas, mesmo naquele momento, o observador tinha uma ligação mais próxima com a obra do que usualmente, por entrar no espaço íntimo da pintura, que não tinha mais a moldura que supostamente servia para delimitar um distanciamento entre a tela e o indivíduo. Depois, com os *Bichos*, todos são convidados a manipularem suas esculturas, pois elas pedem a participação do sujeito. Logo após esse período, ela entra na fase das proposições sensoriais, de forma que a relação com o espectador se modifica completamente, exigindo uma iniciação para que ele pudesse entrar e participar da obra. Por último, na *Estruturação do Self*, a propositora caminhou de tal modo que não se pode falar mais em espectador, pois a relação acontecia apenas entre ela e seu cliente, nome que passou a utilizar para se referir àquele que vivenciava tal experiência, como será mostrado em tópicos posteriores nesse capítulo.

Em toda sua trajetória, mostrada até o momento, a propositora buscava soluções formais e sensoriais dentro de uma linguagem que “não houvesse fantasia¹⁴³” e, por isso, adentrou no campo das sensações corporais e dos conteúdos inconscientes, se aproximando do campo da terapia, como uma tentativa de responder às questões que ela indagava, ficando no limite da experiência moderna de vanguarda. Pretendia criar uma conexão entre os objetos que começou a criar - os *Objetos Relacionais* - e o corpo, de forma que ela se disponibilizava a estar presente em suas experiências com um único sujeito a cada vez e, assim, chegou a um impasse, e sua opção foi ultrapassar a linha radical que delimitava os territórios entre arte e clínica.

O seu novo trabalho, *Estruturação do Self*, tinha como intuito fazer com que o cliente percebesse como o seu corpo seria afetado pela presença dos *Objetos Relacionais*, com a finalidade de viver a experiência para ativar a camada mais primitiva do inconsciente e mobilizar as memórias gravadas no corpo. Desse modo, nesse inédito momento de seu percurso, a propositora tinha uma intenção clara: convocar e deslocar “os traumas e seus fantasmas inscritos na memória do corpo, cuja mobilização deixaria agora de ser um mero efeito colateral de suas proposições” (ROLNIK, 2012, encarte do DVD, p.51). Enquanto em Saint Charles os traumas e fantasmas inscritos no corpo eram libertados, como efeito colateral da experimentação pela qual passava o participante, agora, com seu novo dispositivo estético¹⁴⁴, *Estruturação do Self*, tais questões passariam a ser o centro, já que, nessa quinta fase, Lygia Clark queria explorar o poder que os *Objetos Relacionais* teriam de convocar essa memória, de vomitar e curar a fantasmática¹⁴⁵. Nas palavras de Rolnik:

Quando teve chance de acompanhar a experiência do receptor, quando ela ensinou na *Sorbonne* e pode acompanhar os efeitos de seu trabalho no tempo, por semestres inteiros, com um grupo grande, duas vezes por semana, três horas, *ela se deu conta de que era impossível, por meio destas abordagens, convocar esta capacidade do sensível no receptor. Porque quando se convoca, quando se mobiliza essa capacidade, mobiliza-se também todos os traumas das impossibilidades de vivê-la, que são a causa de seu recalque, o que é grave para a sociedade, para a política... Para o estético, então é pior ainda, pois a experiência estética acontece exatamente aí* (ROLNIK, 2012, DVD 20, grifo nosso).

¹⁴³ Fantasia aqui não se refere às questões do inconsciente, e sim ao espetaculoso, ao excesso, ao supérfluo.

¹⁴⁴ Aqui há uma passagem importante, ao meu ver, daquilo que era intitulado apenas como proposição para o que agora denomino também como dispositivo, já que havia uma intenção mais clara da artista em utilizar aquilo que ela propunha para acionar algo no sujeito, e por isso, utilizo o termo dispositivo estético.

¹⁴⁵ Fantasmática é um termo que Lygia Clark remete aos fantasmas inscritos no corpo, ou seja, acredito que ela se refere às fantasias primitivas do sujeito que foram adquiridas antes da aquisição da linguagem, de modo que as sensações e as percepções – internas e externas – sentidas pelo sujeito quando era bebê foram incorporadas à sua psique/soma e que, de alguma forma, impendem que ele, enquanto adulto, possa estar inteiro no mundo e em suas experiências.

Rolnik traz em seus escritos e pesquisas, um aspecto importante, que é o contexto histórico da época, momento em que Clark queria inserir seu dispositivo estético no cenário da Psicanálise, entre a década de 70 e 80, um período pós-ditadura militar, em que as pessoas da classe média carioca, em função da grande mudança cultural, procuravam fazer análise. O Rio de Janeiro apresentava um cenário de radical experimentalismo, que caracterizou o ambiente cultural dos tropicalistas, movimento cultural brasileiro de vanguarda, que aconteceu entre 67 e 68, na tentativa de construir uma produção realmente brasileira e popular, introduzindo elementos da cultura jovem, misturados com o experimentalismo estético. Além dos cantores/compositores, Caetano Veloso, Tom Zé, a banda Mutantes, dentre outros, havia também a inserção de alguns artistas como Helio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Ivan Serpa, etc., todos em um diálogo intenso com as obras de Oswald de Andrade e os poetas concretistas, buscando romper com os valores vigentes, conforme se pode ver no texto *Tropicália*, de Helio Oiticica, escrito em 4 de março de 1968:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. (...) É a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual social, existencial, escapa à sua idéia principal.¹⁴⁶

Naquele momento, as pessoas começavam a perceber e compreender o corpo de outra forma, passando a vê-lo em sua subjetividade. Assim, a artista, que expandiu a pintura para ir ao encontro do outro, se deparou com a Psicanálise no caminho, o que permitiu um aprofundamento no seu trabalho. Desse modo, no próximo tópico, será necessário analisar a importância da sua relação com a Psicanálise, inclusive fazendo uma breve análise do nome escolhido para seu dispositivo estético, por meio da teoria winnicottiana e, logo após, será descrita tal proposição, o seu dispositivo e suas especificidades, trazendo a experiência vivida e os comentários dos críticos sobre a obra, alguns trechos de seus relatos de caso, para, por fim, compreender que entre-lugar a *Estruturação do Self* ocupa na relação com a artista.

¹⁴⁶ Informação retirada do Site sobre o movimento Tropicalismo, que disponibiliza o texto *Tropicália* de Helio Oiticica, disponível em <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>>.

3.2.1 O entre-lugar da poética clarkiana: o perigoso território entre arte e clínica

Sinto-me sem categoria, onde é meu lugar no mundo?
Tomo horror a ser catalisadora de minhas proposições.
Quero que as pessoas as vivam e introjetem
o seu próprio mito independente de mim.
CLARK (1975)

Desde 1972, Lygia Clark se deparou com a mobilidade dos territórios, abandonando o lugar permanente e consolidado da arte, mas, sem adentrar ao da clínica, se localizando em um território totalmente novo, entre os dois campos. Então, não é possível reduzir a sua trajetória para encaixá-la em uma dessas duas áreas, pois, se mesmo assim, tentarmos colocá-la em algum desses dois campos, perderemos a virulência do território que ela abriu, do entre-lugar que é tanto potente para o lado da arte como da terapia. Nesse sentido, Rolnik faz uma crítica da compartimentação desses territórios:

Ela cria um território que não está nem na esfera da arte, departamento da vida social especializado nas atividades de semiotização e onde se confina o acesso à potência criadora da vida; nem na esfera da clínica psicológica, especializada no tratamento de uma subjetividade dissociada dessa potência; nem na fronteira entre ambas. Trata-se de um território totalmente novo (ROLNIK, 1999, p. 23).

Portanto, sua produção artística deve que ser encarada sem reduzi-la à terapia e, muito menos, sem fetichizá-la como arte. Assim, quando há uma confusão entre as fronteiras – arte e clínica – isso se deve ao fato de que ambas trabalham com a remodelagem da matéria subjetiva, por meio de um religamento da percepção, conforme Godard, mudando apenas o contorno do trabalho; se é um quadro clínico, ou se trata de outra forma de contrato, como era o caso de Lygia Clark. Desse modo, Godard acredita que o cliente pagava para viver a obra de uma artista, uma experiência estética, e não necessariamente para fazer terapia. Ela era paga como propositora, para criar as condições para que o outro pudesse reativar suas percepções, e o diferencial de seu trabalho é exatamente esse. Só o fato de fazer a pessoa deitar em um colchão de bolinhas de isopor, que é instável, mas, ao mesmo tempo molda o corpo, isso se torna uma forma de modificar a postura, o movimento e, conseqüentemente, a percepção. E, além de alterar a postura da pessoa, ela também lhe vedava por completo a visão, por meio de *Almofadas Pesadas*¹⁴⁷, e ainda alterava a sua audição, quando colocava conchas do mar nos seus ouvidos (imagem 58), como uma forma de tentar modificar a percepção da gravidade. Então, para Godard (2012, DVD 14), a

¹⁴⁷ No tópico 3.2.3 será descrita a obra por completo, mas, por enquanto, apenas para completar a informação, a *Almofada Pesada* era um objeto sensorial de mais ou menos 30 cm x 30 cm feito de tecido cru de algodão e preenchido com areia da praia.

Estruturação do Self é um trabalho que opera pela revolução da percepção, “de algo que iria na direção de uma transformação daquilo que bloqueia a sociedade, que bloqueio o Eros, que bloqueio o movimento... e de recolocá-lo em jogo”. Por isso, afirma: a *Estruturação do Self* é uma clínica muito além da terapêutica, trata-se de uma clínica política!



Imagem 58 – Lygia Clark, *Conchas*, 1976/1987
Série: *Estruturação do Self*

Já o filósofo Fuganti (2013) afirma que a arte pode até ter função terapêutica, mas não é disso que se trata uma obra, e acredito que suas palavras podem ser empregadas numa análise da *Estruturação do Self* e da forma como a artista trabalhava, de modo que o seu dispositivo pudesse ser considerado um (entre)lugar, onde fosse possível respirar um ar puro, para se renovar e libertar as potências estéticas:

Se a coisa for honesta, ou seja, se de fato é liberar as potências estéticas, porque, às vezes, aquele louco, aquele doente, ele está doente do fechamento expressivo das forças plásticas da vida, claro! Porque não a arte, então, como um ar puro, um lufado, mas não como muleta, não como função de cura. Pode até ter esses efeitos de cura...¹⁴⁸

Indo na mesma direção, o filósofo e curador do Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, Thierry Davila, na entrevista com Rolnik, diz que, mesmo que seja terapêutico, o trabalho de Clark aborda um problema plástico, pois sua proposição põe em jogo a questão das formas, em um tempo e espaço. Em 1999, Davila foi cocurador da exposição *L'Art Médecine*, no *Musée Picasso* e no *Centre Hospitalier d'Antibes*,

¹⁴⁸ Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>.

quando algumas proposições da artista foram mostradas. Foram feitas réplicas dos *Objetos Relacionais*, que ficaram dispostas ao público, tanto no contexto museológico, quanto hospitalar. Pela primeira vez, os dispositivos de Lygia Clark foram apresentados ao público de modo que os lados estético e terapêutico fossem expostos de forma indissociável de sua poética. O interessante dessa proposta curatorial é que os objetos foram colocados em cima de uma mesa, fora do prédio do hospital, debaixo de uma grande árvore, em uma espécie de espaço de convivência, onde família, paciente e funcionários pudessem habitar, por três meses e meio. Era um lugar de encontro, em que os objetos faziam a função de intermediar a relação entre as pessoas. Assim, depois de adentrar à poética clarkiana, para organizar a exposição, Davila chegou à conclusão de que ela permaneceu como artista até o fim de sua vida, considerando-a como uma “artista que se aproxima mais de uma dimensão terapêutica *stricto sensu*”, embora permaneça em contato absoluto com a dimensão formal, quando concebe suas criações. “A terapia, no fundo, é uma invenção de formas, com todas as aproximações que se pode fazer em relação à psicanálise” (DAVILA, 2012, DVD 09). O filósofo acredita que, nas proposições de Lygia Clark, o participante tem a possibilidade de criar novas formas possíveis para a sua realidade, saindo da suposta anestesia em que se encontrava, e, ainda mais importante, criando novas formas de si mesmo.

Essa relação com o campo da terapia que a artista adquiriu em seu percurso artístico, trazendo a dimensão terapêutica para suas obras, se deve ao fato de que Clark tinha um grande interesse pela área, e, inclusive, parece ter feito terapia em vários momentos de sua vida, tendo iniciado aos vinte e sete anos de idade e mantido contato com diversos psicanalistas até o fim de sua vida. Durante sua estadia em Paris, entre 1972 e 1974, fez análise com Pierre Fédida, como dito anteriormente. Assim, a partir do autoconhecimento obtido com a sua análise, Lygia Clark foi capaz de ver o outro e propor vivências para que os participantes pudessem aprofundar neles mesmos, utilizando possíveis pontes entre as teorias psicanalíticas e suas propostas artísticas. Isso é nítido, tanto em suas proposições em grupo, desenvolvidas em Paris, quanto na proposta individual, efetuada no Rio de Janeiro, a partir de 1976, deixando imprecisas, cada vez mais, as fronteiras entre arte e clínica.

A certa altura do seu trabalho, na década de 70, Clark extrai a ideia de *self*, supostamente da obra do psicanalista D. W. Winnicott, para criar a sua *Estruturação do self*, e começou a chamar de cliente a pessoa com quem desenvolvia tal prática, como já

dito anteriormente. Por meio de suas palavras, podemos ver como ela tinha conhecimento da teoria winnicottiana:

Eu não modelo o cliente, sou *modelada pelas suas necessidades*, e isso dá a cada um deles uma relação privilegiada no que concerne a mim. Se eu me permito ‘ser o outro’ (...) quando termina a sessão eu continuo a ser eu na minha especificidade diferenciada. Isso é o que *Winnicott fala da “boa mãe”, que preenche as necessidades do filho* - então ela se modela para modelá-lo? (CLARK in: FERREIRA, 1996b, p. 121, grifo nosso).

Segundo disse Yve-Alain Bois, na entrevista com Rolnik, Lygia Clark tinha interesse sobre o pensamento de Winnicott, principalmente no livro *O Brincar e a Realidade* e nas ideias dele sobre o objeto transicional; além dos psicanalistas Ferenczi; Balint; Masud Khan; e na dimensão poética de Groddeck, particularmente no texto *A alma do ventre*¹⁴⁹. Em função da influência de Fédida, a fenomenologia também era um lugar de conhecimento que a instigava para a criação de seu trabalho, por meio de Merleau-Ponty e Bachelard, no livro *A intuição do instante*. Na verdade, ela já havia tido contato com esses dois últimos autores por meio de Mario Pedrosa, que mostrava os princípios da fenomenologia da percepção, nas reuniões do Grupo Frente, na década de 50. A partir desses autores e de livros diversos, Clark encontrava ressonância daquilo que ela pensava e isso fazia com que ela avançasse em suas pesquisas, contudo, em função da especificidade dos materiais que utilizava em suas obras, a propositora preferia criar por meio da experiência física, do que ilustrar o seu trabalho com teoria e conceitos.

Já sua ex-aluna Bosser, disse que Lygia Clark também mencionava o nome de Melanie Klein, sua teoria sobre os “objetos internos”, e, além disso, falava muito sobre o assunto da experiência psicótica, indicando que possivelmente tinha conhecimento de algumas teorias a esse respeito.

Isto posto, fica evidente a interferência psicanalítica em seu pensamento, e consequentemente, em suas obras, principalmente aquelas feitas em Paris, que trazem resultados de suas elaborações do processo de análise, concretizadas em suas propostas poéticas, como a *Baba Antropofágica*, por exemplo. Em carta a Oiticica, ela afirma estar vivendo em sua análise “o costurar do corpo” (CLARK in: FIGUEIREDO, 1998d, p. 222) o que, possivelmente, já seria a elaboração para a criação da *Estruturação do Self*. Contudo, independente da atuação concreta da Psicanálise, é importante esclarecer que Clark tinha mais interesse em fazer uso do *Objeto Relacional* do que criar o objeto

¹⁴⁹ *Présentation du texte Du ventre et de son âme*. Nouvelle Revue de psychanalyse, n° 3, 1971, p. 211-216

em si, assim como não era a presença do corpo que lhe interessava, e sim a “sua apresentação como convite a que o sujeito fale de seu corpo - *com* seu corpo - na arte” (RIVERA, 2013, p. 148, grifo da autora).

Por outro lado, é possível, também, listar diversos pontos em que o trabalho de Lygia Clark não se configura como uma prática terapêutica. O primeiro é que, por mais presente que ela estivesse na sessão, a propositora não conseguia manter uma regularidade nos encontros, o que, por vezes, enfraquecia o vínculo, ou melhor, a confiança no terapeuta, de acordo com a teoria winnicottiana. Lula Wanderley, médico e artista plástico, foi um cliente de Lygia Clark, e afirma que ela desmarcava muito as sessões, não indo trabalhar por vários motivos, até mesmo uma “gripe era muito forte para ela” (WANDERLEY, 2012, DVD 5). O segundo ponto se refere à disponibilidade de Clark em querer, realmente, fazer um trabalho terapêutico, pois a forma como ela se portava na relação com o cliente indica que ela não estava inteiramente disponível para o outro como seria o esperado, se ela estivesse interessada num trabalho terapêutico. Essa questão foi levantada por outro cliente, o curador e crítico de arte, Paulo Venâncio, ao afirmar que, além de eles não terem conseguido estabelecer um vínculo terapêutico, ela também não deu contorno à sua angústia. Um terceiro ponto, se refere ao modo como ela finalizava a relação com seus clientes, pois eles não iam embora quando supostamente tinham “alta”, e sim quando a propositora não se interessava mais pelas sessões, acreditando não haver mais poesia naquilo que estava sendo vivenciado por ambos.

De fato, Lygia Clark não tinha formação e nem conhecimento suficiente para realizar um trabalho terapêutico. Isso fica evidenciado, também, ao considerar a sua relação com Bosser, quando a propositora mostrou que não estava preparada para lidar com situações envolvendo questões transferenciais e, muito menos, para acolher a raiva e a frustração de sua aluna, até porque não havia espaço para trabalhar esse tipo de assunto dentro da sala de aula. Mesmo quando estava em uma relação mais próxima, e em um ambiente mais propício, como na *Estruturação do Self*, ela se zangava com certos clientes, provavelmente quando as vivências tomavam uma direção que não lhe interessava, porque daquela forma eles não lhe dariam o que ela buscava para se reconstituir. Assim, há de se questionar até que ponto a proposição poderia ser considerada terapêutica e até que ponto a propositora estava, realmente, disponível para o outro.

Nesse sentido, considera-se desnecessário tentar enquadrá-la em um território ou em outro, pois seria uma discussão onde não há respostas como saída. Ela pertence aos dois campos e a nenhum, ao mesmo tempo, conforme o paradoxo winnicottiano,

explicitado no Preâmbulo Histórico. Por isso, deve-se aceitar a radicalidade de sua singularidade, onde estética e clínica operam na realidade subjetiva dos envolvidos, em prol de engendrar a produção de sentido na própria história do sujeito.

3.2.2 Etiologias do *self*: uma possível relação entre Clark e Winnicott

Sentir-se real é mais do que existir;
é descobrir um modo de existir como si mesmo,
relacionar-se aos objetos como si mesmo
e ter um *self* para o qual retrair-se, para relaxamento.
WINNICOTT (1967)

Como supostamente Lygia Clark extraiu a noção de *self* para criar a sua *Estruturação do self*, a partir da obra de Winnicott, é imprescindível tentar compreender o que significa, exatamente essa expressão. Por isso, será feito um pequeno percurso histórico desse termo até chegar naquilo que o pediatra/psicanalista inglês propunha.

Self é uma palavra que tem uma longa história e que foi se modificando e se estruturando de distintos modos no decorrer do tempo, à medida que era vista por diferentes concepções filosóficas sobre o Ser Humano. Inclusive, de acordo com Jorge Ponciano Ribeiro, é melhor dizer “*self*” e não “o *self*”, quando possível, já que tal termo acrescido do artigo “o” daria a sensação de que existiria apenas *um* conceito de *self*, e que este seria compreendido por todos, quando, na realidade, o autor acredita que *self* é um conceito equívoco para a maioria das teorias, e retirando o artigo “o” ele estaria deixando clara a complexidade do conceito. (RIBEIRO, 2005, p. 9).

Assim, a Psicologia foi compreendendo o *self* segundo diversas visões filosóficas, começando pelo dualismo entre o corpo e o espírito, de René Descartes, passando por Immanuel Kant, até chegar a Jean Piaget. “Trata-se do *self* como ‘si mesmo’, a tomada de consciência de ser uma entidade independente e autônoma em relação ao outro (...) algo que se passa no interior do sujeito” (MACEDO & SILVEIRA, 2012, p. 282, grifo do autor). De forma geral, *self* é definido de modo a compreender a individualidade e a subjetividade de um sujeito, aquilo que se refere a uma instância interna, sendo que este, geralmente, é traduzido para o português por “eu”.

Segundo o Dicionário de Psicanálise da Elisabeth Roudinesco, o termo *self* está ligado inicialmente ao psiquiatra e psicanalista norte-americano Heinz Kohut que, em 1960, cria a *Self Psychology* para se diferenciar da *Ego Psychology*, criada pelo psicólogo e psiquiatra vienense Heinz Hartmann, dez anos antes. Na escola norte-

americana de psicanálise, o “eu” deixa de ser visto somente como uma instância psíquica (traduzido em inglês por *ego*), para ser visto como a própria pessoa, incluindo a noção de “si mesmo” (traduzido em inglês por *self*).

Na mesma época, o termo foi retomado pela escola inglesa de psicanálise, com Winnicott, em que o pediatra/psicanalista britânico acreditava que os conceitos *self* e *ego* não eram a mesma coisa, já que o *ego*, para Freud, é uma das três instâncias do aparelho psíquico, além do *id* e do *superego*. Para Winnicott, o vocábulo *ego* se tratava de outra coisa: Usa-se “a palavra *ego* para descrever a parte da personalidade que tende sob condições favoráveis, a se integrar em uma unidade” (WINNICOTT, 2007d, p. 55).

De acordo com a psicanalista britânica, Jan Abram, o pediatra/psicanalista inglês nunca escreveu um texto específico diferenciando o *ego* do *self*, contudo, acredita-se que haja semelhanças entre os dois termos, inclusive em diversos momentos “emprega ambos os termos quase como se fossem sinônimos” (ABRAM, 2000, p.118), no entanto, há diferenças fundamentais.

Embora Winnicott frequentemente afirme que existe uma diferença entre o *self* e o “ego”, esta distinção nem sempre fica suficientemente clara ao longo de sua obra, pois o termo *self* geralmente é empregado alternadamente com os termos “ego” e “psique”. Para Winnicott, o termo *self* apresenta-se essencialmente como uma descrição psicológica de como o indivíduo se sente subjetivamente, sendo o “sentir-se real” o que coloca no centro do sentimento de *self*. Em termos de desenvolvimento, o *self* tem sua origem como um potencial do recém-nascido; a partir de um ambiente suficientemente-bom, desdobra-se em um *self* total, isto é, em uma pessoa capaz de estabelecer a distinção entre eu e não-eu (ABRAM, 2000, p. 220, grifos do autor).

Abram parece estar descrevendo dois tipos distintos de *self*, conforme a teoria winnicottiana: o *self* potencial e o *self* total/*self* unitário. O primeiro tipo é aquele que acompanha o bebê, mesmo antes dele nascer, como um potencial herdado, sendo algo muito primitivo; enquanto que o segundo tipo é o resultado da continuidade de ser do bebê, das experiências que puderem ser integradas, em função de um “ambiente suficientemente bom”¹⁵⁰, e que possibilitou na formação de uma personalidade, em que o sujeito pôde ser ele mesmo. Assim, para tentar diferenciar *self* de *ego*, é importante ressaltar que o *ego* se desenvolve a partir de algum aspecto do *self* potencial, através de uma soma de

¹⁵⁰ “Ambiente suficientemente bom” é a ampliação do conceito de “mãe suficientemente boa” ao ambiente, de forma que se soma ao local físico, todas as pessoas que fazem parte dele, ou seja, é a reverberação daquilo que consiste na adaptação, na sustentação e no manejo da mãe ao seu bebê e às suas necessidades iniciais, ao ambiente. De forma resumida seria um ambiente que pudesse acolher o sujeito com suas necessidades.

experiências vivenciadas pelo *self*, e o desenvolvimento/maturação deste *self* - se tudo caminhar de modo saudável – fará com que seja um *self total* constituindo, deste modo, um ego estruturado. Nesse sentido, enquanto o *self* remete para o sujeito uma questão existencial, suscitando a sensação e o sentimento de unidade, de pertencimento ao próprio corpo, da percepção de si separado do outro; o ego tem um aspecto mais funcional, sendo o responsável de estruturação desta unidade, “por recolher as informações (as experiências externas e internas), organizando-as” (ABRAM, 2000, p. 119). Contudo, essas questões não são o foco desta tese e, por isso, não cabe aqui alongar essa discussão.

Nesta tese, o termo *self* será utilizado a partir do pensamento winnicottiano, como descrito na introdução¹⁵¹, enquanto lugar existencial da atividade psíquica, em que os processos de maturação, associados a um ambiente suficientemente bom, poderiam assegurar a unidade para o sujeito. Assim, um ambiente suficientemente bom pode conduzir o bebê nos estágios iniciais de seu desenvolvimento emocional, facilitando tal processo de maturação, que pode ser descrito em três diferentes etapas: integração, personalização e realização. Nesse sentido, será importante conceitualizar tais etapas para que seja possível compreender o *self* usado por Lygia Clark.

Para a construção de um sentido de *self*, segundo Winnicott, muitos bebês já estariam propícios a se integrar nas primeiras vinte e quatro horas após o seu nascimento, momento em que o *self* estaria tentando criar a psique, de modo a juntar seus pedaços não-integrados no tempo e no espaço, para, assim, obter uma unidade com o ambiente. Lembrando que inicialmente o bebê não se percebe inteiro, como uma unidade, e que isso só acontece por meio de uma organização do ambiente com o bebê, nesse estágio do desenvolvimento. Desse modo, isso só poderia ser feito em um ambiente suficientemente bom, ao lado de uma figura materna também suficientemente boa. De acordo com Winnicott (2007c, p. 132).

Nesse estágio, o lactante está não-integrado na maior parte do tempo, e nunca completamente integrado; a coesão dos vários elementos sensório-motores resulta do fato de que a mãe envolve o lactante, às vezes fisicamente, e de modo contínuo simbolicamente.

Na próxima etapa, chegaria o momento em que o bebê se sentiria pertencente ao seu próprio corpo a partir da personalização, em que a psique iria ao encontro do corpo, (*soma*) criando, então, a sensação de possuir um corpo como inteiro, “uma unidade que está contida fisicamente na pele do corpo e que está psicologicamente integrada”

¹⁵¹ Ver nota de rodapé de número 4.

(WINNICOTT, 2007e, p. 72). Somente depois disso, o *self* estaria unificado com o sujeito, que poderia se relacionar como “pessoa inteira” com o outro e, assim, estaria pronto para entrar no nível da realização. Nesse terceiro estágio, onde o *self* teria amadurecimento suficiente para se relacionar com o mundo dos objetos – o mundo externo - é realizada a diferenciação entre eu e não-eu, já que, nesse momento, o sujeito começa a compreender a distinção entre o dentro e o fora; fantasia e fato; mundo interno e realidade compartilhada, por meio do mundo sentido como real.

Outra ideia que Winnicott traz para a formação da estrutura do cerne da personalidade (construção do *self*) é a possibilidade desse *self* estar sempre se constituindo, nunca totalmente integrado, de modo que a continuidade de sua existência não seja interrompida e/ou ameaçada, para que se tenha um sujeito considerado como saudável. Caso não seja possível o desenvolvimento saudável ao bebê, em função de falhas do cuidado materno ou ambiental, “a continuidade de ser é interrompida por reações às consequências desta falha, do que resulta o enfraquecimento do *ego*¹⁵². Tais interrupções constituem aniquilamento, e são evidentemente associadas a sofrimentos de qualidade e intensidade psicótica”, (WINNICOTT, 2007b, p. 51) se instaurando um padrão de fragmentação da continuidade do ser. É importante deixar claro que Winnicott compreende que, em função de uma falha da provisão ambiental básica e inicial, o processo de maturação seria interrompido, impossibilitando que a integração/personalização/realização pudesse contribuir para o crescimento emocional da criança, constituindo o grave adoecimento que ele intitula de psicose, havendo a perda do sentido do *self*.

Feito esse breve resumo do pensamento winnicottiano sobre o *self*, importa dizer que possivelmente (digo possivelmente, porque não há como se comprovar tal ideia) Lygia Clark pensava o *self* da mesma forma que Winnicott. Assim, por meio da sua proposição, a artista tinha a intenção de estruturar o *self* do sujeito, já que este nunca está totalmente integrado e se encontra, em algumas situações especiais, com uma maior abertura para continuar seu processo de se constituir sempre um pouquinho mais. Seria o caso, por exemplo, de situações envolvendo a maternidade/paternidade; o período da adolescência; vivências e experiências religiosas profundas; a morte de alguém querido; ou estar diante de uma obra arrebatadora, como foi dito anteriormente no tópico 1.1.3.

¹⁵² Nesse momento, acredito que Winnicott esteja se referindo ao desenvolvimento posterior do ego, já que ele acredita que em experiências tão precoces não exista ainda o ego. Conforme suas palavras: “(...) as falhas são imprevisíveis; não podem ser consideradas pelo lactente como projeções, porque este não chegou ainda ao estágio de estrutura do ego que torna isto possível e o resultado é o *aniquilamento* do indivíduo. A continuidade de sua existência é interrompida” (WINNICOTT, 2007f, p.231, grifo do autor).

Por último, é importante ressaltar que as experiências propiciadas por Clark eram feitas de modo que o sujeito pudesse entrar em contato com suas memórias pré-verbais, aquelas que foram adquiridas antes da aquisição da linguagem, ou seja, durante as etapas de maturação (integração-personalização-realização). Isso significa que na *Estruturação do self* talvez fosse possível acessar as memórias, conseqüentemente, as falhas iniciais, descongelando, como diria Winnicott, a situação na qual houve um fracasso para atender as necessidades do sujeito e, desse modo, dar continuidade ao seu desenvolvimento, como será discutido no tópico 3.2.4, em que serão relatadas algumas experiências vividas sobre tal proposição. Assim, Winnicott (1988d, p. 464, grifo do autor) acredita que

Deve-se incluir em uma teoria do desenvolvimento de um ser humano a ideia de que é normal e saudável para o indivíduo ser capaz de defender seu *self* contra o fracasso ambiental específico através de um *congelamento da situação de fracasso*. Ao mesmo tempo, há uma assunção inconsciente (que pode ser tornar uma esperança consciente) de que mais tarde surgirá a oportunidade de uma experiência renovada da qual a situação de fracasso poderá ser degelada e reexperimentada.

Lygia Clark, supostamente, tinha essa esperança mencionada por Winnicott: que sua obra fosse vivida de tal modo que seu cliente pudesse degelar e integrar aquilo que não pôde ser integrado no passado, vivendo certas experiências que não puderam ser vividas e, assim, prosseguir seu caminho em uma nova possibilidade de estruturação do *self*. No próximo tópico, veremos com mais profundidade como funcionava a *Estruturação do self* em suas especificidades e a forma como Clark foi modificando seu dispositivo.

3.2.3 O dispositivo e suas especificidades

O despedaçar do corpo não só é a imagem mais exata
de seu sofrimento, como também é o ponto de partida
para sua estruturação
WANDERLEY (2002)

Logo que chegou ao Brasil, Lygia Clark ainda estava testando seu dispositivo estético, por meio de experimentações que fazia na Rua Prado Junior, em Copacabana, local onde a artista tinha seu apartamento e desenvolvia a proposição; E foi somente ao longo dos anos que ela compreendeu qual era a melhor forma de se trabalhar com a *Estruturação do self*. Entre 1976 e 1978, ela utilizava as visualizações e o método de relaxamento indutivo do Michel Sapiro, aquele psicanalista russo indicado por seu ex-analista Fédida e de quem Clark, supostamente, não tinha gostado, por ser uma instrumentalização de seu pensamento.

A partir dos relatos de caso contidos no livro, *Lygia Clark – memória do corpo: glossário de casos clínicos*¹⁵³, é visível que, com o passar do tempo, ela foi se dando conta de que era necessário modificar sua própria postura como propositora e o modo como faria a experiência. Primeiro, compreendeu que precisava falar menos, pois o participante precisava apenas de sua presença e inteireza, e isso já era muito. Depois, constatou que os objetos eram muito mais potentes do que a indução de Sapir e, como a relação era efetivada entre o cliente e os objetos, ela precisava apenas mediar essa relação com sua presença e silêncio, e não criar induções, que tiravam a potência da vivência com os objetos.

Antes de adentrar na análise de sua proposição, é necessário deixar claro que, neste texto, estou me referindo à intervenção de Lygia Clark enquanto presença, e não enquanto imagem. Em nenhum momento estarei analisando a fotografia, e sim a obra vivida por mim, com o olhar de quem passou pela experiência. Portanto, as imagens estão presentes apenas para remeter ao que geralmente acontecia durante a experiência e ajudar na compreensão da análise feita neste texto. Desse modo, para poder compreender melhor do que se tratava a proposição de Lygia Clark e experimentar os *Objetos Relacionais*, fui ao Rio de Janeiro vivenciar dez sessões da *Estruturação do self* e aprofundar na pesquisa sobre o percurso da artista com o casal Lula Wanderley e Gina Ferreira que, além de terem sido amigos e ex-clientes dela, foram também seus colaboradores, sendo os únicos detentores atuais do seu dispositivo estético. Portanto, o relato sobre a obra que se segue resulta tanto das pesquisas que realizei quanto da minha própria vivência na *Estruturação do self*.

Como já foi dito, as sessões com Lygia Clark aconteciam na casa onde ela morava. A pessoa que se submetia à *Estruturação do Self* (vide imagem 59) era denominada de cliente, já que pagava pelas sessões, de modo que ela lhe proporcionava a oportunidade de ter uma experiência em um espaço especial, onde a cada vez aconteceria uma nova vivência. As sessões com os objetos duravam cerca de uma hora, com a regularidade de uma a três vezes por semana, durante alguns meses. O máximo de tempo que ela atendeu um cliente foi por dois anos consecutivos, pois, geralmente, os dispensava antes de eles quererem finalizar o processo. Por isso mesmo, questiona-se o quanto tal experiência atendia, efetivamente, o outro ou a ela própria.

¹⁵³ Gina Ferreira, psicóloga, amiga e ex-cliente de Lygia Clark, passou pela experiência da *Estruturação do self* por oito meses, e pouco tempo depois ela começou a receber em seu próprio consultório os primeiros clientes indicados por Clark, sob sua supervisão. Deste modo, após a morte da artista, Gina foi convidada por Paulo Herkenhoff para participar do Projeto de Pesquisa do CNPQ sobre o trabalho da propositora, com a tarefa de transformar os casos clínicos de Lygia Clark, de forma que pudessem ser publicados, ocultando a identidade dos clientes e retirando possíveis casos que pudessem denegrir a imagem da propositora. Assim, como uma tentativa de propagar os escritos da artista, em 1996, Gina finaliza a organização do livro com 20 casos, contudo o livro nunca foi publicado.



Imagem 59 – Lygia Clark, *Estruturação do Self*, 1976/1987
Fonte: <https://frieze.com/article/lygia-clark-katarzyna-kobro>

No início da sessão, seu cliente se deitava desnudo ou de roupa íntima sobre o *Grande Objeto*, que era um colchão de plástico preenchido com bolinhas de isopor, deixando o corpo entregue para que fosse possível criar relações com os *Objetos Relacionais*, por meio de suas texturas, pesos, tamanhos, temperaturas, sonoridades ou movimentos, que viriam depois sobre o corpo. Clark manipulava o corpo do cliente; primeiro, com suas mãos, estabelecendo a silhueta do corpo para lhe dar continência, para depois trabalhar articulações como o joelho, o cotovelo e o ombro. Tocava o rosto, para dar-lhe contorno, e também em volta dos olhos e da boca, podendo passar mel e usar a luz de uma lanterna para aquecê-los.

Esfregava a *Almofada Leve*¹⁵⁴ sobre todo o corpo, para sensibilizá-lo. Colocava a *Almofada Pesada*¹⁵⁵ sobre os olhos, duas conchas do mar, uma em cada orelha, e oferecia ao cliente a *Pedra da Realidade*¹⁵⁶ (Imagem 60). Para a propositora, era importante que eles entrassem na experiência sem se perder, por isso, para evitar que a pessoa tivesse uma grande regressão, colocava a *Pedra da Realidade* em uma das suas mãos, como uma ponte para a realidade. Depois de massagear o corpo de seu cliente, com os diversos *Objetos Relacionais*¹⁵⁷, Lygia Clark depositava-os sobre o indivíduo e, dependendo da sessão, podia, ainda, assoprar um ar quente com o *Respire comigo* (vide imagem 61) e, para finalizar a parte inicial da vivência, colocava uma manta de bolinha de isopor ou um *voil* cobrindo todo o corpo.



Imagem 60 – Lygia Clark, *Pedra da Realidade* - Série: *Estruturação do Self*, 1976/1987
Fonte: <http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>

¹⁵⁴ *Almofada leve* tem 30 cm x 30 cm de dimensão, e é feita de tecido e preenchida com bolinha de isopor.

¹⁵⁵ Para a *Almofada Pesada*, ver nota de rodapé de número 147, no tópico 3.2.1.

¹⁵⁶ A *Pedra da Realidade* é uma pedra, geralmente redonda, compacta e possui contornos definidos, diferente de todos os outros objetos.

¹⁵⁷ Havia o *Objeto leve*; *Objeto ar*; *Objeto água*; *Objeto de areia e pedras envoltos por rede*; *Objetos feitos com meia-calça*; *Objeto pedra e ar*.

É pertinente deixar claro que cada vivência com cada cliente era única, e que essa descrição é apenas uma possibilidade de como a *Estruturação do Self* poderia ser feita. Assim, no glossário de casos clínicos, pode-se observar como ela era atenta à demonstração que cada um deles exibia verbalmente, gestualmente ou sonoramente, durante todo o processo, a respeito do que estavam sentindo naquele momento, de modo que muitas vezes ela modificou o *setting*, como uma forma de cuidar do cliente, lhe proporcionando mais *holding*. A psicanalista Sueli Hisada diz que o *setting* para Winnicott “não é moldura, não é interpretação, não é observação de fenômeno; é a situação que é posta, é o lugar para um acontecimento”, (HISADA, 2002, p. 99) e acredito que isso se liga de maneira muito próxima ao que Lygia Clark fazia.



Imagem 61 – Lygia Clark, *Respire Comigo* - Série: *Estruturação do Self*, 1976/1987
Fonte: Lygia Clark: *Fundació Antoni Tàpies* (catálogo) p.329

Ao longo de seu percurso artístico, vai se tornando claro que, em suas proposições, ela caminha em direção a dar cada vez mais um contorno às questões psíquicas do outro (e dela mesma), de tal forma que a *Estruturação do Self* é a proposta na qual Clark mais oferece *holding*. Este conceito, elaborado por Winnicott, traz consigo a ideia de sustentação, algo que definitivamente não pode ser considerado como uma técnica, já que a psicanalista Tânia Vaisberg (2004, p. 56, grifo nosso) acredita que oferecer tal sustentação no *setting* é “acompanhar atenta e devotadamente as *necessidades existenciais* do paciente”.

Retomando a descrição da *Estruturação do self*, a propositora tocava os clientes e os colocava em relação com os objetos que iriam incorporar em seus corpos, de tal forma que esses objetos se tornariam um meio para que os sujeitos pudessem entrar em contato consigo mesmos e com as partes de seus corpos, onde estariam gravadas as memórias pré-verbais. Isso é de grande relevância, em função do tipo de toque que Clark estabelecia com seus clientes, conforme acredita Hubert Godard, que vivenciou o mesmo contexto cultural dos anos 60/70 de Lygia Clark. Isso foi quando o corpo ganhou uma posição de destaque na sociedade e, conseqüentemente, na História da Arte. Assim, Godard explicita sobre a especificidade do toque, afirmando que ele pode ser feito de duas formas bem diferentes, trazendo, conseqüentemente, efeitos distintos. O primeiro tipo de toque pode acontecer dentro de uma relação objetiva, como no caso do ortopedista, que toca o pé de seu paciente de forma a coisificar seu corpo, transformando-o em um objeto que o médico manipula. Ao tocar, o médico não reconhece o sujeito como um todo e, ao fazer isso, retira a vida daquela parte que toca, quando a transforma em coisa. Em um estado de aparente neutralidade, o médico, geralmente, não recebe o outro efetivamente e seu corpo deixa de existir enquanto sujeito. Já, a outra forma de toque acontece em uma relação subjetiva, que envolve um encontro entre aquele que toca e aquele que é tocado, sendo esse o tipo de contato que Lygia Clark estabelecia com o outro, na medida em que ela se colocava como uma pessoa receptiva e “passível de também ser tocada”, ou seja, sua forma de tocar implicava que ela, subjetivamente, também se deixava ser tocada. Godard esclarece que esse tipo de toque implica um movimento duplo, já que “quando eu toco a mesa, ao mesmo tempo, a mesa me toca”. A partir disso, é feito um “mergulho interno em que eu recebo o outro, eu sou tocado pelo outro” (GODARD, 2012, DVD 12). Assim, o toque de Clark tinha esse duplo movimento de tocar e ser tocada, e isso permitia uma maior escuta, que aguçava sua intuição.

Isto posto, é importante ressaltar que o toque era tão fundamental quanto os objetos, que também eram sentidos como possibilidades para se relacionar com o corpo. O toque fornece segurança espacial, de modo que o sujeito podia aceitar melhor se perder no espaço, na experiência, deitado, onde os sentidos operavam juntos em uma transformação. Assim, no glossário de casos clínicos, fica perceptível que o toque complementava a relação que os clientes tinham com os objetos, às vezes vivendo uma intensificação da experiência, outras vezes experimentando o toque como uma fusão entre os corpos, cliente e propositora, ou ainda, sentido como algo intrusivo e angustiante. Nesse sentido, a propositora tinha o cuidado de ouvir tais depoimentos para então traçar o melhor percurso para se aproximar daquele cliente em particular, a cada sessão.

Por mais ou menos 40 minutos, os objetos ficavam parados sobre o corpo, podendo o cliente movimentá-los ou não. Clark ficava à espera, em silêncio, ou procurava criar uma atmosfera diferente a cada sessão; podia, por exemplo, produzir estímulos sonoros com uma peneira e conchas do mar, para um maior relaxamento. Dado o tempo, que nem sempre era cronológico, a propositora ia retirando vagarosamente cada um dos *Objetos Relacionais* e, para terminar o ritual, ela perguntava como a pessoa estava se sentindo, estabelecendo um breve momento de fala. Ao final, pedia para que a pessoa estourasse um ou vários sacos de ar, segundo a sua vontade, e assim o cliente finalizava e se despedia daquela sessão.

O *Objeto Relacional* usado nessa fase do trabalho é uma adaptação dos objetos sensoriais que ela já utilizava em Saint Charles com seus alunos, contudo, alguns foram criados especificamente para a *Estruturação do Self*, como a bucha vegetal, que foi incluída a pedido de um cliente. Tais objetos eram usados com a intenção de levar o cliente a estabelecer relações com o próprio corpo, fazendo com que ele saísse de uma “condição passiva e puramente contemplativa” para uma “participação na criação da linguagem artística” (WANDERLEY, 2002, p. 18) sem, necessariamente, entrar no campo da clínica. Quando tais objetos se encontram sobre o corpo, eles se fundem com o corpo, se tornando um só a partir da inter-relação entre os opostos¹⁵⁸, “no fluxo entre o cheio e o vazio, no movimento da ausência e da presença, no dentro e no fora, no leve e no pesado, no quente e no frio etc..., nesta relação corpo/espaco/objeto/ambiente, os objetos deixam de ser vários e ganham unidade” (WANDERLEY, 2002, p. 35).

Rolnik (2005, p. 2)¹⁵⁹ afirma que Lygia Clark explorava de diversas formas os *Objetos Relacionais*, ao manipulá-los sobre o corpo de seu cliente, que se revestiam de diversos significados ao

Massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele. Com a ajuda de seus objetos, *Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações desconectadas, escorando pontos sem sustentação* – fazendo enfim o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo. É isto aliás o que orientava a artista na escolha dos objetos, sua seqüência e seu uso (grifo nosso).

¹⁵⁸ O crítico Guy Brett acredita que os dois pontos fundamentais nesses objetos eram: serem criados por um mínimo de materialidade e a inter-relação entre os opostos com o corpo, como quente/frio, leve/pesado e cheio/vazio.

¹⁵⁹ Informação disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf>>.

Por mais que os objetos estabelecessem um significado na relação com cada cliente e a cada sessão, acredito que eles continham em si mesmos uma qualidade ou uma especificidade a priori, para que Lygia Clark pudesse utilizá-los de modo a conseguir acessar algo, mesmo que tal especificidade não fosse fixa e enraizada nos objetos. Por exemplo, a bala que ela dava ao final das sessões, para aqueles que entravam demais no “mundo dos objetos”¹⁶⁰, poderia ser pensada como uma forma utilizada por ela para ajudar o sujeito a sair de um estado de profunda interioridade e voltar para o mundo real, por meio do aguçamento do paladar e da continência. Outro exemplo se refere à bucha vegetal, que era passada no pé do cliente para que ele ficasse mais em contato com o real, enquanto as conchas, ao contrário, o levavam mais para a fantasia. As conchas, ao mesmo tempo em que remetem ao oceano, ao infinito, ao inconsciente, remetem ao próprio sujeito, aos ruídos de seu corpo, às pulsações sanguíneas, etc. Nesse sentido, Godard acredita que essa foi a forma que Clark encontrou que o cliente pudesse ouvir “pelo” e “através” de seu próprio corpo.

O sujeito que vivenciava tal dispositivo estético se encontrava em um estado único e singular, em que ele não estava centrado apenas em si mesmo, em sua realidade interna, ou em sua fantasmática¹⁶¹, como diria Clark, nem somente atento às sensações externas, onde os objetos estavam. Ele se encontrava no entre-lugar, e era preciso habitar essa fronteira para viver a potencialidade da obra. Se ficasse muito introvertido, o sujeito perderia o contato com Lygia Clark e o mundo real. Se ficasse muito atento ao mundo exterior, não conseguiria mergulhar em si para perceber o que estava sentindo. Assim, vivenciando esse espaço do entre, por meio da relação com os objetos e num contexto de regressão, os clientes deviam permitir-se reviver sensações inscritas na memória do corpo, acreditando a propositora que eles acessariam um estado pré-verbal. A ideia era atingir um estado arcaico, onde seria possível acessar as memórias que marcaram o corpo, de tal forma que aquilo que ainda não tivesse sido dito ou expresso, e continuasse presente ali, com a *Estruturação do Self*, poderia ser liberto por meio das palavras. Assim, o sujeito estaria

¹⁶⁰ Depois de passar pela experiência de dez sessões de *Estruturação do self* com Gina Ferreira, intitulei de “mundo dos objetos” o lugar para onde eles me levavam a cada sessão.

¹⁶¹ A *Estruturação do self*, em seu sentido mais pleno, só seria possível se o cliente permitisse a elaboração dos fantasmas que habitavam seu corpo, que aconteceria durante o tempo que os objetos interagissem com ele. Para compreender melhor sobre o conceito de fantasmática, ver nota de rodapé de número 145, no tópico 3.2.

Vivendo pela primeira vez na realidade uma coisa que foi vivida, mas não foi especificada no cérebro nem guardada, porque ela não tem memória. À medida que a pessoa vai vivendo tudo comigo, *ela vai construindo a sua história* (CLARK in: COCCHIARALE, 1987, p. 151, grifo nosso).

De acordo com Rolnik, Lygia Clark tinha a intenção de reconectar arte e vida, intervir na anestesia da experiência do sensível e reabrir a subjetividade do cliente para a experiência do mundo, além da representação. Nesse sentido, a propositora queria que seus clientes vivessem os objetos como presença viva, real e concreta, não os reduzindo à categoria da tradicional representação. “Não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito, mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu. (...) O diálogo é agora com ele mesmo, na medida da sua organicidade” (CLARK in: FIGUEIREDO, 1998b, p. 86). Assim, os objetos se relacionariam com o sujeito, por intermédio de suas qualidades, “estabelecendo um contato direto, corpo a corpo” de forma que ele “seria dissolvido e incorporado ao cliente. Não existiria nem o sujeito nem o objeto, mas sim a relação que se estabeleceria entre os dois” (WANDERLEY, 2002, p. 18). Logo, a partir da interação, ambos se modificavam, e os indivíduos se tornavam o suporte da obra e o objeto se incorporava ao sujeito, de tal forma que o objeto desaparecia, simbolicamente, e eles se transformavam em um corpo único. Portanto, era comum que o cliente sentisse que o objeto fizesse parte de si mesmo, durante a experimentação e, quando fundidos – sujeito e objeto –, a pele se estabeleceria como fronteira e contato ao mesmo tempo, separação e fusão, delimitando o que está dentro e o que está fora.

A partir da “fusão generalizada”¹⁶², é estabelecido um diálogo entre o objeto e o corpo, de maneira tal que poderia se questionar: quem é o sujeito e quem é o objeto? A própria Clark, com o seu toque, poderia entrar como um elemento desse aspecto fusional, na medida em que ela se tornava parte do ambiente, que era caracterizado por um caráter difuso, pois, neste momento, não havia mais a noção de tempo e espaço, dentro e fora, sujeito e objeto.

Logo que Wanderley percebeu o potencial dessa proposição, após vivenciar por algum tempo a *Estruturação do self*, ele resolveu implementá-la com o público com quem trabalhava. Na década de 1980, o médico e artista transformou a enfermaria M1, do Engenho de Dentro, no Espaço Aberto ao Tempo (EAT), prédio que fica ao lado do Museu de Imagens do Inconsciente, dentro do Centro Psiquiátrico Pedro II. Engajando-

¹⁶² Conceito elaborado por Jean Clay na revista *Robho* em que é intitulada uma fusão generalizada entre objeto e participante, ou entre participante e participante, a partir das experiências que Lygia Clark executou em Paris.

se ao início do Movimento da Reforma Psiquiátrica no Brasil, levou os *Objetos Relacionais* para o EAT, como uma maneira de “criar formas de comunicação através da arte” (WANDERLEY, 2012, DVD 5). Ele conta que teve um paciente - caso relatado no seu livro *O dragão*¹⁶³ *pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark* - que, quando entrou em sua sala no EAT e viu os *Objetos Relacionais* espalhados pelo chão, logo pegou um deles e os colocou em seu pé, iniciando assim sua experiência com os objetos. Sem precisar que o outro lhe apresentasse os *Objetos Relacionais*, o paciente encontrou, naquele ambiente, o que precisava para sair do surto catatônico, acredita Wanderley. No começo, o médico lhe proporcionou jogos com os objetos, algo diferente daquilo que Clark propunha, contudo, depois de algumas sessões, o paciente pôde vivenciar, efetivamente, a *Estruturação do Self*. Nesse sentido, Wanderley compartilhou o relato deste caso com Clark, de forma que ela gostou tanto que o estimulou a trabalhar usando a sua proposição com as pessoas que vivenciam estados psicóticos.

Após vinte e sete anos de trabalhos desenvolvidos com os *Objetos Relacionais* em pacientes psiquiátricos, Wanderley percebeu que a *Estruturação do Self* traria um “melhor contato afetivo com a realidade ou um desbloqueio de nossa relação com o mundo” (WANDERLEY, 2002, p. 9). Segundo sua experiência, nenhum psicótico que tenha se envolvido com a *Estruturação do Self* saiu de uma sessão pior, ou em crise. Em sua visão, a organização corporal não acontece de modo a estruturar permanentemente o *self* do paciente, pois, em tais casos graves, a estruturação é apenas temporária, durando, muitas vezes, somente o momento da sessão, mas podendo, também, permanecer por mais tempo. Assim, ele acredita que quando se trabalha com outros tipos de patologias, por exemplo, como no caso dos transtornos de humor, o *Objeto Relacional* serve mais para dar contorno à pele, oferecendo um *holding* ao sujeito, do que funcionar como estruturação. De qualquer modo, a *Estruturação do Self* não é uma técnica que possa ser controlada, ou um método que possa ser utilizado, para provar algo pré-determinado. Sua utilização - do ponto de vista do propositor - serve apenas para observar para onde a relação entre objeto e sujeito vai caminhar, e com isso levantar algumas hipóteses. Por isso, o processo é o caminho, não havendo, necessariamente, um resultado palpável.

Nesse sentido, utilizar o *Objeto Relacional* como um “instrumento terapêutico”, em pessoas com vivências psicóticas, não é tão simples. Wanderley, em seus estudos de

¹⁶³ Lygia Clark tinha a imagem de um Dragão chinês pintado no teto de sua sala, no seu apartamento de Copacabana, de forma que quando uma pessoa deitasse na sua rede, poderia observá-lo.

caso, pôde perceber como o objeto pode funcionar como corte e ao mesmo tempo como costura, pois é exatamente ao entrar em contato com o despedaçamento corporal, que se tem o ponto de partida para a estruturação. É a partir da fragmentação da percepção da imagem corporal que o *Objeto Relacional* pode atuar, como um convite a uma experiência em que visa a integração das partes do *self*. Assim, é preciso que o corpo se permita relaxar a tal ponto que os objetos irão conduzi-lo a um estado de não-integração corpórea e psíquica, podendo ser vivenciado de modo disruptivo, em função do sujeito ter dificuldade em lidar com tal estado. De qualquer modo, é somente acessando esse estado e vivenciando-o como um “vazio”, que o objeto irá cumprir sua função de “destrancafiar” a memória pré-verbal do corpo. Nesse suposto vazio, o objeto se instala e reconstrói o corpo, escorando pontos sem sustentação, soldando articulações desconectadas, como disse Rolnik, e ainda, preenchendo o vazio e restaurando as partes ausentes, mediante a integração das experiências sensoriais para constituir, efetivamente, a estruturação do *self*.

Wanderley trabalha a partir das fissuras, buracos e fragmentos da imagem corporal, já que o seu trabalho foi desenvolvido com pessoas que vivenciam o corpo de modo dilacerado, com uma noção corporal distorcida da realidade compartilhada. Assim, a partir de um objeto concreto, tangível e externo ao corpo, o *Objeto Relacional* se tornava a ponta de um fio que, quando puxado, levava o indivíduo para outra dimensão: para dentro de si. Por meio de um objeto que não tinha uma qualidade específica para se tornar especial, na medida em que estivesse em contato com o corpo e fosse incorporado a ele, abriria a possibilidade de o vazio ser preenchido. Em função desta abertura, seria possível, então, reativar e reviver as memórias afetivas que estavam impregnadas neste corpo, acessando sua fantasmática e suas sensações pré-verbais que, uma vez desbloqueadas, se tornam presentes, para poderem se reintegrar novamente no corpo, porém de outra forma: nesse novo estágio de reintegração, tais memórias são reconstruídas de tal modo que há a reestruturação do corpo e do *self*, agora em uma nova configuração.

Indo nessa mesma direção, Davila se questiona sobre que tipo de corpo se trata a experiência de Clark, acreditando não ser um corpo orgânico, organizado e formatado. Para ele, é um corpo a ser produzido, a ser construído e inventado: é a experiência de engendramento do corpo. Assim, a *Estruturação do Self* é um dispositivo feito para atravessar um corpo formatado em direção a um outro que será descoberto ou inventado. Segundo o filósofo, a invenção do corpo está no sentido arqueológico do termo. Em francês, quando se diz que um arqueólogo “inventou um tesouro”, quer dizer que ele descobriu e inventou ao mesmo tempo. Desse modo, Lygia Clark produziu

“algo que já existia, mas não sabia de sua existência” (DAVILA, 2012, DVD 09). É a invenção do corpo, de algo que não sabíamos que existia e que, por meio de sua produção, gera uma forma e reintegra.

Em 1984, a propositora começa a diminuir os atendimentos com o seu trabalho da *Estruturação do Self*. Isso é confirmado por Guy Brett, na entrevista com Suely Rolnik, quando disse que, em 1986, veio ao Brasil e percebeu que a *Estruturação do Self* estava esgotando-a, pois a artista não tinha mais defesa contra as crises das pessoas. De alguma forma, a propositora absorvia todas as perturbações, mas, mesmo assim, continuava à espera do poético durante as sessões, que era o que a deixava feliz e realizada. Em busca de um sentido, a propositora começou a viver para os momentos de encontrar o poético na vida das pessoas. Se não encontrava, ficava zangada com certos clientes e demonstrava isso claramente. Deste modo, Suely Rolnik questiona se “o que a estressava não seria quando se deparava com estruturas por demais neuróticas, que não se permitiam que a experiência poética acontecesse”. (ROLNIK in: BRETT, 2012, DVD 18). Sem resposta para tal questionamento, Clark para por completo os atendimentos, um pouco antes de morrer, em abril de 1988.

3.2.4 Experiência vivida e comentários dos críticos

Presença significa a possibilidade de subjetividades coletivas ocuparem tempo e espaço para acontecer.
VAISBERG (2004)

Como a *Estruturação do Self* era uma obra relacional, para que ela pudesse funcionar, dependia tanto da presença e da interação da propositora com seu cliente, quanto daquilo que ele buscava. Assim, a partir das entrevistas que Suely Rolnik filmou, é importante trazer as narrativas de experiências vividas e os comentários de como as pessoas foram formulando para si o que significou experimentar aquela proposição e de que maneira ela poderia ter modificado suas vidas. Rolnik queria que a fala de cada entrevistado emergisse da memória do próprio corpo, onde a obra poderia ter interferido na anestesia da experiência do sensível, para que ele falasse daquilo que vivenciou e não a partir de ideias preconcebidas. E ainda, seu intuito era mostrar que esse tipo de abordagem foi próprio de um movimento muito amplo no Brasil dos anos 60/70, que ia além de Lygia Clark, que inclusive foi a condição geradora de sua ação de modo singular e potente.

Caetano Veloso diz ter conhecido Lygia Clark em 1969, em Paris, quando, em seu exílio, vivenciou pela primeira vez suas proposições. A experiência foi tão arrebatadora

que ele compôs uma música, em 1971, chamada de *If you hold a Stone*, inspirado naquilo que vivenciou com a *Pedra da realidade*¹⁶⁴. Depois, seu novo contato com a propositora foi no Brasil, como cliente da *Estruturação do Self*, entre 1976 e 1977, dispositivo que ele considerava ser mais estético e contemplativo do que terapêutico. Para o músico, era uma experiência atemporal, muda e bonita, onde não havia uma narrativa e nem um progresso. Era apenas a vivência do momento, que ele acompanhava como um ritmo de uma melodia, onde cada sessão era uma peça. A cada novo encontro com Clark, Caetano Veloso ia reencontrar a mesma harmonia. Os estímulos sensoriais, somados à presença dela, eram as coordenadas necessárias para dar a ele um sentido significativo para o que seria vivido durante o processo. “Só de conversar com Lygia era surpreendente, pois ela tinha uma percepção peculiar. Era precisa e direta” (VELOSO, 2012, DVD 1). Ele frequentava o apartamento de Copacabana, duas vezes por semana, para a *Estruturação do Self* e, no mesmo período, também fazia terapia com um psicanalista, acreditando que o lugar da fala e elaboração da análise era um espaço bem distinto daquele das vivências estéticas que lhe davam muito prazer.

Outra importante pessoa que participou de tal dispositivo foi Jards Macalé, já na década de 80. Ele afirma que, após sofrer uma intensa crise, em função da pressão política da ditadura, participou da proposição de Lygia Clark, chegando a ficar dois dias inteiros na casa da propositora, sob seus cuidados, e que só saiu de lá quando estava lúcido, fora do surto psicótico. Ficou por quase dois anos vivendo as experiências com ela, duas vezes por semana, sendo ele o cliente que ficou por mais tempo vivenciando a *Estruturação do Self*. Assim como Caetano, ele também fazia análise, pois compreendia que cada proposta tinha uma função diferente.

Macalé disse acreditar que Clark queria curar os buracos interiores, e que os *Objetos Relacionais* tinham a função de preencher as falhas que havia dentro do corpo. Afirma ter se tornado uma pessoa melhor, depois de vivenciar a proposição: sua autoestima melhorou e sua música também. Quando ficava angustiado e sentia um vazio, Clark dizia para ele: “Quando sentir um vazio, não lute contra ele. Deixe ficar vazio. Logo virá o preenchimento e voltará o estado criativo” (MACALÉ, 2012, DVD 2). A cada sessão, os objetos eram variados, sendo o sopro do objeto *Respire Comigo* a parte da qual ele mais gostava. Depois que incorporava os objetos, a sessão terminava e eles iam tomar um chá na sala da propositora. Diferentemente de Caetano, a experiência para ele era poética e terapêutica, e a

¹⁶⁴ Ver nota de rodapé de numero 156, no tópico 3.2.3.

intimidade com Lygia Clark se tornou algo tão especial que fez com que ele a chamasse de “mãe estética”, já que sua mãe biológica também se chamava Lygia.

Já a experiência da cineasta e produtora Suzana de Moraes foi bastante profunda, quando, em 1978, vivenciou a proposição, segundo seu relato. No começo, ela duvidava sobre sua eficácia, mas depois, conseguiu relaxar e se entregar para aquilo que Clark estava propondo, de forma que durante um momento regressivo chegou a acessar as imagens de quando era bebê: “a primeira agressão que sofri no berço, possivelmente, alguém que estava irritado e me pegou nos braços” (MORAES, 2012, DVD 3). Na época, a cineasta fazia análise Kleiniana, enquanto vivenciava o trabalho com Lygia Clark, que teve a duração de um ano e era realizado uma vez por semana. Gostava muito da propositora por ela ser espontânea, aberta, sem pudor ou reserva, havendo, assim, uma transferência de confiança e de intimidade. Além de o silêncio ter sido pacificador durante as sessões, a qualidade da presença de Clark era fundamental, segundo a cineasta, pois a cliente nem precisava de palavras para se sentir segura, já que a inteireza estava no corpo e na forma como a propositora a tocava. A relação estabelecida foi tamanha que Lygia e Suzana se tornaram amigas depois que o processo terminou.

Na entrevista com Rolnik, Suzana de Moraes questiona sobre o efeito que tem uma obra de arte no espectador, pois, para ela, tal proposição teve um efeito modificador, efeito esse que só acontecia na experiência, na media que os *Objetos Relacionais* existem apenas na relação, e não a priori. Assim, a cineasta posiciona essa obra na fronteira entre arte e terapia, sendo visível, em seu relato, que a obra teve um papel muito importante em sua vida, em função das quebras de padrões que, além do estético, podem ser incluídos o político e o alimentar.

O único cliente de Lygia Clark, proveniente do meio das artes plásticas, foi Paulo Venâncio. Em 1978, com 23 anos, ele tinha constantes sensações corpóreas de ausência e, em função disso, alguém indicou que a procurasse. Por quatro meses, uma ou duas vezes por semana, ele participou da *Estruturação do Self*. Na entrevista com Rolnik, relatou sua lembrança da experiência: por vinte minutos Clark movimentava os objetos sobre seu corpo, havendo uma sequência de objetos que ela manipulava enquanto ia, ao mesmo tempo, perguntando como ele estava se sentido. Logo depois, os deixava repousar sobre o corpo, fazendo o silêncio imperar. Os objetos ativavam as potencialidades sensoriais de seu corpo, e a partir das sensações sentidas “ela ia desdobrando o corpo, trazendo-o para fora” (VENÂNCIO, 2012, DVD 4), de modo que, naquele momento, parecia que não havia mais a pele como delimitadora. Em sua visão,

a propositora esperava que sua proposição pudesse chegar a tal ponto que, após atravessar a pele, haveria a reorganização do corpo e de suas sensações, chegando, finalmente, a um equilíbrio. Nesse sentido, o corpo não era visto por Lygia Clark como uma substância única e fechada, e era na relação com os objetos que o corpo se abria, transformando em algo móvel e descentralizado, como os *Bichos*.

Paulo Venâncio diz que sua vivência foi muito intensa e profunda, e as sensações das quais se queixava, no início, pioraram. A *Almofada Pesada*, aquela preenchida com areia, geralmente intensificava as sensações, entretanto, às vezes, compensava certa angústia. Dessa forma, o cliente vivenciava diferentes percepções de si mesmo nas sessões, “ora você se expandia, ora contraia” (VENÂNCIO, 2012, DVD 4), criando uma importante dialética que era essencial para o trabalho de Clark. Já a *Pedra da Realidade* dava a ele uma certa estabilidade: o tamanho da pedra dava a sensação de que ele a controlava, pois os outros objetos frequentemente o levavam para outro lugar, resultando em um encontro desastroso dele com tais objetos. Em seu relato, o crítico expõe que a propositora não sabia como ajudá-lo, já que havia limites na atuação terapêutica dela. Mas, mesmo assim, ele acredita ter sido uma experiência existencial de formação, já que ele era muito jovem e ali foi o começo de sua carreira enquanto crítico de arte. Nesse sentido, Clark chegou a tal ponto de radicalidade, com sua forma de estar perto do outro, de tocar e de se relacionar, que ele acredita que as questões que a artista buscou em todo seu percurso artístico foram potencializadas e efetivadas na *Estruturação do Self*. Assim, a força desta obra está na presença dela e naquele espaço que ela criou. Lygia Clark chegou às últimas consequências de uma abordagem radical, não significando, entretanto, que ela fosse terapeuta.

Lula Wanderley, enquanto cliente da *Estruturação do Self*, disse que o *Objeto Relacional* não é um objeto único, pois, na verdade, se trata de um conjunto de objetos que agem sobre o corpo, e eles só se tornam relacionais, quando estão interagindo. Segundo o médico, é exatamente esse o forte do trabalho, a vivência que ele tinha com os objetos em uma relação que não era potencializada em função da sensorialidade, mas, sim, em função da possibilidade de levá-lo para outro lugar.

Quando um cliente se deparava com a *Estruturação do Self*, no início das sessões, ficava apenas percebendo os objetos sobre o corpo, esperando o momento certo em que já tivesse adquirido segurança e confiança suficientes para que os objetos pudessem levá-lo para outra realidade. Às vezes, isso demorava a acontecer, mas, outras vezes, era quase de imediato. Algumas vezes, os objetos se tornavam outros seres; outras vezes o levavam para

o “mundo dos objetos”¹⁶⁵. Mesmo quando um objeto deixava de ser ele mesmo e se transformava em um lugar, na metamorfose, ele mantinha suas características e singularidades, de forma a levar consigo tais aspectos, que passavam, então, a caracterizar o lugar no qual se convertera. Como um exemplo, o *Objeto água* – um saco preenchido com água – poderia te levar para o fundo do mar, e propiciar diversas sensações, assim, durante a vivência, o cliente deixaria de percebê-lo como um objeto para focar nas imagens que aquele objeto proporcionou, contudo, seria pouco provável que tal objeto provocasse imagens ligadas ao deserto, por exemplo, já que ele era preenchido com água. Seria interessante compreender que lugares são esses aos quais os objetos levam o cliente e como isso é acionado, se tais imagens surgem do inconsciente ou de vivências pré-verbais ou da memória do próprio corpo, entretanto, não cabe a esta tese responder tais questionamentos.

Então, mesmo sem o propósito de aprofundar para tentar respondê-los, vamos adentrar um pouco mais na relação do cliente com os objetos e, para isso, as vivências serão mais detalhadas. Nas primeiras sessões de Wanderley, segundo ele, a fusão com os objetos era assustadora, mas com o passar do tempo, se acostumou com o estado fusionado, que se assemelhava a um estado de transe. Era viver uma experiência em que não se sabia o que era dentro ou fora, pois tudo se misturava, não havendo mais barreiras. Assim, alguns objetos propiciavam a sensação de que eles tinham limites tão precisos que se tornavam um objeto estranho, externo ao corpo, enquanto outros produziam a impressão de estarem sem contorno e, conseqüentemente, se fundiam imediatamente ao corpo. Ou ainda, suscitavam o efeito de estarem grudado e, em função do seu peso, pressionavam até desconfigurar certa parte do corpo. Todas essas percepções faziam parte da incorporação dos objetos e era importante sentir cada uma delas, para que fosse possível romper com algumas camadas do corpo até chegar ao pré-verbal. Desse modo, algumas partes do corpo sumiam, enquanto fortes imagens apareciam. Tudo acontece ao mesmo tempo. É como um sonho, que muitas vezes, na hora de levantarmos, não nos lembramos de tudo que foi vivenciado, ainda mais porque as imagens são apresentadas de forma fragmentada, caótica e disfarçada, em função dos mecanismos da condensação e do deslocamento¹⁶⁶, que o inconsciente usa para revelar seus conteúdos de maneira gradual.

Os objetos ficavam no mesmo lugar sobre o corpo durante a sessão inteira, mas, às vezes, era apenas “de repente” que o cliente percebia um deles, seja como algo confortável, seja como um incômodo. Quando proporcionavam uma sensação

¹⁶⁵ Para compreender do que se trata o “mundo dos objetos” ver nota de rodapé de número 160.

¹⁶⁶ Conceitos explicitados no Preâmbulo Histórico, ver nota de rodapé de número 24 e 25.

angustiante, Wanderley tinha a possibilidade de mover os objetos sobre seu corpo, para tirar a tensão que havia se estabelecido, sendo uma forma de o cliente se apropriar deles. No final da sessão, a propositora ia retirando os objetos e, conforme eles iam sendo retirados, as imagens também iam desaparecendo, de maneira que a retirada deles funcionava, naquele momento, como um corte daquilo que estava sendo vivido. Assim, após a sessão, de modo não interpretativo e sim por meio da espontaneidade, a propositora comentava a vivência com o cliente, fazendo uso da sua intuição, o que significava para o médico uma antecipação de suas angústias e isso lhe propiciava uma sensação de conforto.

Wanderley foi cliente de Clark por um ano, frequentando sua casa duas vezes por semana. Entre uma sessão e outra, sonhava regularmente com os objetos, como uma forma de elaborar o que havia vivido. Assim, a experiência se completava quando os objetos deixavam de pertencer subjetivamente à Lygia Clark e eram “repassados” para o cliente, pois ele já os havia incorporado, de forma subjetiva, em uma plena apropriação psíquica deles, o que levava a propositora a acreditar que não havia mais motivo para continuar. Desse modo, as vivências começavam a se tornar repetitivas e, quando isso acontecia, Clark sabia que havia chegado ao fim. Segundo Wanderley, a experiência com a propositora foi tão importante para ele que estabeleceu uma linha divisória em sua vida, ao desbloquear “o sentimento vital, a criatividade, a busca de caminhos na vida” (WANDERLEY, 2012, DVD 5).

Outro cliente que participou da *Estruturação do Self* e deu um depoimento bastante interessante a respeito do que vivenciou foi Luís Buarque. Guy Brett informou, na entrevista com Suely Rolnik, que Buarque teria dito que a experiência tinha sido muito importante para ele, no sentido de ter desatado seus nós.

Gaëlle Bossier, ex-aluna de Lygia Clark, em sua fala, na entrevista com Rolnik, demonstra ter entrado em uma relação transferencial muito intensa com a propositora, de forma que a experiência como um todo, que aconteceu em dois anos de encontros regulares com a artista, foi bastante conturbada, com sentimentos contraditórios, apesar de ter vivido experiências muito positivas, também. Ela conta que sua própria prática como artista foi alimentada por tudo aquilo que vivenciou e por todas as sensações que acumulou durante o curso. Além disso, em 1978, a estudante defendeu na *Sorbonne*, a mesma universidade onde teve aulas com a propositora, uma dissertação de Mestrado com o título: *L'oeuvre de Lygia Clark échappe à la classification* (A obra de Lygia Clark escapa à classificação), provavelmente para poder elaborar o que tinha vivido naquele período.

É interessante ressaltar, na fala de Bosser, a intensidade de seus sentimentos, evidenciada pela afirmação de que muitas vezes era necessário deixar a experiência naquela sala de aula e esquecê-la, senão aquilo que havia sido suscitado poderia levá-la muito longe. Contudo, ela só tinha coragem para se entregar às vivências coletivas em função da figura da propositora, assim, o foco se direcionou para Clark e não para o dispositivo em si. Segundo sua fala, Lygia Clark se tornava parte fundamental da proposição, pois ela encarnava uma presença que se expandia em todo o ambiente, se transformando na própria obra. Portanto, é possível supor que o dispositivo de Clark - incluindo a própria propositora - se tornou uma conexão para Bosser, entre a subjetividade da aluna e a realidade compartilhada, seja com outros colegas da *Sorbonne*, seja por meio de seu trabalho como artista, ou ainda como acadêmica. Cabe, então, afirmar, que as proposições de Clark se tornaram um elo de comunicação para Bosser, entre seu mundo subjetivo e mundo externo.

É importante ressaltar que não estamos falando de comunicação de tradição saussuriana (emissor – mensagem – receptor), conforme dito na Introdução¹⁶⁷, e sim da comunicação silenciosa e paradoxal, segundo Winnicott. Contudo, podemos dar mais um passo para compreender a comunicação, e nesse caso, entendê-la como um acontecimento, como algo que atravessa o espectador, gerando afetos dentro dele, os quais poderão ter muitos sentidos, de modo a desterritorializar o sujeito, deslocando-o de um possível lugar seguro e enraizado em que ele se localizava. Esse é o efeito da arte, segundo Funganti, revolver o outro, por meio do atravessamento dos afetos. Já que uma obra só me arrebatava, porque tem algo em comum comigo, algum afeto que atravessa a obra e me afeta, conseqüentemente.

Outra ex-aluna de Lygia Clark, Christine Ishkinazi, também declara sua crença, assim como Bosser, de que tinha de confiar muito na figura de Clark para se desprender de seus medos e se perder na coletividade, exigindo de cada um que se esquecesse de si para se reconstruir com os outros. Segundo a participante, era perturbador, por exemplo, não conseguir se expressar por palavras no final da vivência, por ter, às vezes, ficado em um estado muito regressivo. Como o laço com o outro era feito, apenas no momento da vivência, e se quebrava, logo após o fim de cada aula, acredita-se que isso poderia ser considerado um fator importante que prejudicava a entrega de alguns participantes, durante a proposição, por não saberem até onde a propositora iria acompanhá-los e

¹⁶⁷ Ver nota de rodapé de número 3.

acolhê-los. Mas, por outro lado, como a propositora ocupava o lugar de professora, ela tinha uma legitimidade que ajudava a estabelecer o laço de confiança.

Ishkinazi achava Clark muito exigente com os alunos, querendo que eles se aprofundassem em suas proposições, mas sem oferecer informações suficientes sobre o trabalho que estava sendo desenvolvido. Como não havia explicações sobre o que estava sendo feito, a participante afirmou não ter se entregado de forma profunda nas experiências. O fato da propositora não anunciar o que iria ser executado lhe incomodava muito, pois esperava que Lygia Clark dissesse que aquilo que estava sendo proposto tinha um sentido enquanto prática artística, que estava sendo construído de forma experimental, e que fazia parte da trajetória da propositora.

Em 1997, Ishkinazi coordenou a parte do educativo da maior retrospectiva da obra de Lygia Clark que, primeiro aconteceu em Barcelona, em parceria com a *Fundació Antoni Tàpies* e, um ano depois, seguiu para o Museu de Arte Contemporânea, em Marselha. A exposição em Barcelona, promovida pelo Manuel Borja-Villel, antigo diretor da *Fundació Antoni Tàpies*, foi importantíssima para o reconhecimento de Clark, pois, desde 1972, seu trabalho estava adormecido no meio artístico e, foi exatamente com a organização dessa exposição e a partir do catálogo, que suas obras se reergueram novamente, fazendo com que saíssem do esquecimento e voltassem a circular no cenário das artes plásticas. Depois do *Bicho*, a artista não queria mais mostrar suas obras em Museus, pois, como ela não produzia mais objetos de arte convencionais, era difícil pensar em como suas proposições seriam apresentadas. Em carta a Helio Oiticica, Clark menciona sobre uma exposição feita na Alemanha em 1964, organizada por Herr Bense, em que ela pediu a outra pessoa para montar sua exposição. Ao chegar, “vi os *Bichos* quase todos *dependurados* pela sala por meio de fios de *nylon*, como os móveis de Calder! (...) Evidentemente protestei imediatamente e, sob grandes protestos do Herr Bense (...) peguei uma tesoura e *cortei* todos os *nylons*” (CLARK in: FIGUEIREDO, 1998a, p. 26, grifo da autora). Isso demonstra como a artista, realmente, queria que o participante pudesse tocar sua obra e como o museu ainda estava condicionado a criar um espaço expositivo para ser contemplado.

Contudo, é na galeria ou no museu que uma produção artística ganha reconhecimento como obra de arte, e Lygia Clark tinha interesse em trabalhar com os participantes dentro de um Museu, desde que o espaço expositivo pudesse se adaptar e criar um modo de expor suas obras. Nesse sentido, foi exatamente na exposição de Marselha que a *Estruturação do Self* foi refeita, sob o consentimento de Wanderley.

Ishkinazi menciona sobre os relatos dos participantes que vivenciaram a proposição no Museu de Arte Contemporânea em Marselha, de forma a sentirem uma reparação ou reestruturação de seu corpo mediante a relação com os objetos. A coordenadora do educativo acredita que, com essa obra, o espectador se dava conta que ele “era o ator nas aventuras da arte contemporânea” e não apenas um sujeito passivo e contemplativo (ISHKINAZI, 2012, DVD 12). Essa experiência de Marselha é importante no sentido de frisar que as vozes trazidas pelos participantes nos oferecem uma informação essencial: por mais marcante e significativa que fosse a presença da propositora, talvez não fosse realmente necessária a sua participação, e que, possivelmente, é na relação com a materialidade do objeto, tal como ele é, que a experiência se torna possível.

Contudo, o filósofo Thierry Davila afirma uma posição contrária à de Ishkinazi, sobre a presença de Clark. Davila diz acreditar que a presença da propositora é imprescindível para que a eficácia do dispositivo pudesse acontecer, já que o objeto em si não tem importância e ele, por si, só não é a obra. Contudo, precisa-se do objeto para poder fazer a travessia, para sair do corpo formatado e ir em direção ao corpo inventado, liberando aquilo que dificulta fazer essa passagem. É a partir dessa contradição ser possível habitar o novo corpo, construindo assim uma nova história para o sujeito.

Dada à importância desse objeto, no próximo tópico aprofundaremos sobre a semelhança entre o *Objeto Relacional* de Lygia Clark e o objeto transicional, conceito winnicottiano, para observar, por meio dos relatos da propositora, se o *Objeto Relacional*, na interação com o cliente, funcionava como um objeto transicional.

3.2.5 Relação entre o *Objeto Relacional* e o objeto transicional

O que é real, o que é imaginário, o que é corpo,
o que é fantasia, o que é dentro, o que é fora.
Nela, o silêncio, o Objeto, o mediador, o corpo,
parecem ocupar o mesmo espaço.
WANDERLEY (2002)

Em 1951, o psicanalista e pediatra britânico, D. W. Winnicott desenvolve uma pesquisa para tratar da complexidade dos estados primitivos da relação do sujeito com o objeto e a consequente formação dos símbolos. Winnicott intitula de “objeto transicional” a primeira possessão do bebê; um símbolo que representa a figura materna. O autor criou esse termo para pontuar importantes tópicos a serem estudados na relação afetiva entre o sujeito

e o objeto, como a capacidade de o indivíduo em reconhecer o objeto como não-eu; de criar, imaginar, inventar e produzir um objeto; e a sua capacidade de localizar este objeto fora, dentro, ou na fronteira de si, a partir de sua relação com ele. Assim, algumas qualidades especiais fazem um objeto ser transicional, pois o seu destino é permitir que, com o passar do tempo, ele realmente faça a transição da realidade psíquica interna para o mundo externo, como demonstra o pensamento a seguir: “Não é o objeto, naturalmente que é transicional. Ele representa a transição do bebê de um estado em que este está fundido com a mãe para um estado em que está em relação com ela como algo externo e separado”, (WINNICOTT, 1975a, p. 30) sendo um substituto para que o sujeito consiga distinguir entre a fantasia e a realidade compartilhada, entre os objetos internos e os objetos externos.

O objeto transicional geralmente é um objeto que o bebê irá escolher, dentre vários outros disponíveis a ele, como um ursinho, uma fraldinha, uma chupeta ou um paninho, para ser aquele que lhe fará companhia nas horas mais difíceis, para dormir ou para lidar contra alguma ansiedade. A grande questão é que o objeto em si não tem valor. Geralmente é feito de um material frágil e, frequentemente, se encontra sujo e desgastado, pois é o uso desse objeto pelo bebê que o tornará fundamental para ele, e não o objeto em si. Dessa forma, o ursinho deixa de ser o ursinho para se tornar o símbolo da união entre os dois sujeitos que estão separados - mãe e bebê - e é o uso que ele fará deste objeto para conseguir sair de uma dependência absoluta em direção a uma dependência relativa¹⁶⁸, que importa.

O bebê se apropria do objeto transicional de modo singular, característico ao próprio objeto, já que este se encontra em uma área intermediária, entre aquilo que o bebê cria subjetivamente e aquilo que é objetivamente percebido pela realidade externa. Ao mesmo tempo em que o bebê acredita estar criando o objeto, este está ali à sua frente para concretizar a sua criação, e isso caracteriza um paradoxo, pois o objeto é criado subjetivamente, a partir da ilusão, e encontrado objetivamente pelo bebê. Assim, ao criar o objeto transicional, ele é sentido pelo bebê como algo “vivo”, pois deve parecer ao bebê que tal objeto “lhe dá calor, ou que se move, que possui textura, ou que faz algo que pareça mostrar que tem vitalidade ou realidade própria” (WINNICOTT, 1975a, p. 18). Nessa perspectiva, algo importante a pontuar é que o objeto não pode mudar suas características, a menos que seja modificado pelo próprio bebê e, por isso mesmo, se torna uma situação delicada quando este objeto é retirado do bebê para ser lavado, por exemplo.

¹⁶⁸ As expressões “dependência absoluta” e “dependência relativa” foram explicitadas no primeiro capítulo, no tópico 1.1.3, na página 45, e na nota de rodapé de número 58.

Nessa sequência, é importante tentar trazer tais especificidades do objeto transicional para o campo das artes e ver como é possível relacionar tal conceito vindo da Psicanálise com o meio artístico, ou, mais especificamente, com algumas obras. Assim, Masud Khan, um psicanalista muito próximo ao Winnicott, escreve que o psicanalista/pediatra inglês tinha consciência de que o conceito do objeto transicional tinha correspondência com alguns dos conceitos encontrados na literatura e na arte.

Por exemplo, as colagens cubistas de Braque e Picasso possuem nitidamente a qualidade do objeto transicional, no sentido de que assimilam o que é dado ao que é criado, o imaginado ao concretamente encontrado num espaço – o da tela – e nele dão-lhe nova unidade e realidade. Da mesma forma, a estética de Mallarmé e o conceito de epifania de Joyce, procuram discutir o mesmo tipo de atividade e experiência humanas (KHAN in: WINNICOTT, 1988, p. 19 - 20).

Ao se adentrar à obra winnicottiana, imediatamente alguns aspectos de sua teoria são sobressaltados, de modo que fica perceptível diversas semelhanças entre o que Winnicott propõe e o trabalho de Lygia Clark. Nesse sentido, este tópico pretende fazer um paralelo entre o objeto transicional de Winnicott e o *Objeto Relacional* de Clark. O crítico de arte Manuel J. Borja-Villel (1997, p. 14), que investigou a relação entre os objetos criados por Clark e o objeto transicional de Winnicott, acredita que

Seus objetos [de Lygia Clark] deixaram de ter valor em si mesmo; só tinham sentido na medida em que eram ‘participados’ pelo sujeito, como objetos transicionais que permitem estabelecer relações entre o indivíduo e os outros ou do indivíduo consigo mesmo¹⁶⁹ (tradução nossa).

Assim como Borja-Villel, Gullar acredita que o *Objeto Relacional* em si não tem valor, pois ele só ganha importância ao ser repassado ao participante e por ele manipulado. Então, da mesma forma que Winnicott diz que o importante é o uso do objeto e não o objeto em si, Clark também estava mais interessada no uso do *Objeto Relacional* do que na criação do objeto. Além disso, é fundamental reconhecer que o *Objeto Relacional* tem como função primordial favorecer os relacionamentos, seja entre os participantes seja entre a realidade interna e externa de um sujeito, do mesmo modo que o objeto transicional intermedeia a relação mãe-bebê. E ainda, também de forma análoga ao objeto transicional, o objeto de Clark poderia propiciar a transição entre a fantasia e a realidade, como pode-se supor ao ler esse trecho relatado pela propositora, a partir de uma vivência de sua cliente:

¹⁶⁹ "Her objects no longer had nay value in themselves; they only had meaning insofar as they were ‘participated’ by the subjects, as transitional objects which make it possible to establish relations between the individual and others or the individual and himself".

Sentiu a almofada pesada no ombro direito como o ursinho que era o seu brinquedo predileto. Escutava o barulho feito pela mãe, que atrás dela desdobrava tecidos e coisas. Sentiu-se cuidada e pela primeira vez questionou o abandono que sempre vivera em relação à mãe, dizendo: “Talvez não fosse a realidade, acho agora que fui cuidada por ela” (CLARK in: FERREIRA, 1996a, p. 43).

Outra comparação entre o *Objeto Relacional* e o transicional refere-se ao fato de ambos, muitas vezes, serem feitos de uma materialidade precária, em contraposição à enorme consideração dada a eles pelo sujeito, segundo pontua Davila. O filósofo acredita que os objetos de Clark trabalham por meio de uma contradição, pois ao mesmo tempo em que são frágeis, feitos de materiais cotidianos, podendo ser facilmente destruídos; são de grande importância no que se refere à relação que estabelecem, pois são muito utilizados e requeridos, assim como o objeto transicional.

Davila diz que a *Estruturação do Self* é um trabalho que maneja essa contradição, e sua força se encontra exatamente nesse ponto. Segundo o autor, para vivenciar a obra deve-se enfrentar a contradição, ter coragem para ver sua complexidade e não negá-la, pois essa oposição que é colocada pelo trabalho não é um entrave e sim o motor. “Um artista é alguém que é capaz de colocar diante de si uma série de paradoxos para atravessá-los e para ter a energia que permita religar tudo isso sem se deixar interromper, em momento algum”. Esta é a trajetória de Lygia Clark (DAVILA, 2012, DVD 09). Indo na mesma direção, Winnicott acredita que o paradoxo não deve ser resolvido, e sim aceito, tolerado e respeitado, e Godard acrescenta, dizendo que estar no paradoxo faz com que tenhamos outros pontos de vistas, novas interpretações e diferentes olhares.

Outro autor que se deparou com as semelhanças entre os objetos transicional e o *Relacional* foi o psicanalista José Outeiral¹⁷⁰, ressaltando dois pontos principais. O primeiro trata-se do paradoxo, onde ambos os objetos são vividos psiquicamente como se estivessem dentro e fora do sujeito, ao mesmo tempo, embora isso seja impossível concretamente. O segundo ponto levantado por Outeiral diz respeito à criação de um terceiro espaço, nomeado de Espaço Potencial por Winnicott, conceito já explicitado anteriormente no Preâmbulo Histórico, que é gerado a partir do encontro do bebê com o objeto transicional ou, no caso do *Objeto Relacional*, a partir do encontro do corpo do participante com o objeto.

Acredita-se, ainda, haver uma semelhança essencial no que se refere à possibilidade de o objeto ser destruído, em função da agressividade do sujeito que se

¹⁷⁰ OUTEIRAL, José. **Os objetos de Lygia Clark e os objetos transicionais de Donald Winnicott: Algumas interfaces**. São Paulo: PUC, 2007 (Mimeo)

relaciona com ele, e depois haver um espaço para poder reparar o dano. Tanto o *Objeto Relacional* quanto o objeto transicional, geralmente são feitos de tecido, o que significa rasgar e estragar facilmente, precisando serem reparados. Portanto, é importante que o objeto aguente a agressividade do bebê, no caso do transicional, ou do participante, no caso do *Relacional*, e sobrevivam à destruição, para depois serem reparados.

No momento final da *Estruturação do Self*, após a retirada de todos os objetos que estavam sobre o corpo do cliente, Lygia Clark oferecia um saco fechado cheio de ar para que ele pudesse estourá-lo, se quisesse. Em caso afirmativo, após arrebentá-lo, ela lhe fornecia um outro saco vazio, para que pudesse encher com o próprio ar, dando vida ao novo saco e repondo aquele que havia sido destruído, de maneira a deixar um saco preenchido para o próximo cliente. Dessa forma, ele estaria reparando seu ato destrutivo. Conforme a descrição de um trecho de seu relato de caso, Clark propunha que seu cliente

Destruísse o saco plástico, para sentir que podia soltar a sua agressividade contra a mãe: que não havia o perigo vivido por ele na sua fantasia e que eu continuaria intacta depois da destruição. Foi com muita alegria que ele estourou vários sacos plásticos de ar, com os quais encheu um outro (CLARK in: FERREIRA, 1996c, p. 155).

Winnicott faz uma bela descrição dessa possibilidade de reparar, trazendo uma experiência que viveu em sua infância, quando tinha três anos de idade, dizendo, inclusive, que foi em função disso que, provavelmente, criou a sua teoria sobre o “uso do objeto”. Ele estava no quintal de sua casa e, ao descer a ladeira do gramado, pegou o malho de *críquete* e amassou

Com uma violenta pancada o nariz da boneca de cera que pertencia às minhas irmãs e que se tornara uma fonte de irritação em minha vida, porque era com essa boneca que me pai costumava me apoquentar (...) Mas eu sabia que a boneca tinha de ser destruída, e grande parte de minha vida se fundou no fato indubitável de que eu realmente *cometi* esse ato, não meramente o desejei e planejei. Fiquei talvez um tanto aliviado quando meu pai pegou uns fósforos e, aquecendo suficientemente o nariz de cera, remodelou-o de maneira a que o rosto mais uma vez se tornasse um rosto. Esta demonstração inicial do ato restitutivo e reparador certamente causou impressão em mim e talvez me tenha tornado capaz de aceitar o fato de que eu próprio, uma criança querida e inocente, havia na realidade me tornado violento, diretamente com uma boneca (WINNICOTT, Donald *apud* WINNICOTT, Clare, 1994a, p. 6, grifo do autor).

Em sua teoria, para haver a importante passagem do relacionamento que o bebê tem com o objeto para outra fase, onde ele possa usar este mesmo objeto, é necessário

haver a destruição deste objeto, ou parte dele e, logo depois, a reparação do mesmo. No momento em que o destrói, ele o percebe como um fenômeno externo e não como projeção, exatamente pelo fato de que o objeto está fora do *self* e, a partir disso, pode então usá-lo, já que agora é reconhecido como um não-eu. Para tanto, é necessário que o objeto sobreviva à destruição pelo sujeito, pois pode haver, ou não, a sobrevivência. Nesse sentido, a destruição estabelece um papel fundamental na criação da realidade, já que, nesse momento, o bebê descobre a sua própria externalidade, contribuindo para o processo de diferenciação da figura materna, e o conduzindo para um caminho que ele fará durante o resto de sua vida, rumo à independência¹⁷¹.

Surge assim um novo aspecto na teoria da relação de objeto. O sujeito diz ao objeto: “Eu te destruí”, e o objeto ali está, recebendo a comunicação. Daí por diante, o sujeito diz: “Eu te destruí. Eu te amo”. Tua sobrevivência à destruição que te fiz sofrer, confere valor à tua existência, para mim (...) Em outras palavras, devido à sobrevivência do objeto, o sujeito pode agora começar a viver uma vida no mundo dos objetos... (WINNICOTT, 1975c, p. 126).

Sobre esse aspecto da destruição, a propositora relata que um cliente, ao estourar o saco plástico, dizia “em voz alta o nome da mãe” e que, ao final da sessão, Lygia Clark pediu que ele “enchesse um saco para repor o objeto estragado e ele concluiu: ‘para não me sentir vazio’” (CLARK in: FERREIRA, 1996c, p. 161). Parece que, ao se esvaziar da agressividade, é essencial que a reparação possa vir logo em seguida para repor o objeto destruído, no intuito de o sujeito usar o objeto para estabelecer pontes possíveis com a criação da realidade compartilhada, assim, “quando o objeto externo puder sobreviver à destrutividade do indivíduo, um contato maduro com a realidade compartilhada será realmente possível” (VAISBERG, 2004, p. 134).

Um outro cliente de Clark pediu para levar para casa alguns sacos para estourar, dizendo que, “enquanto estourava esses sacos, estourava também o saco do pai (...). Diz ainda, que, ao estourá-los, *abre-se uma pausa de silêncio*” (CLARK in: FERREIRA, 1996c, p. 157, grifo nosso). Nesse sentido, é possível fazer mais um paralelo entre o trabalho de Clark e a teoria winnicottiana, no que se refere à capacidade de o bebê ficar ou brincar sozinho. “A capacidade de estar só” é um conceito winnicottiano que se estabelece por meio do paradoxo, pois o bebê só tem a capacidade de estar só a partir da confiança na disponibilidade da mãe, na presença de alguém em que confie muito. Isso

¹⁷¹ A expressão “rumo à independência” foi explicitada no Preâmbulo Histórico, na nota de rodapé de número 44.

representa uma ambivalência, pois, se o bebê conseguir se sentir seguro na presença da mãe, com o passar do tempo ele vai precisando cada vez menos dela, até introjetá-la, de modo que conseguirá ficar só a partir da experiência da ausência da mãe, vivida subjetivamente como presença. À vista disso, é interessante perceber que Clark retoma isso no *setting* de seu dispositivo estético. No silêncio, o sujeito estará só, contudo, a propositora estará lá, atuando como figura materna, sustentando a solidão, para que tal sujeito possa expressar seu *self*. Por meio da confiança que o cliente tem no espaço e na propositora, ele se permite se entregar para a experiência e viver o silêncio de outro modo. A partir disso, cabe-se questionar, em que medida essa “pausa de silêncio”, que seu cliente relatou sentir ao estourar os sacos, poderia ser a recriação do espaço transicional de Winnicott, onde é possível se diferenciar do outro.

Por último, há, ainda, uma relação significativa a ser feita entre os objetos. Segundo o relato de Wanderley, dito anteriormente no tópico 3.2.4, o fim dos encontros com Clark, durante a vivência da *Estruturação do Self*, se dava quando o cliente já havia incorporado de tal forma o objeto que as sessões começavam a se tornar repetitivas. Na comparação com o objeto transicional, o bebê também não precisa mais do objeto, quando ele o incorporou dentro de si; na verdade, quando ele incorporou a figura materna, já que o objeto é uma simbolização dela. Assim, com o passar do tempo, o objeto vai sendo descatexizado, internalizado e incorporado, não havendo mais necessidade dele. Então, os objetos transicionais são relegados ao limbo, perdem o significado que tinham anteriormente e isso se deve ao fato de que eles se tornaram difusos, se espalhando “por todo o território intermediário entre a realidade psíquica interna e o mundo externo” (WINNICOTT, 1975a, p. 19).

Ambos os objetos são sentidos por aquele que o manipula como algo vivo, lhe proporcionando calor, permitindo ser movimentado, e levando o sujeito a viver diversas experiências com eles. Possuem cores, texturas, algo que lhe deem especificidade e realidade própria, e que, somente quem interage com eles, pode perceber. É como se tais objetos fossem vivos e tivessem suas próprias características quando em relação com o sujeito, e assim, somente ele – bebê ou participante – pode mudar tais particularidades, já que a relação é estabelecida entre eles. Entretanto, por mais extensos que pareçam ser os pontos de contato entre os dois objetos, não necessariamente o *Objeto Relacional* ocupa a função de objeto transicional, pois isso só poderia ser declarado pela vivência de cada sujeito, a cada momento. De qualquer forma, há uma experiência transicional entre o objeto, a propositora e o cliente e, de fato, o *Objeto Relacional* é criado pela propositora

para ocupar um lugar de transicionalidade, em um tempo /espaço específico, e isso ocorre pelo fato de o cliente participar e adentrar seu dispositivo. No próximo tópico, iremos abordar como a produção artística de Clark ocupa esse lugar de transicionalidade.

3.2.6 A obra de Arte como um lugar da transicionalidade

Lygia Clark conseguiu viver seu dentro no fora.
Externalizando, sem parar, entregando seu dentro para o
mundo, para transformá-lo no fora.
BLAINE (2004)

Lygia Clark geralmente estava rodeada por jovens, como Helio Oiticica, no Brasil, ou Yve-Alain Bois, em Paris, pois tinha esperança na juventude, contudo, era uma pessoa de personalidade difícil, muito franca e direta. Muito vaidosa e destemida, não gostava que os outros falassem de problemas e chegou a expulsar de sua casa um amigo, quando ele começou a contar uma história trágica. Vivia constantemente intensos momentos de crises e, depois que passava a turbulência, geralmente era guiada por uma nova orientação em sua prática artística. Parece que trabalhar com os materiais expressivos a ajudava sair da angústia, de forma que os períodos de suas produções coincidiram com grandes mudanças internas. De acordo com a descrição da psicanalista, Cibele Prado Barbieri,

Podemos encontrar em seus diários relatos precisos de como os seus processos associativos, de descoberta das fantasias, sentimentos, conflitos inconscientes, encontravam no registro da criação artística uma transcrição satisfatória, apaziguadora, eficaz para gerar um novo modo de ser, uma identidade própria. Dessa imersão, ela pôde, então, ressurgir, emergir de volta à vida, estabelecer novas formas de laço afetivo e social (BARBIERI *apud* RODRIGUES, A.; BRYAN, G., 2014, p. 36).

Seu envolvimento com sua arte foi tão veemente que “embananou seus vínculos familiares e praticamente arruinou sua vida financeira” (DIEGUEZ, 2015, p. 20). Eduardo Clark, filho caçula da artista, disse, em entrevista na Revista Piauí, que na separação com seu pai, a mãe recebeu dezenas de imóveis do marido, que poderiam ter sido sua fonte de renda para o resto da vida, mas ela vendeu todos para financiar seus projetos artísticos. Assim, com pouco dinheiro, e sem disponibilidade para cuidar dos filhos, Clark os enviou para Belo Horizonte, para serem cuidados pelos avós. Imagina-se, portanto, que a maternidade não deve ter sido vivida por ela de forma tranquila, inclusive consta que algumas vezes chegou a dizer que preferiria não ter tido filhos, para poder focar apenas em suas experimentações. No final da vida, quando parece ter se tornado hipocondríaca, isolou-se do meio social e voltou-se para os filhos. De acordo com Álvaro Clark, o

segundo filho da artista: “Os filhos não tiveram escolha. Tiveram que abdicar da mãe para que ela tivesse, como foi sua vontade, total liberdade de criação. No fim, teve que pagar o preço” (CLARK, A. *apud* RODRIGUES, A.; BRYAN, G., 2014, p. 37).

Tais dados biográficos são importantes para tentar compreender que lugar é esse que se funda entre a obra de arte e a artista, de modo a constatar que sua produção contém elementos de seu *self*. Nesse sentido, seus dispositivos estéticos se tornaram uma ponte entre a propositora e os participantes, uma forma de ela se conectar ao outro. Contudo, essa conexão com o outro acontecia de forma paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que ela criava como uma forma de se ligar ao outro, para que ele participasse, ela precisava desse outro para se ver, e conseqüentemente, continuar criando. Assim, parece que a relação com o outro era mais importante para ela se alimentar “do psiquismo dos outros” (CLARK in: BORJA-VILLEL, 1997, p. 292), como dito anteriormente, no tópico 3.1.2, do que para, efetivamente, estar com o outro. Mas isso não significa que sua intensidade e presença não fossem reais, pois eram, e, por isso mesmo, se trata de um paradoxo.

Além disso, seus dispositivos se tornaram um entre-lugar onde Clark podia colocar seus pedaços nos momentos de crise, vomitar sua fantasmática - como ela diria -para que no próprio processo de criação, de costura e elaboração, tais pedaços pudessem se juntar novamente, e ela pudesse apresentá-los ao mundo de novo, mas, com outra forma. Assim, como ela própria se referia ao seu trabalho, já mencionado anteriormente, no tópico 3.1.2, é como se ela engolisse, ovulasse, colocasse a obra para fora, engolisse, novamente, para depois criar uma única obra: “engulo cada vez mais em um processo de introversão para depois realizar a ovulação que é miseravelmente dramática, um ovo por vez. Depois é um engolir novamente, um introverter-se quase até a loucura, para colocar um único ovo” (CLARK *apud* BRETT, 1997, p. 18). Uma experiência que pode ser vista como uma ligação entre o mundo subjetivo da propositora e a realidade compartilhada com os fruidores, e nesse sentido, me aproprio das palavras da psicanalista Marion Milner¹⁷², que foram utilizadas em outro contexto¹⁷³, para mostrar como era engendrada a relação da artista com o seu processo criativo, em que sua obra tinha como função primária

¹⁷² Marion Milner foi uma psicanalista inglesa, artista e educadora, que fazia parte do Grupo Independente de Psicanálise, *Middle Group*, ao lado de Winnicott e Masud Khan. Em suas investigações psicanalíticas debruçou-se sobre o lugar da criatividade no horizonte humano em diálogo com as contribuições de Freud, Melanie Klein, Winnicott, entre tantos outros.

¹⁷³ Neste caso, a psicanalista se refere a um trabalho desenvolvido com Susan, uma garota diagnosticada como esquizofrênica, que após um período de nove meses de análise a paciente lhe trouxe 4000 desenhos de uma única vez para a sessão. Deste modo, é a esses desenhos que ela refere na citação, tentando compreendê-los na relação com sua paciente. Tal estudo de caso foi publicado no livro “*The Hands of the Living God*”.

Servir como uma espécie de ponte em direção a sua aceitação da alteridade, do mundo externo; através do próprio fato de que eles [os desenhos] tinham existência real no mundo exterior e, ao mesmo tempo, em seu conteúdo e sua forma, veio inteiramente de si mesma e seu mundo interior, eles eram uma afirmação não discursiva de sua própria realidade ¹⁷⁴ (MILNER, 2011, p. 269, tradução nossa).

É interessante retomar ainda que, conforme dito anteriormente, no tópico 3.1.2, Clark tinha um desejo de utilizar o conteúdo escrito em seus diários e “fazer uma ligação com a obra”, de modo a criar uma “integração de tudo” (CLARK *apud* RODRIGUES; BRYAN, 2014, p. 37). Assim, acredito ser possível dizer que seu desejo foi realizado. Suas memórias, afetos, relatos de sonhos, gestos do inconsciente e secreções corporais, como importantes elementos do *self*, eram concretizados e materializados em suas criações, de forma que seus pedaços estavam ali, em um espaço de transicionalidade, tornando “a experiência criativa (...) como busca do viver criativo que se faz através da constituição do próprio *self*” (VASIBERG, 2004, p. 180, grifo da autora).

Nesse sentido, a artista chegou a tal ponto de radicalidade na Estruturação do *self*, que o corpo de Lygia Clark, por meio de sua subjetividade e presença, em um tempo e espaço precisos, era posto para o outro viver diversas experiências, que depois eram verbalizadas por seus clientes, quando, então, davam voz àquilo que tinham vivido e, assim, ela se reconstituía. Fato era que, ao criar uma obra, a artista estava criando a si mesma. De acordo com Fuganti (2013) ¹⁷⁵, “eu produzo a mim mesmo a partir de uma afirmação plástica e estética”, já que os dispositivos estéticos de Clark lidam diretamente “com os afetos, através do uso estético, na produção de sensações”. Assim, o sujeito pode produzir a si mesmo, fazendo de sua existência algo interessante, de forma que a arte se torne um fruto de diferentes realidades, de potência como criação de si.

À vista disso, podemos concluir que era no entre-lugar que Clark fundava sua obra, entre o dentro e o fora, entre suas crises e os momentos pacificadores, entre sua subjetividade e o psiquismo do outro, entre *o Eu e o Tu*, entre a vida e a arte. Era em tal espaço de transicionalidade que o participante, *Caminhando*, entrava em contato com ela, e assim estabelecia uma relação afetiva com seus dispositivos estéticos, de modo a viabilizar a possibilidade de ela se construir e se ver.

¹⁷⁴ “to serve a kind of bridge towards her acceptance of this ‘otherness’ of the external world; through the very fact that they had real existence in the outer world and at the same time, in their content and their form, came entirely from herself and her inner world, they were a non-discursive affirmation of her own reality”.

¹⁷⁵ Informação disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>.

CONCLU(AÇÃO): MEMÓRIA COMO SEMENTE DA ESCULTURA

Eu preciso de minhas memórias.
Elas são meus documentos. Eu as vigio (...)
É preciso diferenciar entre as lembranças.
Você vai na direção delas ou elas vêm em sua direção?
Se vai a elas, está perdendo tempo (...)
Se elas vêm a você, são as sementes da escultura.
BOURGEOIS (1992)

Ao criar os *Corpos-esculturas* - nome da minha produção estética - e ao escrever esta tese, digo o quanto fui afetada pelos trabalhos dos pacientes-artistas e pela vida e obra de Lygia Clark e de Louise Bourgeois. Algo atravessou meu corpo e fui impelida a criar: obra e escrita. Ambas, continuamente juntas, foram a base para esta pesquisa. Algo vibrou em mim e fui levada a este estudo para tentar compreender em qual lugar a obra de arte está diante do criador ou do espectador. Havia necessidade de entender esta questão, que me instigava. A obra que eu crio ou as produções que são engendradas pelas artistas, de fato, são elas que nos recriam, pautando nossa existência. Assim, o que há entre mim e as três artistas que escolhi? Que lugar é esse ao qual pertencemos ao criar? Que memórias, afetos ou sensações partilhamos no processo de produzir nossa própria história?

Nesse sentido, inicio esta conclusão com as palavras de Bourgeois, pois acredito que as três artistas escolhidas nesta tese, de alguma maneira, trabalham a memória em seus trabalhos artísticos, não apenas como lembranças nostálgicas, mas sim como aquelas que fazem parte do seu corpo, que estão entranhadas em si, como uma semente daquilo que vai brotar e sua repercussão será vista através do espectador. Parece que tais memórias, enquanto matéria psíquica, surgem no meio do processo criativo como matéria plástica, e se tornam elementos importantes na construção de cada obra, de forma a apresentar o *self* de suas criadoras. Nessa perspectiva, Julia Csekö traz as roupas de sua infância na construção de seus *Híbridos*, assim como um vestido que era de sua mãe, que são colocados dentro de um armário entreaberto para que o espectador possa se relacionar com aquilo que está escondido, mas, ao mesmo tempo, está à espera de ser encontrado. Já, Louise Bourgeois, resgata as memórias de sua trágica história familiar para construir suas obras e a si mesma, em um processo ficcional. A *Femme Couteau* se torna, então, um modo dela falar de suas memórias e questionar o paradoxo feminino entre estar na defensiva e se tornar agressiva. Por meio da agulha, Bourgeois repara os danos como uma forma de pedir perdão e construir a si mesma, já que havia uma intensa conexão entre aquilo que ela era e aquilo que fazia. Por último, Lygia Clark

buscava ativar a memória pré-verbal de seus clientes na *Estruturação do self*, para que ela, por meio da subjetividade antropofágica, pudesse se alimentar da poesia dita pelo outro, e então, se encontrar.

Uma ação foi estabelecida em direção a concluir que as produções estéticas aqui referidas, de caráter relacional, podem ser consideradas como um dispositivo de expressão e comunicação silenciosa, um elo entre o mundo subjetivo das artistas e a realidade compartilhada com seus espectadores. Um local muito precioso para as experiências estéticas, que se torna o ponto de encontro da relação de cada artista com seus espectadores, intitulado, aqui, de entre-lugar. Ou seja, é um espaço transicional, entre o dentro e o fora; entre o passado e o futuro; *entre a ficção e a realidade; entre a fantasia e a criação*; em um local que é e não é especializado em arte; que é da artista, mas é do espectador, também, inaugurando o paradoxo de Winnicott. *Uma área de encontro com aquilo que está sendo criado, um entre-lugar de experimentação, onde há um sentido de self, em função da subjetividade e da singularidade do sujeito emergir graças à criação artística.*

É interessante perceber que escrita e obra atravessaram meu processo, do mesmo jeito que as três artistas escolhidas, que parecem pensar por meio da visualidade, seja por meio de seus diários e anotações, em Bourgeois e Clark, seja através da escrita na própria obra, como em Csekö e Bourgeois. Nesse sentido, vida e obra das três artistas, assim como a minha, são entrelaçadas em suas produções, de tal maneira que as obras costuradas em tecido se referem às questões corporais, como um fator em comum entre elas. Csekö se refere ao corpo por meio da relação entre as roupas afetivas, tipicamente femininas e masculinas, e seus tentáculos nos *Híbridos*, que se espalham pelo espaço. Bourgeois, em *Femme Couteau*, traz o paradoxo de um corpo sem vitalidade, desmembrado, mas que ainda vivo, espera o que está por vir. Clark, por meio de pequenos sacos sensoriais, que se transformam em um só, na *Estruturação do self*, quando se integram após serem colocados sobre o corpo do cliente, visa recuperar a memória pré-verbal que o anestesia. Nesse sentido, todas as produções discutidas nesta tese podem ser vistas como um dispositivo que resgata o sujeito de uma imersão de dentro de si mesmo para conectá-lo ao outro, libertando-o de uma alienação de si ou da sua relação com o mundo.

Merece ainda ser destacado que alguns aspectos desta tese podiam ter sido mais aprofundados, contudo, isso será deixado para outros pesquisadores. Há diversas perguntas que foram sendo levantadas durante as reflexões das obras dessas artistas,

mas, infelizmente, não teve tempo e lugar para respondê-las, já que houve uma intencionalidade rizomática no modo de organização da escrita deste trabalho. Inclusive havia interesse em saber se houve um caso específico em que o *Objeto Relacional* de Lygia Clark realmente funcionou como um objeto transicional, conceito de Winnicott, já que eles têm diversas semelhanças entre si, questão essa que ficou em aberto, o que poderá vir a motivar uma nova pesquisa.

Quanto à metodologia utilizada nesta tese, pode-se afirmar que ela foi construída ao longo do processo de pesquisa e de investigação, na relação com as obras escolhidas e na leitura sobre a vida de cada artista. Por meio da minha experiência como artista e pesquisadora, a análise das produções estéticas foi gerando diversos sentidos, de modo que não podemos considerar tal pesquisa como fruto de uma simples e pura descoberta. Deste modo, por meio da Psicanálise pude compreender os trabalhos artísticos e aprofundar em suas diversas camadas, a partir de um ponto de vista investigativo, da subjetividade e da singularidade do sujeito e da obra, onde é possível se ter múltiplos sentidos e significados que atravessem o espectador, por meio dos afetos. Por isso, não se tratou de interpretar, reduzir ou fechar em um único sentido e/ou significado. Desta maneira, acredito que tais criações se tornaram um campo de investimento subjetivo, de modo que a Psicanálise, como uma abordagem transdisciplinar, ajudou a perceber que, por meio das experiências vividas, memórias e afetos, estas impregnaram as obras, através da *aisthesis* e seus sentidos. E isso situou a *poiesis* no entre-lugar, para que, assim, pudessem ser engendradas novas formas de produção de sentidos da realidade, uma nova maneira de (re)construir a história do sujeito, a partir dos cruzamentos entre a arte contemporânea e o domínio psicanalítico.

Nesse sentido, foi eleita a possibilidade de se repensar o lugar da arte por meio de três importantes conceitos winnicottianos: como o paradoxo, a reparação e a transicionalidade, de forma que a teoria foi sendo construída ao longo dessa escrita em um processo fluido, tentando trazer tais conceitos psicanalíticos, em um sentido operativo, para o campo das artes. Assim, saindo do desconhecido freudiano - *unheimlich* - do trabalho da Csekö, daquilo que estava escondido dentro de um armário e que, de repente se abre, e de forma paradoxal convida o espectador a explorar tal ambiente; caminha-se em direção ao corpo fragmentado de Bourgeois que, por meio da agulha repara os danos, até chegar ao transicional de Winnicott, com o dispositivo de Clark, em que agora o corpo está inteiro, tentando estruturar seu *self*.

À vista disso, o procedimento que orientou a realização desta investigação tem como embasamento os métodos de pesquisa *em artes visuais*. Tais métodos pressupõem uma modalidade específica de pesquisa, uma vez que consideram o processo de criação do artista-pesquisador como um “trânsito ininterrupto entre prática e teoria”, conforme a artista e pesquisadora Sandra Rey (2002, p. 123). Assim, considerando a singularidade da metodologia da pesquisa *em arte*, entre produção plástica e produção textual, parece-me ser mais plausível pensar uma pesquisa acadêmica, em tal área do conhecimento, onde seus procedimentos sejam construídos no processo de criação, de forma que não haja distinção entre teoria e prática, ao contrário, elas se somam. Nesse sentido, a pesquisa *em artes plástica* difere da pesquisa *sobre artes plásticas*, na medida em que, nessa última, são os teóricos, críticos e os historiadores da arte que fazem o estudo sobre um objeto de arte dado *a priori*, enquanto no primeiro caso é o próprio artista que faz a pesquisa e a obra.

Sobre a especificidade da modalidade de pesquisa *em artes*, Rey (202, p.132), faz a seguinte observação:

A metodologia da pesquisa *em artes visuais* não pressupõe a aplicação de um método estabelecido *a priori* e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, *constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa*. Esse fato faz a diferença da pesquisa *em arte*: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria.

Desde modo, foi por meio da construção do discurso poético, em uma narrativa afetiva, e dos corpos-esculturas, que me encontrei com Bourgeois, Csekö e Clark e, assim, pude questionar sobre o espaço que existia entre mim e os corpos-esculturas, ou entre eles e o espectador. Por isso, adentrei ao universo de cada uma dessas artistas para tentar compreender que espaço era esse que se aflorava na produção delas e de que modo suas obras se relacionavam com a própria criadora ou com o espectador. Então, por meio das produções criadas a partir de uma linguagem tridimensional, já que, de algum jeito, todas passam pela escultura, o espaço se tornou um local de encontro entre elas, um elemento muito importante na criação, seja no processo criativo ou como uma forma do espectador ativo se aproximar, adentrar e explorar a obra, em um espaço de transicionalidade. Nesse seguimento, os *Híbridos* de Csekö, feitos em um *site specific*, se adéquam ao espaço sob medida e, assim, a memória do próprio espaço se liga à sua

obra e acolhe o espectador. Já, Bourgeois, expõe a *Femme Couteau* em uma instalação, de modo que o recinto em volta se torna tão importante quanto sua obra, para deslocar o sujeito que está diante de sua produção, por meio do estranho lugar paradoxal da arte. Por último, Clark se funde com o ambiente, na *Estruturação do self* e, portanto, ela, obra e participante, se tornam um só. Portanto, foi substancial perceber que o espaço contemporâneo de que trata tais obras pertencem ao entre-lugar, um local fluido, rizomático e paradoxal, recinto onde pude encontrá-las.

Por fim, o entre-lugar já não é mais aquele conceito explicitado por Homi Bhabha, ele foi se transformando ao longo desta tese e se tornando um lugar de reparação e transição, um espaço paradoxal que as obras de arte contemporânea podem ocupar *entre* as ideias internas do artista e suas produções estéticas; *entre* os gestos expressivos e o outro; *entre* o ficcional e o real; *entre* a destruição e a reconstrução; *entre* as experiências afetivas e as necessidades mnemônicas; *entre* o criador e o espectador; *entre* o passivo e o ativo; *entre* a catarse e a reconstrução de si; *entre* o estético e o terapêutico; *entre* a arte e a clínica; *entre* as fronteiras; *entre* vida e arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABRAM, Jan. **A linguagem de Winnicott**: Dicionário das palavras e expressões utilizadas por Donald W Winnicott. Rio de Janeiro: Revinter, 2000.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Os pensadores**. Vol. II. 4ª ed. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARGAN, Giulio. Urbanismo, espaço e ambiente. In: _____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 211-224

BERNADAC, Marie-Laure. Introdução. In: BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 18-20

BOURGEOIS, Louise. *He disappeared into complete silence* (1947). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a1. p. 46-49

_____. *The puritan* (1947/1990). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a2. p. 51-55

_____. Notas seletas de diário 1949-1954 (notas inéditas). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a3. p. 56-61

_____. A gênese de uma obra de arte (1950). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a4. p. 64

_____. As palavras de um artista (1954). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a5.p. 66-67

_____. Notas autobiográficas (notas inéditas – início dos anos 60). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a6. p. 67-69

_____. Notas seletas de diário 1960-1979 (notas inéditas). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a7. p.70-73

_____. Sobre o processo criativo (notas inéditas – meados dos anos 60). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a8. p.74

_____. Forma (notas inéditas para uma palestra, final dos anos 60). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a9. p.75-76

_____. Breve relato de carreira (inédito - 1965). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a10. p. 77-78

_____. William Rubin – Louise Bourgeois: perguntas e respostas (1969). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a11. p. 81-86

_____. Sobre *Janus Fleuri* (1969). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a12. p. 90-91

_____. Uma fusão de masculino e feminino (1974). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a13. p. 101

_____. Entrevista com Susi Bloch (1976). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a14. p. 102 -107

_____. Declarações 1979. In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a15. p.111-116

_____. Memórias: Louise Bourgeois e Patrícia Beckert (Comentários inéditos de uma conversa gravada - final dos anos 70). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a16. p. 117 – 122

_____. Duas conversas com Deborah Wye (inéditas – 1979/1981). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a17. p. 123 -129

_____. Abuso infantil (1982). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a18. p. 133-135

_____. Significados, materiais e *milieu* – Reflexões de Louise Bourgeois sobre trabalhos recentes: de uma entrevista com Robert Storr (1986). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a19. p. 140 -145

_____. Refugiando-se: entrevista a Stuar Morgan (1988). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a20. p. 150-156

_____. Trecho de uma entrevista a Donald Kuspit (1988). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a21. p. 157-167

_____. Quando e por que você decidiu ser artista?(Reposta inédita a uma pergunta feita por *Art News* – final dos anos 80). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a22. p.167

_____. Sobre *The sail* (1988). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a23. p. 168-172

_____. A paixão pela escultura: conversa com Alain Kirili (1989). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a24. p. 176-185

_____. Os brinquedos de Freud (1990). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a25. p. 186-190.

_____. Entrevista a Trevor Rots (Inédita - 1990). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a26. p. 191-197

_____. Sobre *Cells* (1991). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a27. p. 205-208

_____. Texto preparado para o Massachusetts Institute of Technology (1985). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a28. p. 219-220

_____. *Louise Bourgeois – Designing by Free Fall* (1992). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a29. p. 222-230

_____. Sobre *Cell (You better grow up)* (1993). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a30. p. 231-233

_____. Entrevista a Douglas Maxwell (1993). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a31. p. 239-247

_____. Arena – Trechos editados de entrevistas para o documentário, transmitido pela BBC2, por Nigel Finch, Londres (1993). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a32. p. 253-262

_____. Estranhamente, as coisas estão cada vez melhores: entrevista a Francesco Bonami (1994). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a33. p. 263 - 268

_____. *Collecting: an Unruly Passion* (1993). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a34. p. 275-276

_____. Louise Bourgeois: álbum (1994). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a35. p. 277- 286

_____. Compulsões carinhosas (1995). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a36. p. 304-305

_____. Entrevista a Vincent Katz (1995). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a37. p. 310-320

_____. Entrevista a Michael Auping (1996). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a38. p. 351-356

_____. Sobre a beleza: uma conversa com Bill Beckley (1997). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a39. p. 357-361

_____. *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days* (1997). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a40. p. 362-363

_____. Notas seletas de diário 1991 – 1997 (notas inéditas). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a41. p. 364-366

BUREN, Daniel. *Function of the museum*. In: Richard Hertz (Edit). **Theories of contemporary art**. Prentice Hall, Inc. New Jersey, 1985. p. 189-192

CLARK, Lygia. Entrevista Lygia Clark. In: Fernando Cocchiarale; Anna Bella Geiger. (Org.). **Abstracionismo geométrico e informal:** a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 144-151

_____. Meu muito querido, 6/2/1964. In: Luciano Figueiredo. (Org.). **Lygia Clark, Hélio Oiticica:** cartas: 1964-1974. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998a. p. 25-28

_____. Querido Hélio, 14/11/1968. In: Luciano Figueiredo. (Org.). **Lygia Clark, Hélio Oiticica:** cartas: 1964-1974. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998b. p. 80-87

_____. Meu querido, 31/3/1971. In: Luciano Figueiredo. (Org.). **Lygia Clark, Hélio Oiticica:** cartas: 1964-1974. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998c. p. 191 - 194

_____. Meu querido, 6/7/1974. In: Luciano Figueiredo. (Org.). **Lygia Clark, Hélio Oiticica:** cartas: 1964-1974. 2ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998d. p. 221-224

_____. Almofadas Pesadas. In: Gina Ferreira. (Org.). **Lygia Clark - memória do corpo:** glossário de casos clínicos. Rio de Janeiro, 1996a. p. 40-49

_____. Reflexões. In: Gina Ferreira. (Org.). **Lygia Clark - memória do corpo:** glossário de casos clínicos. Rio de Janeiro, 1996b. p. 113-125

_____. Saco plástico cheio d'água. In: Gina Ferreira. (Org.). **Lygia Clark - memória do corpo**: glossário de casos clínicos. Rio de Janeiro, 1996c. p. 147-165

CONTADOR BORGES, Introdução. In: NERVAL, Gérard. **Aurélia**. Tradução de Luiz Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 11-24

DALI, Salvador. **The secret life of Salvador Dalí**. Translated By Haakon M. Chevalier. Dover Publications: New York, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBUFFET, Jean. **Prospectus et tous écrits suivants**. Vol. I. Paris: Gallimard, 1967.

FOSTER, Hal. *Psychoanalysis in modernism and as method*. In: BOIS, Yve-alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2007. p. 15-21

FRAMPTON, Kenneth. *Towards a critical regionalism: Six points for an Architecture of Resistance*. In: Hal Foster (Edit). **The anti-aesthetic**: essays on postmodern culture. London: Pluto Press, 1983. p. 16-30

FRANCASTEL, Pierre. Nascimento de um espaço: Mitos e geometria no Quattrocento. In: _____ **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 5-106

FREUD, Sigmund. **Posfácio** - fragmento da análise de um caso de histeria. Organização da edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. VII. 2ª ed. Imago: Rio de Janeiro. 1989a. p. 107-115

_____. **Escritores criativos e devaneios** (1908). Organização da edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. IX 2ª ed. Imago: Rio de Janeiro. 1989b. p. 149-158

_____. **Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise** (1912). Organização da edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XII 2ª ed. Imago: Rio de Janeiro. 1989c. p. 327-334

_____. **Um estudo autobiográfico** (1925). Organização da edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XX 2ª ed. Imago: Rio de Janeiro. 1989d. p. 17-87

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: Fernando Cocchiarale; Anna Bella Geiger. (Org.). **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 237-241

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos. São Paulo: Editora Annablume, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: _____ **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001.p. 125-141

HISADA, Sueli. **Clínicia do *setting* em Winnicott**. Rio de Janeiro: Revinter, 2002.

KON, Noemi. **Freud e seu duplo**: reflexões entre psicanálise e arte. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

_____. Entre a psicanálise e a arte. In: SOUSA, Edson de; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (Org.). **A invenção da vida, arte e psicanálise**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001a. p. 39-49

KHAN, Masud. Prefácio1. In: WINNICOTT, Donald. **Textos selecionados**: da pediatria à psicanálise. Tradução de Jane Russo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 7-61

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins fontes, 1998.

LEWIS, Clive. **As crônicas de Nárnia**. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MACGREGOR, John. **The Discovery of the art of the insane**. Princeton University Press: New Jersey, 1989.

MILNER, Marion. **The hands of the living God**: an account of a psycho-analytic treatment. Reprint. Londres e Nova York: Routledge, 2011.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte**: 801 definições sobre arte e o sistema da arte. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MOURA, Luiza; OUTERIAL, José. **Paixão e criatividade**: um estudo sobre Frida Kahlo, Camille Claudel e Coco Chanel. 2ª ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2002.

NERVAL, Gérard. **Aurélia**. Tradução de Luiz Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1991.

OBRIST, Hans-Ulrich. Prefácio. In: BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p.15-17

PERRY, Gill. O primitivismo e o “moderno”. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, cubismo e abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 3-85

PRINZHORN, Hans. **Artistry of the mentally III**: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration. Tradução integral e direta do texto-fonte da 2ª edição alemã por Eric Von Brockdorff. Wien, New York: Springer-Verlag, 1995.

REA, Silvana. **Transformatividade**: aproximações entre psicanálise e artes plásticas: Renina Katz, Carlos Fajardo e Flávia Ribeiro. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. p.123-140

RIBEIRO, Jorge Ponciano. **Do self e da ipseidade**: uma proposta conceitual em gestalt-terapia. São Paulo: Summus, 2005.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Vol. I. Campinas: Papyrus, 1994.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Passo-a-passo, 13).

_____. **O Averso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

SERRA, Richard. *Tilted Arc Destroyed* (1989). In: _____. **Writings, Interviews**. The University of Chicago Press: Chicago and London, 1994. p. 193-213

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memórias, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TESSLER, Elida. Da casca de laranja ao casaco do pai: o corpo torturado de Louise Bourgeois. In: Ivete Keil; Marcia Tiburi. (Org.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004. p. 187-197.

VAISBERG, Tânia. **Ser e fazer**: enquadres diferenciados na clínica winnicottiana. São Paulo: Ideias e Letras, 2004.

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

WINNICOTT, Clare. D.W.W.: Uma reflexão *por Clare Winnicott*. In: Clare Winnicott; Ray Shepherd; Madeleine Davis. (Org.). **Explorações psicanalíticas**: D.W.Winnicott. Porto Alegre: Artmed, 1994a. p. 1-13

WINNICOTT, Donald. Terapia ocupacional: Resenha do Livro de Adrian Hill, *Art Versus Illness* (1949). In: Clare Winnicott; Ray Shepherd; Madeleine Davis. (Org.). **Explorações psicanalíticas**: D.W.Winnicott. Porto Alegre: Artmed, 1994b. p. 422-423.

_____. Desenvolvimento emocional primitivo (1945). In: _____. **Textos selecionados**: da pediatria à psicanálise. 3ª ed. Tradução de Jane Russo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988a. p. 269-285

_____. Agressão e sua relação com o desenvolvimento emocional (1950-5). In: _____. **Textos selecionados**: da pediatria à psicanálise. 3ª ed. Tradução de Jane Russo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988b. p. 355-374

_____. *Objetos Transicionais e Fenômenos Transicionais* (1951). In: _____. **O brincar e a realidade** (1971). Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975a. p. 13-44

_____. *Psicose e Cuidados Maternos* (1952). In: _____. **Textos selecionados: da pediatria à psicanálise**. 3ª ed. Tradução de Jane Russo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988c. p. 375-387

_____. *Aspectos clínicos e metapsicológicos da regressão dentro do setting psicanalítico* (1954-5). In: _____. **Textos selecionados: da pediatria à psicanálise**. 3ª ed. Tradução de Jane Russo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988d. p. 459-481

_____. *Classificação: existe uma contribuição psicanalítica à classificação psiquiátrica?* (1950 - 1964). In: _____. **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Tradução de Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artmed, 2007a. p. 114-127

_____. *Teoria do relacionamento paterno-infantil* (1960). In: _____. **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Tradução de Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artmed, 2007b. p. 38-54

_____. *Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro self* (1960). In: _____. **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Tradução de Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artmed, 2007c. p. 128-139

_____. *A integração do ego no desenvolvimento da criança* (1962). In: _____. **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Tradução de Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artmed, 2007d. p. 55-61

_____. *O desenvolvimento da capacidade de se preocupar* (1963). In: _____. **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Tradução de Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artmed, 2007e. p. 70-78

_____. *Dependência no cuidado do lactante, no cuidado da criança e na situação psicanalítica* (1963). In: _____. **O ambiente e os processos de Maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Tradução de Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artmed, 2007f. p. 225-233

_____. *Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos* (1963). In: _____. **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional**. Tradução de Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artmed, 2007g. p. 163-174

_____. *Communicating and not communicating leading to a study of certain opposites* (1963). In: _____. **The maturational processes and the facilitating environment: studies in the theory of emotional development**. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1965. p. 178 – 192

_____. O lugar em que Vivemos (1967). In: _____. **O brincar e a realidade** (1971). Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975b. p. 145-152

_____. O conceito de indivíduo saudável (1967). In: _____. **Tudo começa em casa.** Tradução de Paulo Sandler. São Paulo: Martins Fontes, 1989a. p. 17-30.

_____. Vivendo de modo criativo (1970). In: _____. **Tudo começa em casa.** Tradução de Paulo Sandler. São Paulo: Martins Fontes, 1989b. p. 31-42.

_____. O uso de um objeto e relacionamento através de identificações (1969). In: _____. **O brincar e a realidade** (1971). Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975c. p.121-131

Dissertações e trabalhos apresentados em congressos:

BRUSSOLO, Pritama Morgado. **Corpo-escultura: um diálogo entre eu e o outro.** 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília.

FERREIRA, Raquel Sofia Faria Terenas da Silva. **O trabalho autobiográfico de Louise Bourgeois e o discurso autobiográfico filosófico.** 2014. 56f. Dissertação (Mestrado em Filosofia/Estética) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

MOTA, Amanda de Oliveira. **O teatro como palco para o self: entre Winnicott, a arte e a clínica da atenção psicossocial.** 2013. 295f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Instituto de psicologia, Universidade de Brasília, Brasília.

MOURÃO, Carla. Arte e cultura na obra de Winnicott: a experiência cultural e a experiência estética. **Trabalho apresentado no XVIII Encontro Latino Americano: O Pensamento de Winnicott,** Rio de Janeiro, Outubro/Novembro, 2009. p. 1-7

TESTA, Frederico Leonardo Duarte. **Perspectiva e Alteridade: Visões sobre Arte, Loucura e Antropologia.** 2013. 284f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do sul, Porto Alegre.

Artigos de revista institucional:

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos (Comunicação preliminar). Tradução integral e direta do texto-fonte alemão e comentário por André Medina Carone. **Pandaemonium Germanicum** - Revista de Estudos Germanísticos da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 15, nº. 20, p. 177-193, 2012.

BUENO, Alexei. Traduzindo Nerval. **Estudos Avançados [on-line]** - Revista da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 26, nº. 76. p. 169-176, set./dez. 2012.

DUBUFFET, Jean. *Anticultural Positions.* **Logos [on-line]** - A journal of modern society & culture, Nova York, v. 5, nº 2, p. 1-6, primavera/verão, 2006.

FIORAVANTI, Carlos. Quando os híbridos são férteis: cruzamentos improváveis podem gerar novas espécies de plantas e animais. **Pesquisa Fapesp** - Revista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, São Paulo, nº 185, p. 60-63, jul. 2011.

FRAYZE-PERREIRA, João. Arte contemporânea, crítica de arte e psicanálise: Louise Bourgeois, um desafio interdisciplinar. **Ciência e Cultura**[*on-line*] – Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, São Paulo, v. 61, nº 2, p. 34-36, 2009

KON, Noemi. Imagens inquietantes da clínica cotidiana. **Percursos** – Revista do Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo, v. XIV, nº 26, p. 51-58, 2001b.

KOSOVSKI, Giselle. Psicanálise e Arte: uma articulação a partir da não relação em Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido. **Ágora** – Revista do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. XIX, nº 3, p. 441- 453, set./dez. 2016.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Gávea** - Revista da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (História da Arte e Arquitetura no Brasil), Rio de Janeiro, nº 1, p. 128-137, 1984.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *Site-Specificity*. Tradução de Jorge Menna Barreto. **Arte & Ensaios** - Revista da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Artes Visuais), Rio de Janeiro, edição 17, p. 166-187, 2008.

MACEDO, Lúcia de; SILVEIRA, Amanda da. *Self*: Um conceito em desenvolvimento. **Paidéia** – Revista da Universidade de São Paulo (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto), São Paulo, v. 22, nº 52, p. 281-289, maio/ago. 2012.

PALLAMIN, Vera. Corpoescultura: o olhar, a metáfora, o abismo. **Logos 25: Corpo e Contemporaneidade**, Revista da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Faculdade de Comunicação Social), Rio de Janeiro, ano 13, p. 108-114, 2º semestre 2006.

PINHEIRO, Nadja. Freud e Klint em Viena *fin-de-siècle*: interfaces entre psicanálise e arte. **Cógito**[*on-line*] – Revista do Círculo Psicanalítico da Bahia, Salvador, v. 9, nº 9, p. 42-45, 2008.

SOCHA, Alexandre. A função especular da voz materna e suas referências ao psiquismo e à constituição do si mesmo. **Winnicott e-prints** [*on-line*] – Revista do Instituto Brasileiro de Psicanálise Winnicottiana, São Paulo, Série 2, v. 3, nº1/2, p. 1-12, 2008.

Catálogos e Revistas:

BORJA-VILLEL, Manuel. Introdução. In: Manuel Borja-Villel; Nuria Mayo (Edit). Lygia Clark: **Catálogo da exibição**. Barcelona: *Fundació Antoni Tàpies*, p. 13-15, 1997.

BRETT, Guy. Lygia Clark: Six Cells. In: Manuel Borja-Villel; Nuria Mayo (Edit). Lygia Clark: **Catálogo da exibição**. Barcelona: *Fundació Antoni Tàpies*, p. 17-35, 1997.

CLARK, Lygia. Letter to Mondrian. In: Manuel Borja-Villel; Nuria Mayo (Edit). Lygia Clark: **Catálogo da exibição**. Barcelona: *Fundació Antoni Tàpies*, p.114-116, 1997.

_____. The Death of the Plane. In: Manuel Borja-Villel; Nuria Mayo (Edit). Lygia Clark: **Catálogo da exibição**. Barcelona: *Fundació Antoni Tàpies*, p. 117, 1997.

_____. We are the Proposers. In: Manuel Borja-Villel; Nuria Mayo (Edit). Lygia Clark: **Catálogo da exibição**. Barcelona: *Fundació Antoni Tàpies*, p. 233, 1997.

_____. August 22nd 1971. In: Manuel Borja-Villel; Nuria Mayo (Edit). Lygia Clark: **Catálogo da exibição**. Barcelona: *Fundació Antoni Tàpies*, p.281-282, 1997.

_____. “Sem título”. In: Manuel Borja-Villel; Nuria Mayo (Edit). Lygia Clark: **Catálogo da exibição**. Barcelona: *Fundació Antoni Tàpies*, p.289-293, 1997.

CROSSMAN, Lisa. Julia Csekö. **Catalogo da exposição Coquetel**. Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro, p.35-39, out. 2015.

DIAS, Bianca. O invasível: o invisível que invade. **Revista B**, Ribeirão preto, edição contemporânea, ano 6, nº 29, p 35-39, ago. 2011.

DIEGUEZ, Consuelo. A guerra dos Clark: Herdeiros disputam o espólio e ameaçam o legado de uma das maiores artistas brasileiras. **Revista Piauí**, São Paulo, edição 105, p. 16-22, jun. 2015.

RODRIGUES, Ana Luiza; BRYAN. Guilherme. Os cruzamentos em Lygia Clark. **Revista da Cultura** – Livraria Cultura, São Paulo, edição 82, p. 34-51, maio 2014.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: *The Experimental Exercise of Freedom*: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. **Catalogs of the Museum of Contemporary Art**. Los Angeles, p. 1-27, 1999.

Artigos, Catálogos e Jornais eletrônicos:

CASSAS, Luciana. Parceria na arte: produção teatral une criatividade da performer brasileira Denise Stoklos e da escultora franco-americana Louise Bourgeois. **Jornal Tempo** (Caderno Magazine), Belo Horizonte, 9 out. 2006. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/parceria-na-arte-1.319900>>. Acesso em 15 maio 2017.

CYPRIANO, Fabio. O mundo da mulher aranha. **Jornal Folha de São Paulo** (Caderno Ilustrada), São Paulo, 4 jul. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0407201108.htm>>. Acesso em 15 abr. 2017.

HERKENHOFF, Paulo. Louise Bourgeois: Arquitetura e Salto Alto. **Catálogo eletrônico da 23ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://www.23bienal.org.br/especial/pebo.htm>>. Acesso em: 14 set 2014

LAGNADO, Lisette. *Longing for the body*, ontem e hoje. **Trópico: Ideias de norte a sul**, São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2634,1.shl>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

MELLÃO, Gabriela. Monólogo investiga legado de Bourgeois. **Jornal Folha de São Paulo** (Caderno Ilustrada), São Paulo, 23 jul. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2307201115.htm>>. Acesso em 28 jan. 2017.

ROLNIK, Suely. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. **Núcleo de Estudos da Subjetividade: Pós Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**, 2005. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

STOKLOS, Denise. Denise Stoklos fala sobre sua relação com a artista plástica francesa Louise Bourgeois. **Jornal O Globo** (Caderno Cultura), Rio de Janeiro, 2 jun 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/denise-stoklos-fala-sobre-sua-relacao-com-artista-plastica-francesa-louise-bourgeois-2999649>> Acesso em 28 jan. 2016.

Vídeos:

BLAINE, Julien, (DVD 15). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento:** projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e DVDs].

BOIS, Yve-Alain, (DVD 19). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento:** projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e DVDs].

BOSSER, Gaëlle, (DVD 11). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento:** projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e DVDs].

BRETT, Guy, (DVD 18). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento:** projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e DVDs].

DAVILA, Thierry, (DVD 09). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento:** projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e DVDs].

FUGANTI, Luiz. **A criação de si como obra de arte.** Palestra na Universidade Federal de Uberlândia. Faculdade de Teatro. 15 set 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>>. Acesso em: 11 mar 2015

GERCHMAN, Rubens, (DVD 10). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento:** projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e DVDs].

GODARD, Hubert, (*DVD 12*) In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

GULLAR, Ferreira, (*DVD 7*). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

HERKENHOFF, Paulo, (*DVD 08*). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto**. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

ISHKINAZI, Christine, (*DVD 12*). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

MACALÉ, Jards, (*DVD 2*). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

MEDALLA, David, (*DVD 17*). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

MORAES, Suzana de, (*DVD 3*). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

ROLNIK, Suely, (*DVD 20*). **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

VELOSO, Caetano, (*DVD 1*). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

VENÂNCIO, Paulo, (*DVD 4*). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

WANDERLEY, Lula, (*DVD 5*). In: ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento**: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. São Paulo: Sesc, 2012. [Caixa arquivo com encarte e *DVDs*].

Sites e e-mail

ASSOCIAÇÃO CULTURAL *O MUNDO DE LYGIA CLARK*. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://www.lygiac Clark.org.br/biografiaPT.asp>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

COQUETEL, Site oficial da exposição *Coquetel*. Disponível em: <<http://coquetelcastelinho.hotglue.me/julia>> Acesso em: 16 maio de 2016.

CORATTI. Site sobre Cutelaria e Fermentaria Artesanal. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://forjabrasil.blogspot.com.br/p/tecnica.html>>. Acesso em: 7 out 2016

CSEKÖ, Julia. Informação concedida por email. 02, 06, 07 ago 2013; 11, 19 maio 2016; 29, 30 jul 2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Site oficial da Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo, 2001. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>> Acesso em: 12 de jun. de 2013.

FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE PSICANÁLISE. Site oficial da FEBRAPSI. Rio de Janeiro, 1967. Disponível em: <<http://febrapsi.org.br/biografias/pierre-fedida/>> Acesso em: 17 fev. 2016.

JULIA CSEKÖ. Site oficial de Julia Csekö. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <<http://juliacseko.com/sculptures-and-installations/1>> Acesso em: 31 jul. 2013.

MOTA, Amanda de Oliveira. Informação concedida por email. Brasília, 30 jul 2016

OLIVEIRA, Ana. Site sobre o movimento Tropicalismo, que disponibiliza o texto *Tropicália* de Hélio Oiticica. São Paulo, 2000. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>> Acesso em 30 fev 2016.

TAVARES, Túlio. Site oficial da Exposição *Elefante Branco*. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://elefantebranco2009.wordpress.com>> Acesso em: 10 jun. 2013.

ANEXOS: CARTAS ENTRE CSEKÖ E EU

2013

1 de agosto de 2013

olá Julia, tudo bom?

Meu nome é Pritama e faço doutorado em artes visuais na Unb, em Brasília e no momento escrevo um artigo sobre uma obra sua e gostaria de mais detalhes se possível.

Trabalho também com esculturas em tecido e me interesso na sua série de Híbridos, e estou escrevendo sobre o seu trabalho da exposição "elefante Branco".

Seria possível você me passar alguns informações? Tipo:

- quantos quartos você ocupou?
- porque escolheu os quartos entre tantas opções dentro da casa?
- você poderia considerar esse seu trabalho como site específico?
- Esse trabalho tem algum nome em específico?

Bom, por enquanto é só.

Se tiver tempo, acredito que tenho outras perguntinhas....

Posso te enviar o artigo depois para sua aprovação, caso tenha interesse.

Muito obrigada,
Espero respostas,
Pritama Brussolo

2 de agosto de 2013

Ola Pritama, que legal! Adoraria ver seus trabalhos em tecido! Qual area é seu doutorado e sobre o que é a tese? Eu acabo de me formar num Mestrado! Seria um doutorado em Artes Visuais?

- Quanto a instalação na exposição Elefante Branco eu ocupei um quarto, bastante grande, aquela casa era linda e enorme!

- Quis aquele quarto pois ele tinha dois armários em paredes adjacentes

- A escultura era dividida em uma parte feminina (vestido) e outra masculina (terno), e cada parte ficava pendurada por um cabide dentro de um dos armários.

- Este trabalho foi realizado pensando nas dimensões do quarto, e para os armários, então creio que seja um site específico.

- Mostrei uma escultura semelhante, na exposição Parafuso de Veludo na Galeria TAC, mas tive que repensar a peça de acordo com o espaço. Troquei a roupa da parte feminina, usei um outro vestido, retirei a parte masculina e modifiquei a forma e o tamanho da peça que ficou com 2/3 do tamanho original para que fizesse sentido em uma nova situação, creio que eu sempre trabalho com o espaço como compasso.

- Esta serie de esculturas chama-se "Híbridos" e esta peça em particular chama-se "Híbrido reprodutor". (as figuras grandes terminam em miniaturas delas mesmas, as roupas em tamanho natural são reproduzidas em miniatura).

Me mande mais informações sobre você e seu projeto por favor. Gostaria de entender melhor o contexto. Eu adoraria ver o artigo também!

5 de agosto de 2013

Ola julia, tudo bom?

bom, o artigo que eu entregarei para a minha professora está em anexo.

Está um pouco diferente daquele ultimo que tinha te enviado, pois aumentei algumas novas ideias.

Leia , veja se tem algo para acrescentar, se tem alguma história que gostaria de complementar....

e tenho umas dúvidas sobre a própria casa. você sabe alguma coisa sobre ela?

- Acredito que fosse da família do Alexandre, um dos organizadores e artista da exposição, certo? Era dos avós dele, ou mais antigo ainda?

-Ele falou algo sobre a casa, memórias, lembranças ... ?

- E você viu algum rastro de memória pela casa, ou ainda, pelo quarto? por exemplo algum tacho de madeira solto, algum risco do armário, algo que remetesse a outrem, que esteve por ali?

Espero que goste do que escrevi.

Para a publicação podemos conversar com mais calma, posso retirar coisas que estejam erradas, posso re-elaborar outras que não estejam exatamente de acordo, ok?

abraços,
Pritama

6 de agosto de 2013

Oi Pritama, estou lendo com calma aqui. E tem varias coisas interessantes que voce sinaliza!

-A casa era da familia do Alexandre sim, Acho que a melhor forma de conseguir detalhes sobre isso seria contactar o Tulio. Não sei se voces se conhecem, mas ele é um artista muito interessante e uma ótima pessoa, tenho certeza que ele ficaria feliz em responder tuas perguntas.

- Crianças pequenas adoraram aquela escultura.... sentavam no chão e ficavam literalmente rolando em meio aos tentáculos de veludo, era bem interessante ver a reação. Principalmente de crianças de colo.

- Pessoas mais velhas em geral reagem com certa cautela quando veem estas esculturas ao vivo, e em seguida, quando se dão conta que elas não oferecem ameaça real (que elas apenas aludem a algo assustador e um quanto tanto sobre humano) normalmente chegam mais perto e tocam o veludo. Afinal veludo é mesmo um material que convida a experincia sensorial.

- A casa com certeza tinha uma memória fisica de um espaço que foi habitado e usado. Os tachs soltos, o armario tinha sinais de desgaste aqui e ali, um pouco gasto nas portas onde normalmente colocamos a mão para abrir ou fechar a porta, e nas gavetas, no local onde a mão abre ou empurra para fechar. Partes de metal escurecidos/oxidadas com o tempo, e provavelmente por terem sido tocados, a gordura da pele mancha e marca as coisas que usamos . Lasquinhas de madeira faltando aqui e ali, tudo era demodé, coisas que nem se encontram mais no mercado. Lustre de vidro e metal, mas num estilo e qualidade que nao se fabricam mais. Interruptores antigos. Banheiros com bidê e louças e azuleijos fora de catálogo, acessórios de metal oxidados. Algumas coisas renovadas, que destoavam da casa que em geral, como azuleijos de cor diferente. A casa tinha um aspecto de casa de avó, feita em outra época com materiais de boa qualidade que apesar de aparência envelhecida ainda possuem sua funcionalidade intacta ou parcial. Moças e marcas, o quarto certamente nao tinha a pintura em dia. Persianas antigas, tinta na madeira das janelas meio descascando...

- A roupa foi escolhida cuidadosamente para fazer referencia a casa e aos possiveis habitantes da mesma. O vestido, longo era de dois tecidos, um forro e um croché por cima. A própria idéia de forro em vestidos é pouco usada hoje me dia e da forma que vejo fazia referencia a casa ser de outra época. O terno também, simbolo de uma figura masculina que tem algum tipo de status social, o terno se associa ao executivo, e a posições de poder.

- As roupas eram usadas, outro elemento importante, pois assim como a casa e o quarto, elas carregavam em si uma memória, do corpo que as vestiu e dos ambientes em que esteve, do estresse que o movimento e o uso diário imprime no tecido ao ser usado repetidamente.

- Outra informação importante é que o armário que utilizei para o vestido na verdade era uma passagem para um outro quarto. Originalmente pensamos (eu Tulio e Edu) em "transbordar" a escultura de um quarto para o outro por dentro desta "passagem secreta". Mas a escultura ficava mais completa se espalhando por apenas um quarto, onde ambas suas partes feminina e masculina se encontravam. Os tentáculos de veludo tornaram a instalação do quarto ao lado um pouco confusa pois pareciam que de certa forma eram relacionados mas não necessariamente de uma forma que contribuisse para os trabalhos individualmente. Fizemos o teste dos tentáculos de veludo saindo pelo armário afora adentrando a instalação de outra artista que ocupava a casa, e chegamos a conclusão que ficava confuso. Numa exposição individual eu teria com certeza invadido o quarto ao lado com tentáculos de veludo, mas em exposições coletivas é preciso respeitar as obras vizinhas! E saber quando os trabalhos dialogam e quando ficam sem espaço de respiro (que foi o caso). A montagem foi muito cuidadosa e os artistas participantes muito atentos uns aos outros.

Achei bacana suas referencias e fico feliz que aquela exposição esteja ianda reverberando por ai! Foi uma experiencia muito bacana e a primeira vez que mostrei estes trabalhos na escala que considero correta. O ambiente foi uma grande inspiração e as medidas desta peça assim como as roupas, tudo foi cuidadosamente escolhido para dialogar com o espaço.

Se tiver alguma pergunta que ficou faltando pode mandar. Se for publicar com certeza me avise. Boa sorte no doutorado!

Abraço,
Julia

6 de agosto de 2013

olá Júlia!

bom, estou quase terminando de escrever o artigo e vi que tenho mais perguntas, se não for abuso:

- queria entender melhor sobre o **grupo py**, pois não achei muitas coisas na internet.

*Ele já terminou, ainda existe?

*E quem são as pessoas que faz parte desse coletivo?

*E quais desses pessoas do grupo py, além de você e sua irmã, participaram do elefante branco?

- Também gostaria de entender como foi o **processo de ocupar a casa**

*porque ocupou o quarto e não o banheiro, por exemplo? O que tinha no quarto que te atraiu? foi o armário? Mas não tinha armário em outros lugares da casa?

* você pensou em outro lugar, e depois desistiu, ou desde o primeiro momento que andou pela casa você se interessou por aquele quarto?

* a obra já estava na sua cabeça antes de visitar o espaço, e você adaptou-a ao espaço, ou a obra nasceu depois que viu o espaço? Como se deu esse processo?

* você se reuniu quantas vezes com o grupo, na casa, antes de montar a sua obra?

*como você mora no rio, e a exposição foi em sp, você não deve ter ficado muito tempo por lá, certo? então a montagem foi feita em um dia?

* alguém quis ocupar o quarto e teve que deixar para você, ou aquele espaço foi seu, sem algum problema?

* a casa tinha dois andares? pois tem uma escada, mas não sei se a parte de cima foi ocupada, etc...

* o seu trabalho dialogava com algum outro exposto na casa? Seja pelo tema, ou pelos aspectos formais,

e outra coisa, é que se for possível, gostaria que não divulgasse isso que estou escrevendo até ser publicado, pois para a publicação tem que ser algo inédito. Então, por favor, não repasse a ninguém, nem coloque nada na internet, antes que eu publique, pode ser?

Acredito que amanhã eu termine de escrever, pois ainda falta colocar um autor, e segunda de tarde estarei entregando para a minha professora. Assim que eu tiver a versão final, eu te envio,ok?

abraços,
Pritama

7 de agosto de 2013

oi, vamos lá!

- Quanto a manter o texto inédito até a publicação, sem problemas.

- <http://www.grupopy.blogspot.com/>

- O Grupo Py começou em 2005 com um Grupo de artistas do Fundão da Belas Artes da UFRJ. A Márcia X tinha acabado de falecer, uma grande referencia para mim. Ela (e o Ricardo Ventura) organizaram os Orlandias. Eventos organizados por artistas de ocupação de espaços não convencionais, como a clinica de oftomologia na Rua Jornalista Orlando Dantas, na divisa entre Botafogo e Laranjeiras no Rio. O nome dos eventos era inspirado na Rua Jornalista Orlando Dantas, "Orlandia". Eu participei de um chamado "Grande Orlandia - Artistas abaixo da linha vermelha", realizado em um sobrado da familia do Ricardo em baixo da linha Vermelha uma via expressa no Rio que passa pela favela da maré e liga o centro ao aeroporto. Foi um evento vibrante e historico.

- No fundão eu me sentia muito isolada e procurei encontrar outros artistas que estivessem com a mesma vontade mostrar seus trabalhos. Como voce pode saber por experiencia propria começar a expor pode ser bem complicado, pois sem expor ninguem ve seu trabalho...um ciclo vicioso. Resumindo resolvi que a melhor estrategia para começar a expor seria organizar eventos independentes de arte. Fui procurando pares, encontrei o Pedro Varela, a Carolina Pontes, o Daniel Murgel e o Daniel Toledo (os dois ultimos que mais tarde formariam o OPAVIVARA). A Joana minha irmã era da ECO, e apesar de não ser do Fundão era bem ativa no CA e ja estava organizando varios eventos universitarios no campus da praia vermelha e se juntou a nos tambem.

- Conversando com o Daniel Murgel ele comentou que o pai era engenheiro e que estava construindo 4 casas em Niteroi, perto da praia de Itacoatiara, um lugar bem remoto. Nos nos empolgamos, tinhamos um espaço! Em uma das viagens a Niteroi em plena barca, indo para uma reunião com o grupo tentavamos pensar num nome para o evento. Pensei na Marcia X que acabara de falecer e nos Orlandias e quis fazer uma homenagem a ela. A Rua na qual as casas estavam sendo construidas, ironicamente se chamava Py. Pensei que no X de MARCIA X e em como os Orlandias tinham sido batizados em homenagem a Rua em que começaram. E me veio a cabeça a equação $Py=X$. Substitui Py pela letra grega e eu e Daniel Murgel concordamos que

o nome do primeiro evento havia sido encontrado. Nos eventos seguintes o Py permaneceu e se tornou o nome do Grupo. Poucas pessoas foram ao primeiro evento, alguns amigos. Como eu trabalhava com o Ernesto Neto na época eu convidei ele a ir visitar. O Ernesto como pessoa/artista curioso e praieiro que é apareceu por lá, com filhos, a Lili, sua mulher, depois da praia e curtiu bastante a nossa energia e delírio de realizar uma exposição no meio do nada em casas em construção. A idéia é que como as casas não estavam prontas podíamos fazer o que quiséssemos nas paredes, no terreno e com o material de construção que estava espalhado por lá.

- O grupo sempre foi aberto, a proposta sendo, quem quisesse e pudesse colaborar era o Grupo, ele foi crescendo, o Cadu de Oliveira e sua namorada Soraya Miranda se juntaram a nós, o Cadu cedeu o seu ateliê, um galpão em Niterói para o PyNeo.

- Em nossas conversas chegamos a conclusão que queríamos expor no Rio, mas que a Baía de Guanabara estava entre nós e o Rio de Janeiro...a idéia que seguiu foi delirante (marca registrada do Py) mas colou, decidimos fazer um evento de travessia na barca Rio Niterói. O Pyrata, e fizemos na marra. Desta vez convidamos o Ernesto para participar e ele topou na hora, um gesto importante que nos deu apoio moral e aos olhos do grande público. Foi muito bacana, tivemos algo entre 70 artistas entre eles a participação póstuma da Marcia X, o Franz Manata, e muitos artistas jovens e outras figuras já mais experientes da cena do Rio como o Mauricio Ruiz e o Aimebre Cezar. Tivemos passageiros/visitantes ilustres, como o Tunga, Fernando Cocchiarella, Alfonse Hugs entre várias pessoas de peso. No fim do dia não sabimos ao certo se estávamos no Rio ou em Niterói, de tanto que fizemos a travessia....

- Em 2008 no último evento que o Py organizou até o momento, houve uma dissidência mais dramática, alguns integrantes, queriam formar um coletivo que fosse mais festivo, mais voltado para arte colaborativa e convivência, estes formaram o OPAVIVARA. Eu e Joana seguíamos acreditando no Py como um catalizador de artistas e em um facilitador de exposições e propostas experimentais. Em todos os seus eventos o Py se dedicou a unir artistas de diferentes gerações em espaços não convencionais e/ou por com certo viés político. Eu e Joana organizamos o FEBEARio em 2008 no Sergio Porto, uma celebração do espaço Cultural Sergio Porto, fundamental para a vida cultural do Rio, por onde passaram muitos dos grandes nomes da arte carioca em seus primeiros anos de carreira. O Sergio Porto estava muito mal gerido, sem verbas, sem manutenção, as moscas mesmo. Portanto convidamos muitos dos artistas que passaram por lá durante 20 anos para atrair atenção a este espaço, Ernesto Neto, como sempre presente, Jose Damasceno, Carla Gagliardi, Franz Manata, Cildo Meireles, Umberto Costa Barros, Vitor Arruda, e vários artistas jovens também, Fernando DelaRoque, Domingos Guimarães entre outros. Os seminários que organizamos durante este evento deram origem ao Grupo artesvisuais_políticas que teve uma forte atuação na gestão do Gilberto Gil. Reivindicamos melhores condições de trabalho para a cultura, mais verbas e até mesmo representação de artistas visuais dentro do ministério, numa tentativa de inserir pessoas especializadas em arte e cultura em posições administrativas e executivas. A Paula Trope veio a ser nossa representante oficial.

E lavei história!

-Apos o FEBEARio o Py ficou em estado de latência, sendo um Grupo aberto, ele pode se reestruturar caso um espaço ou circunstância se delineie ou apresente em que sua força catalizadora seja necessária. Outra razão para o Py ficar meio quietinho foi que em 2008 a Joana estava num mestrado e eu em 2009 ingressaria num mestrado nos EUA e os outros integrantes desenvolveram outros interesses.

- Apenas eu e Joana participamos do Elefante Branco. Por vias paralelas ao Py, mas com certeza por afinidades e interesses em comum, desenvolvemos uma bela relação com alguns artistas de SP, entre eles o Eduardo Verderame e o Tulio, que também eram cabeças pensantes do EIA Experiencia Imersiva Ambiental, o Tulio e o Edu podem falar mais e melhor sobre este coletivo, te envio os contatos deles em um email separado. Eu e Joana participamos de um dos EIAs e

dessa amizade duradoura e acredito que admiração artística mútua surgiu o convite para o Elefante Branco.

- Quando visitei a casa quiz o quarto imediatamente. O armário me pareceu o lugar ideal para pendurar as esculturas (que são estruturadas em cabides). O fato dos armários estarem em um ângulo reto entre si, um em cada parede ao entrar pela porta do quarto, era perfeito para o movimento da escultura. A parte feminina ficava oculta até o espectador entrar no quarto e virar-se para a porta novamente, num movimento de quase 180º. Do lado de fora via-se apenas um amontoado de tentáculos de veludo. as roupas eram descobertas ao entrar no quarto e olhar dentro dos armários. Aqueles armários pareciam terem sido pensados para um casal, e aquele quarto me pareceu ser a suíte master da casa. Nem sei se era de fato, mas os armários em si me davam a sensação de serem um feminino o outro masculino. O maior o feminino, claro! rsrs...o fato do armário que escolhi como "feminino" ter uma passagem para outro quarto também me faz pensar em retrospectiva que o corpo feminino é uma passagem para um outro lugar, do qual "misteriosamente" sai uma nova vida. O corpo feminino como um portal...hmmmm...interessante!

* Sim a obra já estava bem nítida quando visitei o espaço, a casa apenas reforçou e ajudou a delinear os detalhes e a escala

* Como morava no Rio na época vi o espaço apenas uma vez antes de começar a trabalhar, medi, fotografei e conversei com o Tulio e Edu e o Ferh (Alexandre) e com os outros artistas.

*A montagem foi herculea...O Ernesto Neto, com o qual trabalhei por alguns anos como assistente me deu apoio para a compra do tecido, uma empresaria de SP me cedeu o restante do material. As roupas eu garimpei. Eu costurei a peça no Rio e levei a SP e em 7 dias enchi a peça inteira, não me pergunte como...eu não conseguia estalar os dedos no fim, de tão cansada que minha mão ficou...

* Os artistas estavam muito preocupados em fazer uma exposição consistente como um todo, e houve muito respeito nas decisões de cada artista. Tive que argumentar o porque eu queria o quarto, mas todos entenderam, e não tivemos nenhum atrito por conflito de interesse quanto ao espaço.

* Sim, a casa tinha dois andares e a casa TODA foi ocupada, os banheiros com a performance da Fabi Borges, a cozinha, a Joana ocupou um quarto de empregada, o Ferh os jardins...

* O Tulio tem um trabalho que eu acho que dialoga sim, é um terno com um furo no meio. Estava na cozinha.

2016

11 de maio de 2016

Bom dia Julia Csekö!

Não sei se lembra de mim.

Meu nome é Pritama e faço doutorado na Unb e escrevi um artigo em 2013 sobre o trabalho que você expôs no "elefante branco".

Estou revendo esse artigo e ampliando-o para colocar na minha tese de doutorado.

Tenho algumas perguntas para te fazer e gostaria de saber se você teria disponibilidade para isso.

Trocamos diversos emails, e ainda me restou uma dúvida sobre o nome da obra.

- porque híbrido? tem ligação com o conceito da biologia?
- seria um possível cruzamento entre humano e outra espécie?
- e na obra "híbrido reprodutor" há miniaturas das figuras grandes, certo? Seriam filhos do casal, já que a obra é dividida em parte feminina e outra parte masculina? ou seria um duplo reduzido das figuras grandes? Teria como me explicar um pouco sobre isso?
- pesquisando sobre os híbridos vi que geralmente eles não se reproduzem, contudo há algumas espécies que sim, e por isso levanto a questão de você criar um híbrido que seja reprodutor.
- vi que você já trabalhou essa questão das miniaturas em outros trabalhos. Esse do elefante branco foi a primeira vez?
- e as miniaturas sai da parte feminina ou masculina? ou os tentáculos unem de tal forma que não tem essa diferenciação? Na foto não fica clara.

Seria muito importante se pudesse me ajudar a responder essas questões e assim que eu terminar essa parte da tese, com certeza te darei para que você possa ler, assim como te dei para ler o outro artigo.

Abraços

11 de maio de 2016

Oi Pritama, claro, vamos lá!

- Híbrido vem da biologia, sim, mas de forma poética. Essas esculturas são híbridos entre o real e o fantástico. A roupa é a conexão com o real, com o banal, com aquilo que reconhecemos. Os tentáculos apontam para a estranheza, para a impossibilidade de se reconhecer no corpo que preenche as vestes.

-Tem uma dimensão física também que é a questão destes seres estarem de certa forma se reproduzindo. Não temos certeza quem dá origem a quem. Os pequenos podem estar gerando versões maiores de si, ou os seres maiores podem estar gerando brotos. Faz referência à idéia de reprodução versus replicar.

-No caso nos reproduzimos naturalmente pela combinação de material genético de dois generos opostos. Mas estas criaturas parecem estar replicando mais do que reproduzindo-se.

-A questão da representação de gênero é importante também, é interessante pensar na importância que colocamos na vestimentas para nos definir socialmente e identificar como genero feminino ou masculino.

Se de uma hora pra outra fossemos obrigados a usar as mesmas vestes para ambos os generos ficaríamos confusos. Temos identificação imediata do vestido como feminino, do terno como masculino. Roupas tem uma importancia incrível em nossa percepção. O terno é um símbolo ocidental de status e poder, de masculinidade, o vestido longo, é um símbolo quase que universal de fertilidade de maternidade, de feminilidade.

- Por outro lado, cada vez mais a idéia de genero esta se tornando mais maleável e fluida nos dias de hoje, graças as deusas.... :)

- Um ótimo exemplo são casais do mesmo gênero que escolhem ter filhos biológicos. O que ainda envolve a troca de materiais genéticos e uma gestação.

- Em um dos extremos desta questão, os híbridos fazem referência a estarmos chegando a um ponto onde seres vivos podem ser criados em um laboratório, inteiramente independente dos métodos tradicionais de reprodução, através da clonagem. A maior parte das pessoas, eu

inclusive, nem sabemos/entendemos inteiramente como estes processos funcionam, mas sabemos que são possíveis e estão em curso.

- Os híbridos são um mergulho profundo naquilo que consideramos banal - um convite ao estranhamento, a não reconhecer-se como humano momentaneamente. A pensar em quão incrível é o fato de que:

- 1) somos equipados para nos reproduzir naturalmente
- 2) Estamos criando tecnologias cada vez mais avançadas que nos permitem nos reproduzirmos externamente parcialmente com in vitro/ e inteiramente com clonagem.
- 3) Temos o desejo de nos replicarmos, de imitar a nós mesmos criando inteligências artificiais e através da clonagem - clone nada mais é do que o desejo de repetir, de controlar um processo que originalmente envolve o acaso.
- 4) Se mudarmos um pouco o ponto de vista, a idéia de reprodução e replicação é aterradora, e faz parte de todos os problemas que estamos sofrendo no momento como uma espécie. O ser humano pode ser visto como um fungo, como uma doença, como uma reação química, amebinhas mesmo, se olharmos de longe, abandonando nosso narcisismo antropocêntrico.
- 5) Os híbridos questionam nossa idéia narcisista de beleza e de reconhecer beleza em tudo que é humano.
- 6) Talvez tenhamos que começar a nos ver de forma um pouco mais negativa para conseguirmos melhorar nosso atual estilo de vida e relação conturbada com o ecossistema que nos sustenta.

Pensamos de forma Antropocêntrica o tempo inteiro, os híbridos são um convite a suspensão desta auto identificação que banaliza nossa existência. Quando pensamos no ser humano de forma mais distanciada podemos parecer fascinantes ou super primitivos e limitados, depende do ponto de vista, do momento. Mas acho importante este distanciamento. É importante transitar entre o fascínio e a admiração narcisista e a auto crítica e a ser capaz de ver as falhas e defeitos em nossa própria espécie. Não cair nem na cilada de achar que somos perfeitos, incríveis nem na bad de que somos um cancro. Acho que o meio termo é sempre a chave da sabedoria.

- O elefante branco foi a primeira vez que fiz uma escultura de grande formato, havia feito híbridos na escala humana, mas aquele definitivamente foi o maior até hoje.

- Tenho gostado de miniaturizar, a escala nos dá uma sensação de controle, como se os assuntos mais complexos pudessem ser abordados de forma mais lúdica, remete a perspectiva da criança quando ainda estamos em processo de formação e quando a estranheza e a fantasia ainda são mais presentes em nossas vidas.

- Os tentáculos são tão longos que a miniatura acaba saindo dos dois, eu sempre entrelaço os tentáculos de forma a ser difícil de saber de onde eles vem.

Espero que tenha ajudado, me avise se tiver mais perguntas ou precisar de esclarecimentos sobre o que escrevi.

Bju

16 de maio de 2016

Oi Julia Csekö, bom dia!

Estou terminando o artigo e assim que estiver pronto te envio, ok?

Por último, queria saber se o seu mestrado foi sobre sua poética ou sobre outro assunto. E, se foi sobre seu trabalho, tem algum texto sobre os híbridos?

Ou ainda, conhece alguém que escreveu sobre os híbridos? Estou precisando de mais referências bibliográficas sobre o seu trabalho, e se por acaso, souber de alguém que tenha escrito e publicado algum texto sobre o híbrido, ou sobre você me avise, ok?

Beijos, Pritama

16 de maio de 2016

Oi Pritama, vc conhece a Milena Durante? Que organizou o EIA? Ela escreveu um pequeno texto bacana, e acho que poderia se interessar em desenvolver a idéia. Ela sempre menciona esta escultura.

Talvez fosse uma boa entrar em contato com ela?

midurante@gmail.com

Que eu consegui achar aqui nos meus arquivos tenho um clipping mais antigo do Globo, que é mais porpurina do que conteúdo. Estou anexando um texto meu e uma conversa/entrevista recente que concedi a uma curadora norte americana sobre esta escultura e um pequeno texto para uma expo aqui nos EUA.

Vou dar uma olhada nos catálogos da expo Poética têxtil no Oswald de Andrade, Nova escultura Brasileira no Centro Cultural da Caixa e Nova Arte Nova no CCBB SP. Vou ver se meu trabalho é mencionado nestes catálogos.

Espero que ajude,

Bju

17 de maio de 2016

Aqui está o artigo em anexo.

Meu orientador ainda vai ler, o que significa que terá alterações.

Mas já te passo para que você possa ter conhecimento!

E obrigada pelos textos, vou ler com calma :)

bjs, Pritama

19 de maio de 2016

Oi Pritama, gostei muito de seu texto!

Obrigada por me incluir em sua pesquisa, gostei muito de suas referências, algumas mais familiares como Heidegger e Freud, outras menos, entretanto super pertinentes.

Ler este texto me levou numa tour pelas lembranças de fazer a escultura, do momento em que eu estava vivendo com as tridimensionalidades da vida afetiva e tudo!

Esta expo foi tão bacana, as pessoas envolvidas que são um barato e, verdade seja dita, criaram a situação ideal para o surgimento deste trabalho. Sem esta expo que realmente foi em si um happening, talvez esta escultura tivesse demorado muito mais para ser realizada, ou nunca se materializasse.

Achei bacana a maneira que vc transita entre a psicanálise e a arte, entre a teoria e a prática. Me avise se precisar de algo mais, inclusive imagens em alta resolução. E me mantenha informada sobre sua tese.

Boa sorte e qualquer coisa escreva, tem sido um prazer me corresponder com vc.

Abraço,

Julia

20 de junho de 2016

Bom dia Julia!

Li os artigos que você me enviou e tenho mais algumas perguntinhas, inclusive uma que a curadora norte americana fez a você, em relação ao trabalho que expôs no castelinho , no RJ.

Teria como responder mais essas perguntinhas:

- 1 - Como o lugar onde esta peça está exposta afeta a leitura da mesma? O ambiente modificou de alguma forma a instalação da escultura? Em relação a obra que foi exposta no "Elefante Branco".
- 2- Quando montou ou concebeu a obra, o que de sua subjetividade você estaria materializado na obra? Tem algo, por exemplo, que remete suas memórias, ou qualquer coisa que relacione sua vida a aquela obra do "Elefante Branco"?
- 3 – Em um dos textos está escrito que “Csekö utilizou roupas de boneca resgatadas de sua infância”. Na exposição do "Elefante Branco" vc utilizou roupas da sua infância? Você chegou a utilizar suas roupas (atuais ou da infância) em alguma outra exposição?
- 4- Além das questões ligadas a roupa, os Híbridos expostos no "Elefante Branco" remetem a sua infância de algum modo?

Aguardo sua resposta!

Muito obrigada pela ajuda!

Abraços, Pritama

29 de julho de 2016

Respostas:

1 - Como o lugar onde esta peça está exposta afeta a leitura da mesma? O ambiente modificou de alguma forma a instalação da escultura? Em relação a obra que foi exposta no "Elefante Branco".

Sim, com certeza. Esta peça foi feita para o espaço daquele cômodo daquela casa. Os tentáculos conectavam as roupas em dois armários. A peça precisava ser grande o suficiente para caber no espaço e não parecer esticada, mas sim, á vontade, e até mesmo transbordando, mais como se tivesse esparramada e espreada pelo espaço do que cuidadosamente colocada ali. A peça podia ser tocada, o que tornava a sua permanência mais orgânica, já que os tentáculos eram movidos e mudavam de posição através da interação do publico.

Esta foi a primeira vez que expus esta peça, e com certeza o espaço influencia a montagem. A Prova disto foi que em cada vez que expus esta escultura ela foi um pouco modificada. Podemos dizer que a peça estava em estado de experimentação no elefante branco, foi a primeira vez que vi a escultura pronta, e pude entender os ajustes que eram necessários. A primeira coisa a ser modificada foi a retirada do corpo intermediário com roupas de criança. Quando mostrei esta escultura na Galeria TA, no Rio, coloquei apenas a forma feminina sem o vestido e as miniaturas, com o terno e o vestido ligados ao corpo maior. Gostei desta versão e mantive ela nas outras duas vezes em que mostrei esta peça. É possível que se fosse o caso de ocupar um espaço muito grande novamente eu usaria o corpo/roupa masculino novamente. Em outra ocasião na expo organizada pelo Bernardo Mosqueira no Rio, utilizei partes dessa escultura que formavam o corpo masculino e o corpo da criança que tinham sido retirados da peça original e criei uma dupla de crianças. (imagem em anexo) Esta expo era também em uma casa vazia, cheia de memórias, e um dos quartos tinha dois armários perfeitamente simétricos, um em cada

lado de uma porta. Coloquei os dois “irmãos” lado a lado, um corpo/roupa de menino em cada armário. O espaço define estas peças com certeza, e as modifica.

2- Quando montou ou concebeu a obra, o que de sua subjetividade você estaria materializado na obra? Tem algo, por exemplo, que remete suas memórias, ou qualquer coisa que relacione sua vida a aquela obra do "Elefante Branco"?

Não tenho certeza. Minha relação com meus pais sempre foi muito saudável, na medida do que posso entender como saudável. Creio que esta peça tem mais a ver com uma tentativa de entender a condição= humana. Um questionamento acerca de ser adulto versus ser criança. Os dois não são muito diferentes no fim, crianças são pequenos adultos em formação, aprendendo, perguntando, se formando a cada segundo. E adultos são crianças mais experientes, mas temos os mesmo medos, dúvidas, e a medida que envelhecemos nos tornamos mais frágeis, fisicamente, e as vezes menos capazes física e mentalmente do que uma criança. Não é a toa que a velhice é chamada segunda infância. E durante todo este processo de formação, de “ápice físico” de crescimento e de afinamento, continuamos sendo a mesma criatura, com perspectivas um pouco diferentes. Portanto, o corpo ligado aos outros corpos menores, e por isso a dúvida quanto a uma hierarquia, quem gera quem? Quem cuida de quem? Quem tem mais sabedoria? Aprendemos muito com as crianças assim como com os idosos. Se prestarmos atenção é claro, a juventude as vezes nos faz arrogantes, com sorte um momento temporário em nossa existência.

3 – Em um dos textos está escrito que “Csekö utilizou roupas de boneca resgatadas de sua infância”. Na exposição do "Elefante Branco" vc utilizou roupas da sua infância? Você chegou a utilizar suas roupas (atuais ou da infância) em alguma outra exposição?

Sim, no casal de noivos (imagem em anexo), utilizei um vestido de noivo que era meu e da minha irmã. No elefante branco utilizei um vestido da minha mãe, que ela comprou quando eu tinha uns 9 anos, na época em que viajamos para os EUA. Ou pelo menos lembro dessa forma, talvez o vestido seja anterior a isso. Eu lembro de ver minha mãe usando o vestido. Minha mãe sempre foi muito bonita, em forma, e este vestido, branco longo com uma camada de renda por cima tem um aspecto etéreo, um pouco diáfano, e que remete ao vestido de noiva. O terno pedi ao meu ex namorado, que na época trabalhava no mercado financeiro, e usava ternos diariamente. As escolhas forma talvez menos conscientes em termos de um afeto específico com a roupa, mas mais pelo que cada roupa representava. A ideia de feminilidade e de masculinidade. Inicialmente preferi usar roupas que tinham uma memória, que haviam sido usadas, que tinham visivelmente pertencido a alguém. E pedi roupas a pessoas que em eram próximas, que eu sabia um pouco da história por traz. Usei muito as roupas do meu pai em algumas peças anteriores a esta, (imagens em anexo). Meu pai sempre usa as mesma roupas, desde que posso me lembrar, calça jeans, camisa social, de preferência sem bolsos, com suspensório, ele tem vários. Usar as calças ou camisas do meu pai é interessante, pois não existe dúvida de que as roupas são dele, é quase um uniforme. Estas roupas com certeza tem seu lugar na minha memória vendo meus pais enquanto eu crescia. E do meu e, que foi uma pessoa muito importante na minha pós adolescência, continuamos amigos anos após terminarmos. Não consigo atribuir nenhum outra razão para as escolhas além das afetivas, de querer incluir um pouco das narrativas destas pessoas secretamente nas esculturas. Como se a memória deixada nas roupas pudesse de alguma forma comunicar algo. Mas depois mudei de rumo, e decidi que queria controlar mais a aparência das roupas, mais do que ter a memória física das pessoas nas roupas. Que a roupa por seu formato e aparência pudesse talvez comunicar melhor as ideias que eu queria passar. Encomendei o vestido para expo da Galeria TAC de uma costureira, escolhi o tecido, desenhei o vestido, ele foi criado para a escultura. O engraçado é que a miniatura também foi encomendada, antes do vestido grande ser criado, e no fim o vestido grande e uma cópia do pequeno, que também desenhei. Por fim, o vestido que criei possui certa atemporalidade, ele tende para o clássico, podendo ter sido usado desde os anos 60 até os dias de hoje.

Quanto as roupas de criança, elas me fascinam por serem miniaturas de adultos. Fico absolutamente perplexa com as lojas de roupa infantil. Tem terninhos, vestidos sociais para meninas, são pequenos adultinhos...assustador. E novamente reforçando a ideia de que crianças são pequenos adultos, mas talvez da forma errada...? É interessante como isso pode ser muito

perverso se visto sob certo ângulo. Vejo muitos adultos falando com crianças como se fossem bichos, como se uma criança não pudesse entender linguagem falada. E ao mesmo tempo as mesmas pessoas podem vestir uma criança como uma miniatura de adulto. Em outras circunstâncias vemos pessoas com um pouco mais de bom senso, que conversam com crianças, explicam, repetem, têm paciência para as perguntas etc., normalmente estas pessoas não irão vestir uma criança como um mini adulto, por entender que tudo tem seu tempo, e acelerar visualmente a maturidade não vai adiantar em nada, pois crescer é um processo e não dá, leva tempo... J

Com certeza esses exemplos são extremos, e existem as mais variadas matizes, entretanto a indústria de roupas de criança que são miniaturas de roupas de adulto, são certamente sintomáticas...

4- Além das questões ligadas a roupa, os Híbridos expostos no "Elefante Branco" remetem a sua infância de algum modo?

Estas considerações não poderiam ter sido verbalizadas a alguns anos atrás eu creio, não tenho certeza, estamos em constante fluxo, e a memória não é meu forte. A memória mais antiga que eu creio ter é do meu pai me levantando para eu me ver no espelho, quando eu era um bebê. Eu acho que eu lembro de ver no espelho, mais uma sensação de euforia do que uma imagem. Minhas memórias são bastante caóticas, e a maioria das minhas recordações de infância são bastante positivas, apesar de meus pais terem se separado, no fim tive duas mães e dois pais, pessoas inteligentes, que sempre foram muito carinhosas e presentes na minha infância. Talvez venha daí a ideia da conexão - os tentáculos apesar de físicos talvez sejam muito mais a materialização do emocional. Das conexões profundas que criamos e mantemos com as pessoas que nos criam, fisicamente e em termos sociais.