



O ARTISTA CONTEMPORÂNEO: SEU DISCURSO, SEU CORPO

Daniela Figueiredo Canguçu*

Resumo – O presente artigo se debruçará sobre a produção do artista contemporâneo, marcada, essencialmente, pela mutação que o campo das artes sofreu nos últimos séculos. Das obras às proposições, o discurso e o corpo ganham relevo na contemporaneidade. O debate que propomos nas páginas seguintes – conduzido, de modo prioritário, pela reflexão dos próprios artistas – será realizado a partir de uma perspectiva interdisciplinar. Nas incursões teóricas que buscam intercambiamentos entre a arte e a psicanálise, deserta-se a interpretação das obras para legitimar as construções dos próprios artistas, valendo-se, sobretudo, da dimensão de ato, tão patente na cena contemporânea.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arte conceitual. Psicanálise. Corpo. Discurso.

PONTO DE PARTIDA

A tarefa que norteia a confecção deste artigo encontra nas obras de artistas contemporâneos um disparador. Tais obras, conjugadas a textos de Jacques Lacan, Walter Benjamin e outros, propiciam um encontro que, de algum modo, toca a dimensão do corpo, reintroduzindo esta “velha” questão. Velha, porém não caduca, justamente porque se apresenta como inesgotável – o que nos obriga a novas apreciações, inaugurando outros debates, quicê desfechos inusitados.

Porém, há que se dizer mais, já que se trata de um ponto de partida. A construção deste texto que se debruçará sobre o discurso, sobre o corpo do artista contemporâneo, é decorrente da pesquisa que formalmente se iniciou em 2009 com o ingresso no Programa de Mestrado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo e concluiu-se com a dissertação, defendida em 2012. Sob o título *Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência*, privilegiou-se o encontro circunstancial entre campos teóricos distintos, na tentativa de articular a teoria e os conceitos à dimensão do acontecimento, da experiência. Nas

* Terapeuta ocupacional e psicanalista, mestre em Linguagem e Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). Professora no curso de Expansão Cultural: “Introdução à clínica e à teoria das psicoses: uma abordagem psicanalítica” do Departamento de Formação em Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae. *E-mail:* danicangu@gmail.com

andanças da pesquisa, os trabalhos artísticos não serviram para ilustrar, mas para iluminar a discussão que incidia sobre outra dimensão: a clínica.

No presente artigo, entretanto, a tarefa será mais concisa e circunscrita, delimitada por sua própria característica. Contudo, não será menos importante, pois ele se insere nesta proposta mais ampla que, de certo modo, ambiciona reatualizar as possíveis relações entre arte e psicanálise, entre discurso e corpo, entre arte e vida. Aliás, é no "entre" que esta escrita se agenciara, justamente porque para este debate de muitas nuances, de diferentes alcances, o que mais interessa é o que se passa no meio.

Assim, ao longo destas páginas, o corpo que abordaremos estará ambientado às produções artísticas de nosso tempo, e esta discussão será, de modo prioritário, conduzida pela reflexão¹ dos próprios artistas – escolha esta que estará justificada nas linhas e entrelinhas que enfrentaremos a seguir.

I IN U/ EU EM TU E A REVOLUÇÃO SOMOS NÓS

Em 2010, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) trouxe a obra da consagrada artista norte-americana Laurie Anderson ao Brasil. A retrospectiva, que reunia vários trabalhos produzidos pela artista, da década de 1970 até a atual, pôde ser apreciada pelo público no período que se estendeu de 12 de outubro a 26 de novembro. Denominada *I IN U/ EU EM TU*, a exposição, segundo o curador Marcello Dantas (2010), incluía as mais instigantes realizações de Anderson: fotografias, desenhos, vídeos, músicas, filmes, documentações de *performances* e instalações.

A variedade de suportes utilizados por Laurie Anderson e sua disposição em apropriar-se de tantos recursos técnicos diferentes evidenciam o quanto a arte presente na cena contemporânea não se resume à produção de um objeto; é, sobretudo, investigação.

Este campo investigativo – muito caro aos artistas de nossa época – é farto de repercussões; uma delas é a multiplicidade, a diversidade que se pode encontrar em um único artista. Ao mesmo tempo, assistimos à precipitação de muitos trabalhos que por serem, às vezes, discrepantes entre si e, na maior parte das vezes, tão destoantes das obras da tradição, trazem, por grande parte dos visitantes das mostras de arte contemporânea, uma dúvida recorrente que hoje tem se transformado numa questão até corriqueira: "afinal, isso é arte?"

1 - A historiadora Glória Ferreira, em parceria com Cecília Cotrim, organizou uma coletânea de textos de artistas que comporta uma diversidade de escritos, todos apresentados na íntegra, tais como: manifestos, cartas, entrevistas, textos ficcionais, críticos e, em sua maioria, ensaísticos. O recorte escolhido pelas autoras recai sobre os anos 1960 e 1970, pois a partir dos anos 1960, com as produções textuais dos artistas estabelece-se outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte (FERREIRA, 2006). No presente artigo, para acessar o discurso dos artistas, foram utilizados vários textos da coletânea de Ferreira e Cotrim (2006).

O trabalho *Confirmado: é arte* (1977)², do pernambucano Paulo Bruscky, pioneiro da arte postal no Brasil, pode ser assim descrito: um cartão-postal com a frase "é arte" e a palavra "confirmado" carimbada. Não à toa, era a imagem deste trabalho que estava presente na divulgação em uma exposição de arte conceitual ocorrida em São Paulo. Um carimbo assegurando, institucional e discursivamente, que aquele objeto era artístico.

Estratégias multiplicadas presentes na trajetória da norte-americana Laurie Anderson também podem ser encontradas sobremaneira na produção do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), apreciado e citado por muitos outros. Muito engajado politicamente, ele dizia que se interessava por difundir ideias, isto é, "ideias que tenham a mudança política ou carreguem *insights* filosóficos" (FARKAS; MIRANDA, 2010, p. 2). Nesse sentido,

[...] ao criar ações, esculturas, instalações, desenhos, objetos, aquarelas, debates, quadros-negros, múltiplos, cartões-postais, partidos políticos, canções de protesto, grupos de discussão – além de sua própria e inequívoca figura –, Joseph Beuys nos mostrou que os fins justificam estratégias múltiplas (FARKAS; MIRANDA, 2010, p. 3).

A partir de uma miscelânea de referências teóricas que vão de Nietzsche à antroposofia, Beuys constrói uma obra que é, sem sombra de dúvida, referência para a arte contemporânea.

A arte dos anos 1960 tinha dado início a esse "domínio expandido" de que fala Rosalind Krauss a respeito da escultura contemporânea, caracterizada por uma sequência de transições: a de Beuys aparece como a mais radical de todas. Não é gordura sobre uma cadeira³ que é exposta, mas gordura *em todos os seus estados*, considerados em sua evolução até chegar ao apodrecimento: "A natureza de minhas esculturas não é imutável e indefinida. Várias operações se dão na maior parte delas: reações químicas, fermentações, mudanças de cor, degradação, ressecamento. Tudo está em *estado de mudança*" (BORER, 2001, p. 26).

Nota-se que o emprego do termo escultura por Beuys é bastante amplo, talvez haja aí até uma subversão, pois enquanto esta palavra "em seu sentido clássico designa um objeto tridimensional, os ensinamentos de Beuys ou entrevistas já representam a obra: *a fala é escultura*" (BORER, 2001, p. 14). Aliás, nenhum outro artista dedicou-se tanto à fala quanto ele e, até então, nunca nenhum outro havia explorado tanto o domínio olfativo: "somos tomados pelos cheiros que emanam das prateleiras, que o próprio Beuys devia ter em suas mãos e roupas, cheiros fortes e desagradáveis" (BORER, 2001, p. 18). "[...] O cheiro que exala da prateleira de Beuys, como que de um corpo, nos transporta para um mundo onde ele opõe à vacuidade geral" (BORER, 2001, p. 19).

2 - Carimbo e decalque s/ cartão-postal.

3 - *Cadeira com gordura*, 1963 (madeira, cera e metal, 100 x 47 x 42cm).

Em sua importante ação ocorrida em 1965, *Como se explicam quadros a uma lebre morta*, observamos alguns desses aspectos:

Calçando amplos sapatos com solas de feltro e cobre, a face coberta de mel e ouro em pó, Beuys afetuosamente embalava uma lebre morta em seus braços explicando-lhe o que "é arte" por três horas, enquanto passeava com ela diante de quadros (BORER, 2001, p. 20).

Diferente de artistas que se retiram quando o trabalho está pronto, Beuys estava presente em sua obra, desse modo, como artista, professor e ativista, o princípio de "conferência permanente" lhe era muito caro. Ambas as proposições, *11N U/EU EM TU* de Anderson e *A revolução somos nós* de Beuys, explicitam em seus títulos a inclusão do artista, do espectador. Ora, no caso de Beuys, se as experiências olfativas eram recorrentes em seus trabalhos, com efeito, a voz era um elemento essencialmente importante para ele.

A voz (o seu volume, sua plasticidade, seus tons) participa do espaço criado, (in)forma-o como um lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação. Palavra do mestre, mas procurando a si mesma – seja como um grito, risada ou silêncio –, o modo como Beuys trabalha tende constantemente à *atualização*, em um ato (público), no presente, e, portanto, essencialmente inacabado. Em seu caráter imediato, a voz (e nesse sentido Beuys esculpiu muito), opõe-se à eternidade do mármore; mas sendo flutuante, efêmera e confusa, ela aponta ao mesmo tempo para uma "obra" coletiva ainda por vir, no longo caminho que ela ensina (BORER, 2001, p. 14).

Em meio a suas esculturas, instalações, múltiplos, vídeos e ações, Beuys introduz, em um dado momento de seu percurso, o "debate" cujo intuito foi disseminar a ideia de "Escultura Social". Em seu texto "A revolução somos nós", nota-se que a arte conceitual é patente em seus trabalhos e, com relação às ideias, declara: "eu tento tratá-las como esculturas" (BEUYS, 2006, p. 324). O ato de esculpir estava muito ligado à confecção de textos, à emergência de um discurso. Eis o que ele diz:

[...] o conceito de escultura pode ser estendido aos materiais invisíveis usados por todos: formas pensantes – como moldamos nossos pensamentos ou formas falantes – como lapidamos nossos pensamentos em palavras ou escultura social – como moldamos e esculpimos o mundo em que vivemos [...] (BEUYS, 2006 apud BORER, 2001, p. 14).

Para ele era importante a transformação da sociedade em obra artística coletiva para qual todo e qualquer homem está apto. Muitos trabalhos de Beuys engendravam estes princípios capitais e, por isso, especialmente no período de 1968 a 1986, produziu cartazes

que veiculavam suas concepções artísticas e políticas dirigindo-se propositalmente a um público mais amplo.

É por isso que, por vezes, soa estranho unir as palavras arte e conceitual, inclusive alguns preferem – para designar quando a arte chega ao extremo de não redundar em objeto algum – a expressão Conceitualismo à Arte Conceitual⁴. Isto é, em muitos casos, o conceito já é suficiente; a ideia passa a ser coincidente com o trabalho, não necessitando ser materializada, tampouco de outros modos de expressão. Além disso, há nos artistas conceituais uma crítica incisiva frente às instituições artísticas. Por esses motivos, a arte unida ao conceitual soa, para alguns, como uma contradição.

Vejamos o que propõe o artista Sol LeWitt (2006a, p. 176), um dos protagonistas da arte minimalista:

Na Arte Conceitual, a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz arte.

Em "Sentenças sobre arte conceitual", o mesmo artista traz, ainda, estes postulados: "Ideias banais não podem ser salvas por uma bela execução" e "É difícil estragar uma boa ideia" (LEWITT, 2006b, p. 207).

Essas características, tão presentes na cena contemporânea, levam-nos, sem muitos esforços, a concluir que o artista é, sobretudo, um pesquisador; em suma, ele pesquisa os meios mais viáveis, mais adequados e eficazes para explicitar suas questões, concretizar seus projetos ou expor suas ideias. Com o fim das vanguardas, a ruptura e o novo não procedem mais, porém, o experimental é notadamente válido nas produções artísticas contemporâneas.

Livres do imperativo moderno, particularmente vanguardista, de propor a ruptura e buscar o novo, muita arte dita contemporânea vaga no indeterminado, tendo que definir, em cada caso, enquanto se inventa, as regras e categorias que a singularizam e que propiciam a fruição e o julgamento. Desidealizada, esta arte exercita na tensão com os limites da modernidade, remetendo-se a um "sujeito operativo" e não mais a um "sujeito focal", como o

4 - Cristina Freire ressalta que, em sua pesquisa sobre a Arte Conceitual nos museus, optou por utilizar esta denominação num sentido bastante estendido. Todavia, elege alguns pontos, conforme acompanhamos em sua argumentação: "O que se faz relevante para nós são: as estratégias utilizadas na elaboração das obras (preponderância da ideia), algumas características frequentes nas proposições (especialmente a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados), a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época" (FREIRE, 1999, p. 15-16).

herdado da Renascença. Não prometendo nenhuma experiência de completude, dificulta assim a articulação de uma crítica da cultura e, portanto, de se apostar na transformação da vida. Como não propõe ideias suficientemente fortes para fundamentar práticas, vive de incertezas e surpresas, entre a inquietação e a indiferença, ansiando, talvez, por um preenchimento que dê conta da irrisão dos projetos modernos.

Assim, essa arte, de um lado, vaga entre desejos de restauração de projetos e operações que outrora tiveram sentido, "resgatando", como se diz, a possibilidade de articulação entre criação e crítica. Ou então, de outro lado, dedica-se a recodificar, reiterar e eventuar. Aqui e ali surpresas acontecem: um tensionamento de signos da experiência, uma reinterpretação que vira um modo inédito de enunciar, uma reinscrição do simbólico onde só havia repetição, um nexos surpreendente de sensibilidade e pensamento que interfere no circuito da ação comunicativa, repondo a arte com sentido de intervenção cultural. São esses lampejos, esses acontecimentos, que afirmam a experiência do puro viver, pois é disto que se trata a arte hoje: reinventar a arte de viver (FAVARETTO, 2008, p. 15).

Nessa perspectiva, a obra contemporânea não pode ser vista em si mesma, daí a importância de conectá-la aos movimentos, encontrar os vestígios na história das artes, pois, de acordo com Favaretto⁵, a arte contemporânea vive dos restos, dos rastros, dos processos das efetuações do moderno; em outras palavras, ela escuta a sua eficácia a partir da elaboração da arte moderna; a arte contemporânea, a rigor, não existe.

E, ainda, se a arte contemporânea é a arte do pensamento, é a arte que se pensa com palavras, inevitavelmente convida-nos à reflexão. Conviria dizer, ainda, que: "Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente" (KOSUTH, 2006, p. 217).

Em seu texto de 1968, cujo título é "Marcel Duchamp (1887-1968)", Jasper Johns (2006, p. 204) assim escreve:

O grande vidro. Uma estufa para a sua intuição. Maquinaria erótica, *a noiva*, mantida em uma jaula, visível – "uma pintura hilária". Suas referências cruzadas de visão e pensamento, o foco cambiante de olhos e mente, deram um sentido renovado ao tempo e ao espaço que ocupamos, negaram qualquer preocupação com a arte do arrebatamento. Nenhum fim está à vista nesse fragmento de uma nova perspectiva. "No final você perde o interesse, então não sente a necessidade de terminar".

5 - Aula ministrada pelo Prof. Celso Favaretto sobre Filosofia e Artes Visuais no I Seminário de Estética e Crítica de Arte, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Evento ocorrido em setembro de 2013.

Ele declarou que queria matar a arte ("para mim"), mas suas tentativas persistentes de destruir o quadro de referências alteraram a nossa maneira de pensar, estabeleceram novas unidades de pensamento, "um novo pensamento para aquele objeto".

A comunidade artística sente a presença de Duchamp, e sua ausência. Ele mudou a condição de se estar aqui.

A MUTAÇÃO NAS ARTES: DAS OBRAS DA TRADIÇÃO ÀS PROPOSIÇÕES CONTEMPORÂNEAS

É possível afirmar, entretanto, que a mutação das artes, tão visível hoje, é decorrente de um processo que não começou ontem. No tocante a esta afirmação, poderíamos, inclusive, discorrer sobre todos os seus pontos, mas esta escolha implicaria um mapeamento extenso que deveria considerar o percurso de vários artistas modernos e contemporâneos, que aqui talvez não caiba realizar. Contudo, além de citar alguns artistas, não abdicaremos de fazer, mesmo que brevemente, alguma articulação entre o moderno e o contemporâneo, importante para situar as transformações artísticas ocorridas no século passado e que redundaram, dentre outras coisas, no alargamento daquilo que se chama arte nos dias de hoje. Isso não é possível evitar...

Junto com a modernidade nasceu a psicanálise. Além de compartilharem de um mesmo contexto histórico, elas produziram variados intercambiamentos ao longo dos séculos. As artes da modernidade, contrariamente às da tradição, ora são belas, ora não mais. Jacques Lacan (2008a) disse em seu seminário de 1959-1960 dedicado à ética que a beleza presente nas artes da tradição tinha a função de escamotear aquilo que é da ordem do inominável, aquilo que estaria, no sentido freudiano, para além do princípio do prazer, ou melhor, que estaria no campo de *Das Ding*.

Traduzido por "A Coisa", trata-se do objeto da pulsão. Sempre perdido, mas que sempre buscamos. Nunca pode ser reencontrado, sequer imaginado. Em nossa atividade desejante, temos acesso a seus substitutos apenas, isto é, aos objetos que fugazmente tomam o seu lugar, mas não são mais que ruínas (RIVERA, 2013).

Trata-se na sublimação de uma certa forma, diz-nos Freud, de satisfação dos *Triebe*, que se traduz impropriamente por instintos, e que é preciso traduzir por pulsões – ou por derivas, para marcar que o *Trieb* é desviado do que ele chama de *Ziel*, seu alvo (LACAN, 2008a, p. 135).

De acordo com a teoria freudiana das pulsões, a satisfação absoluta da pulsão é impossível, e seu objetivo total é inalcançável. Assim, a satisfação se realiza parcialmente; no dizer lacaniano, ela é "não-toda", o que redundando em um excesso pulsional que superexcita as zonas erógenas, mantendo-as como fonte de desejo. Nesse sentido, a meta sexual, na sublimação,

é trocada por outra, em geral, mais valorizada socialmente. A atividade artística seria uma delas, mas também o trabalho, a política.

A sublimação nomeia, portanto, uma dessexualização necessária à própria constituição da cultura, e diz respeito, de forma geral, à deriva que caracteriza o desejo. Do sexo a outra coisa, toda atividade humana decorre de um jogo pulsional no qual é impossível chegar a uma satisfação completa (RIVERA, 2013, p. 183).

O psicanalista Marco Antônio Coutinho Jorge comenta um trecho do texto freudiano "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade", no qual o inventor da psicanálise faz uma brevíssima menção à sublimação:

Nessa passagem, portanto, o termo sublimar aparece como um verdadeiro sinônimo de *desviar*: desviar do sexual para o não sexual, desviar dos órgãos genitais para a forma estética do corpo (JORGE, 2011, p. 152).

A referência à pulsão é fundamental no discurso psicanalítico e, por ser uma força constante (*konstante Kraft*), segundo a teoria freudiana, sua dimensão intensiva é crucial (FREUD, 2004).

A primeira coisa que diz Freud da pulsão é, se posso me exprimir assim, que ela não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, que ela não tem subida nem descida. É uma força constante. Seria possível levar em conta os textos e as experiências (LACAN, 2008b, p. 163).

Desse modo, a pulsão corresponde àquilo que "não cessa de não se inscrever" e, por isso, ela é da ordem do irrepresentável (LACAN, 2008b, p. 86). Lacan, por sua vez, "deu grande ênfase a essa indicação freudiana afirmando que na satisfação da pulsão entra a categoria do *impossível* e que é precisamente nesse impossível, *o real em jogo na pulsão*, que reside sua característica mais primordial" (JORGE, 2011, p. 55).

Desse modo, segundo Lacan (2008a, p. 131), "o conjunto do que se coloca na rubrica de Belas-Artes, isto é, um certo número de exercícios ginásticos, dançantes e outros, é suposto poder trazer satisfações ao sujeito, um elemento de solução a seus problemas, um equilíbrio". Diante do real avassalador, do inominável, do irrepresentável, temos a arte, pois,

[...] sabemos que o grande horror é a morte e que, lembrando Artaud, a vida é sempre a morte de alguém ou de alguma coisa, podemos acrescentar. Sabemos também que a arte nos é doada para, de alguma forma, dar conta do fundo horrível das coisas, para que possamos suportar o incomensurável, o insuportável da experiência contemporânea (FAVARETTO, 2008, p. 15).

Também é Lacan que diz, ainda no *Seminário 7*: a ética da psicanálise, que toda a produção de arte é historicamente datada, pois, "não se pinta na época de Picasso como se pinta na de Velásquez, não se escreve tampouco um romance de 1930 como se escrevia no tempo de Stendhal" (LACAN, 2008a, p. 132). Nas artes da contemporaneidade, a beleza então é ocasional, e não exclusiva. Assim, diferentemente das obras clássicas, deparamos com a impossibilidade de um sistema universal para pensar a arte contemporânea; daí o surgimento de tantas terminologias para nomear os trabalhos artísticos em que, como já dito, a beleza é transitória.

Antes, pintura e escultura eram suficientes para designar as produções dos artistas por mais diferenças que existissem entre eles no tocante aos estilos e aos modos de esculpir ou pintar. Hoje, assistimos a uma proliferação de nomes e a invenção constante de novas categorias para designar a arte contemporânea: objeto, instalação, *performance*, *happening* são apenas alguns diante de muitos.

Allan Kaprow (1927-2006), um dos mais influentes artistas ligados aos *happenings* na cena norte-americana do final dos anos 1950, em seu texto escrito dois anos após a morte de Jackson Pollock, parece "prever o futuro da produção artística dos anos 1960, em sua tendência a diluir-se na vida cotidiana" (KAPROW, 2006, p. 37-38). Assim ele escreve:

Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42. Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todo tipo são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos, encontrados em latas de lixo, arquivos policiais e saguões de hotel; vistos em vitrines de lojas ou ruas; percebidos em sonhos e acidentes horríveis. Um odor de morangos amassados, uma carta de um amigo ou um cartaz anunciando a venda de Drano; três batidas na porta de frente, um arranhão, um suspiro, ou uma voz lendo infinitamente, um *flash* ofuscante em *staccato*, um chapéu de jogador de boliche, tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta.

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer "Eu sou um pintor" ou "um poeta" ou "um dançarino". Eles são simplesmente "artistas". Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las

extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciasadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 1960 (KAPROW, 2006, p. 44-45).

Assim, com o intuito de contextualização, poderíamos propor um breve recuo, deslizar alguns passos para trás. A mudança que ocorreu no campo das artes, vale dizer, foi tributária dos acontecimentos históricos; a Revolução Industrial, ao introduzir outros modos de produção, teve um papel determinante.

Neste recuo, não podemos nos furtar a lembrar as elaborações de Walter Benjamin (1994a), que, em seu importante texto "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", fala sobre o contexto, as condições e as repercussões dessa mudança. A obra de arte sempre foi reproduzível, já que o que os homens faziam sempre podia ser replicado por outros; contudo, a reprodução técnica da obra de arte, segundo Benjamin, representa um processo novo, radicalmente diferente de tudo vivido até então. A xilogravura, por exemplo, tornou possível pela primeira vez a reprodução do desenho, antes mesmo que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita (BENJAMIN, 1994a). E lembremos com este pensador que nas artes da tradição encontra-se a aura, que marca o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, e sendo assim a obra de arte da tradição era feita para ser contemplada.

De acordo com Benjamin (1994a), a reprodutibilidade, graças à invenção da fotografia e do cinema, põe em declínio a aura como existência única e garantia de autenticidade da obra de arte (RIVERA, 2013), pois

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura [...]. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial (BENJAMIN, 1994a, p. 168).

Ora, esta mudança não foi somente relevante, ela foi brutal, pois: "[...] no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda função da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar em outra práxis: a política" (BENJAMIN, 1994a, p. 171-172).

Esta digressão se presta a situar a mutação ocorrida no campo das artes e suas repercussões que se estendem até os tempos atuais. Se a contemplação não é mais possível com a perda da aura da obra de arte, a arte contemporânea nos convoca a outro tipo de recepção.

PRESENÇA E PERSISTÊNCIA DO CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Como toda retrospectiva, a da artista Laurie Anderson comportou muitos trabalhos realizados ao longo de sua trajetória, decerto, a citação de todos eles seria, no mínimo, merecida, pois trazem inúmeras afinidades com a discussão proposta. No entanto, sem menosprezar a extensão de sua obra, o foco aqui incidirá principalmente sobre quatro delas.

A *performance* denominada *Dueto no gelo*, ocorrida em 1975 na cidade italiana de Gênova, tida como a primeira da artista, foi reproduzida quase trinta anos depois na abertura da exposição *I IN U/ EU EM TU* no *hall* do CCBB. Poderíamos descrevê-la assim: a artista calçava um par de patins que se encontrava cravado em um bloco de gelo e tinha em suas mãos um violino. A *performance* consistia na execução de um solo pela artista – que, diga-se de passagem, tem enorme afinidade e longo percurso pela música – nestas condições: a duração da *performance* estava condicionada ao tempo que levaria para o gelo derreter-se. A instabilidade produzida em seu corpo enquanto tocava o instrumento inevitavelmente interferiria na música. Parece-me que este aspecto não somente fora previsto, como bem-vindo.

Outro trabalho surge de sua pergunta: será que os conteúdos dos sonhos têm relação com os ambientes onde dormimos? Para respondê-la, a artista elege alguns lugares considerados desconfortáveis para dormir – um banheiro público, uma praia num dia de inverno rigoroso, dentre outros. A estratégia para atingir tal objetivo foi deixar seu corpo, um dia antes, bastante exausto, de forma que pudesse adormecer mesmo naquelas condições. Ao findar a experiência, discorria sobre o que havia sonhado. Estas ações, posteriormente organizadas por meio de registros fotográficos e relatos escritos, redundaram no trabalho chamado *Série sonhos institucionais*.

Mesa de fone de mão foi também uma obra reproduzida na ocasião da mesma retrospectiva. Nesta versão, o trabalho fora refeito numa proporção maior do que a primeira, exibida em 1977. Consistia em uma mesa acústica que ficou disposta no térreo, logo na entrada do CCBB. Porém, o som só poderia ser acessado pelo espectador se este apoiasse ambos os cotovelos sobre a mesa acústica e as palmas das mãos em cada ouvido, fazendo que os braços, antebraços e mãos fizessem as vezes de fone de ouvido.

O que estes trabalhos trazem até então é a presença do corpo: da artista e, por vezes, do espectador. Para se efetivarem, eles dependem do corpo – não importando se de um, de alguns ou de muitos. É este o efeito que observamos ao manipular a obra denominada *Handbook*.

À primeira vista, trata-se de um caderno muito comum e que encontramos aos montes em papelarias. Este objeto encontra-se apoiado em outro, uma espécie de mesa. De capa dura e preta, traz a lembrança de um livro-ata, só que sem pautas. Ao abri-lo, percebe-se imediatamente que ele estava todo escrito; no entanto, em cada página, somente uma ou duas frases, de forma que poderia aquele texto caber inteiro em uma única página, a depender do tamanho da letra. Possivelmente, este artifício contribuía para que as frases fossem

lidas de maneira pausada. Para surpresa dos leitores, aparentemente nenhum conteúdo. O texto trazia, em suma, informações sobre o mecanismo das mãos ao manipular o livro e as possíveis marcas do corpo sobre ele. Ao lê-lo, ficávamos às voltas com o corpo do livro, e com o nosso corpo e a descrição das operações necessárias para manipular aquele objeto corriqueiro. Eis alguns trechos dessa obra:

Este livro é escrito à mão/E também operado à mão/O que importa é virar/Cada página é presa/Entre o polegar e um dedo/Cada página vira, comumente/Como dobradiça/O modo é uma espiral/As palavras são lidas da esquerda para a direita/As páginas são guiadas da direita para a esquerda/O som produzido ao virar esta página/É o resultado do atrito/Da pele sobre o papel/O dobrar e amassar de partes da página/Onde a pressão é aplicada e pela resistência ao ar/À medida que a página gira/A gravidade ajuda a página a baixar/Nesta página o leitor deixa/Moléculas de epiderme/Manchas de gordura/Praticamente invisíveis/Um cheiro/Outros leitores/Deixam vestígios semelhantes/Aqui/A mão/É/Autônoma/O papel é levantado e retirado/Enrolando-se ao girar/Temporariamente/Relembrando suas origens/No pergaminho/O canto direito superior/desta página/está agora no esquerdo superior/do verso da página/visível agora como/um espelho/a imagem à esquerda/Virar a página gera/Um leve sopro/Que de longe cheira a tinta/Este livro é um manual /de como virar páginas/Operá-las requer habilidades físicas/É um gesto de energia/A leveza de cada página é memorizada/Pelos músculos da mão (ANDERSON, 2010)⁶.

Dentre os aspectos relevantes da mostra destaca-se o fato de que a artista levou em consideração o ambiente, que compreende o espaço arquitetural e suas circunstâncias. Para tanto, esteve alguns meses antes no local, o que a ajudou no processo. Assim, aspectos favoráveis e limitações do prédio da Rua da Quitanda provavelmente foram desafios impostos durante a montagem da exposição, que fora pensada para aquele espaço. Como resultado, o Centro Cultural Banco do Brasil foi deveras explorado; além das salas que abrigavam os diferentes trabalhos de Laurie Anderson, as colunas, algumas portas e várias paredes do prédio foram adornadas com textos de sua autoria. Desse modo, além de trabalhos plásticos e sensoriais – todos com uma marca fortemente conceitual –, a artista também expôs sua escrita. Parte destes textos, como o *Handbook*, fora escrito, em português, de próprio punho, pela artista. Alguns vinham acompanhados de ilustrações de sua autoria. Era comum observar os visitantes bastante envolvidos tanto com a leitura quanto com a apreciação dos outros trabalhos de Laurie Anderson. Não à toa, ela se diz “uma contadora de histórias”, não importando o material, o suporte, o meio.

6 - Texto copiado pela autora na ocasião da exposição de Laurie Anderson no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2010, em São Paulo.

Lembremos o texto de Walter Benjamin "Experiência e pobreza", que discorre sobre a transmissão da experiência por meio de narrativas contadas pelos mais velhos, tidos como os mais vividos.

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contada a pais e netos (BENJAMIN, 1994b, p. 114).

Neste texto, o filósofo indica, de forma crítica, que a experiência já não faz mais parte das aspirações do homem moderno, pois "uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem" (BENJAMIN, 1994b, p. 115)

Para Benjamin (apud INFORSATO, 2010, p. 59), na modernidade,

[...] aspira-se sim, a prescindir qualquer nova experiência e, paradoxalmente, na maioria das vezes, esta aspiração é alcançada não através da abstinência ou da negação, mas através da saciedade e da exaustão: devora-se tudo, consome-se a cultura.

Assim, a miséria, do ponto de vista benjaminiano, está relacionada ao excesso, de modo que as conclusões se sobrepõem em demasia, em detrimento dos possíveis itinerários, das possíveis explorações e experimentos.

Laurie Anderson, nesta sua retrospectiva, escreve com suas próprias mãos narrativas que gostaria de transmitir ao público e, para tanto, escreve na língua dos futuros espectadores. É provável ainda que não tivesse domínio sobre a nossa língua portuguesa, e este aspecto parecia não se tratar de um dificultador, mas continha algo desta exploração: ocupação do espaço de fora a fora, com palavras, textos, desenhos... Nestas explorações, algumas sem muito acabamento, daria para dizer, sempre um pequeno detalhe a reparar. Contudo, as elucubrações da artista espalhadas pelo espaço expositivo não eram textos explicativos sobre a mostra, tampouco tinham o intuito de fornecer pistas que possibilitassem, ao espectador, acessar suas obras. Ao contrário disso, toda a produção presente na exposição tinha vida própria; eram também "obras". Algumas das várias narrativas criadas pela artista e exibidas nas paredes internas do prédio apontam-nos para o experimental, adensando-se em um conjunto de textos que não tinha nem começo nem fim, que permitiam começar de qualquer ponto. Circunstanciais e provisórios, a existência destes escritos nas paredes desde o início estava ameaçada, já que tão logo seriam todos eles apagados com o término da retrospectiva. Utilizando-se de um recurso aparentemente simples, estas histórias contadas pela artista carregavam esse tom, algo dessa transmissão que Benjamin alude e que talvez hoje seja mais rara em nossos cotidianos.

Em várias obras de Laurie Anderson, observamos esta força do experimental: da *performance* do gelo à escrita nas paredes; da mesa acústica ao travesseiro que, ao encostar os ouvidos sobre ele, escutávamos poesias. Com efeito, em se tratando da arte contemporânea, inevitavelmente, devemos concordar com Jean Galard (2008, p. 125), quando diz que:

Para levar em conta o caráter experimental e exploratório que ela espontaneamente se atribui, e para não desconhecer, ao mesmo tempo, o que pode haver de específico na atividade estética, poder-se-ia imaginar que a arte é o lugar privilegiado de uma pesquisa que visa prover a conduta cotidiana (tanto quanto aquela que não é de modo algum cotidiana) com meios ou conceitos nos quais ela precisa muito se inspirar, para se tornar menos insípida, pobre e feia.

Adentrar abruptamente as obras da artista Laurie Anderson não deve acarretar conclusões apressadas ou interpretações que incidirão sobre o significado de cada trabalho, mesmo que este contato possa suscitar esta vontade. Ademais, este seria seu grande risco, ou seja, pela via da interpretação, promover o fechamento de sentido.

Há mais de cem anos, em "Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen", Freud já havia afirmado que os poetas e escritores "estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência" (FREUD, 1980, p. 18). Apesar de a posição freudiana revelar certa ambiguidade, como bem mostraram diversos autores, pois ora não admitia que a psicanálise abrangesse todo o conhecimento da mente, ora considerava a aplicabilidade dessa nova teoria ao texto literário, ele reconhece, em alguma medida, que o artista antecede o psicanalista (VILELA; IANNINI, 2012). Dois importantes textos freudianos, "Leonardo da Vinci e uma lembrança sobre a sua infância (1910)" e "Moisés de Michelangelo (1914)", trazem esse duplo movimento.

Lacan, por sua vez, segue os rastros de Freud ao fazer referência ao psicanalista. Afirma que "[...] em sua matéria, o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbravava o caminho" (LACAN, 2008b, p. 200) e, assim, ele atribui às artes e à literatura o estatuto de intérprete.

A clínica psicanalítica também encontra no ensino de Lacan uma reviravolta no que diz respeito à interpretação da fala do analisante pelo analista. *Qual é o lugar da interpretação?*, esta é uma das perguntas que Lacan (1998) lança em "A direção do tratamento e os princípios de seu poder". Em resumo, ele diz que a direção do tratamento é o trabalho do analista, mas não a direção (da consciência) do paciente. Na análise, deve-se, pois, rechaçar quaisquer artifícios que recaiam sobre a reeducação emocional ou o adestramento ideológico. Ao contrário disso, acionado por sua regra fundamental, sua única regra, a regra da associação livre, é o analisante que irá produzir interpretações, cabendo ao analista (pequenas) interpelações nesse discurso, por meio de assinalamentos, pontuações, dentre outras, que não visam à atribuição nem à

restituição de sentidos. Quer dizer, jogar com o sentido é necessário, mas jogar só com ele é problemático. Talvez esse seja o ponto: como fazer que o sentido não seja imperativo na clínica.

Em seu seminário, realizado entre os anos 1955 e 1956, dedicado às psicoses, Lacan (2008a, p. 14) pontua que o esforço de compreensão pode redundar em uma "pura miragem". Sua lição primordial, no que tange ao exercício clínico, sustenta-se no posicionamento freudiano que concebe o delírio como "uma tentativa de cura", reconstrução realizada pelo psicótico. Desse modo, para escutá-lo é necessário não compreender (imediatamente), e isso não quer dizer que o analista não saiba (absolutamente) nada. Pois o que ele desconhece é o saber inconsciente do analisante. Lacan (2008a, p. 31) assim afirma:

Comecem por não crer que vocês compreendem. Partam da ideia do mal-entendido fundamental. Ai está uma disposição primeira, na falta da qual não há verdadeiramente nenhuma razão para que vocês não compreendam tudo e não importa o quê. Tal autor lhes dá tal comportamento como um signo de inafetividade num certo contexto, alhures será o contrário. Que se recomece sua obra após ter lhe acusado a perda, pode ser compreendido em sentidos completamente opostos. Faz-se apelo de modo perpétuo a noções consideradas como estabelecidas, quando de modo algum elas o são.

O excesso interpretativo por parte de quem oferece a sua escuta pode matar o inconsciente de quem se propôs a falar.

Aproximar os trabalhos dos artistas com o discurso psicanalítico pode ser de alguma serventia, mas sua visada não é a aplicação da teoria, de forma a ajustar os conceitos da psicanálise às produções artísticas. Sob essa óptica ou ética, o sintoma e as obras de artes guardam alguma semelhança, pois, de modo abrangente, são produções onde o saber inconsciente se manifesta.

Assim como a obra de arte, o sintoma tem um destinatário, constituindo em seu incomum arranjo de linguagem um enigma capaz de estranhar a seu próprio autor. Assim, como o sintoma, a obra de arte é completamente sem sentido, inútil do ponto de vista da razão calculante, instrumental e funcional hegemônica em nossa época (DUNKER, 2002, p. 14).

Diante desta perspectiva, arte e clínica psicanalítica podem encontrar muitas afinidades, mesmo preservando finalidades diferentes. As menções às obras de arte realizadas no percurso deste artigo devem, na melhor das hipóteses, validar o quão diversas podem ser as impressões ao deparar com cada trabalho, com cada artista.

No caso de Laurie Anderson, apesar de uma diversidade enorme de suportes, a presença da *performance* parece ser prevalente no conjunto de sua obra. A *Série sonhos institucionais*, por exemplo, pode ser vista como registro – fotográfico e textual – de uma *performance*,

mesmo que não tenha sido exatamente esse o seu objetivo. Em suma, ao visitar as quatro obras de Anderson, de novo e mais uma vez, deparamos com o corpo: o da própria artista, o dos espectadores, ou com os dois, simultaneamente.

Happenings e performances parecem reafirmar a presença do sujeito pela apresentação do corpo do artista, muitas vezes acompanhado de um convite ao ato dirigido ao espectador (RIVERA, 2013). Pois com a crescente valorização do experimental na contemporaneidade, o interesse do artista, muitas vezes, está mais voltado à reação do público do que à ação em si.

Para efeito de conclusão, assistimos nas artes de hoje a estas transformações que redundam em trabalhos artísticos cada vez mais reprodutíveis, desaturizados. A reprodutibilidade não se restringe a copiar uma obra, mas desestabiliza a própria ideia de um original a se representar (RIVERA, 2013). Se a aura da obra de arte desde a Modernidade ruiu, como insistiu Benjamin, paradoxalmente, a do artista, não⁷.

Na arte contemporânea, o discurso do artista se inclui na obra, não é um anexo que pode ser descartado ou banalizado. Ao considerá-lo como parte dela, rompe-se então com a premissa de outrora de que a obra de arte fala por si. É a queda de sua autonomia.

Ora, como bem acentuou Glória Ferreira (2006, p. 13), "a apresentação em paralelo ou em interatividade do visual e do verbal é igualmente uma marca do surrealismo [...]" que privilegiava a comunicação direta e sem intermediários, como ambicionavam, por exemplo, os manifestos – textos destinados a todos. Assim, o pressuposto de que "é o próprio artista que deve ser o primeiro a dever se pronunciar sobre as questões artísticas" (FERREIRA, 2006, p. 13) é ainda válido e se confirma sobremaneira nas obras atuais. Pronunciar-se frente às suas obras é um ato, em que discurso e corpo se encontram, em que assistimos do sujeito precipitar-se.

Enfim, neste contexto, o artista é um propositor. Seu discurso, assim como seu corpo ganham inegável importância na cena contemporânea. Não que não houvesse o corpo nas artes medieval, renascentista, clássica...; seria um equívoco afirmar isso. Contudo, esta aparição do corpo, constante nas artes desde sempre, efetivava-se pela via da representação. Mas, com o fim da representação, é o corpo – através do gesto, da conduta, do ato – que insiste e persiste sobremaneira na obra contemporânea. Apresenta-se, pois, de diferentes modos, chegando ao extremo de o corpo do artista coincidir com objeto de arte.

The contemporary artist: its speech, its body

Abstract – This article will range the contemporary artist's production, which is essentially distinguished by the mutation that the art field has been through in the last centuries. From the artworks to the propositions, the speech and the body get projection in the topicality. The debate we propose in the following pages will be

7 - Essa questão foi abordada de modo mais extenso em minha dissertação de mestrado. Ver em: Canguçu (2012).

conducted mainly by the own artists' reflection, which will be done from an interdisciplinary perspective. In the theoretical incursions that look for exchanges between art and psychoanalysis we forgo the interpretation of artworks for attesting the own artists' constructions and, instead, draw on the act dimension – very plain in the contemporary scenario.

Keywords: Contemporary art. Conceptual art. Psychoanalysis. Body. Speech.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BEUYS, J. A revolução somos nós. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.

BORER, A. *Joseph Beuys*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CANGUÇU, D. F. *Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência*. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação)–Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DANTAS, M. *I IN U/EU EM TU* – Laurie Anderson. São Paulo: CCB, 2010. Folheto informativo.

DUNKER, C. I. L. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002.

FARKAS, S. O.; MIRANDA, D. *Joseph Beuys: a revolução somos nós*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC, 2010.

FAVARETTO, C. F. A cena contemporânea: criação e resistência. In: FONSECA, T. G.; PELBART, P. P.; ENGELMAN, S. *A vida em cena*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

FERREIRA, G. Apresentação. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, C. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras/MAC-USP, 1999.

FREUD, S. Delírios e sonhos na "Gradiva" de Jensen. In: FREUD, S. *Obras completas ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

- FREUD, S. Pulsões e os destinos das pulsões. In: FREUD, S. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Tradução Luiz Alberto Hans. São Paulo: Imago, 2004.
- GALARD, J. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008.
- INFORSATO, E. A. *Desdobramento: constelações clínicas e políticas do comum*. 2010. Tese (Doutorado em Educação)–Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- JOHNS, J. Marcel Duchamp (1887-1968). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. v. 1: As bases conceituais.
- KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- LACAN, J. A direção do tratamento e os princípios de seu poder. In: LACAN, J. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução Antônio Quinet. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.
- LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.
- LEWITT, S. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a.
- LEWITT, S. Sentenças sobre arte conceitual. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b.
- RIVERA, T. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- VILELA, Y.; IANNINI, G. Prefácio à edição brasileira. In: ALBERT, J. et al. *Lacan: o escrito, a imagem*. Tradução Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.