

# **Narrativas do Inconsciente: A Auto-Análise Enquanto Processo Criativo do Artista Contemporâneo**

**Inês Miguel Freitas Marques Oliveira**

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, vertente de Comunicação e Artes**

**Nota:** Inês Miguel Freitas Marques Oliveira, Narrativas do Inconsciente: A Auto-Análise Enquanto Processo Criativo do Artista Contemporâneo, 2020

**Junho, 2020**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, vertente de Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica do professor doutor João Garcia Miguel.

A presente dissertação encontra-se redigida em conformidade com o antigo Acordo Ortográfico

*Making a painting is so hard it makes you crazy. You have to negotiate surface, tone, silhouette, line, space, zone, layer, scale, speed, and mass, while interacting with a meta-surface of meaning, text, sign, language, intention, concept, and history. You have to simultaneously diagnose the present, predict the future, and ignore the past - to both remember and forget. You have to love and hate your objects and subjects, to believe every shred of romantic and passionate mythos about painting, and at the same time cast your gimlet eye on it.*

*Amy Sillman, On Color*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor doutor João Garcia Miguel, pela orientação, amizade e arte.

Aos meus pais, Eugénia e José, por acreditarem nas minhas ideias, nos meus trabalhos e em mim. Obrigada pelo amor incondicional. À Bibi, a quem devo a pessoa que sou. Ao meu irmão Nuno e à Ju. À minha restante família, que não implica aqueles que se encontram ligados a nós por uma conectividade biológica, mas antes pela sensibilidade e pelo carinho que temos uns pelos outros – ainda que já não se encontrem presentes.

Aos meus queridos amigos, com quem brindo à arte e ao melhor que a vida pode oferecer. Desde aqueles que conheci nos nossos tempos na Faculdade de Belas-Artes do Porto, na mesa do costume no nosso querido Almanaque, como aos que conheci depois, noutras mesas e noutros lugares, e que têm tornado esta aventura que é viver nalgo desafiante e único.

A todos aqueles que de alguma forma se cruzam na minha vida, ficando ou desaparecendo, porque fazer e pensar arte é também viver a complexidade dos momentos simples.

# NARRATIVAS DO INCONSCIENTE: A AUTO-ANÁLISE ENQUANTO PROCESSO CRIATIVO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO

INÊS MIGUEL FREITAS MARQUES OLIVEIRA

## RESUMO

A arte contemporânea vê o processo criativo manifestar-se de forma cada vez mais multifacetada, afastando-se da linearidade e da mecanização, o que resulta numa crescente influência na forma de pensar e ver uma obra de arte, bem como um artista, concedida a este processo.

Ao assumir uma preponderância da subjectividade ao invés da neutralidade no processo criativo, o artista contemporâneo é conduzido à auto-análise, num fenómeno em que procura ocupar o espaço do espectador perante a sua própria obra, operando complexos mecanismos que visam desvelar e alimentar o seu processo criativo através de impulsos quer conscientes, quer inconscientes. Valoriza-se o aspecto processual da obra de arte, consequentemente retirando do objecto artístico uma responsabilidade de corresponder a um referente ou a intenções concretas e planeadas por parte do seu autor. Pelo contrário, encontra-se agora, na obra, espaço para o autor e para o outro, assim como para as narrativas de ambos, numa liberdade conceptual e interpretativa.

Palpita-se um valor de narratividade associado ao processo criativo, nomeadamente na forma como este frequentemente entrelaça vida e arte. Apelidamos-lhes narrativas do inconsciente por estas só se revelarem ao autor através de processos de auto-análise, uma vez que diversos componentes da criação artística resultam de um processo inconsciente. Exploram-se os sintomas da auto-análise e das narrativas do inconsciente através de casos de estudo de artistas como Henri Matisse, Paul Gauguin, Louise Bourgeois, Carla Rebelo e Charlotte Salomon, entre outros.

Manifestando-se a auto-análise preponderantemente através do diálogo entre interior e exterior, apoiada em aspectos empíricos da criatividade artística, percebe-se a importância da utilização deste processo para mulheres artistas, nomeadamente no que diz respeito à criação de um espaço próprio de actuação dentro dos contextos da arte, bem como da afirmação do seu universo pessoal através de obras construídas a partir da sua vida e do seu corpo.

**Palavras-chave:** auto-análise; arte contemporânea; narratividade; narrativas do inconsciente; processo criativo; objecto; mulheres artistas; interior/exterior; corpo;

# NARRATIVES OF THE UNCONSCIOUS: SELF-ANALYSIS AS THE CREATIVE PROCESS OF THE CONTEMPORARY ARTIST

INÊS MIGUEL FREITAS MARQUES OLIVEIRA

## ABSTRACT

Contemporary art sees the creative process metamorphose into progressively complex manifestations, moving away from its previous linearity and mechanization, which results in an increasing influence over the ways of thinking and seeing an artwork, as well as an artist, bestowed to this process.

With subjectivity playing a bigger role for several artists, we witness the manifestation of processes of self-analysis, in a phenomenon in which the artist seeks to become the spectator of their own work, operating complex mechanisms that aim to explore and contribute to their creative process through both conscious and unconscious impulses. The processual aspect of artworks gains a renovated value, taking away from the object the responsibility to correspond to a referent, or even to precise and planned intentions. On the contrary, we now find, in the artwork, space for the author and the other, for the narratives of both, which leads to conceptual and interpretative freedom.

A narrative value is attributed to the creative process, noticeably to how it seems to thread life and art together. We call them narratives of the unconscious due to how they frequently only become clear to an author through processes of self-analysis since several components of the creative process function on an unconscious level. The symptoms of self-analysis and the narratives of the unconscious are explored through case studies of artists such as Henri Matisse, Paul Gauguin, Louise Bourgeois, Carla Rebelo and Charlotte Salomon, amongst others.

Seeing as self-analysis manifests predominantly through the dialogue between internal and external, with support on the empiric aspects of artistic creativity, the importance of such processes for women artists becomes clear, especially how it aids women to create a space for themselves in the contexts of the art world, and the affirmation of their private world through artworks constructed through their life and body.

**Keywords:** self-analysis; contemporary art; narrative; narratives of the unconscious; creative process; object; women artists; interior/exterior; body;



# ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	1
<b>I. Sintomas: Matisse e o Crescente Impulso Subjectivo do Autor</b> .....	5
<b>II. Verdade e Mentira: Gauguin e o Ensaio do Taiti</b> .....	10
<b>III. Narrativas do Inconsciente: Traços de Vida, Traços de Nada</b> .....	16
<b>IV. Arte, Religião e Relíquias: Louise Bourgeois e as suas <i>Cells</i></b> .....	25
<b>V. Objecto-Vida/Objecto-Arte</b> .....	37
<b>VI. Criatividade, Corpo e Dor</b> .....	49
<b>Conclusão</b> .....	68
<b>Bibliografia</b> .....	72
<b>Lista de Figuras</b> .....	76



## INTRODUÇÃO

A eclosão da arte contemporânea, precedida pelas vanguardas artísticas que se fazem sentir sobretudo na Europa e na América do Norte, define-se pela crescente subjectividade que se manifesta quer em obras de arte, como entre alguns artistas e, até, no público. Pensar arte é um exercício que se entrelaça com o pensamento acerca da própria vida, e esta relação íntima reflecte-se na obra (e, por vezes, na vida) de diversos artistas na contemporaneidade.

Enquanto artista, o pensamento teórico submete-se à prática. Fazer arte é, para diversos autores, a forma privilegiada de pensar a mesma. Paralelamente, a vida quotidiana integra este mesmo pensamento, bem como o processo criativo. Encontrar uma clara separação entre arte e vida, ou entre teoria e prática é, para muitos artistas, impraticável. Através da investigação prática, do trabalho artístico autoral, sentem-se estas mesmas inquietações, que parecem ser sintomáticas da contemporaneidade, e por isso se conduz uma tentativa de pensar tanto teoria como prática a partir de *dentro*.

Faltava encontrar palavras que pudessem apelidar alguns dos momentos do processo criativo, que pudessem descrever este trabalho aparentemente perpétuo de triangulação de pensamento entre obra, vida, e autor. É um trabalho constante, que se arrasta por entre os momentos, qual narrativa interminável, que acontece de forma tão natural e intrínseca que o autor não se lhe nota a presença, excepto quando a procura, na materialidade da sua obra. Destaca-se o potencial revelador do acidente e do acaso; da atracção por algo em detrimento de uma outra; da forma como estas podem ser narrativas inconscientes, narradas por um autor à sua obra aquando do processo criativo, ainda que desta narração não se aperceba o autor; o magnetismo da força da vida, da memória, da *personalidade* quotidiana e artística, num entrelaçamento de narrativas, qual manta de retalhos.

As palpitações sentidas através dessa auto-exploração – que se define por um questionamento permanente aquando do momento do processo criativo, bem como do valor deste último e do seu impacto na leitura da obra, do papel do artista e do público – deram origem ao que apelidamos de auto-análise, na procura da definição desse gesto de ver e pensar arte, autor e obra numa relação de charneira entre interior e exterior. Um ver para *fora* olhando para *dentro*. Importa, assim, investigar como se pode caracterizar tão fugidio conceito – quais os seus sintomas, pois a auto-análise não se opera singularmente, mas multiplica-se

e adapta-se a cada autor – qual o seu impacto, o seu abalo na arte contemporânea, e de que forma altera a relação entre obra, autor e público.

Para esse efeito, é imperativo revisitar uma série de conceitos que, apesar de basilares ao assunto da arte, mostram uma complexidade e capacidade de transformação surpreendentes. Inicia-se por alguns sintomas, tais como a relação entre obra e autor, o valor da verdade e da mentira (bem como a sua definição em contexto artístico), dos vestígios da relação com a religião na arte contemporânea, para posteriormente analisar as dinâmicas do processo criativo na íntegra, desde a ‘ideia’, na sua pura abstractização, até à recepção da obra por parte de público e do próprio autor. Só na auscultação destes traços é possível formular uma ideia da plena complexidade da auto-análise e das suas consequências.

No primeiro capítulo, recupera-se não só a obra de Henri Matisse, mas os seus textos. Nesta investigação, importa considerar de igual forma tanto textos de teóricos como de artistas, uma vez que estes últimos guardam para os seus escritos os resquícios dos pensamentos das suas obras e prática. A partir das suas deliberações, ausculta-se o primeiro sintoma da presente investigação, e aquele que gera mais consenso: o inegável crescimento do impulso subjectivo do artista na sua obra e processo criativo.

O segundo capítulo introduz uma busca pela definição de valores de verdade, mentira e de ensaio na arte através de um olhar pela vida e obra de Paul Gauguin. Enquanto autor com uma vasta obra plástica mas também escrita – incluindo textos, ensaios, cartas e entrevistas – interessa justapor aquilo que Gauguin comunica através da sua pintura e aquilo que escreve, procurando entender de que forma vida e arte se contradizem e coincidem. É nesta tensão, numa oscilação entre verdade e mito, que é pertinente entender o valor do ensaio para a arte contemporânea.

Estabelecido o valor do ensaio, o terceiro capítulo dedica-se a definir alguns conceitos basilares à luz da presente investigação, tais como as narrativas do inconsciente e a capacidade da obra de arte de reter experiência (tornando-se assim objecto passível de ser auto-analisado) e de conter marcas de tempo, de diálogo, de convivência. Mostra-se de toda a pertinência analisar este argumento em contraposto com outros, tais como os pensamentos do artista Frank Stella e os argumentos do minimalismo. Analisando o texto *Performing Life*, de Allan Kaprow, bem como um dos seus *happenings*, *Household*, entende-se a importância de um cruzamento definitivo entre arte e vida para diversos autores contemporâneos, e a forma como estas marcas da obra se fazem sentir por autores e público.

O quarto capítulo olha a obra de Louise Bourgeois, nomeadamente as suas séries *Femme Maison* e as *Cells*, para recuperar a intrínseca ligação que arte e religião mantêm, bem como a forma como ainda se faz sentir na contemporaneidade ocidental. Explora-se o conceito de relíquia em contexto artístico, argumentando-se que as obras que são fruto de processos de auto-análise funcionam enquanto relíquias dos seus autores – enquanto fragmentos capazes de representar um todo. Confronta-se a obra plástica de Bourgeois aos seus textos e *statements*, entendendo que Bourgeois incorpora o paradigma da autora incapaz de separar arte e vida, bem como de cessar um processo de perpétua análise de si mesma.

O quinto capítulo visa deslocar o foco do argumento do autor para o objecto, e para a relação do mesmo com o espectador. Partindo do exemplo de obras de arte *ready-made* e da obra plástica de Marcel Duchamp, analisa-se a forma como a relação entre objecto, público e contexto artístico se altera ao longo da história, e de como objectos que inicialmente não foram criados com uma intenção ou fim artístico, são passíveis de serem absorvidos por este mesmo contexto.

Propõe-se a memória enquanto *ready-made* capaz de transformar um objecto-vida – isto é, um objecto quotidiano, cuja função prática se impõe face a uma função ou capacidade estética e/ou de fruição – num objecto-arte. É também através de aspectos como a memória que o espectador acede ao objecto-arte, tornando-se sensível a esta metamorfose. Importa olhar a obra de Carla Rebelo, notável pela sua utilização de cadeiras (objecto-vida) nas suas obras enquanto representação de presenças (objecto-arte), precisamente através de processos de análise de si mesma, das suas memórias, da sua vida.

No último capítulo explora-se a forma como a auto-análise foi importante para o movimento feminista e para a afirmação pessoal e artística de mulheres artistas. Ao pertencer a um domínio subjectivo, íntimo e pessoal, a auto-análise permitiu a mulheres artistas uma conquista e retoma do seu espaço na arte através de si mesmas: do seu corpo, físico e mental, da sua condição enquanto mulheres, do seu universo próprio. Para conquistar o patriarcal universo artístico, regressaram a *si* – aos seus corpos e aos seus espaços, impulsionadas pela auto-análise. Para dissecar este argumento na sua multiplicidade, visita-se a obra de autoras como Leonora Carrington, Virginia Woolf, Charlotte Brontë, Paula Rego, Carolee Schneeman e Charlotte Salomon. Sobre a última, dedica-se especial atenção à sua obra *Leben? oder Theater?: Ein Singspiel* enquanto manifestação particular e inovadora de um trabalho fruto da auto-análise.

Por fim, é importante notar que os presentes argumentos, elações e eventuais conclusões nascem de um contacto com a bibliografia e com os autores e obras analisados, mas também de uma *prática* artística. Versa aqui algum conhecimento empírico, aquilo que se sente ao invés daquilo que se sabe, ou que se confirma. A investigação que se desenvolve pensa-se nesse eixo entre interior e exterior, mas acima de tudo procura expandir-se através de um pensamento plástico que se caracteriza não só por aquilo que é constatável, traduzível ou explicável em palavras, mas também por uma dose do intraduzível – da poesia.

## I.

### SINTOMAS: MATISSE E O CRESCENTE IMPULSO SUBJECTIVO DO AUTOR

No seu livro *Escritos e Reflexões sobre Arte*, onde tece diversas considerações não só sobre a sua prática artística, como também acerca do amplo conceito de Arte, Henri Matisse presenteia-nos com as seguintes palavras:

“Em resumo: trabalho sem teoria. Limito-me a ter consciência das forças que utilizo e vou andando, levado por uma ideia que só conheço verdadeiramente à medida que ela se desenvolve pela execução do quadro.” (Matisse, 1972, p. 154)

Quando afirma trabalhar “sem teoria”, Matisse entoa uma provocação para o leitor; ou, pelo menos, para aqueles cujos esforços são dedicados a elaborar teorias sobre esse complexo e amplo conceito que se apelida de ‘Arte’. No entanto, é talvez possível afirmar que Matisse é detentor de um ponto de vista privilegiado que lhe permite empiricamente redigir comentários em relação ao campo da prática artística, uma vez que o artista é aquele que dá forma à matéria do saber em arte. Nesse sentido, prevê-se que os teóricos se preocupem em estudar uma dimensão do trabalho que se mostra de importância secundária para Matisse, uma vez que esta se lhe desvela enquanto conhecimento automático: este não trabalha activamente com teoria uma vez que, no momento em que se encontra no acto de criação, Matisse *produz* teoria. Isto é, o seu trabalho teórico é involuntário ou, antes, informal, reforçando-se esta ideia se pensarmos que o trabalho artístico é a exteriorização da matéria abstracta do pensamento.

Ver e interpretar uma obra é a tentativa de conhecer alguém melhor, de desvendar as mecânicas particulares do pensamento individual do outro. Assim, quando vemos uma pintura, “o que estamos a julgar é o modo de pintar e este é o modo de pensar” (Laranjo, 1984, p.10). O processo criativo revela-se enquanto materialização física do pensamento de alguém, desses processos que conduzem o artista à criação da obra de arte (que no fundo não é mais do que prova de que esses pensamentos tomaram lugar, ainda que estes se possam tornar obsoletos aos olhos do seu pensador).

Se considerarmos a teoria enquanto processo semelhante, na medida em que

procura descrever em linguagem escrita pensamentos e conceitos de grande complexidade na tentativa de conquistar a sua universalidade, entende-se de que forma o processo criativo escapará a esta mesma perspectiva acerca da teoria. Para o artista é fundamental que entre a ideia e a concretização plástica da mesma se coloquem poucas fronteiras. O corpo funciona enquanto meio de concretização da ideia abstracta do pensamento, enquanto conjunto de impulsos nervosos que conduzem o pincel numa certa direcção em detrimento de uma outra. Subordinar tão instintiva relação à mecanização da teoria revelar-se-ia, para diversos autores, enquanto incapacidade e falhanço do processo artístico. Neste último, deve existir sempre algo que escapa à linguagem, um espaço para o acidente e para o imprevisto, um intervalo para que o artista se surpreenda consigo próprio. Na ausência deste espaço ficará o artista em perigo de uma saturação de si próprio, de uma asfixia por meio da saturação da calculação do seu próprio pensamento e gesto:

*The operations of practice imply complex processes of the mind in its relationship with the hand and the medium, which can no longer be qualified as mechanical. An important part of these processes cannot be described by verbal language. They escape theorization, at least in present times.* (Démoris, 2016, p.206)

Diversa é a matéria irreproduzível nos processos de um artista, intraduzível numa qualquer língua perceptível, uma vez que cada processo se desdobra num acumular de acções que requerem tempo, prática e experiência. Esta última não é exclusiva à que diz respeito à matéria da arte, mas refere-se antes à experiência num sentido lato, daquela que compõe a vida do autor, e que se manifesta no acto criativo de forma mais ou menos evidente e consciente, não se devendo olvidar que a arte não se produz aquém das restantes vivências da personalidade do artista. Aliás, o processo criativo encontra coincidências com a planta da personalidade: não se conhecem dois artistas de metodologias rigorosamente idênticas pois seria impossível reproduzir, tais como são, experiências e memórias, bem como o modo particular de alguém as viver, sentir e interpretar, e que posteriormente se manifestam nas subtis particularidades no modo de fazer uma obra de arte.

Concluindo-se que o processo criativo se encontra aquém da fórmula universal, de uma teoria consensual e que espelha, antes, a intimidade e a personalidade individual de um artista, entende-se de que forma a arte contemporânea coincide com o advento de diversas manifestações artísticas onde a subjectividade do autor assume uma importância redobrada face ao que se conhece da História da Arte. As palavras de Matisse denunciam

este fenómeno, particularmente quando este afirma que se “limita a ter consciência das forças que utiliza” e que estas se desenvolvem em simultâneo com a execução da obra. Por outras palavras, o processo criativo de Matisse passa por uma consciência de *si* (das suas inquietações, da sua personalidade, das suas relações – da amálgama que constitui o quotidiano) em diálogo com uma consciência do seu trabalho, ou da projecção que este faz dele próprio na sua pintura.

A sua obra *L’Atelier Rouge* (Fig. 1) atesta um mapa mental do artista; a pintura representa o estúdio de Matisse, esse local de efervescente energia criativa, e onde o artista desenvolve e projecta as suas sensações e ideias. O estúdio é, aliás, a arquitectura do processo: não é o lugar de início (as ideias e os materiais são antes *trazidos* para o interior do estúdio) nem de fim (idealmente as obras devem *sair* do estúdio para que sejam exibidas, sendo-lhe conferida a independência face ao seio do seu autor), encontrando-se sempre *entre* uma e outra coisa. Percorrer um estúdio é percorrer uma mente, uma vida, um quebra-cabeças de experiências e de resquícios, e este espaço pode ser mais revelador do que qualquer obra.

Matisse não se preocupa com a representação real e naturalista deste espaço, mas antes em captá-lo à luz da infusão do *atelier* com a sua subjectividade, permeando o olhar do espectador com as cores que este *sente* ao invés das que constata. *L’Atelier Rouge* é o estúdio aos olhos do seu habitante. O assunto não é criar um artefacto histórico de um lugar de execução artística, mas antes a impressão de um espaço em constante mutação, que serve de palco ao diálogo entre obra e artista. A subjectividade de Matisse impõe-se a um retrato fidedigno, e por isso este se nos apresenta numa imensidão vermelha, funcionando a cor enquanto marca da imposição dessa mesma subjectividade, vergando-se o mundo a esta visão particular que embala artista, obra e espectador na narrativa íntima do primeiro.

Dada a preponderância e a capacidade da subjectividade turvar a visão de um artista, coloca-se a questão da mesma se encontrar tão próxima – tão influente no processo criativo – que o seu conteúdo não se mostre, em primeira instância, verdadeiramente claro para o próprio autor. Afinal, aquilo que está demasiado próximo é também aquilo que é mais difícil de se ver. Por vezes, a razão de ser das decisões tomadas pelo artista no seu processo criativo apenas se elucidam com o decorrer deste mesmo processo, ao invés de no seu início, ou ainda somente após a conclusão da obra, quando esta alcança um estado de independência que lhe confere a capacidade de produzir diálogo *por si*. Ou podem, ainda,



Figura 1. Henri Matisse, *L'Atelier Rouge*, 1911, óleo sobre tela, 181 x 219,1 cm

permanecer insolúveis. Nem todos os gestos de um autor são programados, e nem todos são alvo de uma razão lógica. Isto é, apesar de a cor ser um elemento revelador, o cerne da sua escolha poderá ter antes origem num impulso momentâneo, numa certa atracção por uma tonalidade ao invés de uma outra, do que de uma escolha atentamente analisada e planeada. O próprio autor poderá não saber ao certo a razão de ser das escolhas tomadas ao longo do processo criativo, e a sua intenção, ou o seu potencial interpretativo, ser-lhe apenas revelado após este processo. A intencionalidade do autor é algo que nem sempre é claro para o mesmo, por conseguinte conduzindo-o a processos de auto-análise, onde poderá ser revelada ou adensada.

Desvenda-se, assim, a dupla posição do artista enquanto autor mas também espectador, não só da sua própria obra como da de outros. A dimensão performativa presente na triangulação entre autor, obra e público, marca questões fulcrais na dissecação do processo criativo e nas suas consequências para a obra de arte. Não obstante, essa mesma dimensão permite também entender de que modo muitos destes autores integram a auto-análise enquanto elemento essencial da construção do seu *œuvre*, que funcionará de modo semelhante a uma crítica, concentrada na fronteira do interno/externo e que se revela como força impulsionadora da criação do trabalho autoral.

Ensaia-se, com estas provocações, a narratividade do processo criativo, atestando assim as suas dificuldades e o seu posicionamento entre uma coisa e outra, pois, tal como o nome indica, este é um processo; não se lhe encontra um início nem um fim. Poderá dizer-se que este nunca cessa, ainda que possa operar a um nível involuntário e/ou inconsciente. Viver é, para alguns artistas, parte deste mesmo processo, e uma verdadeira separação entre ‘arte’ e ‘vida’ mostra-se impossível ou, pelo menos, indesejável. Importa perceber os impactos desta forma de ver e pensar arte na contemporaneidade e, acima de tudo, como esta se reflete nos processos criativos de diversos artistas, e pensar como esta falta de clareza acerca da matéria da intenção, da subjectividade, da interpretação e da razão de ser em matéria de arte conduzem o artista contemporâneo a processos de auto-análise

Assim, o que se procura investigar é de que forma essa auto-análise – sendo esta frequentemente um processo introspectivo ao qual se associa a dor, nessa necessidade de confronto – se aglutina ao cruzamento entre arte e vida refletido no processo criativo do artista contemporâneo; como impulsiona a pronúncia de obras e autores de natureza manifestamente íntima, revelando-se e simultaneamente escondendo-se sob o véu da narratividade de obras de uma auto-biografia ficcionada na sua performatividade.

## II.

### VERDADE E MENTIRA: GAUGUIN E O ENSAIO DO TAITI

Não obstante o crescente impulso subjectivo na arte contemporânea, é no exterior que o artista encontra os estímulos do sentimento, as razões emocionais para a criação artística, para a qual a solidão da técnica, a face petrificada de um artista anónimo se demonstra insuficiente. A obra alimenta-se do vazio deixado pelo autor ausente e este último alimenta-se dos estímulos quotidianos.

Ver uma obra não é sinónimo de ver o seu autor, denunciando a primeira a presença ausente do último na materialidade manuseada dos traços da mesma, deixando a certeza de que este objecto privou com alguém e que tem em si a capacidade do diálogo. A obra encontra-se infundida de traços de narratividade (memórias, gestos, acidentes, conversas) que não são, na íntegra, perceptíveis ao espectador. Este tem a seu encargo formular a sua interpretação pessoal do que vê, ocupando esse espaço vazio deixado pelo espectro do autor. Na obra restam todos estes estímulos, todos esses sentimentos que alimentam o diálogo, e que regressam posteriormente ao autor no exercício da sua auto-análise.

No entanto, se a subjectividade presente na obra não possui em si qualquer objectivo concreto, seja de decifração de uma personalidade ou enquanto tradução literária e acessível de uma narratividade íntima da personalidade, quer para o próprio artista, quer para o espectador, resta apenas reconhecer que a arte e o artista contemporâneo não estão preocupados com um valor concreto de verdade, mas antes em assumir o ensaio inerente à arte. Assumir esse ensaio enquanto processo será também assumir as suas consequências aquando do exercício de auto-análise.

Faz falta, antes de qualquer análise mais profunda, definir este sintomático e característico binómio para a arte contemporânea que é a verdade e a mentira (ou, antes, o ensaio, como é mais correcto denominar esse valor de ‘mentira’ à luz da presente investigação). Sendo ambos de uma definição volátil, interessa aqui entender o conceito de verdade enquanto valor de correspondência da obra de arte ao seu referente, ou da sua correspondência à verosimilhança com a realidade e com os valores que a povoam.

Nos seus primórdios, a arte concentrava esforços em captar aquilo que outrora era fugidio, acorrentando-o sob a forma de imagens estáticas e capazes de perdurar no tempo, acalentando a frágil memória de seres efémeros, conscientes do seu tempo limitado. Naturalmente, a verosimilhança era uma característica de importância fundamental, cujos resquícios da sua primazia se fazem sentir ainda hoje. Ao procurar traços da subjectividade do autor presentes numa obra, o espectador almeja encontrar a personagem desse mesmo autor, definindo-lhe um carácter, intenção e objectivos prováveis com a obra de arte. No entanto, aquilo que se verifica na contemporaneidade, tal como foi já exposto no capítulo anterior, é que a linearidade desta operação é raramente verificável, e os traços encontrados na obra não são correspondentes a um valor de verdade mas antes de ensaio.

Maria Dolores Jiménez-Blanco, no prefácio de *Escritos de un Salvaje*, livro que reúne um conjunto de escritos e cartas de Paul Gauguin, diz, sobre este último, que a sua visão interior, baseada nas emoções e sensações originadas no próprio pintor, revelam uma *visión más sincera, más intensa y, sobre todo, más verdadera que ninguna otra* (Jiménez-Blanco, 2000, p. 17). Mas vai ainda mais longe, dizendo mesmo que Gauguin procurava *libertar al arte de la tiranía de la verdad* (2000, p. 8), verdade esta que a autora descreve enquanto as características de fidelidade aos modelos do natural e à obediência da verosimilhança e da *mimesis* enquanto critério maior da arte.

A época de Gauguin foi de transição. Foi o momento de desabrochar do movimento impressionista, que veio colocar em causa as formas vigentes de ver, fazer e pensar arte. Nas obras dos impressionistas, a realidade deixa de ser vista enquanto referente invariável, passando antes a ser uma *impressão* singular do seu autor o que, por sua vez, permite ao espectador relacionar-se com a obra não só enquanto ligação ao seu referente, mas acima de tudo pela visão particular que esta apresenta, pelos traços da subjectividade do autor ausente – em suma, a obra de arte concentra em si uma energia particular da *vida* e do estar vivo, o que contrasta notoriamente com uma arte que pretende reter o passado, aquilo que *já se passou*.

O ímpeto que conduz Gauguin à pintura e a um pensamento *através e sobre arte* será continuar a desenvolver estes avanços lançados pelos impressionistas, afirmando inegavelmente a preponderância da subjectividade do autor na concepção e execução da

obra de arte. Ao assumir uma importância da emoção<sup>1</sup> (*ergo*, da subjectividade), encontra-se uma audaz mudança de paradigma na construção e fruição de uma obra. Torna-se obsoleto julgar uma obra através da sua mera capacidade de representar fielmente o seu referente, uma vez que esta irá, pelo contrário, evadir-se do mesmo; o referente passa a ser ponto de partida para a projecção da visão interior do autor que irá plasmar na obra, manifestando uma das duas triangulações fundamentais ao presente tema: modelo (exterior) – autor (interior) – obra; autor (interior) – obra – público (exterior).

Se a subjectividade é plasmada na obra de arte através de operações de diálogo ente interior e exterior, entende-se de que forma a sua capacidade de ensaio tomará uma porção notável da mesma. Sendo o ímpeto subjectivo alimentado pela experiência de viver, não pode esta experiência ser transferida directamente – tal como é – nem para a obra, nem para o próprio processo criativo, negando-se-lhe uma dose de ensaio sob pena de, nesse caso, não estarmos perante uma obra de arte, mas um mero relatório de acontecimentos. À narratividade da própria vida e das emoções acrescentar-se-lhe o ensaio inerente ao trabalho artístico, quer através daquele proporcionado pelo manuseamento da técnica, quer pelo próprio discernimento feito dessas narrativas pelo autor. Não procurando a arte qualquer verdade, ou mesmo qualquer objectivo concreto e linear, encontra a liberdade de não se dever preocupar com factos. Assim, ao aproximar-se do autor, paradoxalmente, a obra afasta-se do seu referente.

O caso de Gauguin é particular, pois não só a sua obra exemplifica este mesmo ensaio, como também se verifica a sua presença na sua vida pessoal e na forma como este a conduzia. Gauguin procurou, a certa altura, afastar-se do mundo ocidental, onde sempre havia vivido e trabalhado, almejando novos estímulos num lugar que lhe fosse desconhecido – o Taiti. No entanto, a informação que Gauguin dá a conhecer deste lugar, nomeadamente através das suas cartas e pinturas, *entreteje cuidadosamente verdad y mentira* (Jiménez-Blanco, 2000, p. 11) face ao constatável Taiti:

*A través de las páginas de Noa-Noa (...) Gauguin construye la imagen paradisíaca de un mundo feliz en el que los nativos viven en perfecta armonía con la naturaleza. Algo*

---

1 Põe-se ler, em carta de Gauguin dirigida ao poeta Charles Morice, escrita no Taiti e datada de julho de 1901:

*¿Por qué, ante un cuadro, el crítico busca puntos de comparación con ideas históricas y con otros pintores? Al no encontrar lo que piense que debería hallar, no entiende nada y no se conmueve. Lo primero es el sentimiento; la comprensión llegará después.* (Gauguin, carta consultada na obra *Escritos de un Salvaje*, 2000, p. 205)

*que Gauguin no alcanzó a ver, puesto que para 1891, cuando Gauguin llega a Tahití, la colonización francesa había arruinado en gran parte el encanto arcádico de aquellos remotos parajes, alterando sus formas de vida y cultura tradicionales. (Jiménez-Blanco, 2000, p. 12)*

Gauguin afirmou procurar *la humanidad en estado infantil* (Gauguin cit. por Jiménez-Blanco, 2000, p. 26)<sup>2</sup> enquanto reflexo da primitividade. Esta representaria, para o mesmo, uma disponibilidade sentimental e artística dessa humanidade em estado puro, onde não existissem as interferências dos avanços científicos, tecnológicos e artísticos verificados no ocidente, enquanto meio para atingir esta sua procura por uma pintura *interior*. O que se constata é que Gauguin procurava no Taiti um reflexo de si próprio e dos seus objectivos enquanto artista. Encontrava-se em busca de uma espécie de tela branca sobre a qual seria possível construir uma narrativa cuja base assentasse numa referência à realidade, enquanto reservava um espaço de incógnita suficiente para que se pudesse encenar a performatividade da pintura sobre a mesma, constituindo assim o motor impulsionador da arte e vida de Gauguin, conseqüentemente alimentando o mito gerando em torno do artista.

Toda a arte se alimenta de uma dose de construção, sob pena de, não o fazendo, nos depararmos com um caso em que a obra é coincidente com o seu referente, sem existir assim qualquer mediação entre estas duas realidades. Na sua condição enquanto representação de um outro face à realidade, a arte deve mediar esta última construindo sobre esta, forçando tanto no espectador quanto no próprio autor um distanciamento incisivo, provocando o pensamento e a reflexão acerca da realidade quotidiana num espaço alternativo à mesma. A obra encontra, assim, um sistema de crenças próprio e distinto do que se encontra vigente na realidade.

Depreende-se assim incorrecto afirmar que Gauguin dissemina uma ideia falsa do Taiti. Este apenas ensaia a sua subjectividade através de um diálogo com o seu referente, e este diálogo apresenta-se plasticamente. Veja-se a sua obra *Fatata te Miti* (Fig. 2), que apresenta uma cena clássica de banhistas, temática amplamente explorada e recorrente por parte dos autores do movimento impressionista. Semelhante ao estúdio de Matisse, Gauguin infunde esta cena da sua visão interior através da manipulação da cor. O espectador entende que a paleta utilizada não corresponde a uma relação de verosimilhança

---

<sup>2</sup> O texto de Gauguin fora originalmente publicado na edição de 13 de Maio de 1895 da publicação *L'Echo de Paris*



Figura 2. Paul Gauguin, *Fatata te Miti*, 1892, óleo sobre tela, 67,9 x 91,5 cm

com o referente da pintura, mas deixa-se embalar pela narratividade e pelo ensaio presente na obra. Para o espectador ocidental, tanto a cor, quanto as personagens, como o próprio título (que mesmo para aquele que desconheça ao certo em que língua se escreve este título, é não obstante perceptível que não se trata de um idioma europeu) contribuem para a formação de uma imagem do Taiti, desse lugar longínquo e contrastante, de um certo valor de magia que o público recebe através da visão de Gauguin – e esta visão é *verdadeira* à luz da subjectividade do seu autor. O Taiti que pinta Gauguin é tão verdadeiro quanto aquele que o espectador possa visitar, apesar das suas visões não serem coincidentes.

O valor crescente da subjectividade é inversamente proporcional à preocupação da arte em *representar* o natural. A arte ocupa-se agora de se confundir com a vida, mesclando as suas preocupações, e por essa razão o binómio verdade/mentira é visto e interpretado de formas radicalmente distintas daquelas que se verificavam até então. Naturalmente, o autor é conduzido a um processo de auto-ficção, de exploração da arte através da vida e vice-versa. Uma distinção concreta entre arte e vida é algo que cessa com a contemporaneidade, e os processos de auto-análise não conduzem a uma conclusão concreta, mas antes a outras construções e auto-ficções, a significados indecifráveis, imagens e cores que alteram a forma de pensar a própria imagem.

O artista, no seio do processo criativo contemporâneo, é aquele que se coloca na margem entre exterior e interior, consciente do seu trabalho com o ensaio, consciente de si mesmo à medida que se conhece e, conseqüentemente, desconhece. Importa afirmar que a auto-análise não pretende, assim, garantir ao autor uma descoberta de valores de verdade em relação a si, à sua obra e ao seu processo, mas antes alimentar os mesmos. Os processos artísticos contemporâneos constroem-se com base na questão e na dúvida – o ensaio é a corporalização destas, e torna-se o processo de *fazer* tão ou mais importante que a obra, tal como afirma o próprio Paul Gauguin:

*El arte es una abstracción, extraígala de la naturaleza soñando ante ella y piense más en el proceso creativo que en el resultado. (Carta redigida a Emile Schuffenecker, Pont-Aven, 14 de Agosto de 1888)*<sup>3</sup>

---

3 Carta consultada na obra *Escritos de Un Salvaje*, 2000, p. 55

### III.

#### NARRATIVAS DO INCONSCIENTE: TRAÇOS DE VIDA, TRAÇOS DE NADA

A auto-análise não é um processo conclusivo. O que o autor retém ou produz a partir da mesma não será garantidamente arte, ou sequer uma elucidação conclusiva em relação a si mesmo ou à sua obra. O seu valor concentra-se precisamente enquanto processo.

À luz do pensamento contemporâneo, compreende-se que uma obra de arte deve frequentemente ser capaz de provocar pensamento – onde se inclui o sentimento – bem como de interrogar ao invés de constatar, uma vez que desta última já a linguagem se encontra apta, na exactidão de que são capazes as palavras. A comunicatividade de uma obra de arte é tão variável e moldável quanto aqueles que se encontram na sua presença e que com a mesma dialogam, tornando-se pertinentes as palavras de Walter Benjamin quando afirma que a tradução é o mecanismo que concede *expression to the innermost relationship of languages to one other* (Benjamin, 1923, p.32). Interpretando o termo ‘tradução’ enquanto manifestação desse diálogo entre espectador, obra e o próprio autor, entende-se que a intraduzibilidade de uma obra para a linguagem corrente apenas constitui um problema aparente. É nessa mesma intraduzibilidade que a obra se desdobra, revelando a riqueza particular de que só um enigma é capaz, e que impulsiona novas e complexas manifestações na arte contemporânea. Em matéria de arte, um entrave ou um impedimento constituem sempre um gatilho criativo. Ainda que possa inicialmente existir resistência por parte de instituições, público e críticos, o que a História tem vindo a demonstrar é que grande parte destas manifestações artísticas acabam por ser absorvidas pelas entidades que inicialmente as rejeitam (veja-se, por exemplo, as obras produzidas aquando do movimento da crítica institucional, e que agora fazem parte das colecções das instituições que criticavam).

Participando activamente a vida na arte, seria insensato que o processo de auto-análise se conduzisse em isolamento, e que dela participassem apenas autor e obra – já assim o constata Jacques Rancière na sua obra *O Espectador Emancipado*. Pelo contrário,

o espectador, ou antes, as narrativas que o espectador projecta na obra, e vice-versa, tomam parte da auto-análise, uma vez que estas são retidas e tramitadas pela obra, e posteriormente passíveis de serem recuperadas pelo autor.

A obra armazena a experiência: todos os olhares, críticas, comentários e, até, bocejos recebidos passam a ser parte da mesma, encontrando-se disponíveis para regressar ao seu autor, caso este, no seu exercício de auto-análise, recorra a esses fragmentos da sua prática e com estes estabeleça esse papel de espectador, num exercício de tornar-se estranho de si próprio para depois a si retornar. Estaríamos perante um processo cíclico, não fosse a permanente mutação das coisas, as leves diferenças entre os dias que fazem com que obra e autor nunca se conheçam, ou reconheçam, do mesmo modo – a isso faz referência Walter Benjamin quando menciona o “aqui e agora”<sup>4</sup> (Benjamin, 1936, p. 231) da obra de arte, nomeando-o factor mecanicamente irreproduzível.

Assim como uma escolha diferente, aparentemente insignificante, alteraria o percurso da vida quotidiana, é semelhante a relação entre processo e obra de arte. O processo criativo não depende exclusivamente da experiência do artista, mas de uma série de outras variantes – desde a rotina, o imprevisto, a sociedade, a história, inclusive quaisquer outras de que o próprio possa até nem ter conhecimento ou consciência – sintomas esses que se deixam auscultar pela auto-análise:

*Released from the demand to “say” things, language can waver into the realm of “nothingness”, leaving the reader with fragmentary evocations instead of the overly explicit rhetoric of public speech. History is in one place and presence in another. The story is always partial, merely a fragment. (Zegher, 1996, p. 36)*

Mais do que preocupar-se com o todo, o artista contemporâneo debruça-se agora sobre o fragmento, e a arte contemporânea parece estabelecer-se enquanto colecção de fragmentos de intimidade. Uma obra pode ainda ser ‘nada’, nessa potencialidade enorme que é o algarismo zero. É no interior do nada que pode surgir o tudo; o vazio aparente da obra deixa espaço para que nele se depositem uma quase infinito número de possíveis interpretações – pelo contrário, quando uma obra se vê forçada a *ser* uma determinada coisa, essa obrigação constitui um impedimento a que a obra exceda os seus próprios limites. “Nada a ver, para crer em tudo” (Didi-Huberman, 1992, p. 23), assim descreve

---

4 T.a. a partir do original de Benjamin, como se pode ler: *The here and now of the work of art – its unique existence in the place where it is now.* (Benjamin, 1936, p. 231)

Georges Didi-Huberman a relação do espectador com as imagens de culto, defendendo o seu vazio inevitável, pois só na existência desse vazio surge também o espaço para o *outro*. Deste modo, à arte reserva-se essa possibilidade aparentemente vazia de ser nada, das intenções do autor serem desconhecidas ao mesmo e do processo artístico ser constituído, em larga parte, por impulsos, ideias e significados inconscientes.

A auto-análise enquanto processo é a concretização da auscultação desses sintomas. São provocações, razão de ser para a próxima obra. Se a vida é o estímulo, se a arte é a materialização do mesmo e as intenções, essas, não são claras, então a auto-análise preocupa-se do sintoma fragmentário, tenta fazer sentido sem chegar a qualquer conclusão. Narra inconclusivamente esse processo, oferecendo apenas mais dúvidas. É, no fundo, a ponte entre a vida consciente e o processo artístico inconsciente.

Muita tem sido a investigação e o debate em torno daquilo que é consciente ou não na arte e nos artistas. No entanto, explorar as subtilezas do inconsciente humano não é aquilo que se pretende na presente investigação – deve aqui reconhecer-se uma escassez de conhecimentos para tal efeito. O que se pretende, ao falar de consciente e inconsciente em relação ao processo criativo, é deliberar acerca destas condições de uma forma prática, através da experiência empírica de quem se debruça diariamente acerca das preocupações da criatividade e do processo, de alguém que, fazendo uso dessa mesma auto-análise, procura baptizar alguns dos sintomas que encontra ao longo do caminho.

Allan Kaprow debateu-se precisamente com a problemática de viver os aspectos quotidianos de forma consciente, tais como escovar os dentes, andar de transporte público ou lavar a loiça no seu texto *Performing Life*. O próprio título sugere, tal como se abordou no anterior capítulo, uma dose de ensaio que se associa à vida, a partir do qual se permite criar um paralelismo entre a forma de viver a vida e pensar o processo criativo: se a performatividade da vida conhece uma amálgama de acções conscientes e inconscientes, para artistas cujo processo criativo se caracteriza se uma proximidade íntima entre arte e vida, naturalmente o processo criativo conhecerá uma amálgama semelhante.

Leia-se:

*When you do life consciously, however, life becomes pretty strange – paying attention changes the thing attended to. (...) But I learned something about life and “life”.*

*A new art/life genre therefore came about, reflecting equally the artificial aspects of everyday life and the lifelike qualities of created art. (Kaprow, 1979, p. 195)*

Associe-se a ‘vida’ mencionada por Kaprow aos eventos extraordinários e “vida” aos ordinários e/ou inconscientes. Poderá dizer-se que aquilo que um espectador busca numa obra de arte são as suas *lifelike qualities*. Note-se que Kaprow não utiliza o termo *life qualities*, mas *lifelike*, necessitando estas de um afastamento entre “vida” e vida, ou seja, essa dose de ensaio, de processamento entre ambas – e a arte e o processo criativo são reflexos destas dinâmicas. A arte pode ter tanto de vida como a vida de arte, e a sua distinção torna-se progressivamente menos clara. Deste modo, o principal factor de atracção é essa energia da vida (*lifelike*) capaz de provocar o diálogo com a obra, e que conduz o espectador a projectar-se subjectivamente na obra – aconteça este processo de forma consciente ou inconsciente: “O que o homem contempla no espectáculo é a actividade que lhe foi roubada, é a sua própria essência, tornada estranha, virada contra ele mesmo” (Rancière, 2008, p. 14).

Sobre a questão da atracção por esta energia da vida, bem como do consciente e inconsciente, Mieke Bal faz menção a dois conceitos pertinentes: o de *ungrasped symbolism*, de Walter Benjamin, e o de *unthought known* de Christopher Bollas, definindo-os enquanto conceitos que [the] *subject senses, and upon which it acts, but which it cannot articulate in a fully rational discourse* (Bal, 1999, p.122). O conceito de *unthought known*, de Bollas, é particularmente sensível aos assuntos presentemente discutidos e argumentados, uma vez que implica conhecimento aparentemente desconhecido ao artista, mas que se paradoxalmente se manifestaria na sua obra, sendo possível a sua descodificação pela auto-análise. Mas implica também que há algo na intencionalidade, no processo e, posteriormente, na obra de arte que escapa às presas daquilo que se é possível de conhecer conscientemente, preferindo a sua posição enquanto conhecimento inconsciente e dormente.

Bal completa:

*If the subject could just say it, what would the point be of making art, of saying it through art? Yet, at the same time, this ‘unthought known’ is something the subject knows, and needs to make and mould, so that it can actively, but outside of intellectual discourse, participate in the cultural process that leads to knowledge. (Bal, 1999, p. 122)*

A autora arrisca a atribuição de uma utilidade à arte enquanto capacidade única de reter essa coisa *entre*, esse algo abstracto. Poderá talvez ser esse o ímpeto da arte, na forma como permite contornar a linguagem, o discurso racional e até a própria censura para dar forma ao *unthought known*, para expelir algo que reside exclusivamente no interior do autor, tornando-se assim exterior e capaz de se moldar numa relíquia deste. O argumento de Bal defende que tanto obra como autor são sujeitos de espessas camadas de conhecimento, consciente e inconsciente, são matéria paradoxal entre o conhecimento e desconhecimento, real e imaginário.

No entanto, confronte-se este argumento de Bal com as palavras de Frank Stella acerca da sua obra, em entrevista a Bruce Glaser:

*My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. It really is an object. (...) All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion.... What you see is what you see.* (Stella cit. por Glaser, 1966, p.6)

Por um lado, a ilação de Stella é constatável: a pintura é um mero objecto, aparentemente desprovido de uma utilidade. Por outro, ao produzir um objecto que se encontra capaz de partilhar um contexto, estabelecendo relações com outros elementos pertencentes a esse mesmo contexto, e cujos conceitos partilhem um ponto comum com o conceito de “arte”, será impossível essa tarefa de olhar uma pintura e ver, apenas, o que *está* nela, pois esta é um objecto de diálogo: *L’art est quelque chose qui se voit, se donne simplement à voir, et, à ce titre même, impose sa “spécifique” présence* (Didi-Huberman, 1992, p.37). Apesar de a arte ser feita para ser vista, esta impõe uma presença que extrapola essa simplicidade de existir para meramente ser olhada. É essa presença *específica* que impede que a ideia de Stella se realize; ver uma pintura nunca é uma ideia clara, pois esta presença específica impõe-se de formas distintas a cada espectador.

A pintura contemporânea encontra-se longe dessa ideia de superfície, de se caracterizar pela sua bidimensionalidade. O que se encontra na sua superfície encontra-se já sobrelotado de história, de resquícios de um outro que irá induzir nessa vontade perversa de encontrar *mais* do que aquilo que se encontra sobre ela. *What you see is what you see*, mas o que se vê contém em si um potencial de diálogo capaz de ultrapassar os limites do objecto na sua apenas aparente inutilidade. É capaz, ainda, de ignorar os desejos e intenções do autor, que perante esta impotência e a independência da obra se encontra

incapaz de agir ou determinar os seus limites. A sua intenção é apenas uma leve camada desse objecto complexo que ultrapassa a sua própria bidimensionalidade física. Caso contrário, não estaríamos perante arte. Caso contrário, Stella estaria a fazer um objecto útil, capaz de traduzir imediatamente a sua função: olhar uma cadeira é saber que nela se pode sentar. Só na abstracção do próprio conceito de cadeira será possível pensar na mesma para além da sua utilidade imediata.

Confronte-se, ainda, com a seguinte afirmação:

*This praise of the unfinished leads the spectator to an active and imaginary participation in the work of art, and it is a victory of pictorial matter over exact imitation. The truth of representation results from this exchange, to not see the object “as it is”.* (Démoris, 2016, p.221)

A essência da obra não se encontra naquilo que esta apresenta na sua superfície, no seu *as it is*, mas na participação activa do espectador, dessa vitória do pictural sobre qualquer imitação – isto é, da vitória da matéria da arte, desse “trabalho sem teoria”, como lhe apelida Matisse, e do valor performativo, participativo e sempre flutuante da obra enquanto objecto engajador com o espectador, o seu contexto e o seu autor. Apesar de Stella produzir uma obra sem qualquer intencionalidade reveladora, é inevitável que a obra contenha essa energia da vida, que por sua vez se encontra carregada da intencionalidade desse gesto de criação de uma obra. O processo criativo, a acção de criar uma obra de arte, nunca é acidental – o acidente apenas pode fazer parte do mesmo, representado parte da intencionalidade inconsciente.

Assim, tanto a criação como o reconhecimento de uma obra partem de acções intencionais e conscientes, mas tal não é impeditivo de que gestos inconscientes tomem parte desta. Se uma obra “nos implica” (Didi-Huberman, 1992, p.118)<sup>5</sup>, não apenas através seus elementos presentes e sendo assim capaz de revelar aquilo que se encontra noutras camadas, para lá da sua superfície material, entende-se que esta é capaz de superar a sua

---

5 Leia-se:

“Um poder do olhar emprestado pelo observador ao próprio observado: “isto olha-me e isto implica-me.” (...)

Trata-se (...) de um olhar trabalhado pelo tempo, de um olhar que daria tempo ao aparecimento para este se desdobrar como pensamento, quer dizer, que daria tempo ao espaço para este se retramar de outro modo, para devir novamente tempo.” (Didi-Huberman, 1992, p.118-119)



Figura 3. Allan Kaprow, *Women Licking Jam off a Car*, registro de parte do seu happening *Household* por Sol Goldberg, 1964

intencionalidade consciente através da sua capacidade reveladora do inconsciente, do ausente.

As narrativas do inconsciente são esses resquícios denunciados pela auto-análise. São a subjectividade do autor veiculada plasticamente através de um objecto, cuja razão de ser se encontra inacessível ao mesmo a não ser através da própria arte. O autor apenas tem acesso a estas narrativas a partir do momento em que é espectador do seu próprio trabalho e onde as encontrará depositadas, nesse vazio necessário à arte, recuperando-as e integrando-as no seu processo criativo. É a descoberta da acção inconsciente, das associações entre essas *lifelike qualities* que menciona Kaprow.

Recuperando a obra de Allan Kaprow, o conceito de *Happening* muito tem que ver com estas problemáticas. O *Happening* é algo que se encontra nesse ténue limite entre arte e vida, é algo que escapa ao objecto, à tradução, ao tempo e à definição. Encontra-se nas suas mais densas camadas um espaço para a experiência, a energia e o diálogo –carregado de narrativas do inconsciente, cuja interpretação e processamento exigem um afastamento e uma análise do seu autor em conjunto com todos aqueles que constroem a obra, seja de forma directa ou indirecta, consciente ou inconsciente.

Leia-se, num artigo da revista *Frieze*:

*Kaprow's paradox begins: his life would be spent trying to reinsert the process of art-making into daily life, confusing the distance between the gallery and what could happen in the street or the backyard, reacting against 'dumb museum' practices.* (Debroise, 2008)

A agitação provocada pelas práticas artísticas contemporâneas atingem todo o universo artístico como a própria vida, transformando os conceitos de ambas. O mesmo artigo apresenta um registo fotográfico de *Women Licking Jam Off a Car* (Fig. 3), da série de *happenings* de 1964, *Household*, descrevendo o mesmo enquanto uma crítica à *mise-en-scène of America's daily lifestyle and consumerism* (Debroise, 2008), uma temática intrinsecamente ligada a uma vivência quotidiana. No entanto, nada impede que o mesmo *happening* seja visto, interpretado, dialogado de diferentes formas – e estes múltiplos integrarão o processo criativo do autor, que analisa a sua obra através destes olhares em diálogo com os seus pensamentos e conhecimentos inconscientes presentes na obra e que só se revelam a partir do olhar do outro, ou da forma como *a obra olha* o outro, e como o

autor *volta a olhar* a obra, que por sua parte retribui este olhar.

*Women Licking Jam Off a Car* poderá, de facto, não ser mais do que o que próprio título apresenta, no potencial estético, sugestivo e interpretativo que se abre com esta obra. Este gesto simples e quotidiano de lamber, associado à necessidade básica do alimento, vê-se praticado sobre um automóvel, o símbolo predilecto do progresso tecnológico, da produção em série e em massa, que contrastam com a simplicidade do primeiro gesto. São estes contrastes que permitem que esta obra conheça tão poderoso jogo de poderes, que gravite entre o nada e o tudo, que gere questionamento, nomeadamente se aquilo que vemos (e que nos olha)<sup>6</sup> é vida ou arte. O que nos olha são traços dessas possibilidades, da incerteza das intenções do autor, mas também da certeza da presença *específica* da imagem.

Assim, o processo de auto-análise povoa-se de narrativas do inconsciente, esses traços da participação do *outro* (outras obras, outros autores, espectadores) no espaço vazio deixado pelo autor no cerne da sua própria criação, conduzido por forças impulsivas entre a consciência e a inconsciência, entre a procura da razão de ser (da arte, da vida) e o reconhecimento do falhanço desse mesmo processo. A arte olha-nos, dialoga, implica-nos, é tudo e nada na mesma fracção de segundo. É um objecto que existe para lá dos seus limites – talvez seja esta a constatação libertadora da arte e dos artistas contemporâneos.

---

6 Referência ao título da obra de Georges Didi-Huberman, *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha* (1992).

#### IV.

### ARTE, RELIGIÃO E RELÍQUIAS: LOUISE BOURGEOIS E AS SUAS *CELLS*

Percepcionar arte é também depararmo-nos com a sua intrínseca ligação à religião, nomeadamente no que diz respeito à tradição e manifestações artísticas ocidentais. Dialogar com uma obra e realizar acções de culto religioso são actos que encontram entre si coincidências, e não seria possível pensar e redigir as presentes deliberações sem recuperar esta particular relação entre realidades que, à luz do pensamento actual, se parecem opostas, bem como tentar perceber a sua pertinência (ou a pertinência dos seus resquícios) para a arte e os artistas contemporâneos.

Uma catedral e um museu são estruturalmente semelhantes. Ambos são espaços de culto, onde algo que está ausente é adorado através das relíquias invocativas presentes no seu interior. Ambos exigem uma especificidade do comportamento social aquando no interior dos seus espaços, bem como uma atenção peculiar e uma encenação da forma de ser e estar. Estes espaços têm o poder da ilusão de uma dimensão que ultrapassa a da realidade quotidiana, onde as regras e costumes diferem, aplicando-se exclusivamente a estes contextos. No interior dos mesmos praticam-se acções que, por vezes, podem escapar a uma lógica racional, ficando aquém da sua utilidade imediata, e que antes apelam à dimensão do sentimento, de algo que reside no *interior* do corpo e da mente.

Também as palavras culto, cultura e cultivar aludem a um espaço comum. Todas se referem a uma preparação, a uma relação entre externo e interno, um gesto pessoal, a um fluxo de um movimento entre a entrega e a recepção. Constrói-se a imagem de um terreno que se prepara para receber uma cultura, da mesma forma que a arte prepara, cria e define os contextos de concepção e recepção de uma obra:

“*Cultus* - do verbo latino *colere* - designou inicialmente o acto de habitar um lugar e de se ocupar dele, de o cultivar. É um acto relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um acto que nos fala simplesmente de um lugar trabalhado. Uma terra (...) uma morada ou uma obra de arte.” (Didi-Huberman, 1992, p. 126)

A propósito de um ensaio acerca da obra de Louise Bourgeois, Mieke Bal introduz o conceito de auto-topografia. Bal explica que este *refers to a spatial, local, and situational “writing” of the self’s life in visual art* (Bal, 2002, p.180), ou seja, a uma infusão da vida pessoal na produção artística, uma auto-preparação do terreno artístico para que este se encontre apto de receber a cultura colhida da vida pessoal, e que se consolida na forma de um objecto de culto (arte).

Não deixa de ser curioso que a morfologia deste conceito seja sugestiva de um manuseamento, de uma moldagem do recipiente, suscitando a imagem do corpo enquanto terreno, possível de se tornar terra fértil e receptível, e da relação do mesmo com o mundo exterior e a própria natureza. A ideia de moldagem e do trabalho com e a partir do corpo em simbiose com a natureza é de especial pertinência para o trabalho de algumas mulheres artistas:

*Women can, and do, identify the forms of our own bodies with the undulations of the earth. (...) Our genitalia recall caves, cleft rocks, river beds – the cozy and fearful abysses culturally associated with the nourishing and with the fearsome, with the maternal and sexual, the regenerative and deathly aspects of the Earth Mother.* (Lippard, 1983, p. 42)

Entre o conceito de auto-topografia e o de auto-análise parece notar-se a diferença de que, no primeiro, existe uma maior sugestão de exterior e no segundo de interior. Falar de topografia é falar da forma como se apresenta um território – do seu exterior. Quiçá a auto-análise seja a faceta complementar da auto-topografia, aquela que se ocupa de analisar os seus componentes interiores e que irão moldar o terreno de cultivo a partir de dentro. Processualmente, a auto-topografia ocupa-se do consciente, da construção factual da obra, de exteriorizar aquela que é a ideia processada pela auto-análise.

Estes mecanismos são evidentes na obra de Louise Bourgeois, nomeadamente nas suas *Cells* (Fig. 4), o objecto de análise de Mieke Bal no seu ensaio anteriormente mencionado. A conquista mais notável de Bourgeois com a presente série é a criação de um espaço metafórico dos mecanismos binários de interior e exterior. A própria artista explica que as *Cells* pretendem representar diferentes tipos de dor, desde a física à emocional e intelectual (Leigh, 1994, p. 25), e a dor é, por excelência, uma ponte entre interior e exterior, entre aquilo que se quer simultaneamente revelar e esconder – a dor é divisiva, além de largamente incompreendida, e por isso tem merecido uma particular atenção dos



**Figura 4.** Louise Bourgeois, *Cell (The Last Climb)*, 2008, aço, vidro, borracha, fio de lã e madeira, 384,8 x 400,1 x 299,7 cm

artistas, enquanto espaço de trabalho de *dentro* para *fora* e vice-versa.

As *Cells* possuem, assim, uma ligação particular à arquitectura no modo como definem espaços de onde é possível sair e entrar, numa literalidade do binómio interior/exterior, com a particularidade destes serem espaços arquitectónicos que se moldam através da memória da autora, conseqüentemente tornando-se espaços privilegiados da sua subjectividade: *she infuses form, including the form that informs her work's architecturality, with memory. Not one of her works leaves you indifferent to its personal atmosphere* (Bal, 1999, p. 103). O espectador não se encontra perante um espaço neutro, indiferente a estas relações, mas antes um terreno cujo cultivo se caracteriza de uma intimidade singular – uma casa, um lar.

A casa é conceito e elemento crucial para a obra de Bourgeois. Não só os seus trabalhos aludem à intimidade, como à particularidade da mesma praticada no seio do lar (o local, por excelência, da sobredosagem da presença de alguém). Simbolicamente, é também pertinente em relação às questões do movimento feminista enquanto espaço de frustração, conflito e aprisionamento da mulher e da mulher artista, assuntos esses explorados por Louise Bourgeois na sua série *Femme Maison* (Fig. 5). Pode-ser ler, no artigo que dedica o MoMA a esta obra, que Bourgeois explora essa difícil convivência entre ser artista e ser mãe, na medida em que ser mãe a faz sentir responsável por cuidar dos filhos e do lar, algo que parece incompatível com o ser artista, e que esta *Femme Maison* seria uma mulher que se sente sufocada pelo lar (Wye, s.d.).

O lar é um lugar de conflito para Bourgeois, e por isso nos assaltam, no interior destas *Cells*, as partes ausentes da artista que nos prendem ao interior destes espaços, habitando-os, mas que simultaneamente nos expulsam e sufocam. Não existem nestes espaços narrativos uma intenção reveladora, de fazer com que o espectador encontre nestes um lar a que possa chamar seu – estes apenas *sugerem* um lar que é, em última análise, inalcançável ao espectador. As memórias de que se carregam as obras de Bourgeois não se depositam à mercê da sua leitura, mas manifestam-se antes enquanto construções:

*The memories that inhabit them [the works] cannot really be 'read', because they are personal, while the works, made public, are no longer uniquely bound to one person's history.* (Bal, 1999, p. 103)

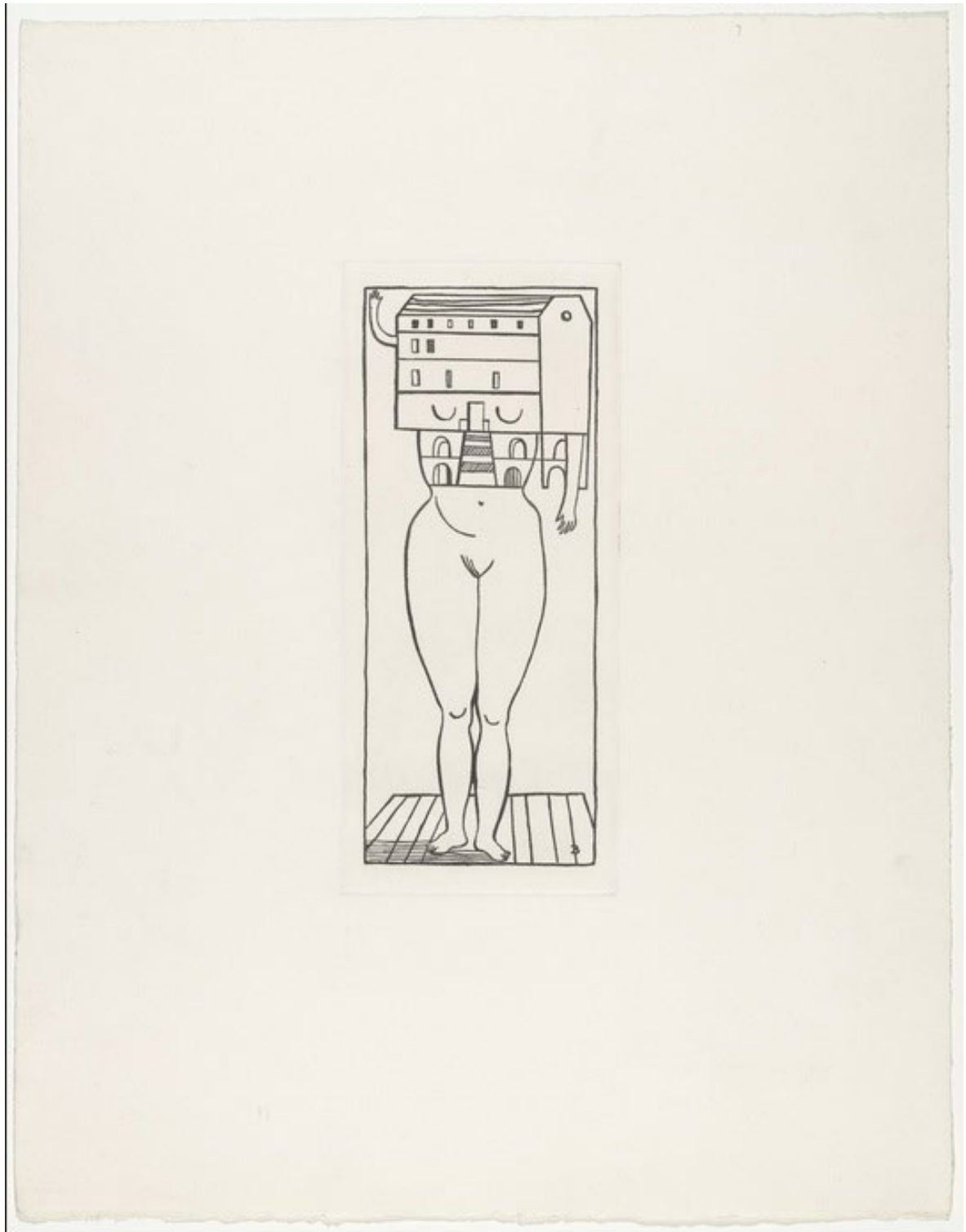


Figura 5. Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1984, fotogravura, 25,6 x 11,2 cm

Acrescentem-se as palavras da própria artista:

*I need my memories. They are my documents. I keep watch over them. They are my privacy and I am intensely jealous of them. (...)*

*You have to differentiate between memories. Are you going to them or are they coming to you here? If you are going to them you are wasting time, you are wasting time. Nostalgia is not productive. If they come to toy, they are seeds for sculpture. (Louise Bourgeois, s.d., cit. por Meyer-Thoss, 1992, p. 155)*

A obra de Louise Bourgeois é tecida no entrelaçamento de biografia, memória e, sobretudo, da narratividade do ensaio e da auto-ficção. O trabalho da auto-análise é discernir aquilo que a artista oculta e aquilo que revela, tendo presentes as estratégias do seu meio. A artista coloca-se fora de si para se ver através da sua obra, não no sentido de se mostrar por inteiro, mas para se tornar clara a narratividade do seu próprio ser, naquelas que são as suas competências quotidianas e artísticas.

Declarada a ilegibilidade literal destas peças, e afastando da obra de arte uma imposição narrativa da auto-biografia (pois esta é apenas a motivação criativa do autor e não o seu propósito), não parece despropositado pensar as *Cells* de Bourgeois enquanto espaços de culto que se encontram povoados por relíquias da sua autora, objectos infundidos da essência do íntimo e pessoal mas, sobretudo, testemunhos da sua incapacidade de estar presente ou de se confessar perante um público.

A relíquia é um objecto invocador de alguém ausente, e cuja vida frequentemente se encontra ligada ao martírio e ao sacrifício. É um objecto de um poder arrebatador, cuja energia proveniente dessa presença-ausente é capaz de atrair multidões em peregrinação para que com este possam privar. Procura-se, através da relíquia, a invocação na forma de uma concentração de energia capaz de materializar a própria vida. As obras de arte vivem da mesma dinâmica de poder enquanto peça arrancada ao seu corpo original. Podem ser vistas enquanto um super-órgão, nessa condição de uma parte incumbida da capacidade de representar um todo – e é aqui pertinente o nome *Cell*, uma vez que este também pode ser traduzido como ‘célula’, a unidade basilar da própria vida. De facto, a célula é retrato desse super-elemento, capaz de se multiplicar e transformar, criando vida e sendo parte fulcral na evolução das espécies, e depende também do bom funcionamento da mesma a continuidade desta mesma vida.



**Figura 6.** Louise Bourgeois, *Cell (You Better Grow Up)*, 1991, aço, vidro, mármore, cerâmica, madeira e espelho, 210,8 x 208,3 x 212,1 cm



**Figura 7.** Louise Bourgeois, *Cell (You Better Grow Up)*, 1991, aço, vidro, mármore, cerâmica, madeira e espelho, 210,8 x 208,3 x 212,1 cm

A obra de Bourgeois representa esse espaço de culto embrenhado de uma espessa camada metafórica, que se adensa à medida que lhe analisamos as relíquias. Em *Cell (You Better Grow Up)* (Fig. 6), Bourgeois cria uma cela cuja entrada se encontra fechada (apesar de esta poder ser vista na sua integridade pelo espectador), onde se posicionam dois espelhos simétricos de cada um dos seus lados, fazendo essa ponte entre interior e exterior através do reflexo dos mesmos. A manuseabilidade destes elementos permite alterar a forma como os objectos no interior da *Cell* são entendidos, como se apresentam ao mundo exterior a partir do seu organismo celular íntimo. Este poder de escolha mostra-se particularmente falacioso, notavelmente ao constatar a falta de uma intenção revelativa na obra; esta é antes uma acumulação de falsas pistas, de que na sua aparente nudez a obra oculta os seus elementos. Bourgeois atinge o objectivo: a sua peça permite a sua auto-redescoberta: *In the mirror the invisible, imperceptible present super imposes itself on the sight of the Self recognizing himself.* (Crone & Schaesberg, 1998, p.101)

A alusão a uma relíquia torna-se literal em certos elementos corporais utilizados por Bourgeois nestas obras (Fig. 7), nomeadamente através da utilização dos moldes directos das mãos em mármore. A classicidade da técnica eleita por Bourgeois remete imediatamente para a escultura academicista e para um tempo em que esta ainda se encontrava intimamente ligada à Igreja e aos seus espaços (pense-se, por exemplo, na obra de Bernini, *O Êxtase de Santa Teresa*, que, sob o escrutínio de um olhar contemporâneo, parece partilhar com a de Bourgeois o seu cariz sexual), sendo, inclusive, destes dependentes, como acontece na obra da presente autora. Sobre as mãos, diz-nos:

*That's me. The little hands are mine. They are self-portraits. I identify with the dependent one. The world that is described and realized is the frightening world of a child who doesn't like being dependent and who suffers from it. So the moral of this Cell is, you better grow up.* (Artist statement publicado em Dachy (ed.), 1993, pp. 236-7)

Apesar de não identificar esta obra enquanto um auto-retrato, a autora reserva a designação a fragmentos da mesma. No interior desse objecto-cela/célula que brota da auto-análise do eu-quotidiano pelo eu-autor, e que inclui traços e momentos de diferentes tempos em simultâneo, encaixa-se uma pequena relíquia do eu-completo, na fusão de quotidiano e autor, uma peça sem véu, sem protecção, mas que não corre o risco de comprometer a integridade da obra.

É ainda irónica a relação entre obra de arte e relíquia, e entre santo e artista. Pensando o santo enquanto aquele que representa o iluminado por comparação aos restantes mortais, tal visão não difere particularmente daquela que outrora foi a posição do artista, na sua condição técnica de veículo comunicativo com o povo e daquele capaz de imortalizar (alguém, uma paisagem, um objecto), e até do mito em torno do seu conceito. Tendo presente esta particularidade da sua história, o artista é aquele que produz objectos de culto e que os infunde com a sua cultura, depositando nestes super-órgãos não só os traços da sua ausência, como também os indícios para a criação da sua narrativa, desse conflito interno que se desmembra entre autor, obra e público, e que o primeiro expelle para, posteriormente, regressar a si, numa redescoberta do eu dividido entre o eu-autor e o eu-quotidiano:

*Art allows for the incarnation of traces as relics, for the conception and the recognition of hidden elements which are otherwise approached through regression or psychotic hallucination. (Lichtenberg Ettinger, 1996, p. 136)*

Se as experiências depositadas, consciente ou inconscientemente, na obra de arte por parte do autor forem consideradas relíquias, entende-se a existência da peregrinação do espectador. O autor é aquele que transforma a sua intimidade numa auto-ficção, desta participando enquanto personagem e público, num paradoxo bizarro de forças opostas, de realidade e ficção, de revelar e esconder, consequentemente prendendo o espectador ao fascínio que é o enigma falacioso destas relíquias.

Estando as mesmas saturadas com a força da vida ausente, crê-se nelas encontrar uma resolução, uma confirmação, um molde concreto dessa ausência. No entanto, do mesmo modo que se desconhecia a veracidade das relíquias religiosas, também esta conclusão se mostra inalcançável, ilegível. Porém, era precisamente nesta tensão, nesta fantasia e mistério que as relíquias ganhavam o seu poder e eram capazes de mobilizar peregrinos: não havia qualquer resposta concreta ou conclusiva, o que, tanto do lado da produção como da recepção, significa que o fluxo nunca cessará. Existirão sempre santos e peregrinos, artistas e público, porque a haver uma questão esta é insolúvel. Mas é precisamente na condenação presenteada pelo insolúvel que se encontra o desejo.

O desejo, na sua condição de ideia inicialmente inatingível, detém-se particularmente estimulante enquanto motor para um processo inesgotável. O autor, no cerne do seu eu-quotidiano, é um organismo mutante, movido pelas experiências e

provoações da própria vida. Transporta para as suas obras relíquias de si, partes de um todo que se separam do corpo maternal, e que, inseridas no contexto artístico, bebem das suas regras e costumes, assim ganhando a independência face ao seu corpo original. A relíquia é um sintoma palpável do processo criativo:

*All art comes from terrific failures and terrific needs that we have. It is about the difficulty of being a self because one is neglected. (...) Art is a way of recognizing oneself.* (Louise Bourgeois, 1991, cit. por Crone & Schaesberg, 1988, p. 99)

Ao apontar essa *difficulty of being a self*, Bourgeois denuncia uma fragilidade sintomática da contemporaneidade. Esta última representa um tempo mais veloz, aparentemente mais conectado, mas que na sua densidade populacional se demarca uma penetrante solidão, cuja ténue crosta protege a ferida do medo da vulnerabilidade. Para vários autores, a arte é um caminho para a procura da identidade dentro da massa social, é elo comunicativo, espaço fértil e disponível para o auto-conhecimento.

Bourgeois assume essa dor, veste as suas obras de vulnerabilidade, contrastando-as com a realidade. A dor é frequentemente remetida a um lugar de esquecimento, desejando o sujeito que esta se aloje numa qualquer camada subcutânea e que aí permaneça, invisível mas presente. Viver é ingratamente doloroso; há falta de um manual do *ser*, e o quotidiano distingue-se por uma agressividade apunhaladora. Viver é um ataque. Talvez o artista seja aquele que se encontra mais sensível, ou intolerante, à agressividade quotidiana, aquele que se encontra capaz de fazer a ponte entre a dimensão-vida e a dimensão-arte, de cortar de uma para dar a outra subsequentemente criando algo novo, incisivo. Lippard acrescenta: *Transformation of and communication through matter – the primitive connection with substance of life, or prima materia – is the rightful domain of all artists.* (Lippard, 1983, p. 41)

Cortar parte de algo (da realidade, do corpo, da vida, do outro), expondo-o enquanto simultaneamente o esconde: talvez seja este o paradoxo que o processo criativo procura, ainda que este se acentue nos casos em que este processo é motivado pela intimidade do seu autor, mas perfeitamente observável em tantos outros, como por exemplo em obras *ready-made*.

As relíquias, enquanto produtos de um processo de auto-análise, materializam estas problemáticas, fazendo das práticas artísticas contemporâneas fragmentos da

subjectividade e intimidade individual do artista, sem que se encontrem dependentes de uma noção de biografia. São fragmentos que encontram a sua independência face ao torno, que desfiam narrativas próprias partindo desta condição, e que estimulam e provocam tanto público como artistas.

## V.

### OBJECTO-VIDA/OBJECTO-ARTE

Um *ready-made* assume, em parte, a tradição da relíquia, na medida em que este é um objecto que foi removido do seu contexto original para ser inserido num outro, por norma notavelmente distinto do primeiro, mas pelo qual se vê eventualmente absorvido. Consequentemente, o contexto receptor altera-se, modifica os seus conceitos e os objectos a que este se subjaz, reconstruindo-se em torno da sensibilidade a esse novo corpo que o habita.

*A Fonte*, obra de Marcel Duchamp, é um exemplo de obra *ready-made* que suscitou estas transformações, mantendo-se pertinente o seu estudo. São vários os discípulos do pensamento de Duchamp, e as réplicas sentidas a partir da sua revolução mantêm-se até ao presente. O fenómeno que se associa a esta obra é aquele em que a um objecto quotidiano, cujos conceitos intrínsecos nada tinham que ver com aqueles que se associam à arte, é concedido um certo poder de transição – semelhante a um toque de Midas – que altera a forma como este é visto e pensado.

Apelidemos estes dois momentos do objecto enquanto objecto-vida e objecto-arte. Este processo de transição entre um e outro caracteriza-se por algo que é oferecido, concedido ou criado nesse objecto-vida por parte do seu autor. Isto é, a sua subjectividade singular é infundida nesse objecto banal para que este se torne antes extraordinário face a outros seus pares, concedendo assim uma renovada importância e profundidade não só ao papel desempenhado pela subjectividade no processo criativo contemporâneo, como ao próprio autor e à relação que este estabelece com a obra, consequentemente alterando a fruição por parte de um potencial espectador.

A utilização crítica, auto-analisada, da memória pode assim ser um agente transformador de um objecto-quotidiano. A memória é um fragmento encontrado da subjectividade; encontra-se latente, disponível, carregada de experiência, mas carece de moldagem. Trabalhar acerca da memória é também constatar a fatalidade do abandono da mesma, é entender que a memória, *as it is*, poderá não constituir directamente matéria da arte, mas antes de um universo pessoal e íntimo que por sua vez deverá ser trabalhado (abandonado, transformado, mascarado, ensaiado) para então se transformar em matéria de

um objecto-arte.

Recuperando a obra de Louise Bourgeois, é plausível afirmar que, frequentemente, o seu processo de infusão da subjectividade num objecto acontece precisamente através de uma análise da sua memória, em particular de eventos que decorreram na sua infância. Ou seja, falamos de um processo cujos principais mecanismos se concentram numa análise do passado, mas afirmar que este é um trabalho *sobre* o passado, ou até exclusivamente sobre a matéria da memória, não é correcto, uma vez que existe um olhar crítico da artista sobre si própria. As obras de Bourgeois não pretendem narrar eventos da sua infância, mas trabalhá-los e moldá-los, transformando objectos, à luz do olhar a autora no presente – a memória é utilizada enquanto material, ao invés de temática.

Pode-se assim entender que a memória é o *ready-made* de Louise Bourgeois, é a matéria que se encontra presente nesse quotidiano banal e que possui um poder transformador que desabrocha através da auto-análise, para converter um objecto-quotidiano em objecto-arte e/ou fazer parte integrante deste:

*Memories (...) are just put there, like the found objects they, in fact, are. Memories are found objects that we routinely integrate into narrative frames derived from the cultural stock available to us.* (Bal, 1999, p. 110)

O argumento de Bal compõe uma visão poética, como se os fragmentos da memória flutuassem no interior do ser à espera de serem encontrados, fazendo-se assim acompanhar das suas narrativas dormentes, activadas pelo encontro e acção do artista. Estes fragmentos, aparentemente frágeis, são capazes de infundir um objecto banal e assim transformá-lo, capaz de o retirar dessa mesma banalidade quotidiana, de o tornar uma outra coisa num outro contexto. A inacessibilidade de quem se encontra exterior a estas memórias não constitui um impedimento à leitura da obra de arte, uma vez que esta não se baseia numa narração literal das memórias infundidas, mas antes no seu valor sugestivo e simbólico enquanto elemento latente, cuja presença silenciosa se manifesta como elemento comunicativo. Importa, não o exercício de *ler* as memórias, mas o de dialogar com a sua sugestão, com a sua carga simbólica.

A memória é um elemento comum à subjectividade universal. Todos somos seres de memórias – diríamos, até, que a memória é o que permite *ser*. No interior desse elemento comum, a aparente inacessibilidade da memória do autor infundida no objecto

torna-se capaz de estabelecer diálogo – entre obra e espectador –, comunicando e tecendo novas teias narrativas, presentes quer no contexto em que se insere a obra, quer no próprio espectador. Considerando a ideia de *narrative frames derived from the cultural stock*, mencionada por Bal, e com esta criando a imagem de um contexto social ou artístico enquanto aglomerado de memórias, reflicta-se sobre modo a memória que se encontra infundida uma obra de arte poderá efectivamente comunicar sem, no entanto, se revelar.

Semelhante ao que acontece no processo criativo de Bourgeois, a memória funciona, para o espectador, enquanto meio ao invés de fim. Nestes elementos, o espectador, projecta as memórias que traz consigo, preenchendo-as e enriquecendo-as. Aquele que vê é também portador dos seus *ready-mades* (memórias, experiências, entre outras matérias acumuladas e fragmentárias) que utiliza, consciente ou inconscientemente, para fazer a leitura do objecto observado, tornando a experiência da percepção da subjectividade íntima algo que só se realiza a partir de um universo semelhante no espectador. Note-se a forma como Jacqueline Lichtenstein trabalha uma problemática semelhante:

*This distinction refers to the opposition between pure visibility (pure intelligible, spiritual, immaterial visibility) and impure visibility (material, physical visibility). (...) An opposition between what is seen with the eyes of the soul and what is seen with the eyes of the body. (Lichtenstein, 2016, p. 65)*

Apesar da autora se referir ao problema partindo de diferentes premissas, e de utilizar expressões de origem poética como “olhos da alma” e “olhos do corpo”, esta não deixa de ser uma estratégia viável para dissecar estes diálogos, ambicionando colocar em palavras essa complexa matéria das tramas internas do observador, fazendo uso do curioso conceito de “alma”.

Este processo permite entender de que outras formas as obras de arte “nos implicam”. O diálogo entre as memórias despoleta um complexo processo de associações e interpretações, solidificadas na determinação daquilo que é um objecto-arte, e das características que o tornam relevante e valioso, nessa relação assente no fluxo:

“O objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente.”<sup>7</sup> (Didi-Huberman, 1992, p.148)

A informação flui e as imagens metamorfoseiam-se, qual corrente infindável, e, por conseguinte, o processo criativo do artista é afectado por este mesmo fluxo, bem como pela sua bipolaridade posicional e conceptual enquanto criador e espectador. A sensibilidade da arte contemporânea a este facto é clara: outrora não assistiríamos a um tão claro fenómeno de mescla entre arte e vida. Há uma necessidade de trazer directamente as preocupações da vida pessoal para a obra de arte, os pensamentos e as memórias individuais para o processo criativo, tornando-se esta presença visível na obra de arte, uma vez que a prática artística não representa um paralelismo face ao quotidiano. O que se observa na contemporaneidade é que a prática artística deixa de ser uma faceta opositiva e separada da vida quotidiana, para antes ser uma extensão, uma relação ora simbiótica, ora caótica, desta última.

As preocupações quotidianas são imperativas à vivência, e padece assim o artista de questões semelhantes às do público. O artista é personagem multifacetado, desempenhando papéis que têm que ver com a própria vida em sociedade e no seu tempo balanceados com a sua prática; deve existir uma sensibilidade particular do artista a este tempo e às circunstâncias que o rodeiam, tornando-se uma quase fatalidade que estas preocupações se encontrem espelhadas na sua obra. O objecto-vida e o objecto-arte poderão confundir-se ou fundir-se, da mesma forma que acontece com vida e arte.

Dê-se como exemplo desta prática a obra de Mierle Laderman Ukeles e a sua preponderância quer no movimento de arte feminista quer na crítica institucional, através de obras como *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside)* (Fig. 8) e do seu *Manifesto for Maintenance Art*, os quais fazem referência directa a dificuldades e questões do seu quotidiano enquanto mulher, mãe e artista:

*I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (...) I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I 'do' Art. Now I will simply do these everyday things, and flush them up*

---

7 Didi-Huberman formula a imagem de “objecto aurático” recuperando aqui o conceito de Walter Benjamin de “aura” (p. 233). A aura de um objecto seria precisamente uma característica desse objecto que depende do seu “aqui e agora” (p. 231), tal como Benjamin argumenta no seu ensaio *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936)



**Figura 8.** Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside)*, 1973, registo da *performance* que decorreu no Wadsworth Atheneum em Hartford, Connecticut, EUA a 23 de Julho de 1973. Parte da sua série *Maintenance Art Performances*.

*to consciousness, exhibit them, as Art.* (Ukeles, 1969, p.3)

O manifesto de Ukeles ecoa preocupações semelhantes às de Bourgeois, mas ao invés da autora se declarar sufocada, o seu procedimento passa por repetir as acções que realiza na sua vida quotidiana nas suas obras. Da mesma forma que Ukeles faz limpezas na sua casa, em *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside)* a artista faz limpezas no espaço institucional. A banalidade do gesto conhece novas camadas de profundidade interpretativa uma vez que é também uma resposta aos acontecimentos e circunstâncias do seu próprio tempo. Aquele que seria um evento quotidiano numa outra circunstância, transforma-se num manifesto através da arte, do processo e corpo da autora – dos seus *ready-mades*.

Identificada a sensibilidade do artista contemporâneo ao seu tempo, este terá também de ser receptivo ao facto de que o modo de pensar e ver imagens na contemporaneidade se altera de acordo com as restantes transformações que marcam o mundo moderno. Os telemóveis, a internet, as redes sociais – todos esses novos componentes do quotidiano produzem e aceleram o ritmo das imagens, e mesmo a forma de as captar, através da fotografia, encontra-se radicalmente alterada. Para alguns espectadores, ver arte (seja num museu ou numa sala de espectáculos) implica captá-la através da fotografia, guardar memórias e imagens para *a future moment that may never arrive* (Joselit, 2016, p.11). Banaliza-se a fotografia, um uso generalizado e pouco mediado dos meios de captação de imagens, acumulando-se as mesmas aquém de uma razão de ser, ou de uma utilidade.

Também a fotografia se torna um objecto descartável, algo cuja obtenção e destruição são de banalizada facilidade, e que por isso se torna também em objecto e prática de rápido consumo e descarte. O público cria um compêndio de imagens que guarda e dissemina com uma velocidade nunca antes observada, uma velocidade que a arte e os artistas encontram dificuldade em acompanhar. Arte é também tempo. A arte não é de rápido consumo, a sua essência não se prende nas suas reproduções descartáveis, mas antes na sua presença singular. Retêm-se, na sua superfície, as marcas da fisicalidade dos corpos, provas da execução, de que uma obra é um objecto trabalhado, ainda que este seja encontrado ou fabricado. O gesto do autor é também um marcador de tempo.

Conceptualmente, esse tempo também se permite marcar quando autor ou público privam com a obra. Foi nesta última despendido tempo que pertence agora tanto à mesma,

quanto ao seu autor, quanto aos espectadores – são marcas de uma noção profundamente ligada à experiência humana. O tempo humano distingue-se daquele que é vivido por outras espécies na forma como o Homem procurou encontrar uma universalidade dentro deste conceito, e em torno e através deste construir ideias basilares da sociedade. Marcar o tempo é viver esse tempo, e por isso se celebram aniversários: de pessoas, de animais, de lugares, de obras de arte.

É esse mesmo conceito de tempo que equilibra a relação entre arte e vida, que permite à obra armazenar a energia do autor, essa ideia de *estar vivo*, que atrai o espectador e que permite o diálogo entre o autor e a projecção de si próprio que se encontra na obra:

*The sense of liveliness we get from painting results from the fact that life and work time of the respective artists have been spent on it. Indeed, painting often seems to be enriched by the artist or through “living labor”. (...) The labor and the lifetime of the painter are seemingly stored in it. (Graw, 2016, pp. 81-82)*

Uma obra de arte é um objecto de experiência, tanto quotidiana quanto artística. É um objecto-quotidiano que se torna nalgo *mais*, que na sua aparente indistinguibilidade de um seu igual, se mostra notoriamente diferente aquando da sua relação presente. Graw completa, recuperando a ideia do toque mágico e transformador do artista: *like a relic it [the work of art] has been in touch with its maker and his life - it is charged with it* (Graw, 2016, p. 86).

A obra de Carla Rebelo é marcada pela utilização destes objectos-quotidianos carregados de energia e de simbolismo, permitindo que estes superem os limites do plano da sua banalidade quotidiana. O seu processo criativo implica a retirada destes objectos do seu contexto natal, reformulando o seu plano conceptual a partir do seu interior, em articulação com a subjectividade da autora, daquilo que a mesma projecta e impõe nestes objectos.

São várias as obras em que Rebelo utiliza a cadeira enquanto marca de uma presença humana, paradoxal com a real e palpável presença desse objecto-quotidiano que é de facto uma cadeira, cuja frágil presença se dá frequentemente por ignorada. É um objecto ao qual se presume a função, gerando acções automáticas – nesse sentido, é a representação ideal da ideia de objecto-quotidiano, por exigir de quem a vê um esforço extraordinário de tempo e atenção para que se lhe possa ser dedicado pensamento. Ver



**Figura 9.** Carla Rebelo, *...sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura*, 2010, madeira e espelho, 246 x 20 x 40 cm

esse objecto fora do seu contexto habitual de mera funcionalidade representa, desde logo, uma alteração ao seu estatuto de banalidade, uma vez que o espectador não irá procurar a cadeira pela sua função presumível, mas irá antes questionar a razão da sua presença.

A peça *...sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura* (Fig. 9) parte desse mesmo exercício de uma prática de estranheza com o objecto-quotidiano, alterando-se-lhe o estatuto aos olhos do espectador e da autora. Realiza-se um corte entre objecto e contexto, activa-se a potência do primeiro enquanto armazenador de experiência; a cadeira não deixa de ser um objecto-quotidiano para ser um objecto-arte, pois traz consigo a memória desse quotidiano, aglutinando-o aos novos conceitos que se lhe associam. Torna-se um objecto de atracção, de presença marcada, algo que a autora utiliza:

“No plano metafórico de Carla Rebelo, a cadeira substitui a presença/ausência de alguém (de um «outro») e também do «mesmo», pois a escultora toma sempre a sua biografia como referência primeira à concepção das suas peças.” (Prieto, 2010, a propósito da exposição *O Outro Lado*, de Carla Rebelo)

As cadeiras são a relíquia da presença humana, o vazio preenchido de alguém que aguarda. A sua forma é o cadáver da quotidianidade transformada, da sua morfologia que é engolida pela arte através da subjectividade do autor. Mostra-se de toda a importância a permanência desta dinâmica, particularmente no que diz respeito a esta obra, para que o desconforto causado no espectador, bem como na autora em exercício de auto-análise, seja o de uma estranheza familiar, de um objecto cujo aparente conhecimento se desvela num *outro* diferente daquilo que se podia esperar.

O espelho é um elemento comum a esta peça de Rebelo como à *Cell* de Bougois. Apenas metade desta cadeira se encontra presente no espaço expositivo, e só através do espelho é possível ver este objecto na sua integridade – a sua completude é dependente de algo que lhe é exterior, mas aos olhos de quem a vê a cadeira crê-se completa. A materialidade da mesma mostra-se de plenitude aparente, estando a sua outra metade num plano distinto do da realidade. É possível vê-la, mas sabemo-la uma ilusão. A sua existência é falaciosa; o momento em que a ilusão se dá é coincidente com o momento em que esta se desfaz, pois o cérebro humano tem essa capacidade de simultaneamente desejar e negar a ilusão e o engano. A mentira é a imagem apelativa, a desejável e a que procuram os olhos da alma, mas a verdade, que se refugia por detrás desse plano alternativo, é procurada pelos olhos do corpo e rapidamente negada para que seja novamente possível

escapar para o aliciante plano do desejo.

Existe uma preponderância do completo face ao incompleto na cultura ocidental, que impulsiona a procura por aquilo que será capaz de nos completar, assumindo essa qualidade do ser-humano enquanto ser incompleto – e que poderá, para muitos, não ser mais do que uma falácia. Mas esse desejo é preponderante na concepção desta peça de Rebelo. Verificando-se a força narrativa da completude, o espectador deseja encontrar em *...sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura* um objecto que padeça dessa condição, permitindo que este se veja através do espelho sendo, inclusive, mais real ou até desejável neste falso plano. Assim, a cadeira não se encontra completa nem incompleta; encontra-se num estado maleável de transição entre tornar-se uma e outra, da mesma forma que funciona a sua maleabilidade enquanto objecto-quotidiano e objecto-arte, que, por sua vez, depende da convivência entre eu-autor e eu-quotidiano.

Leia-se a restante nota de Margarida Prieto acerca de *...sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura*:

“Esta completude ilusória dá-se na alteração da aparente morfologia da cadeira, que afecta parcialmente este objecto do assento ao encosto: a cadeira parece estender-se pelo espelho para receber «mais» alguém e, neste movimento, torna-se inteira. (...) Todo este *mise-en-scène* coloca em questão o que é ou não inteiro. (...) Esta falta metaforiza a falha: a falha efectiva do discurso em diálogo, que inevitavelmente conduz ao solilóquio.” (Prieto, 2010 a propósito da exposição *O Outro Lado*, de Carla Rebelo)

A questão daquilo que é ou não inteiro poisa-se, inclusivamente, em relação ao próprio autor, e à forma como é observável a multiplicidade das suas facetas. O processo criativo, na sua condição de solilóquio, é marcado por essa mesma procura pela condição de completude, dialogando o artista com a extensão de si próprio que se materializa na obra de arte – factor que atesta, de igual modo, essa importância da marca do autor enquanto diferenciador de um objecto-arte face a um objecto-quotidiano.

Não sendo as obras de arte objectos a que o público ou o artista atende pela sua utilidade imediata (ou quotidiana), isto é, são objectos a quem se subjaz o privilégio de se colocarem aquém de uma função meramente prática, é imperativo que estes possuam marcas de intencionalidade. Se uma cadeira enquanto objecto-quotidiano é fabricada tendo em vista a sua utilidade funcional, um objecto-arte deve distinguir-se por essa intencionalidade aquém da função ou utilidade imediatas, pelo conhecimento de que a sua

existência é fruto de um desejo do seu autor – e o desejo é algo que transcende o limite:

*One could say that it is thereby loaded with intentionality. (...) The artist seems to have left traces (...) enhancing the impression of an intentional artwork, of an artwork that is “an emanation or manifestation of agency”.* (Graw, 2016, p.96)

O conceito de autor é frequentemente entendido enquanto estável e invariável, mas explorando as suas narrativas e o seu contexto – isto é, as ferramentas da sua construção – verifica-se a sua complexidade e instabilidade, na medida em que este se desdobra enquanto multiplicidade ao invés de unidade. Questiona-se, assim, o seu fundamento e a sua necessidade, naquela que é também a sua constante oscilação entre facto e ficção – quais os resquícios do mito do autor na contemporaneidade? De facto, com a aproximação subjectiva, este parece diluir-se, tornando-se o autor figura de maior aproximação, e por isso Isabelle Graw sublinha o papel da intencionalidade, apelidando-lhe *manifestation of agency*. Fosse o autor apenas mito, figura ausente ou executante técnico, essa manifestação não seria tão clara, não teria o mesmo poder de atracção perante o público e não seria capaz de metamorfosear um objecto. O objecto-vida e o objecto-arte são resultado deste processo, do autor que se transforma, que é agente do seu tempo, que o provoca e é por este provocado.

Assim, objecto-vida e objecto-arte são duas facetas de um mesmo objecto que coabitam numa relação de maior ou menor pacificidade. A subjectividade de um artista é o agente de transição desse objecto, gatilho de mutação dos seus conceitos e do seu fluxo comunicativo, capaz de alterar os eixos da percepção em torno do mesmo. Torna-o não um objecto desabitado da sua raiz, mas um objecto transitivo, capaz de operar nos limites, sejam estes entre vida e arte, função e contemplação, quotidianidade e abstracção.

Por extensão, criam também um paralelismo com os mecanismos internos do autor que faz uso da sua auto-análise, que se coloca nessas mesmas realidades binárias numa relação simbiótica, bebendo quer de uma quer de outra. Tanto autor como espectador percebem o objecto-arte partindo da subjectividade e da memória – aqui entendida enquanto objecto encontrado – estabelecendo uma relação que parte da intimidade sem ceder a violação da mesma, qual compromisso sem troca de palavras.



Figura 10. Leonora Carrington, *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, 1937-38, óleo sobre tela, 65 x 81,3 cm

## VI.

### CRIATIVIDADE, CORPO E DOR

A obra de Leonora Carrington é marco fundamental do movimento Surrealista, bem como de um trabalho plástico que se distingue pela narratividade das suas cenas e figuras. Para a autora, a auto-análise é algo que se desenvolve de forma plástica e literal explorando, através das suas histórias, também uma análise da sua psique, característica aliás ressonante com os restantes autores deste movimento, e que impulsionou uma renovada importância concedida à memória, ao sonho e ao inconsciente.

Nas suas pinturas predominam as imagens de espaços interiores, reminiscência do lar, povoados de objectos pessoais e íntimos. Sugere-se a infância, aludindo os espaços que representa nas suas pinturas a casas de bonecas, onde a já adulta Carrington parece brincar entre os meandros das suas relíquias, tal como se encontra em *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)* (Fig. 10). Carrington, sentada numa poltrona de um vivo azul, vê-se rodeada de animais ora bizarros, ora infantis, fechada no espaço do lar, ao passo que da sua janela (cujo princípio e fim se fundem com a paisagem) é possível observar o cavalo branco que corre livremente por entre as árvores, qual cena de conto de fadas.

Assim como acontece em *Cell (You Better Grow Up)*, de Louise Bourgeois, a transbordante subjectividade presente na pintura de Leonora Carrington não se deve a um reconhecimento do mesmo enquanto auto-retrato por parte da sua autora, mas antes à capacidade de engajamento dos seus elementos tanto presentes quanto ausentes. O auto-retrato não se limita a uma verosimilhança com o seu referente, a uma acção de dar a ver que se expande além da realidade constatável para o plano da bidimensionalidade, nem se ocupa, na contemporaneidade, de um prolongamento da existência ou uma conservação da imagem (ou memória) do retratado. Funciona, antes, enquanto manifestação alternativa ou expandida da subjectividade, inclusive (e frequentemente) através da lente da auto-análise, não procurando assemelhar-se ou simbolizar directamente o seu referente.

Desta forma, um objecto completamente estranho e distinto da fisionomia humana, ou alheio a uma relação com aquela que tem sido a história do auto-retrato, pode ser pensado e concebido enquanto este último, uma vez que esta designação parte das

tramitações internas da relação entre autor e obra:

*If the artist projects his own nature into a portrait, that nature may be one indifferent to personality, it may itself be a personality that seeks to free itself from the difficulty of communication with others by creating a solitary expressive domain where it is master. (Schapiro, cit. por Chun, 2006, p.94)*

Carrington faz uso de um compêndio de imagens de tradição e conotação feminina, incluindo o interior da casa, subentendido enquanto o lar de família, vinculando estes objectos de um simbolismo auto-analítico, numa essência de si fora do recipiente do corpo, um órgão deslocado. Esta aproximação de um universo feminino e da exaltação do mesmo, assumindo os seus códigos e transfigurando-os (qual jogo de forças) foi um dos marcos do movimento feminista. O espaço para as mulheres artistas foi historicamente negado e censurado. Estas testemunharam a sua presença reduzida a objecto de contemplação. Todo o *framing*<sup>8</sup> da arte rodeava-se de um automatismo para responder desta forma à mulher, ao seu corpo e às suas representações, quer de forma voluntária como involuntária.

Se para muitos artistas se mostrou imperativo *trazer* a vida para o processo criativo, para as mulheres artistas dá-se um fenómeno semelhante na retoma do seu espaço e do seu corpo na arte. Uma equiparação directa destas com homens artistas, a partir dos métodos, processos e símbolos empregados por estes, não passaria senão de uma negação das suas particularidades, que historicamente já haviam sido negadas. Estas artistas encontravam-se perante um paradoxo, tal como expõe Griselda Pollock:

*To gain access to more of their humanity, they would be permitted none of their femininity. Any traces of a gendered perspective of aesthetic sensibility would immediately suspend their claims to being considered serious artists. (...)*

*Art by men was seen as unmarked, ungendered, universal in its revelations about the human condition while art made by women was always deemed to lack breadth, remaining partial, local, gender-based, and impossible to consider as art pure and simple; it was still, and always, women's art. That meant not really art at all. (Pollock, 1996, p.69)*

8 Conceito cunhado por Lynda Nead na sua obra *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, referente à forma como a identidade e o corpo da mulher se encontram aprisionados por esse *frame* de leitura, como se pode ler:

*Woman looks at herself in the mirror; her identity is framed by the abundance of images that define femininity. She is framed – experiences herself as image or representation – by the edges of the mirror and then judges the boundaries of her own form and carries out any necessary self-regulation. (Nead, 1992, p. 11)*

Para estas mulheres, fazer arte tratava-se de uma permanente negociação entre subjectividade e feminilidade, entre assumir aquilo que lhes era próprio e intrínseco ou procurar essas “características universais” que pareciam ser o que definia um artista – e que passava por uma anulação de si mesmas. As obras de Carrington exemplificam uma subversão deste processo exibindo, ao invés de ocultando, o universo feminino enquanto lugar de empoderamento, negando uma visão preconceituosa e infundindo-o de novos símbolos carregados a partir da sua subjectividade. O processo para que a arte feita por mulheres ganhasse o reconhecimento que merecia (e que se fazia já tardio) passava pelo uso desimpedido do seu próprio universo, quer físico quer simbólico, nomeadamente pela utilização daquilo que era visto como os seus elementos mais fracos e frágeis, como o próprio corpo. Muitas das manifestações artísticas do movimento feminista assumem essa fragilidade, fazendo uso da mesma enquanto elemento subversivo do espectador. Introduz-se um novo género da fragilidade: aquela que é desarmante para o outro.

No seu livro-ensaio de 1929, *A Room of One's Own*, Virginia Woolf analisa a clara *décalage* da presença feminina na literatura quando comparada à masculina. Comparam-se capacidades, expõe-se a censura e questiona-se a razão de autoras como Mary Ann Evans se ver forçada a esconder-se por detrás do seu pseudónimo masculino George Eliot para conseguir que as suas obras fossem publicadas. O cerne da questão, diz Woolf, é que *it is the masculine values that prevail* (Woolf, 1928, p. 74), na universalidade que, tal como aponta Griselda Pollock, lhes era intrínseco. Não se colocava um questionamento crítico em relação à validação dos valores masculinos enquanto dominantes face aos femininos – ou, sequer, a questão dos valores e da universalidade aquém do género. Woolf continua: *This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room.* (Woolf, 1928, p. 74)

A escrita de mulheres era considerada inferior e irrelevante, as suas temáticas de menor interesse face a assuntos pertinentes – isto é, assuntos que tivessem que ver com a masculinidade e com aquilo que era visto enquanto trabalho, cargos e acções de e para homens. As mulheres, confinadas aos seus *drawing-rooms*, às cozinhas e aos berçários, permaneciam escondidas e censuradas, o seu universo pessoal e interior desvalorizado. Nesse sentido, a publicação de *Jane Eyre*, cunhada por Charlotte Brontë ao abrigo do

seu pseudônimo Currer Bell<sup>9</sup>, constitui conquista maior na valorização não só da escrita de mulheres, mas também no que diz respeito ao saltar para primeiro plano de assuntos apelidados de menores, frugais ou mesmo fúteis através da exploração da vida pessoal e sentimental da sua protagonista Jane Eyre. Jane funciona ainda como o protótipo da mulher emancipada, imponente na sua tomada de decisões, nas relações pessoais que estabelece, e na subversão daquelas que são as expectativas que se fazem sentir em relação a si e à sua condição enquanto mulher.

Sobre a exploração sexual de Jane e do corpo feminino, Elaine Showalter escreve que Brontë as expressa *spatially through elaborate and rhythmically recurring images of rooms and houses* (Showalter, 2012, p. 551), formando-se (somando os exemplos de Louise Bourgeois e Leonora Carrington) um padrão da utilização da casa enquanto metáfora do corpo feminino, desse lugar cujo domínio não pertence ao homem – ou, se quisermos, num paradoxo em que o homem parece ser aquele que rege a casa, mas a mulher aquela que a molda e cuja essência a parece cobrir. A casa é o espaço-Mãe, é o lugar onde as mulheres podiam actuar, pintando, escrevendo, esculpindo, trabalhando-se a partir do seu interior.

Existe uma inadequação de Jane face ao seu contexto, e por isso ao longo da obra esta conhece e habita diferentes casas e diferentes quartos, encontrando-se numa constante contenda com os seus contemporâneos, contenda essa que se alastra à discussão dos seus valores femininos. Showalter atribui a estes últimos uma conotação animalesca de que Jane estaria ciente e agiria conforme, escrevendo: *her body, with its unfeminine needs and appetites, and her passions, especially rage* (Showalter, 2012, p.552). Tal conotação, que se distingue de uma expectativa vigente do que é ser mulher, bem como profundamente sexual, torna-se literal na visualização do corpo e da psique de Jane enquanto imagem do animal que esta deverá dominar como caminho para a sua libertação: o domínio do olhar masculino sobre o corpo e a obra de mulheres dependia da reconquista destas últimas delas mesmas.

O corpo é o lugar da manifestação de inadequação de Jane Eyre; Jane, não tendo qualquer posse – da mesma forma que a artista mulher não tinha um lugar próprio – faz uso do seu corpo enquanto arma quer da sua inadequação social, como da sua sexualidade, marcando a sua subjectividade através de uma exacerbação da diferença, do seu contraste

---

9 Assim assina também o prefácio da segunda edição de *Jane Eyre*, datada de 21 de Dezembro de 1847, e consultada na edição de 2012 de *Jane Eyre* publicada pela Penguin Books.

em comparação a outras mulheres. É através da sexualidade que Jane Eyre atrai o interesse e, por fim, contrai matrimônio com Mr. Rochester, acto que a permite adquirir património – um lugar *seu* – e ter com Mr. Rochester uma relação de “igual para igual”<sup>10</sup> (Showalter, 2012, p. 559).

Paula Rego (também ela contadora de histórias<sup>11</sup>) recupera a obra de Brontë numa série de litografias que lhe dedica, e onde as metáforas de *Jane Eyre* destacadas por Showalter se tornam mais claras e carnis (Fig. 11). A imagem do lar abandona o seu conforto e inocência habituais para se desabrochar enquanto lugar que contém uma tensão particular, naquele que é o frágil domínio dos homens, face à fervorosa e crescente emancipação feminina, e da utilização do corpo e das suas características animais enquanto espaço de empoderamento. É Jane quem morde, Jane que impõe os seus comportamentos à figura masculina na ambiência tenebrosa do quarto, contrastante com o vestido branco e puro que serve de véu ao anúncio da retomada de controlo do seu corpo, do seu quarto e da sua subjectividade. Jane controla o seu animal através de um processo de auto-conhecimento (auto-análise) que parte do seu interior e dos seus espaços metafóricos.

Parece assim definir-se uma estratégia de afirmação por parte de mulheres artistas. Ao desnudarem e desenvolverem esse universo íntimo e privado, encapsulando os sentimentos e a essência da experiência feminina numa obra de arte, e assumindo no processo criativo a importância de pôr em evidência a fragilidade e a identidade, há uma provocação para a transformação da percepção do espectador, dos artistas e da forma como o universo artístico absorve e processa as obras de mulheres artistas. A mudança é feita a partir do *interior*, e nessa proximidade em que se encontram arte e vida, esse quase-invisível limite, será o espaço privilegiado de trabalho das mulheres na arte.

---

10 T.a. a partir do original de Showalter, como se pode ler:

*When they finally marry, they have become equals, not only because Rochester (...) has learned how it feels to be helpless and how to accept help, but also because Jane, in destroying the dark passion of her own psyche, has become truly her 'own mistress'.*  
(Showalter, 2012, p. 559)

11 Como se pode ler:

“Rego adopta o papel da contadora de histórias, que possui uma história e a transforma, pela forma como a conta, numa narrativa profundamente pessoal, recorrendo à sua própria experiência, com a intenção, como declara a sua famosa afirmação, “de dar um rosto ao medo”. (Coldwell, 2013, p. 13)



Figura 11. Paula Rego, *Mordendo*, da série *Jane Eyre*, 2002, litografia, 77 x 50,5 cm

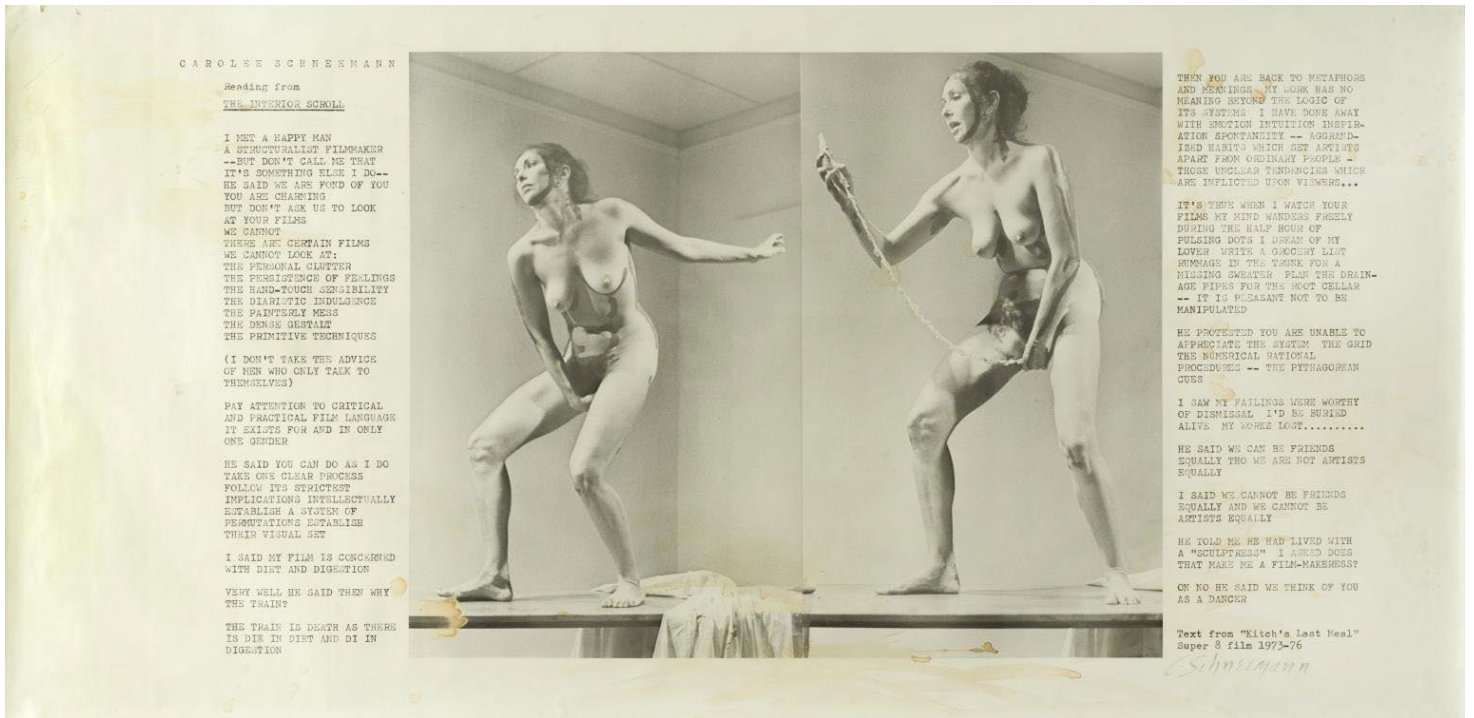
Desenvolve-se um interesse por esse “parcial e local” que destaca Griselda Pollock, pelo domínio do íntimo, do privado, do censurado, e que era previamente escondido em detrimento de uma visão da arte enquanto abordagem de motivos entendidos como “maiores e universais”. É precisamente no desmembramento do aparente elitismo intelectual da arte que as obras desenvolvidas por mulheres deixam de ser descreditadas para gradualmente povoarem o discurso da arte, colocando as suas obras lado a lado com as de homens artistas, até que o género deixe de visto enquanto conceito binário e oposto.

Dos *drawing-rooms* mencionados por Woolf e Brontë, surge para as mulheres artistas a questão do estúdio, do espaço onde lhes fosse permitido fazer arte, e como contrastavam os seus espaços com os de homens artistas. As lacunas na creditação de mulheres artistas passam a ser utilizadas enquanto matéria do processo criativo e da própria obra e a atrair a atenção de público e, nomeadamente, curadoras – que, também elas, procuram encontrar a sua marca e a sua forma de pensar arte – tais como Lucy Lippard:

*I found women in corners of men's studios, in bedrooms and children's rooms, even in kitchens, working away. I thought important American art was large. I found women working small both out of inclination and necessity. (...) I found some women were confused, unsure of themselves, much more vulnerable, but at the same time far more willing to open themselves and their work to personal and associative readings on the part of the viewer; willing to participate in the sharing of their art, their experience, their lives. It is no coincidence that the advent of a behaviourist, autobiographical art coincided with the rise of women's movement. (Lippard, 1976, p. 4-5)*

Aquilo que o movimento feminista também impulsiona é a destruição de um protótipo de artista e das suas aparentemente necessárias e expectáveis condições de trabalho, bem como da linearidade de um processo criativo. Pelo contrário, o que se observa é que o processo é dependente e moldável com base nas condições de trabalho, sejam estas em termos de espaço, financeiras ou mesmo sociais. Pensar um artista alheando as suas condições é negligente, pois a obra de arte é produto do seu meio. No caso de muitas destas artistas, o corpo era o único meio disponível de expressão artística, e seria através deste que estas mulheres, tal como Jane Eyre, iriam conquistar a sua desejada igualdade para com os homens em meio artístico.

Susan Gubar conta e analisa a história de freiras Carmelitas que produziam o melhor linho de Portugal, e que era portanto utilizado no leito matrimonial das mais



CAROLEE SCHNEEMANN

Reading from  
THE INTERIOR SCROLL

I MET A HAPPY MAN  
A STRUCTURALIST FILMMAKER  
--BUT DON'T CALL ME THAT  
IT'S SOMETHING ELSE I DO--  
HE SAID WE ARE FOND OF YOU  
YOU ARE CHARMING  
BUT DON'T ASK US TO LOOK  
AT YOUR FILMS  
WE CANNOT  
THESE ARE CERTAIN FILMS  
WE CANNOT LOOK AT:  
THE PERSONAL CLUTTER  
THE PERSISTENCE OF FEELINGS  
THE HAND-TOUCH SENSIBILITY  
THE DIARISTIC INDULGENCE  
THE PAINTERLY MESS  
THE DENSE GRIMATE  
THE PRIMITIVE TECHNIQUES  
(I DON'T TAKE THE ADVICE  
OF MEN WHO ONLY TALK TO  
THEMSELVES)

PAY ATTENTION TO CRITICAL  
AND PRACTICAL FILM LANGUAGE  
IT EXISTS FOR AND IN ONLY  
ONE GENDER

HE SAID YOU CAN DO AS I DO  
TAKE ONE CLEAR PROCESS  
FOLLOW ITS STRICTEST  
IMPLICATIONS INTELLECTUALLY  
ESTABLISH A SYSTEM OF  
PERMUTATIONS ESTABLISH  
THEIR VISUAL SET

I SAID MY FILM IS CONCERNED  
WITH DIST AND DIGESTION  
VERY WELL HE SAID THEN WHY  
THE TRAIN?

THE TRAIN IS DEATH AS THERE  
IS DIS IN DIST AND DI IN  
DIGESTION

THEN YOU ARE BACK TO METAPHORS  
AND MEANINGS -- MY LOOK HAS NO  
HEARING BEYOND THE LOGIC OF  
ITS SYSTEMS I HAVE DONE AWAY  
WITH SENSATION INTUITION INSPIR-  
ATION SPONTANEITY -- AGGREG-  
ATED HABITS WHICH SET ACTORS  
APART FROM ORDINARY PEOPLE --  
THOSE UNCLEAR TENDENCIES WHICH  
ARE INFLICTED UPON WINNERS...

IT'S THEN WHEN I WATCH YOUR  
FILMS MY MIND WANDERS FREELY  
DURING THE HALF HOUR OF  
PULSING DOTS I DREAM OF MY  
LOVER WRITE A GROCERY LIST  
HUNGRY IN THE TRUNK FOR A  
HISSING SWEATER PLUS THE DRAIN-  
AGE PIPES FOR THE ROOT CELLAR  
-- IT IS PLEASANT NOT TO BE  
MANIPULATED

HE PROTESTED YOU ARE UNABLE TO  
APPRECIATE THE SYSTEM THE GRID  
THE MUNICIPAL NATIONAL  
PROCEDURES -- THE PYTHAGOREAN  
CURS

I SAW MY FAILINGS WERE WORTHY  
OF DISMISSAL I'D BE BURIED  
ALIVE MY WORKS LOST.....

HE SAID WE CAN BE FRIENDS  
EQUALLY TO WE ARE NOT ARTISTS  
EQUALLY

I SAID WE CANNOT BE FRIENDS  
EQUALLY AND WE CANNOT BE  
ARTISTS EQUALLY

HE TOLD ME HE HAD LIVED WITH  
A "SCULPTRESS" I ASKED DOES  
THAT MAKE ME A FILM-MAKERESS?

OH NO HE SAID WE THINK OF YOU  
AS A DANCER

Text from "Mitch's Last Meal"  
Super 8 film 1972-76

Schneeman

Figura 12. Carolee Schneeman, *Interior Scroll*, 1975, sumo de beterraba, urina e café em papel de cenário sobre papel, 90,5 × 183 cm

importantes casas reais. Após a noite nupcial, os lençóis ensanguentados que atestavam a virgindade das noivas eram expostos no convento destas freiras, juntamente com a identificação da noiva em questão – algo que atraía especialmente mulheres peregrinas que desejavam confirmar a veracidade destas histórias, bem como os nomes associados a cada mancha. (Gubar, 1981, p. 248)

Tal como Gubar repara, cada uma destas manchas é uma pintura, o convento o seu museu, e os peregrinos o público que procura as autoras ausentes destas obras. A obra é uma resposta imediata e indesejada do corpo feminino, e é forçadamente retirada às suas autoras. Neste caso, não só a obra *parte* do corpo como a obra *é* o corpo, legando à arte feita por mulheres essa proximidade umbilical particular que se subjaz à relação com o seu trabalho, e que do mesmo modo funciona e impulsiona processos criativos com base na auto-análise. Gubar conclui:

*Many women experience their own bodies as the only available medium for their art, with the result that the distance between the woman artist and her art is often radically diminished; (...) Cultural forms of creativity are often experienced as a painful wounding.* (Gubar, 1981, p. 248)

Uma relação semelhante é explorada por Carolee Schneeman em *Interior Scroll* (Fig. 12), peça apresentada pela primeira vez em 1975, e uma segunda em 1977. Na primeira parte da *performance*, Schneeman despe-se e pinta-se, definindo os contornos do seu rosto e corpo, posteriormente lendo passagens de um livro, enquanto adopta poses de modelos, como se de uma aula de desenho se tratasse (Nead, 1992, p. 67). Na segunda parte da *performance*, a artista remove um pedaço de papel do interior da sua vagina, cujos conteúdos lê ao seu público. Schneeman, nesse trabalho a partir do interior do corpo, *extraí* o conteúdo e apresenta-o voluntariamente<sup>12</sup>; é uma inversão do processo, um paralelismo que se cria com os eventos narrados por Gubar, uma vez que, neste caso, o nome da mulher que acompanha e identifica a obra é reconhecido enquanto artista e autora, enquanto acto voluntário, e aquilo que é expulso pelo seu corpo é por ela dominado.

---

12 Lynda Nead corrobora este mesmo argumento na sua análise da mesma *performance*:

*The life-class poses and daubs of paint recall the emphasis on the surface and boundaries of the body in the traditional representation of woman as object of art; this is then undermined, however, by the removal of the vaginal scroll which represents the female body as a source of interior knowledge and matriarchal power.* (Nead, 1992, p. 67)



Figura 13. Charlotte Salomon, capa original de *Leben? oder Theater?: Ein Singspiel*, 1941-43, guache sobre papel, M004155-a



Figura 14. Charlotte Salomon, parte do prelúdio de *Leben? oder Theater?: Ein Singspiel*, 1941-43, guache sobre papel, M004172

O espaço da auto-análise pertence ao domínio do próprio corpo; é aquele no qual o discurso se molda em torno do sujeito, no qual existe uma liberdade nunca antes precedida para a manifestação dessa mesma subjectividade. Foi esse o ímpeto de Charlotte Salomon na criação da sua obra *Leben? oder Theater?: Ein Singspiel*, no seu original alemão (Fig. 13), e traduzida como *Life? Or Theater?: A Play With Music*<sup>13</sup> em inglês, ou *Vida? Ou Teatro?: Um Singspiel*<sup>14</sup> em português. Podemos afirmar que as circunstâncias em torno tanto da sua vida como obra são extraordinárias, uma vez que Salomon foi vítima do Holocausto, o que levou à sua morte precoce aos vinte e seis anos de idade.

Nesta obra, Salomon apresenta uma narração ficcionada dos eventos da sua vida sobre o formato de livro ilustrado, que se faz acompanhar de didascálias, assumindo a forma de um musical, ou de livro musicado. É plausível afirmar que esta obra parte de um desejo de tal forma individual e particular da sua autora que este se molda num objecto aquém das categorias conhecidas até então. Não se trata de uma auto-biografia, de uma auto-ficção, de um livro de artista, de pintura ou de ópera, mas antes de todas essas linguagens que se juntam adquirindo uma nova forma.

Prende-se, no entanto, que a obra e o processo criativo de Salomon herdem também da história do diário, ou do *journal intime*. Face à literatura e à auto-biografia, o diário foi sempre visto enquanto preponderantemente feminino, bem como fragmentário, empírico ao invés de lógico, e quotidiano (Hogan, 1991, p. 96). Salomon bebe dessa herança, mas decide transformar a fragilidade do diário ficcionando-o, aglomerando características que retira de outras manifestações artísticas como a *Singspiel* – tal como, aliás, classifica, em subtítulo, a sua própria obra.

Para entender o conceito de Salomon torna-se necessário entender a razão de lhe apelidar de *Singspiel*, que se define enquanto uma ópera leve e falada, cômica ou sentimental (Bauman, 1994, p. 99). Partindo da sua definição, uma *Singspiel* parece concentrar forças opostas da vida, nomeadamente ao forçar a convivência narrativa tanto de temas levianos e cômicos, como do sentimentalismo, que frequentemente origina a tragédia. Será possível criar um paralelismo com outras obras de mulheres, que por detrás

---

13 Tradução vigente no documento oficial digital da obra de Salomon do Jewish Cultural Quarter. Disponível em: <URL: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004155-a/part/programma/character/theme/keyword>>

14 Foi assim traduzido na exposição que apresentou o Museu Coleção Berardo em 2019, com curadoria de Éric Corne, e que esteve patente de 11 de Maio de 2019 a 11 de Agosto de 2019. Disponível em: <URL: <https://pt.museuberardo.pt/exposicoes/charlotte-salomon-vida-ou-teatro>>

do véu da sua aparente delicadeza ou fragilidade escondem uma poderosa, por vezes usurpadora, carga simbólica. É este o processo utilizado por Salomon na composição narrativa de *Vida? Ou Teatro?*, isto é, existem na sua base elementos directamente retirados da sua vida (assumam-se representativos da tragédia) que são ficcionados através de um exercício de auto-análise, apresentando-se de forma distinta e plasticamente pensada (assumam-se representativos da leveza e da fantasia).

A denúncia concreta deste processo encontra-se na alteração dos nomes das personagens, diferindo dos seus referentes. Charlotte Salomon torna-se Charlotte Kann, nome este que corresponde à conjugação da primeira pessoa do singular do verbo alemão *Können* (correspondente ao verbo ‘Poder’), e traduzindo-se como ‘Capaz’ ou, em inglês, *Can*. Existe a sugestão de que a personagem auto-ficcionalizada é capaz de algo que a autora não é. Há na autora a consciência da análise, a necessidade de utilizar a arte não enquanto uma imortalização de eventos passados, mas enquanto olhar crítico e transformador acerca da sua própria vida, como o sugere também o título da obra, apresentado na forma de questão: *Vida? Ou Teatro?*

Antes mesmo de ver a obra, o espectador é desarmado por uma questão – provavelmente a mesma que assombrava Salomon – em contraste com a expectativa de encontrar no título uma resposta ou uma solução para o entendimento do trabalho. Salomon propõe o Teatro enquanto oposto, em relação binária, com a Vida. O Teatro pode, à luz da presente questão, ser entendido enquanto alusão à tradicional Morte (por excelência o posto da vida), e são aqui pertinentes as palavras de Griselda Pollock quando afirma que *most interpreters (...) consider theatre as a reference to a kind of false self* (Pollock, 2007, p. 386).

Esse “falso-eu”, uma encenação da própria personalidade, forma-se através da auto-análise, de um distanciamento que a autora faz dela própria para se ver fora de si, incidindo sobre ela própria uma nova luz – tal como acontece no teatro. Charlotte Salomon é o público do seu monólogo, dirigindo e observando a *performance* de Charlotte Kann, permitindo que os resquícios desse Teatro entrem em simbiose com a sua Vida:

*She was looking back on her own life from a certain distance, as if she were observing it enacted upon a stage, and was making use of opera glasses to bestow sharper clarity on what she saw. Was she devising this artistic work in the hope of being able to answer questions she has always asked herself?* (Belinfante, 2017, p.

30)

*Vida? Ou Teatro?* não representa necessariamente uma escolha, um benefício de um plano da existência em detrimento do outro, mas antes um entrelaçamento e dependência entre estes dois planos da realidade para que as questões da última possam ser dissecadas pela autora. A obra de Salomon não é apenas o túmulo das suas memórias, testemunho da sua breve existência e de uma vítima de um período obscuro da história da Humanidade, como é experiência de exploração de alguém perante a sua vida, de uma mulher que tenta fazer sentido do complexo conceito que é a vida e da sua multiplicidade, seja esta enquanto teatro, dor, felicidade.

Talvez o título de uma obra seja um atesto da autoridade que o artista ainda possui sobre a mesma antes desta se tornar independente. É o seu cunho, uma marca da sua existência, uma declaração de poder em contraste perante a impotência que se poderá sentir perante a vida. Baptizar uma obra atribuindo-lhe uma questão abre a porta a esse estado latente de que padece a arte, escapando a definições e conclusões, antes articulando-se na margem dos conceitos tal como Charlotte se articulava entre Salomon e Kann, tal como articula as restantes personagens da sua *Singspiel* entre o seu referente e a sua projecção. No fundo poderá ser essa a própria condição da arte, de ser sempre essa coisa *entre*, nem definível nem indefinível.

Podendo a sua obra ser vista enquanto um procedimento para se encontrar, poisa-se a questão da pertinência de uma conclusão. Tal como já foi argumentado à luz da presente investigação, o valor da auto-análise resta no seu valor processual. A obra não conhece um fim concreto, e por isso Salomon não constrói *Vida? Ou Teatro?* tendo em vista uma conclusão ou uma resposta à questão que apresenta na primeira página. A investigação que lança sobre ela própria é um trabalho do fragmento, de uma visão distanciada sobre si, com vista não a uma explanação mas a uma exposição. Charlotte Salomon desdobra-se em Charlotte Kann para se apresentar perante ela própria, nesse poder que tem a arte de criar o tempo e o espaço para aquilo que é, noutras circunstâncias, negligenciado.

Salomon escreve:

*Since I myself needed a year to discover the significance to this strange work, many of the texts and tunes, particularly in the first paintings, elude my memory and must – like the creation as a whole, so it seems to me – remain shrouded in darkness.*

(Salomon, cit. por Pollock, 2012, p.6)

Há questões acerca da obra que podem (e, em certos casos, devem) manter-se um mistério para os próprios autores, pois essa irresolução salva o lugar para uma necessidade criativa, para a utilização da arte enquanto espaço fragmentário da auto-análise, do desejo de perseguir a questão que se sabe inconclusiva. Consciente ou inconsciente, a operação desse desejo motiva a autora, que negado o seu espaço de liberdade na realidade o encontra na sua obra. A pintura de Salomon é uma afirmação da vida perante a tentação da morte. Pode-se ler, no epílogo de *Vida? Ou Teatro?*:

*One has to go into oneself – into one's own childhood – to be able to go out of oneself. (...)*

*One can be resurrected in fact, in order to love life still more, one should once have died. (Salomon, 1941-43, pp. 579-582)*

O teatro é o palco da reencarnação de Salomon. A morte não significa um fim, mas uma transformação, um revelar a partir de dentro. Ideias, memórias, auto-crítica e ficção coabitam um mesmo espaço pictórico, que Salomon desenvolve literalmente, por exemplo, quando numa mesma cena articula acções variadas e inseridas em diferentes tempos (Fig. 14). Chega a haver algo de *näive*, uma ligação com a banda-desenhada, nesse regresso à infância. Parece ser essa a época de revelações, o momento ideal para um regresso e um renascimento, para a morte do autor – daquilo que *universalmente* é entendido como um *autor* – para a sua renovação enquanto particularidade e subjectividade, entidade mutante e volátil, atenta ao que lhe rodeia como a si própria. A obra é a manifestação deste processo, documento do inconformismo (seja social, político ou para com a própria condição de viver).

É esse palco dos acontecimentos que atrai Salomon, e que por sua vez atrai o público à sua obra. Nesta encontra-se uma energia peculiar, a sensação de encontrar alguém no momento em que se lhe perde o rasto, julgando nas questões encontrar respostas e vice-versa. Talvez fosse assim que se sentia a própria Salomon perante a epopeia da sua vida, e que a tivesse conduzido a concluí-la da seguinte forma (Fig. 15 e 16):

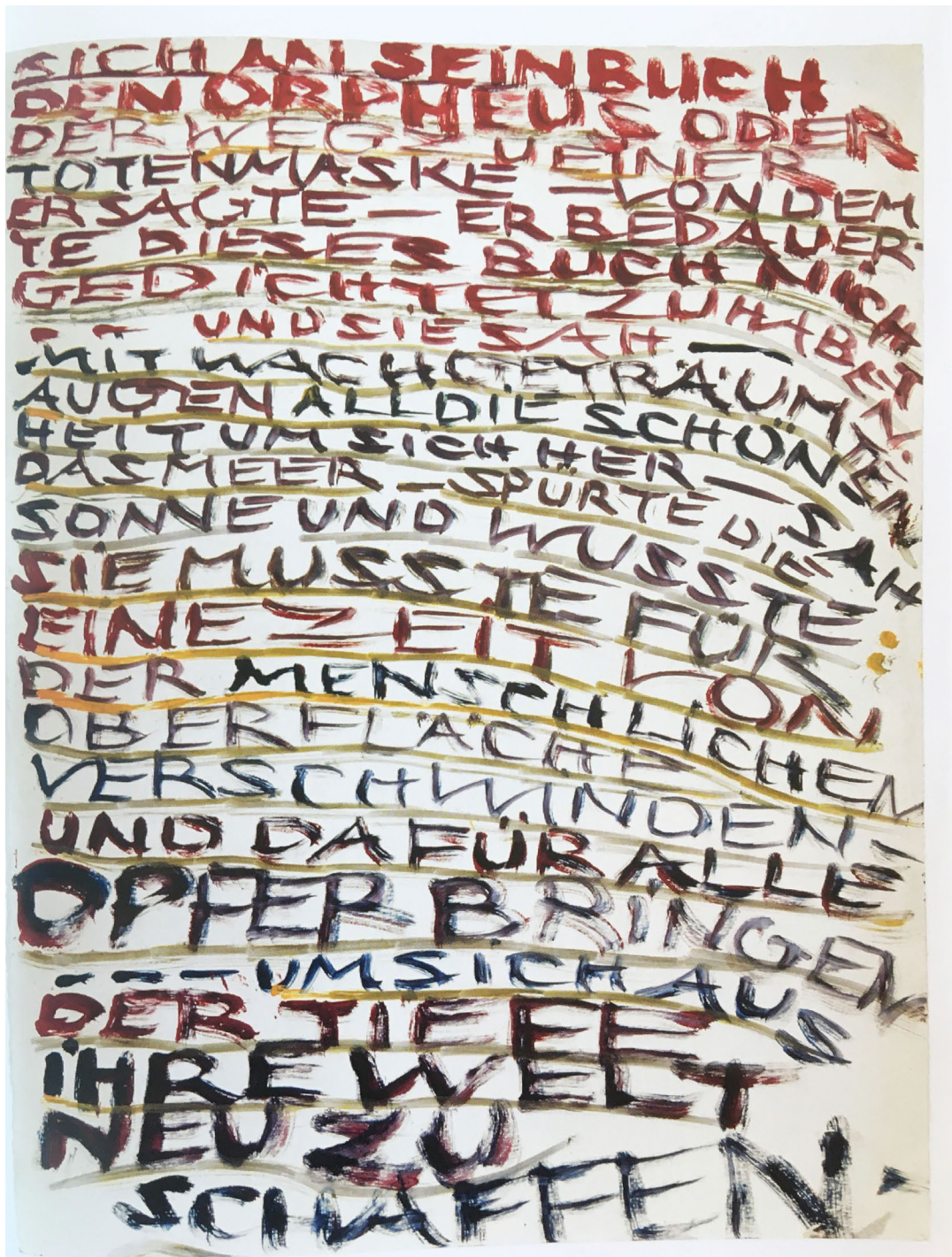


Figura 15. Charlotte Salomon, epílogo de *Leben? oder Theater ?*: *Ein Singspiel*, 1941-43, guache sobre papel, M004924



**Figura 16.** Charlotte Salomon, epílogo de *Leben? oder Theater?: Ein Singspiel*, 1941-43, guache sobre papel, M004925

*And with dream-awakened eyes she saw all the beauty around her, saw the sea, felt the sun, and knew: she had to vanish for a time from the human surface and make every sacrifice to create her world anew out of the depths.*

*And from that came:*

*The Life or the Theatre???*

*Life or Theatre?* (Salomon, 1941-43, pp. 582-584)

É a partir da percepção da realidade, de uma garantia desse estar vivo – ou de que estar vivo ainda vale a pena, ainda faz sentido – que surge o desejo de um escape na arte, de dobrar o plano da existência de modo a criar um espaço flutuante onde o autor alterna sem qualquer esforço entre arte e vida, vida e teatro. Salomon menciona um novo mundo criado a partir da profundidade (do limite da vida, do ser, do corpo, da análise), um renascer a partir de si que a leva à questão que dá título à obra.

A arte dispensa um valor de compreensibilidade ou de universalidade. Pode incidir e satisfazer um desejo particular e egoísta, narrar a ficção da vida de alguém, opondo Arte e Morte do mesmo modo que Salomon opõe Vida e Teatro. Na inexistência de um espaço de existência, Salomon dirige a peça da sua vida na forma de livro-pintura-ópera (uma morfologia indefinível, tal como a vida) e cria um espaço para si, para a arte feita por mulheres, num acto performativo da sua própria vida, tal como o coloca Claudia Barnett:

*The question [Life? Or Theatre?] acquires so many meanings that it is transformed from an existential dilemma into a commentary on one woman's life. (...)*

*Not only with her title, but with the work itself, Salomon anticipated the advent of performance theory. She did not ask the more generic question "life or art?" but instead insisted on the performative qualities of her painting. (Barnett, 2003, p. 97)*

Se pensar é uma forma de arte entende-se, de que forma as narrativas pessoais – conscientes ou inconscientes – penetram o mundo da arte, e as questões por estas levantadas assumem-se de importância maior no caso feminino, uma vez que é através deste processo criativo que diversas mulheres artistas conseguem encontrar o espaço para

que as suas preocupações íntimas se desenvolvam e se encontrem incensuráveis pelo olhar masculino. Aliás, a arte não só se limita a exteriorizar uma narrativa e/ou pensamento, como lhe adiciona camadas (de ideias, significados, símbolos), fazendo dela objecto denso e complexo na sua matriz.

Quando Barnett afirma que a obra de Salomon é performativa, recupera-se Allan Kaprow e o seu *Performing Life* – a vida é uma *performance*, em todas as suas facções, e por isso a questão não se trata de uma escolha entre Vida ou Teatro, mas do seu cruzamento enquanto processo basilar de construção da obra de arte. A própria auto-análise é uma *performance*; o artista encontra um método que o torna capaz de sair do próprio corpo para se ver fora de si.

A auto-análise permitiu – e permite – a mulheres artistas encontrarem o seu espaço, seja este na arte, na retomada do seu próprio corpo, das suas casas, dos seus estúdios. Permitiu-lhes redefinirem limites – ou até mesmo destruí-los. Não deixa de ser irónico que o ponto de partida para o movimento e a arte feminista fosse o próprio corpo, algo que as mulheres pareciam há muito ter perdido a dominância, não fosse grande parte da História da Arte uma história da opressão da mulher, do *framing* do corpo feminino e da utilização da mesma enquanto ferramenta de promoção de uma cultura patriarcal. Ao assumir o próprio corpo, as narrativas, fantasias e desilusões, ao actuarem no espaço do corpo e da auto-análise, artistas como Leonora Carrington e Charlotte Salomon encontram o seu espaço de ser, o seu quarto privado na opressiva mansão da Arte, ainda que por vezes se questionem se o que fazem é arte ou vida - Vida ou Teatro?

## CONCLUSÃO

Não há forma de falar do processo criativo senão processualmente, da mesma forma que se mostra impossível analisá-lo em solilóquio. Do seu diálogo farão sempre parte artistas, obras e público, naqueles que são os seus causadores e usufruidores – no fundo, aqueles que simultaneamente causam e auscultam os seus sintomas.

Seria possível considerar arte pensando-lhe apenas esses sintomas, nessa relação fragmentária de que é feita um sintoma: uma peça que poderá levar a um todo, mas que não oferece quaisquer garantias de que isso acontecerá. Da mesma forma, investigar o processo criativo não leva a um todo, a uma conclusão, mas a pequenos fragmentos que socorrem aqueles que almejam elucidar-se acerca de questões do mundo da arte contemporânea, e das preocupações sobre as quais se debruçam artistas e obras.

À arte nunca se lhe conheceu uma linearidade, e na contemporaneidade esta parece impensável. Numa época em que se entende ser cada vez mais obsoleto categorizar a arte pela via de disciplinas artísticas (a arte contemporânea prima precisamente, pelo contrário, pela mescla e indefinição categórica, pois não se conhece, no seu cerne, uma pureza à pintura, à escultura, à literatura, ao teatro, ou à dança – a beleza de cada uma encontra-se precisamente na maleabilidade do seu conceito), reconhece-se também que a arte não tem qualquer obrigação, nenhuma carga de ombro. Uma obra de arte não se vê obrigada a ser mais do que a sua presença, na poderosíssima relação que esta mesma presença já estabelece. Este desprendimento de um qualquer compromisso, que a arte denuncia desde o início das vanguardas artísticas, parece ainda representar um problema no discurso teórico, a agravar aos mitos e ao ainda preponderante desconhecimento em torno da questão do processo artístico. Dá-se a crer que, na procura por um discurso conclusivo em matéria de arte, se esquecem os artistas em favorecimento daquilo que estes podem representar em benesse de um qualquer assunto aquém da arte.

O caminho para o entendimento de um objecto artístico encontra-se no diálogo com o mesmo, ainda que desse diálogo nada se obtenha senão o silêncio, que poderá ser tão ou mais revelador do que um longo e obsoleto *statement* escrito pelo artista que só encontra justificação para a sua prática do exterior da mesma. Pelo contrário, as narrativas do inconsciente são aquelas que brotam no cerne de uma preocupação pensada *através* da arte, entendendo nesta uma forma de dar sentido à inusitada parafernália do quotidiano.

Pensar a arte, o objecto ou mesmo o autor aquém do seu tempo é prática improdutiva, caída em desuso, e em raros casos corresponderá ao processo criativo dos autores. Para uma significativa maioria dos autores contemporâneos, a sua prática artística desassemelha-se por completo de um ensinamento de mestre para aprendiz e, pelo contrário, espelha a vivência do seu autor, a sua memória, pensamento e crítica face à sua experiência. Arte pode ser coincidente com vida, e vida é experiência, tempo, relações, política. Não existe uma arte pura pois o conceito de pureza encontra-se desenquadrado, e as palavras e teorias de Clement Greenberg desacreditadas.

Aquilo que é uma imagem *agora* não encontra um semelhante em qualquer outra altura da história. A contemporaneidade é um fluxo aparentemente interminável de imagens, de informação e de velocidade de consumo das mesmas. A sensibilidade do artista contemporâneo a estas mudanças reflete-se na auto-análise. Numa altura que parece definir-se por excessos, parece cada vez mais uma fatalidade que os artistas olhem para dentro ou, por outro lado, que olhem para fora a partir de dentro, e que seja nesses lugares recônditos que encontrem o tempo que a globalização parece não permitir à arte. Mais uma vez, os artistas parecem ocupar-se em resolver um paradoxo: estar no seu tempo, fora da velocidade desse mesmo tempo.

A globalização ameaça a individualidade. O que é um indivíduo, qual o seu valor e a sua representação, num mundo asfixiado pela sobrepopulação, por cidades que rebentam de massas (perdendo, também elas, a personalidade), num planeta que se destrói no processo de construir as condições de acolhimento para os seus habitantes? Um indivíduo seria uma unidade insignificante, da mesma forma que Charlotte Salomon seria só mais uma vítima das casualidades do Holocausto, não fosse a sua obra deixar uma impressão de tal forma marcante – uma questão de tal modo desarmante – que não permite que Salomon seja apenas um número deixado no esquecimento, numa altura em que o Holocausto ameaça mesmo começar a desaparecer da consciência colectiva, da memória das massas. Assim o evidencia o actual clima político, e as tendências que deste brotam, e que paira não só sobre a Europa, mas sobre todo o mundo.

A auto-análise é a retomada do corpo, a valorização da individualidade. É o artista que se vê fora de si, que questiona os seus métodos, que se encontra numa busca permanente. É também aquele que não irá oferecer muitas respostas ou conclusões, porque o seu trabalho não se concentra nesses aspectos, mas simplesmente no processo, num prazer de *fazer* a obra e de perpetuar esse processo. É aquele que ainda se deixa

surpreender ao ver o seu trabalho, que encontra gradualmente essas peças de si, que tece cuidadosamente numa rede de associações e que as narra para si. Narrativas do inconsciente, tal como se fossem um livro de artista que se encontra sempre incompleto, com páginas que ora vêm à memória e ora escapam, fazem-se e desfazem-se qual costura, num questionamento do que é intenção, acidente ou coincidência.

A obra armazena aquilo que a memória esquece; é um baú da vida que se encontra sempre disponível ao regresso. Um artista que pensa a arte pensa sobre si mesmo. Narra a sua vida à obra – consciente ou inconsciente deste acto – e esta escuta qual amante apaixonado. Por sua vez, viverá a sua vida como se esta fosse obra de arte, fazendo da banalidade poesia, do murmúrio um grito, do corpo a casa. O artista contemporâneo desacorrenta-se de qualquer obrigação de fazer da arte um gesto grandioso. Pelo contrário, a arte encontra-se no detalhe, no silêncio, nos limites.

Talvez seja esta a altura para repensar a forma de abordar a arte, de romper e de desacorrentar os artistas da sua ligação a características de um passado e de uma mitologia em torno deste conceito que se mostram obsoletas à luz do presente. A História deve existir enquanto referência e não enquanto imposição. Aquilo que ainda se deixa sentir, quer na prática como na teoria artística, é uma ainda imponente presença desta História enquanto formulação de um ideal de Arte; pode-se ler nos textos, sentir nas academias, nas ideologias de críticos e curadores – até nos *statements* dos artistas. *Quer-se*, mais do que se constata, que a arte tenha um propósito, uma ideia, uma inspiração. A prática tem provado o contrário. A prática tem provado que o vazio é um espaço confortável, que o acidente é muitas vezes feliz, que a espera conduz ao processo, que a vida conduz à arte.

Em entrevista a Ernesto Neto<sup>15</sup>, a artista plástica Fernanda Gomes diz-lhe que escrever sobre arte lhe parece cada vez mais perigoso, sob pena de inevitavelmente falhar na sua tentativa de procurar traduzir, explicar, ou mesmo justificar a arte e os processos contemporâneos. A presente investigação, na falha clara de chegar a qualquer conclusão inquestionável, confirma esse mesmo perigo; talvez o sucesso – ou o que se entenda por isso – não seja ainda aparente, ou se encontre, também ele, nos fragmentos ao invés do todo. Desse nada, que parece tantas vezes tudo dizer.

---

15 Publicada na edição 102 da *Bomb Magazine*, no Inverno de 2008



## BIBLIOGRAFIA

**BAL, M.** (1999). Narrative inside out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object. *Oxford Art Journal*, 22(2), 103-126.

**BAL, M.** (2002). Autotopography: Louise Bourgeois as Builder. *Biography* 25 (1), 180-202.

**BARNETT, C.** (2003). Painting As Performance: Charlotte Salomon's "Life? Or Theatre?" *TDR (1988-)*, 47(1), 97-126.

**BAUMAN, T.** (1994) The Eighteenth Century: Comic Opera. Em R. Parker (ed.), *The Oxford Illustrated History of Opera* (pp. 84-121). Nova Iorque: Oxford University Press.

**BELINFANTE, J. C.** (2017). What is Life? or Theatre??. Em *Charlotte Salomon: Life? or Theatre?* (pp. 7-49). Köln: Taschen.

**BENJAMIN, W.** (1923). The Task of the Translator. Em W. Benjamin, *One-way Street and Other Writings* (pp. 29-45). Londres: Penguin Books.

**BENJAMIN, W.** (1936). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Em W. Benjamin, *One-Way Street and Other Writings* (pp. 228-259). Londres: Penguin Books.

**CHUN, Y.-P.** (2006). Melancholia and Cézanne's Portraits: Faces Beyond the Mirror. Em G. Pollock (ed.), *Psychoanalysis and the Image: Transdisciplinary Perspectives* (pp. 94-127). Oxford: Blackwell Publishing.

**COLDWELL, P.** (2013). Honoré Daumier e Paula Rego: a Obra Gráfica. No catálogo *Paula Rego/Honoré Daumier: Mexericos e outras Histórias* (pp. 11-18). Lisboa: Casa das Histórias Paula Rego.

**CRONE, R., & SCHAESBERG, P. G.** (1998). *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*. Munique: Prestel.

- DACHY, M.** (ed.). (1993). *Et tous ils changent le monde*, catálogo da exposição. Lyons: Second Lyons Biennial.
- DEBROISE, O.** (2008). Allan Kaprow: Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA. *Frieze Magazine*. [Consult. 2020-05-26]. Disponível em : <URL: <https://frieze.com/article/allan-kaprow>>.
- DÉMORIS, R.** (2016). Body and Soul: About the Practice of Painting in France (1660-1770). Em I. Graw & E. Lajer-Burcharth (ed.), *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-Medium Condition* (pp. 185-226). Berlim: Sternberg Press.
- DIDI-HUBERMAN, G.** (1992). *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G.** (1992). *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*. Porto: Dafne.
- GAUGUIN, P.** (1885-1903). *Escritos de Un Salvaje*. Madrid: Akal.
- GLASER, B.** (1966). Questions to Stella and Judd. Entrevista de Glaser, B. e edição de Lippard, L. R. em G. Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. California: University of California Press.
- GOMES, F., & NETO, E.** (2008). Fernanda Gomes and Ernesto Neto. *Bomb Magazine* 102, 78-85.
- GRAW, I.** (2016). The Value of Liveliness: Painting as an Index of Agency in the New Economy. Em I. Graw & E. Lajer-Burcharth (ed.), *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-Medium Condition* (pp. 79-101). Berlim: Stenberg Press.
- GUBAR, S.** (1981). “The Blank Page” and the Issues of Female Creativity. *Critical Inquiry*, 8 (2), 243-263.
- HOGAN, R.** (1991). Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form. *Prose Studies*, 14:2, 95-107.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M. D.** (2000). Los escritos de Paul Gauguin: Mentira de la verdad y verdad de la mentira. Em P. Gauguin, *Escritos de un Selvaje* (pp. 7-27). Madrid: Akal.

**JOSELIT, D.** (2016). Marking, Scoring, and Speculating (On Time). Em I. Graw & E. Lajer-Burcharth (ed.), *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-Medium Condition* (pp. 11-20). Berlim: Sternberg Press.

**KAPROW, A.** (1979). Performing Life. Em A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* (pp. 195-198). Los Angeles: University of California Press.

**LARANJO, F.** (1984). *Em Torno da Ideia de Técnica em Pintura*. Porto: Edições Nova Renascença.

**LEIGH, C.** (1994). *Louise Bourgeois*. Nova Iorque: Brooklyn Museum.

**LICHTENBERG ETTINGER, B.** (1996). Metramorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace. Em J. C. Welchman (ed.), *Rethinking Borders* (pp. 125-159). Londres: Macmillan Press.

**LICHTENSTEIN, J.** (2016). Modern Color: A New Paradigm. Em I. Graw & E. Lajer-Burcharth (ed.), *Painting Beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition* (pp. 63-76). Berlim: Sternberg Press.

**LIPPARD, L.** (1976). *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nova Iorque: Dutton.

**LIPPARD, L.** (1983). *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova Iorque: The New Press.

**MATISSE, H.** (1972). *Escritos e Reflexões Sobre Arte*. Lisboa: Ulisseia.

**MEYER-THOSS, C.** (1992). *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*. Zurique: Ink Press.

**NEAD, L.** (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Londres: Routledge.

**POLLOCK, G.** (1996). Inscriptions in the Feminine. Em M. C. Zegher (ed.), *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art, In, Of, and From the Feminine* (pp. 67-88). Cambridge: The MIT Press.

**POLLOCK, G.** (2007) What Does a Woman Want? Art investigating death in Charlotte Salomon's *Leben? oder Theater?*. *Art History*, 30, 383-405.

**POLLOCK, G.** (2012). *Allo-thanatography or allo-auto-biography : a few thoughts on one painting in Charlotte Salomon's Leben? oder Theater?, 1941-42*. Kassel: Documenta 13.

**PRIETO, M.** (2010). O Outro Lado. *Carla Rebelo*. [Consult: 2020-03-18]. Disponível em: <URL: <https://carla-rebelo.blogspot.com/search/label/2010%20-%20O%20Outro%20Lado>>.

**RANCIÈRE, J.** (2008). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

**SALOMON, C.** (1941-43). *Leben? Oder Theater?: Ein Singespiel*. Em Sharma-Weigold, A. & Sharma, B. (ed.), *Charlotte Salomon – Life? Or Theatre?: A Selection of 450 Gouaches* (pp.79-587). Köln: Taschen.

**SHOWALTER, E.** (2012). *Jane Eyre* by Elaine Showalter. Em Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (pp. 551-600). Londres: Penguin Books.

**UKELES, M. L.** (1969) Manifesto for Maintenance Art. *Queens Museum*. [Consult. 2020-06-10]. Disponível em: <URL: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>>.

**WOOLF, V.** (1928). *A Room of One's Own*. Londres: Penguin Books.

**WYE, D.** (s.d.). Louise Bourgeois. *Femme Maison. 1946-1947. MoMA*. [Consult. 2020-03-09]. Disponível em : <URL: <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665>>.

**ZEGHER, M. C.** (1996). Introduction: Inside the Visible. Em M. C. Zegher (ed.), *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art, In, Of, and From the Feminine* (pp. 19-42). Cambridge: The MIT Press.

## LISTA DE FIGURAS

- 1. Henri Matisse**, *L'Atelier Rouge*, 1911. (MoMA, Nova Iorque, © 2020 Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque)
- 2. Paul Gauguin**, *Fatata te Miti*, 1892. (Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington, D.C.)
- 3. Allan Kaprow**, *Women Licking Jam off a Car*; registo fotográfico de parte do seu happening *Household* por Sol Goldberg's, 1964 (© Estate of Sol Goldberg)
- 4. Louise Bourgeois**, *Cell (The Last Climb)*, 2008 (Coleção da National Gallery of Canada, Ottawa, fotografia de Christopher Burke, © The Easton Foundation / VEGAP, Madrid)
- 5. Louise Bourgeois**, *Femme Maison*, 1984 (MoMA, Nova Iorque, © The Easton Foundation/VAGA at ARS, Nova Iorque)
- 6. Louise Bourgeois**, *Cell (You Better Grow Up)*, 1991(The Rachofsky Collection, Dallas, fotografia de Peter Bellamy, © The Easton Foundation/VAGA at ARS, Nova Iorque)
- 7. Louise Bourgeois**, *Cell (You Better Grow Up)* (detalhe), 1991(The Rachofsky Collection, Dallas, fotografia de Peter Bellamy, © The Easton Foundation/VAGA at ARS, Nova Iorque)
- 8. Mierle Laderman Ukeles**, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside)*, 1973 (© Ronald Feldman Gallery)
- 9. Carla Rebelo**, *... sou do tamanho do que vejo e não do tamanho da minha altura*, 2010 (registo da exposição *O Outro Lado*, na Galeria Municipal Dois Paços, Torres Vedras)
- 10. Leonora Carrington**, *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)*, 1937-38 (The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, © 2020 Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque)

**11. Paula Rego, *Mordendo*, da série *Jane Eyre*, 2002 (Colecção Casa das Histórias Paula Rego - Câmara Municipal de Cascais, Cascais)**

**12. Carolee Schneeman, *Interior Scroll*, 1975 (Colecção da Tate, Londres, © ARS, NY and DACS, London 2020)**

**13 - 16. Charlotte Salomon, *Leben? oder Theater ? : Ein Singspiel*, 1941-43 (Colecção Joods Historisch Museum, Amesterdão, © Charlotte Salomon Foundation, Amesterdão)**