

Chiaroscuro

Luiz Antonio Palma e Silva

Resenha de Tania Rivera, *O avesso do imaginário – arte contemporânea e Psicanálise*, São Paulo, Cosac Naify, 2013, 432 p.

150

PERCURSO 54 : junho de 2015

O livro de Tania Rivera obteve o Prêmio Jabuti 2014, 1º lugar da categoria Psicologia e Psicanálise. Está organizado em quatro partes, totalizando treze ensaios. Os textos conduzem o leitor por noções da psicanálise cotejadas com conceitos filosóficos e estéticos e por escutas e observações de que a autora dispõe sobre o fazer da arte: “Trata-se sempre de confrontar trabalhos artísticos e problemas teóricos algumas vezes partindo dos trabalhos (ou de um artista em particular), outras tomando o primeiro elã de questões conceituais” (p. 10). São convocados pensadores, comentaristas, artistas e obras para testemunhar o jogo entre corpo, arte e sujeito em proa com um dos princípios do sistema filosófico *deleuziano* que se faz, sobretudo pela intensificação das relações entre elementos heterogêneos e que, ao delimitar as multiplicidades das formas que caracterizam os vários saberes, resguarda para o ensaio filosófico sua diferença constitutiva. Tania examina as qualidades do objeto determinando o que é e o seu significado. Com esta perspectiva o leitor, ao deparar com as abordagens de produções teóricas, artísticas ou literárias, deve ter em conta que a diferença entre âmbitos não implica necessariamente a priorização de uma atividade criadora sobre outra.

1. “Corpo, imagem e palavra”

a) *O retorno do sujeito: sobre performance e corpo*. O sujeito que é posto em questão a partir da arte contemporânea se faria valer de fora para dentro, tal como o real “do léxico de Lacan, aquele que é uma espécie de fundo último das coisas [...] que se trata sempre de tentar se representar, sem que tal operação jamais se cumpra de forma definitiva” (p. 21). *O nosso ver é inquietado*, reflete o filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman, trazido pela autora para deslindar os objetos-questões de Tony Smith que ironizam a autoria e convocam um sujeito-testemunha, irrevogavelmente tornado autor, pois, aos *olhadores*, caberia a composição do quadro tal qual a fórmula duchampiana a partir do *ready-made*¹. A escrita prossegue com referentes psicanalíticos somados às criações arte-sujeito-autor como parte de um quase-teorema que enseja conjecturas sobre o sujeito descentrado pela força do inconsciente. Força que remete à imprevisibilidade, ao nomadismo e ao trânsito tão bem sinalizado por Lacan com o referente *êxtimo*, para indicar a constituição singular do sujeito como obra de rebatimento *no* e *do* outro. Em fina síntese com Lygia Clark e sua criação *A casa é o corpo* e *O corpo é a casa?* e as proposições da artista sobre tal criação, frases deambulantes de Tânia, em sentido ensaístico, põem para o leitor o repto freudiano da casa perdida na saída do ventre materno. Yoko Ono vem para cena do livro com *Cut piece*², cujo apelo performático é a atração para que o público corte com uma tesoura as vestes da artista até o seu desnudamento, oferecendo-se ao outro como objeto. O apuramento oferecido revelaria assim uma condição fundamental: “Trata-se, para o sujeito, de assumir, por um breve instante quase insuportável, sua condição de quase-objeto, e com isso ver-se *quase-sujeito*: não propriamente sujeito de seus atos, mas assujeitado a eles” (p. 25).

b) *Kosuth com Freud: a imagem e a palavra*. A autora inicia por problematizar o termo

imagem, ao reconhecer sua força polissêmica para: “designar o campo visual que envolve o sujeito e se configura no campo mais amplo das representações – entendidas como produtos de determinadas relações entre sujeito e objeto” (p. 50). Ela o faz também para demonstrar os múltiplos e cruzados diálogos entre arte e psicanálise e os ruídos a que ambas estão expostas, quando se aproximam a força da materialidade ou da substancialidade da imagem por meio das noções de imaginário, encobrimento e vislumbre do inconsciente freudiano. A psicanálise se mostraria então tributária do avivamento causado pela invenção da fotografia na história da mimesis, choque de tal intensidade que a autora reconhece o propósito da concepção de *inconsciente ótico*, de Walter Benjamin, como ligamento de um mesmo amálgama nascente, porém com ressalvas, ao acentuar que “Freud localiza as pulsões na fronteira com a biologia, frisando que elas devem, no aparelho psíquico, se fazer *representar*” (p. 54). O sonho põe em cena o desejo, na medida em que o torna visual, prossegue a autora a partir dos relatos sobre a experiência, em 1989, do artista conceitual americano Joseph Kosuthem, na rua Bergasse 19, Viena, casa e consultório de Freud até 1938. Ao colar nas paredes reproduções do texto *Psicopatologia da vida cotidiana*, o artista encobre partes com fitas negras para indicar o conflito entre o visível e o censurado no material do inconsciente: “A teoria, tornada imagem, torna-se opaca e problemática, tanto quanto a arte: ela não interpreta, mas recoloca, com arte, a questão da significação e de seu sujeito” (p.60). Com o conceito de *rebus* – o inconcluso

revelar e velar, a autora ilumina poeticamente o *não saber*, aquilo que resistiria ao conhecimento e que, para Freud e Lacan, se daria pela impossibilidade de representação. Em retorno ao pensamento e obra de Kosuth, o ensaio é finalizado com reflexões deste artista sobre a ubíqua influência de Freud na leitura dos códigos culturais.

c) *A letra, a imagem: Gary Hill*. A letra se abre para a significância quando tomada por sua forma gráfica e imagética destacando-se da significação das palavras e frases que compõem a aventura nomeada por Barthes como *escrita*. Nesta escrita, os mais variados elementos do mundo encaixam-se nas letras, tornando-as pássaros, animais, homens. Enfim, a letra faz imagem assim como no sonho é linguagem pictográfica do quadro onírico. A autora retoma Freud para lembrar que a interpretação dos sinais que compõem o sonho inevitavelmente tenderão ao fragmento e ao giro em torno de pontos obscuros.

Raymond Bellour faz ecoar no texto a linguagem do videoartista americano Gary Hill e seu trabalho *Around&About*³, afirmando ver em uma mesma matéria a espessura da linguagem e da imagem. Nessa mesma perspectiva, o filme de Peter Greenaway *O livro de cabeceira*⁴ toma a escrita ideográfica oriental para mostrar signo e coisa como possível materialização do sonho. Lacan, ao permear os ideogramas japoneses, também percebera nesta escrita a distância do pensamento à fala, quer pelo seu valor semântico trazido do chinês ou ainda pela multiplicidade de leituras que ensejam. No vídeo *Ura Aru*⁵, palavras que respectivamente significam *avesso* e *existência*, Gary Hill mostra em diferentes registros uma possível relação de apreensão de sentido como causa do deslizamento entre significante e significado. A letra no caso denunciaria sua dimensão imagética que, segundo a autora, “faz entrever o impossível mundo do espelho revirado – o que podemos chamar de *avesso do imaginário*” (p. 99). Tem-se então arte e psicanálise apontando em direção a um sujeito descontínuo e não cronológico.

1 Operação de sentido que faz retornar o literário ao problema da arte, contrariando a ênfase modernista na forma do objeto artístico.

2 1964.

3 1980.

4 1996.

5 1985/1986.

Luiz Antonio Palma e Silva (Luiz Palma) é psicólogo social e artista plástico. Doutor em psicologia social pela PUCSP, autor da tese *Ressonância do mal-estar contemporâneo: psicanálise, arte e política*. Pesquisador e artista fundador do Astrolábio Ateliê et Galeria. São Paulo.

2. “Sublimação, espaço e fantasia”

a) *Sublimação, parangolé e cultura*. O ensaio põe ao leitor a abertura pulsional à sublimação, questão presente na teoria freudiana vinculada à criação ficcional e que há muito tempo evoluiu para o reconhecimento de um elo pulsional mais poderoso capaz de articular inexoravelmente o desejo à cultura. O encadeamento dessas ideias mostra que também a arte moderna no início do século xx se lançou em crise com a questão da autoria e da representação. Na década de 1950 uma radicalização põe em cena os dilemas do sujeito e do objeto na arte contemporânea. Dentre um grupo de artistas dos quais Tania examina as práticas radicalizadas, Andy Warhol, Lygia Clark e Nelson Leirner a ajudam a ilustrar a própria matéria questionada, aproximando o leitor da anúncio da arte como um gesto desdobrado no tempo a intervir e a convocar “experiências de subversão e de reflexão sobre o sujeito e o mundo, entrecruzando-se com a psicanálise e a filosofia, entre outros campos de saber” (p. 120). Hélio Oiticica vem ao texto para que o leitor compreenda em outra linguagem o que disse Walter Benjamin sobre *o abismar-se na obra*. Com seu trabalho *Mergulho do corpo*⁶, Oiticica compõe uma construção com uma caixa d’água onde o corpo é evocado em vertigem para tornar-se outra coisa. Os *Parangolés*, do mesmo autor, revelariam que o significativo modelado e o objeto criado vêm do outro e surgem para a transmissão, concepção que faz laços com Freud em *Sobre a transitoriedade*⁷, na qual o psicanalista vê a obra de arte como um trânsito entre sujeitos. Em novas aporias, Tania imagina que a psicanálise bem poderia assumir-se como gênero ensaístico, o que lhe possibilitaria dar voz ao incômodo do sujeito na cultura.

b) *A fantasia e o espaço*. A psicanálise põe para o sujeito a questão da espacialidade desde os lugares do aparelho psíquico até a topologia lacaniana onde estaria a “verdadeira subversão do espaço que acompanharia a subversão do sujeito” (p. 132). Na arte moderna e contemporânea este

enunciado também ganha força. Lygia Clark toca neste ponto ao falar de sua experiência em *Estruturação do Self* com grupos de artistas em abordagem terapêutica, ou seja, do chamado da arte à transformação poética do sujeito em ato. O mesmo processo, reconhece Tânia, surge também na análise que por outros meios faz semelhante convocação.

c) *Cruzeiro do Sul e avesso do imaginário*. Com Cildo Meireles, a autora problematiza a simetria e a homogeneidade ilusória do espaço a partir da obra *Cruzeiro do Sul*⁸. Mínima e potente, a peça mostra-se como um sumidouro de ressonâncias, *a evocar o não lugar para o eu*. Espaço e sujeito em complexo imbricar seguem por fios cuidadosamente buscados pela autora. A fita de *Moebius* tão presente nos ensaios do livro e nas figurações a que servem aqui se põe para reiterar que ao sujeito não caberia modelações de tipo dentro e fora, direito e avesso, mas modulações como torção ou subversão. O ensaio segue com idas e voltas do sujeito ao sujeito ecoando Lacan, Freud e Foucault sobre a enigmática obra *As meninas* de Velázquez⁹.

3. A crise, a ética e o objeto

a) *Arte é crítica: sobre Através*. Em alusão a Benjamin, o leitor verá que a potência crítica da cultura advém do poeta, aquele a quem caberia recolher os dejetos da civilização. A autora ajusta esta lente para olhar onde “as noções de criação e criador parecem anacrônicas, e a definição de crítica de arte torna-se francamente problemática” (p.182). Sem distanciamento entre os fazeres, produção e crítica parecem com isso vagar nas fendas abertas da crise. Como dito no texto, os espelhos já voaram aos pedaços com Picasso e o sujeito descentrado esboça-se como uma pulsação imprevisível no trauma. Assim postos, os objetos substitutivos a que poderia recorrer o sujeito, tais como os dejetos recolhidos pelo poeta não seriam mais do que ruínas: “O sujeito não é mais que um efeito. Feito de poesia, da ferida imaterial, e tanto

mais fundamental, que clama por se transmitir entre nós” (p.188). A obra *Através* de Cildo Meireles anuncia ao caminhante que não há caminho possível neste labirinto de fragmentos e ruídos. O público é compelido a uma incerta travessia que insiste naquilo que está fora, o espaço inimaginável do sujeito contemporâneo.

b) *Mario Pedrosa, ética e arte pós-moderna*. O neoconcretismo retoma na arte a expressão como *manifestação total, íntegra, do artista nas suas criações*. Problematiza a própria arte e a vida em torno das questões do sujeito em sua relação com o objeto. O ensaio prossegue com o brado surrealista de Breton *Nada do que nos cerca é objeto, tudo nos é sujeito*, e as experiências artísticas acumuladas por nomes como Lygia Clark, Oiticica e Tunga, culminando com o alargamento de *sujeito e arte* na busca absoluta e radical de Lygia nos campos *psi* e artístico.

c) *A aura e o sujeito em Waltercio Caldas e Cildo Meireles*. Recuperada pela dialética benjaminiana, a aura poderia manter-se como figura de aparição à qual sucederia um desaparecimento. Com esta compreensão a ensaísta observa a sutil dialética convocada por Waltercio Caldas na obra *Los Velázquez*⁶, quando o artista faz *As meninas* de Velázquez sem as personagens originais do quadro. Suas considerações remetem o leitor à constatação de que a reprodução, mais do que *re-apresentar* a obra, a evoca como perda. Desta forma a aura pode surgir da reprodução compreendida não como a evocação de uma perda, mas como aparição única. Seguem aproximações com textos freudianos em que a fugacidade do belo faz somar à obra o valor da escassez do tempo, o que a torna coincidente com o seu declínio. Quase ao final do ensaio é primorosa a construção autoral sobre a aparição incerta e *bruxuleante* do sujeito em um mundo sem morada: “Na arte, o homem não se apresenta completamente, maciçamente,

mas, na lição fundamental deixada por Freud, ele mal-está” (p. 242).

4. Transmissões

a) *Ernesto Neto: a pele e o espaço*. Mario Pedrosa apontou poeticamente o destino do homem: *Cambalhota no cosmos*. Assim dito para introduzir a obra de Neto cujos objetos e ambientes em delicada tensão estariam sempre prestes a cair. *A gente está sempre caindo*, diz o artista, como um chamado ao homem cadente em uma espécie de delírio da geometria: “sua lida com espaço toma como evidência a sofisticada concepção de Heidegger: o espaço *espaça*” (p. 252). Nestes termos, sua obra confronta o espaço e o homem. O camelô, figura mítica em uma das obras de Neto, evidencia sua estética política quando posto e visto como multidão: “milhões de pessoas que inventam, nos países periféricos, um meio de integração ao bruto sistema de consumo do qual foram excluídos...” (p. 260).

b) *Louise Bourgeois e o heterorretrato*. O ensaio inicia-se por Freud correlacionando predisposições pulsionais com as experiências vividas e as obras de um artista e adentra então ao universo de *Bourgeois*. A exposição *Louise Bourgeois: O retorno do desejo proibido*⁷ pretendeu mostrar a conexão entre o processo de psicanálise da autora e sua obra. No texto curatorial, Phillip Larrat-Smith chama a atenção para que os trabalhos sejam vistos como *formas simbólicas com raízes psicanalíticas*. Este nexos estaria em *Escritos Psicanalíticos*, anotações da autora organizadas e presentes na mostra. Em uma delas, sentencia a artista que *nós existimos principalmente por nossa ausência*. Curioso, como traz a autora para o ensaio, é que a própria artista não demonstrava valorizar essa ligação simbólica, pois dizia desconfiar das palavras. Portanto, pondera em discordância com a linha curatorial: “Sua obra não é seu retrato fiel, mas distorção, *reconstrução de um passado*, exploração da linguagem, do objeto, da imagem de modo a fazer outra coisa, fora dela mesma” (p. 276). Para a ensaísta, a trama

6 1967.

7 Texto de 1915.

8 1969/1970.

9 1656.

10 1996.

11 2011.

da obra traz buracos e remendos que deslocam e impossibilitam tais decifrações. Aqui a psicanálise se faz presente como campo de diálogo e questionamentos, reafirma Tania. O ensaio prossegue com as aproximações entre os campos apoiado por obras de poetas, escritores e filósofos, distanciando-se de qualquer violência interpretativa sobre as motivações subjetivas da artista.

c) *Milton Machado e a arquitetura do pensamento*. Aqui Freud vem para vocalizar a atemporalidade do inconsciente em cujo domínio o passado pulsa e o futuro se põe em narrativas, como fantasias, no mesmo presente. Ou, como alcança a ensaísta: “Diariamente, reinventamos nossas histórias do futuro” (p. 303). Fica assim esclarecida a apresentação do artista Milton como *arquitecto sem medidas e um historiador do futuro*, palavras da primeira frase do texto. Mas o texto da ensaísta e as obras do artista, em foco ou em diáforas¹², adensam a escrita a cada página. Por vezes tem-se a impressão de certo esgotamento possível para a síntese e uma queda para a ampliação, tantos são os bons propósitos da autora diante das cogitações poéticas de Milton. Mas felizmente a coerência permanece, pois a excitação parece vir da própria obra do arquiteto historiador e de campos de força reunidos pela autora, como, por exemplo, quando traz Duchamp para dizer que *o desvio l’ecart é uma operação*. Por fim, o esclarecimento autorreferente sobre as criações de Milton: “As (re)invenções aqui por mim ensaiadas devem ser tomadas, talvez, como Cidades Mais-que-Perfeitas que o Módulo de Destruição já começou a aniquilar.” (p. 324).

d) *A estética é sempre política: Cildo Meireles*. Neste período do texto, Tania puxa os fios do neoconcretismo e permeia obras de Cildo Meireles para criar novas ressonâncias sobre o objeto da arte e o sujeito. Bebe da obra mas ouve o artista¹³, e o leitor poderá acompanhá-la por um percurso demarcado por finas flores da filosofia e algumas sombras da psicanálise. Para superar a dificuldade de escrever sobre o seu

próprio tempo, argumenta a ensaísta, é preciso recuar para ver um passado, mas tal condição não garante imparcialidade porque sempre estaremos implicados pelos acontecimentos. Inovando a ideia freudiana da cultura onde, como disse a autora, o sujeito *mal-está*, na arte “objeto e sujeito afloram de modo privilegiado, retomando suas condições de origem” (p. 330). Soa aqui paradigmático o termo *Afloramento*, quando reflete Cildo Meireles ao ser indagado sobre esta questão no seu trabalho a dizer que não há processo consciente e sequer decisão. *Como objeto de objeto de si mesmo* conforme trazido de Mario Pedrosa, o homem poderá findar seu ciclo sem localizar a si ou sua substancialidade. Destarte é impossível pensar alguma história da produção artística com uma lógica evolutiva. Tania opta por imaginá-la pulsante e plural, marcada por incertezas e a atemporalidade. Não há mais uma casa assenhorada pelo sujeito assim como o observador, tocado pela aura, não é senhor de sua própria paisagem: “Forjar no objeto nervos humanos, e assim fazer história, [...] perder-me no momento mesmo em que compareço, num ato fundamentalmente político, ao encontro marcado com esse tal *alguém* que está na Terra, à minha espera” (p. 339). Seguem diálogos que convocam novamente Freud, Lacan e introduzem Jacques Rancière e assim os pontos do percurso fazem cintilar e sombrear a aura como aparição, precariedade e transitoriedade. Para o leitor que tem proximidade com as questões teóricas, a leitura da obra requer presença e distanciamento reflexivo. Ao leitor mais distante da produção e da crítica de arte, a sugestão é deixar-se tomar pelo arranjo poético do texto. A profusão de notas, a bibliografia e os índices de nomes e obras assim como o crédito das imagens compõem uma ampla cartografia para pesquisa acadêmica e trabalhos aplicados em muitos campos. O percurso, embora longo, revela-se inspirador e oferece uma surpreendente fruição literária.

12 Título de uma série de esculturas de Milton Machado que se inicia em 1990.

13 Toma como referência entrevista com o artista realizada em 2009.