

Autores convidados

# *Psicanálise e arte: o triunfo do real*

*Psychoanalysis and art:  
the triumph of the real*

---

Vivian Martins Ligeiro  
Marco Antonio Coutinho Jorge

## **Resumo**

Despertaram nossa atenção, dentro do campo artístico que se denomina atualmente de arte contemporânea, algumas obras que não parecem fazer apelo à beleza e à boa forma. Ao contrário, utilizam-se muitas vezes de materiais repulsivos e do próprio corpo do artista, e o nosso olhar é atraído pelo horror que elas suscitam. A partir de uma revisão bibliográfica de artigos que tratam da relação entre arte contemporânea e psicanálise, questionamos se aquela estaria mais próxima do real, ou seja, se encontraria no limite da representação. O presente trabalho tem por objetivo problematizar a relação entre o conceito lacaniano de real e a arte ou, mais precisamente, refletir sobre o lugar do real na arte contemporânea, sobretudo na performance. Utilizamos os conceitos de corpo despedaçado e Estranho (*Unheimlich*), para melhor fundamentar tal reflexão, além de lançar mão da produção artística de ORLAN.

**Palavras-chave:** Psicanálise, Arte contemporânea, Real.

## **Introdução**

A relação entre a arte e a psicanálise é um tema de recorrentes discussões e pesquisas. Imprimindo seu estilo, cada autor é capaz de reinventar o diálogo entre ambas. Freud nos convoca a aprender com os artistas quando o saber psicanalítico encontra seu limite, o que de fato foi feito pelo criador da psicanálise ao longo de toda a sua obra.

Conforme indica Tania Rivera (2002), a psicanálise e a arte moderna são contemporâneas, ambas invenções do século XX. Podemos falar de revolução cezanniana – rompimento com a organização tradicional da pintura – e revolução freudiana: nas duas, o eu não é senhor em sua própria casa. Em campos diferentes, ambas promovem desestabilizações do espaço psíquico e artístico. Uma grande quebra no modelo tradicional da arte foi empreendida por Marcel Duchamp que,

ao criar seus primeiros *ready mades*, *Roda de bicicleta* (1913) e *Fonte* (1917), eleva esses objetos prontos, de uso cotidiano, à categoria de objetos de arte. Mais tarde, e na mesma via, a *Pop Art*, cujo maior expoente foi Andy Warhol, se esforça por quebrar os limites entre o nobre e o vulgar, as belas-artes e a arte popular (DANTO, 2015).

Ambos os artistas colocaram em questão o que era realmente um objeto de arte, na medida em que interrogaram sua diferença em relação a um objeto comum, além de questionar o lugar do belo e do sublime como únicas qualidades artísticas.

Dentro da produção artística contemporânea, algumas obras chamam particularmente a atenção por parecerem estar quase inteiramente despidas do belo e unificante envelope imaginário, que nos convidaria à contemplação. Ao contrário, o nosso olhar é

atraído pela violência e horror que suscitam, ao revelar a face crua do objeto, o real, impossível de ser representado por imagens ou palavras, mas que ex-siste e retorna.

A tripartição real-simbólico-imaginário (RSI), registros essenciais da estrutura humana, surge no instante em que Jacques Lacan inicia seu ensino, na conferência *O simbólico, o imaginário e o real*, de julho de 1953 (LACAN, [1953] 2005) e no texto *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (LACAN, [1953] 1998), de setembro do mesmo ano. Antes dessa data, os três registros já haviam aparecido de forma isolada no ensino de Lacan. A novidade desses textos, portanto, foi explorá-los em conjunto, articulando-os numa unidade que posteriormente será denominada de borromeana.

Ao estudar um artigo publicado por Henri Wallon, intitulado *Como se desenvolve na criança a noção de corpo próprio* ([1932] 1975), sob a ótica do conceito freudiano de narcisismo, Lacan constrói sua teoria do estágio do espelho e, assim, delineia as bases do registro do imaginário. Em seu retorno a Freud, e referido duplamente ao ensino inovador de Ferdinand de Saussure, fundador da linguística estrutural, e à obra de Claude Lévi-Strauss, que em 1945 já falava de “eficácia simbólica”, Lacan (1953) passa a abordar em profundidade o registro do simbólico. E a partir de 1970, aproximadamente, ele concentra sua atenção no registro do real, embora já tivesse iniciado sua conceituação desde o início de seu ensino.

Conforme sintetiza Marco Antonio Coutinho Jorge (2005), o imaginário estaria relacionado a um sentido único e fechado, o simbólico ao duplo sentido engendrado pela própria estrutura da linguagem e o real ao não senso radical.

Lacan (1974-1975, lição de 10 dez. 1974) relata de que maneira foi gradualmente desenvolvendo cada um desses três registros:

Freud não tinha ideia do simbólico, do imaginário e do real, mas tinha, todavia, uma

desconfiança, fato que pude extrair isso para vocês, com tempo e paciência, que eu tenha começado pelo imaginário e, em seguida, precisado um bocado mastigar essa história de simbólico com toda essa referência linguística sobre a qual efetivamente não encontrei tudo aquilo que me teria facilitado. E depois, esse famoso real, que acabei por lhes apresentar sob a forma mesma do nó.

A partir de então, não há mais, como no início, precedência do simbólico. Essas três categorias se tornam estritamente equivalentes. Eis o surgimento em sua teoria do nó borromeano, a enlaçar e de certa forma, “homogeneizar” (LACAN, 1974-1975, lição de 18 mar. 1975) os três registros, colocando cada um em relação aos outros dois.

Lacan define o real como “o que é estritamente impensável” (LACAN, 1974-1975, lição de 10 dez. 1974). Enquanto atribui ao imaginário a noção de consistência, dado o seu peso de sentido, o real estaria relacionado à ex-sistência, ou seja, “o real ex-siste enquanto impossível” (LACAN, 1974-1975, lição de 13 maio 1975). Aqui, o real estaria relacionado à ausência de sentido e oposto à consistência imaginária, na qual o sentido abunda.

Freud não discorreu de forma direta sobre o real, entretanto, insistiu em diversos momentos na importância da realidade psíquica como aquela que interessa ao discurso psicanalítico. Percebemos em Freud a oposição entre a realidade material e a realidade psíquica, e esta pôde ser mais valorizada a partir do abandono da teoria da sedução.

Desde então, Freud dá um caráter sexual à realidade psíquica, sendo por intermédio dela que o sujeito elege seus objetos e estabelece seus laços. Colocando em destaque a fantasia e o desejo inconsciente, a realidade psíquica possui consistência e coerência para o sujeito, enquanto a realidade material está relacionada aos objetos de nosso ambiente físico.

Segundo Jorge (2005), o real é uma resposta conceitual de Lacan que visa solucio-

nar os impasses teóricos deixados em aberto pelo conceito de realidade na obra de Freud. Em substituição ao par realidade externa e realidade psíquica, Lacan propõe a oposição entre real e fantasia. A realidade psíquica possui um caráter fantasístico que tenta fazer face ao real inominável.

Como formula Lacan ([1972-1973] 1985, p. 127),

[...] esse princípio de prazer, que faz com que tudo que nos é permitido abordar de realidade reste enraizado na fantasia.

Ao final de seu ensino, Lacan (1974) adverte que a sobrevivência da psicanálise na cultura relaciona ao seu fracasso, ou seja, a psicanálise só continuará viva se fracassar em relação ao real. O lugar da psicanálise na cultura e na clínica encontra-se, portanto, assegurado pelo triunfo do real.

Acreditamos nessa direção, que o diálogo entre a arte e a psicanálise, centrado na questão do real, engendrará contribuições, não apenas para o campo clínico, mas também para a reflexão do próprio lugar da psicanálise na cultura.

### **Corpos despedaçados na arte e na psicanálise**

Lacan destaca o descentramento do sujeito na medida em que o diferencia da noção de eu. Valendo-se do imaginário, o autor faz sua leitura do narcisismo – apartada radicalmente de um culto de si – e promove sua entrada na psicanálise e o início de seu ensino marcado por seu estilo e sua radical diferença em relação às outras propostas de leitura do legado de Freud.

Ao criticar a cultura do narcisismo promovida pela *ego-psychology*, Lacan ressalta que o eu, como imagem, é fonte de engano e ilusão. O autor dedica muitos anos de seu ensino, durante os quais tece inúmeras críticas à psicologia do ego, a dar um lugar ao eu diferente daquele que lhe fora atribuído pela corrente norte-americana de psicanáli-

se. Lacan convoca a urgência de um retorno a Freud a fim de restituir o percurso que este iniciara, partindo do desamparo e chegando à pulsão de morte.

Como já dissemos, é com referência ao artigo de Wallon *Como se desenvolve na criança a noção de corpo próprio* (1931) que Lacan estabelece o sintagma “estádio do espelho”, no qual se descreve o movimento de conhecimento e reconhecimento da realidade.

Segundo Wallon, a criança realiza um desenvolvimento cognitivo cuja visada é a tomada de consciência da realidade tal como ela é. Trata-se de uma apropriação positiva, baseada numa tomada de consciência. Lacan, ao contrário, discorda dessa visada cognitivista e valoriza, acima de tudo, o interesse da criança pela imagem.

O estágio do espelho descrito por Lacan ([1949] 1998) implica encontro da criança, entre seis e dezoito meses ainda imatura no plano motor, com sua própria imagem reconhecida como sua, mesmo que suas condições neurológicas e motoras ainda não estejam desenvolvidas. Lacan ([1949] 1998) coloca a ênfase na antecipação no plano mental da conquista de unidade no que concerne ao seu corpo próprio, o que não foi ainda alcançado no plano motor. Daí surge o júbilo diante dessa unidade mental.

Diante de sua prematuração e desamparo, o ser humano se desloca da insuficiência à antecipação (LACAN, [1949] 1998, p. 100), ou seja, identifica-se a uma imagem alienante. Lacan considera o espelho como uma metáfora da relação do bebê humano com sua própria imagem em que há a constituição do eu e a base para sua relação (imaginária) com o outro e que protege o ser humano da vivência do corpo despedaçado.

Em seu texto *A agressividade em psicanálise* ([1948] 1998), Lacan relaciona a agressividade à imagem de corpo despedaçado. Afirma que podemos encontrar essas representações do corpo despedaçado em imagens de castração, emasculação, mutilação, desmembramento, boneca desmantelada en-

tre outras que comparecem com frequência nas imagens do sonho do sujeito.

Percebemos o comparecimento da representação do corpo despedaçado em diversos momentos na história da arte. Considerado pelos historiadores da arte como um verdadeiro precursor do surrealismo, Hieronymus Bosch (1450-1516), de maneira primorosa, produziu em suas criações esse universo sombrio e inquietante das imagens arcaicas de corpo despedaçado, o que diversas vezes chamou a atenção de Lacan ([1948] 1998).

Nascido no século XV numa pequena cidade da Holanda, o pintor produziu muitas obras com cenas que se aproximavam do sonho e do pesadelo, cujo significado e intenção os estudiosos do campo das artes se esforçaram para compreender. Relacionada por muitos estudiosos às práticas esotéricas da Idade Média e à bruxaria, a temática central da obra de Bosch gira em torno do pe-

cado, do paraíso e do inferno; nela vemos o entendimento sobre a natureza humana prevalente na Idade Média: o homem, corrompido desde sua origem em Adão, travaria a luta permanente no sentido da remissão de seus pecados.

Podemos claramente ver no tríptico *O jardim das delícias* (1503) sua representação antitética do céu e do inferno nos volantes esquerdo e direito, consecutivamente; no painel central, o gozo a que diversos homens e mulheres se entregam. O inferno é representado por pessoas com membros fragmentados, figuras que condensam animais e humanos, demônios, pássaros obscuros e objetos comuns, como instrumentos musicais utilizados como tortura. Também no tríptico *O juízo final* (1482), encontramos a representação do corpo despedaçado, que às vezes surge fundido ao corpo de animais; ou também a estranha anatomia na qual aparece

FIGURA 1 – *O jardim das delícias*. Hieronymus Bosch.



uma junção de partes do corpo que não têm conexão na realidade – uma cabeça caminha sob dois pés, por exemplo (BOSING, 2015).

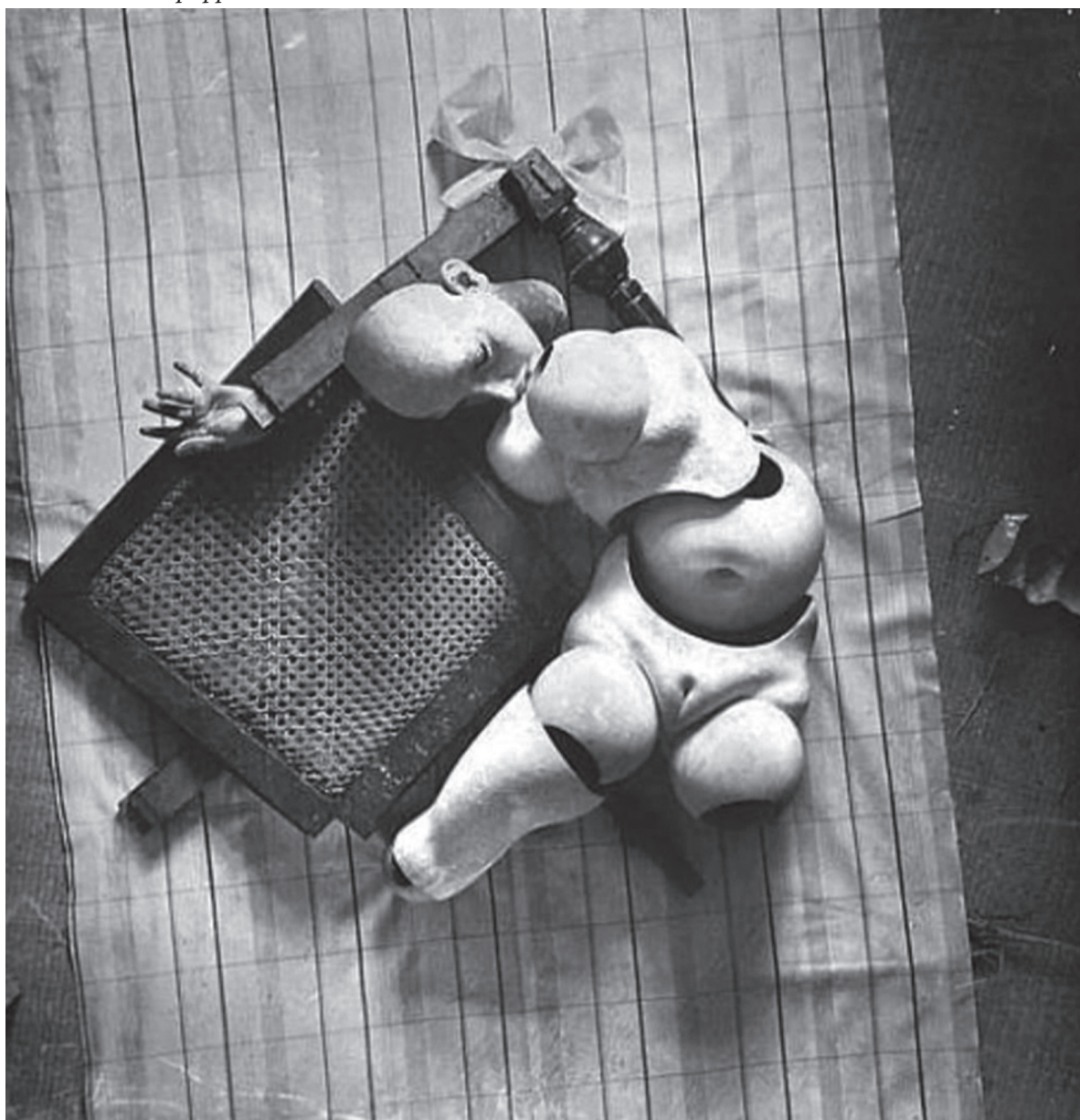
Mais tarde, o surrealista alemão Hans Bellmer (1902-1975) produziu uma série de esculturas de bonecas as quais trazem à tona a inquietante representação do corpo despedaçado. Fortemente influenciado por Freud e por Hoffman, o artista produz *Die puppe* (1934), uma boneca de tamanho quase semelhante ao de uma criança, fotografada nas diversas etapas de sua construção, nas quais se deixam entrever seus membros fragmen-

tados – braços, pernas, torso. A série *Games of the doll* (1934-38) demonstra igualmente o corpo configurado de maneira que contraria ferozmente a organização narcísica.

Para o artista:

[...] o corpo é como uma frase que nos convoca a rearranjá-la, mas seu sentido real só se torna claro através de uma série infinita de anagramas. Eu gostaria de revelar o que é normalmente escondido. Tentei abrir os olhos das pessoas a novas realidades (WEBB, 2004, p. 28).

FIGURA 2 – *Die-puppe*. Hans Bellmer.



Bellmer resgata os contos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) para comentar seu trabalho, afirmando que esse autor aborda com mestria a ligação entre a arte e a infância. O mesmo autor foi significativamente privilegiado por Freud (1919) em sua descrição do *Unheimlich*,

[...] categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar (FREUD, [1919] 1996, p. 238).

Ao se debruçar sobre o *Homem de areia*, de Hoffman, e dialogando com as ideias que o psiquiatra alemão Ernest Jentsch (1867-1919) apresentara sobre o tema de *O estranho*, Freud se refere à impressão causada por bonecos e autômatos que suscitam no espectador dúvida de que estão realmente vivos.

Freud ressalta o efeito de estranheza que algumas bonecas podem acarretar, na medida em que estão intimamente relacionadas à vida infantil. As crianças tratam suas bonecas como se fossem pessoas vivas e, na maioria das vezes, desejam que elas ganhem vida ao contrário de temer tal ideia. Assim, Freud conclui que o efeito de estranheza causado pelas bonecas, como as de Hans Bellmer, pode ser localizado não apenas na angústia infantil, mas também no desejo.

### ORLAN e a arte carnal

A cena artística contemporânea expõe um rompimento radical com a imagem narcísica do corpo próprio. Segundo Rivera (2013), a arte contemporânea nos convida a rever as relações entre sujeito e objeto, já que promove uma dissociação da complementaridade entre artista e espectador e, conseqüentemente, propõe uma nova modalidade de enlace entre o artista, o espectador e a obra. A arte contemporânea e a psicanálise revelam um sujeito descentrado, o qual se diferencia do eu como um centro organizador da representação, portanto recusam espelhar o homem.

Em seu escrito *O ato criador* (1965), Marcel Duchamp descreve dois polos da criação

artística: o próprio artista e o público, o qual dará o valor ao primeiro, ou seja, sem o público não há a possibilidade de que a produção do artista seja autenticada e reconhecida como objeto de arte. O valor social da arte, portanto, é dado pelo público “[...] que estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior” (DUCHAMP, 1965).

Dando continuidade a essa reflexão, Duchamp (1965) propõe que a obra de arte permite a transferência de motivações do artista para o público, o que nomeia de “osmose estética” (DUCHAMP, 1965). Assim, a obra é um recurso de transmissão entre aquele que a fez e o espectador, promovendo um laço social entre eles.

Ainda nesse texto, Duchamp (1965) apresenta a noção de coeficiente artístico, o qual se encontra presente em toda obra de arte. O coeficiente artístico é a diferença entre o que o artista intencionou realizar na obra e o que realizou de fato. Tal proposição aritmética revela que algo permanece como impossível de ser expresso na obra de arte, malgrado as intenções do artista e – mais essencialmente ainda –, que algo é expresso de forma não intencional.

Marco Antonio Coutinho Jorge (2010) recupera de Lacan a noção de arte como um “testemunho do inconsciente”. O autor analisa duas formas de comparecimento do inconsciente na arte. A primeira refere-se à onipresença dos jogos de palavras nas produções artísticas, o que remete ao inconsciente estruturado pela linguagem, ao simbólico. A segunda maneira como o autor analisa a presentificação do inconsciente na arte é atividade criativa dos artistas, que aponta para algo feito de maneira inconsciente, incontrolável.

Ao se referir ao artista como um ser “mediúnic”, Marcel Duchamp (1965) nega-lhe todo o estado de consciência sobre o que faz, dando ao acaso, ao real o lugar de algo inerente à criação artística.

Conforme indica Hal Foster (2014), alguns artistas provocam o estranhamento e trazem a dimensão oculta do trauma à su-

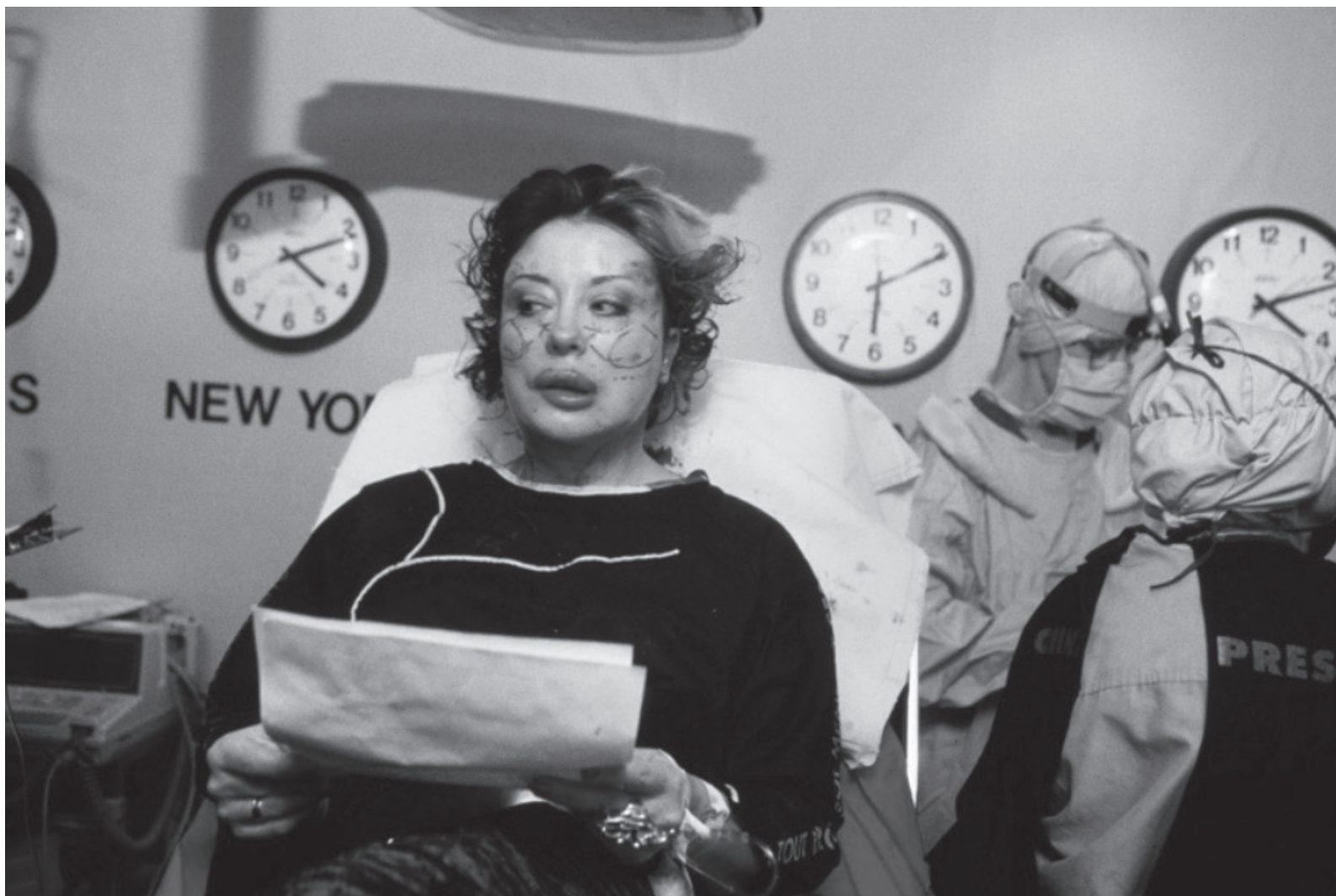
perfcie na medida em que rechaçam por completo o ilusionismo e evocam insistentemente o real por meio da arte abjeta (“abjeto” vem do latim *abjectus*, que significa baixo ou vil). A arte abjeta traz a possibilidade de uma representação obscena, ou seja, fora da cena, sem o amparo da cena simbólico-imaginária, que estabelece uma mediação entre objeto e espectador. É o que podemos ver na obra de ORLAN, artista francesa que promove sua leitura da *body art*.

O corpo sempre foi a matéria-prima da obra de ORLAN. A partir de 1960, a artista empreendeu um longo trabalho a partir dos lençóis do enxoval que fora guardado por sua mãe. Em uma das peças, foi incorporado no tecido o esperma de diversos artistas para ser

usado como tinta. De forma diferente, o corpo retorna em *Documentary study: the head of medusa* (1978), no qual ORLAN exhibe o sexo para ser visto através de um espelho de aumento durante seu período menstrual, fazendo uma referência explícita ao texto de Freud *A cabeça de Medusa* (1922).

Contudo, a série *La réincarnation de Sainte Orlan* (1990-1993) (*A reencarnação de Santa ORLAN*) surge num período em que a presença do corpo se apresenta de forma mais radical. Após a leitura do livro *La robe*, de Eugénie Lemoine-Luccioni, ORLAN sente profundamente abalada pela ideia de não se poder tocar o corpo, o que interpreta a partir da proibição imposta pelo discurso religioso.

FIGURA 3 – *La réincarnation de Sainte Orlan*. ORLAN.



A artista interpreta o impossível como interdito e tenta fazer face à anatomia como destino, empreendendo uma série de intervenções irreversíveis na carne para tocar o corpo. Inaugura-se uma nova fase da carreira da artista com o trabalho *L'étude documentaire - urgence GEU* que consiste num antecedente importante da fase que vai envolver procedimentos cirúrgicos. Essa obra surgiu diante da necessidade da artista em se submeter a uma cirurgia de urgência, a qual decidiu filmar e fotografar.

A artista decide transformar um evento de sua vida numa experiência estética:

Me senti tocada pela estrutura piramidal com o cirurgião no cume e os assistentes que vão lhe passando os instrumentos, a luz que cai do teto, a concentração e pensei em um dia trabalhar de novo com a cirurgia (ORLAN *apud* VIOLA, 2007, p. 34).

Ao impor sua presença de artista, ORLAN transforma o ambiente asséptico e anônimo das salas cirúrgicas em um teatro da operação (*Théâtre de l'opération*), no qual vai desenvolver as performances nos anos 1990.

Freud se utiliza da cirurgia como metáfora para diferenciar o método psicanalítico da hipnose. A hipnose age como um cosmético, enquanto o método psicanalítico age como cirurgia, na medida em que incide nas raízes do conflito que originaram os sintomas neuróticos (FREUD, 1917 [1916-1917] 1996 p. 451). Dessa maneira, ao contrário de uma medida de restauração puramente imaginária, de ação cosmética, a análise opera uma ação no real do sintoma e do gozo a ele relacionado.

Tecendo um diálogo frutífero com a psicanálise, Hal Foster (2014) faz uma leitura da arte contemporânea apoiada no que nomeia de realismo traumático, conceito depreendido das noções de Freud e Lacan sobre o trauma e o real. Na medida em que não pode ser colocado numa representação, o real é

repetido na forma de um encontro faltoso, nomeado por Lacan ([1964] 1998) de tiquê. Ao contrário do autômaton, a insistência de certos significantes em retornar, comandados pelo princípio de prazer, a tiquê promove o retorno do real traumático, colocado em cena por diversas expressões da arte contemporânea, deslocando a arte do ilusionismo e do compromisso com a representatividade. No lugar de uma tentativa de pacificar o olhar, por meio do amálgama entre simbólico e imaginário, a arte contemporânea traz o objeto despido de suas vestimentas, evocando o real.

A repetição consiste em um traço importante nas *performances* cirúrgicas de ORLAN. O grupo *A reencarnação de Santa ORLAN* se compõe de nove obras-cirurgias empreendidas entre 1990 e 1993, a partir das quais a artista modifica partes do seu corpo e do seu rosto enquanto lê textos cuidadosamente selecionados.

Em seu *Manifesto da arte carnal*, ORLAN afirma que

[...] o texto traduz o que o corpo tenta exprimir, retornando ao princípio cristão do verbo se fazer carne, que cede lugar ao a carne que faz verbo (ORLAN *apud* VIOLA, 2007, p. 34).

A artista retoma *La robe*:

[...] A pele é decepcionante. Tenho uma pele de anjo, mas sou um chacal. Tenho uma pele de mulher, mas sou homem. Não tenho jamais a pele daquilo que sou (ORLAN *apud* VIOLA, 2007, p. 35).

Assim, a pele é considerada como um envelope, aquilo que esconde e promove a dissimetria entre ser e parecer. Sabemos, a partir da psicanálise, que o ser só pode advir na condição de semblantes, artifícios simbólico-imaginários que velam e revelam o real. A arte carnal denuncia que ao se buscar a essência, o ser, o que se repete é o encontro com o real da carne, a impossibilidade de



FIGURA 4 – *La reincarnation de Sainte Orlan*. ORLAN.



tudo se representar a partir do simbólico e do imaginário.

Portanto,

[...] o real é o que retorna sempre ao mesmo lugar. A ênfase deve ser dada ao 'retorno'. É o lugar que ele [o real] descobre, o lugar do semblante (LACAN, 1974).

Através dessas cirurgias-performances, ORLAN vai na contramão do ideal narcísico de beleza e de unidade. A artista nega veementemente a intenção, a ela imputada, de parecer com algo ou alguém por meio das intervenções cirúrgicas. Elas são importantes na arte carnal como um processo de modificação e não pelo seu resultado final. ORLAN

escreve o *Manifesto da arte carnal* por meio do qual diferencia a arte carnal da *body art*, dos anos 1960.

Essa nova modalidade de arte, inaugurada pela artista, privilegia o uso da carne, elevando os restos cirúrgicos à dignidade de objeto de arte. A carne remanescente das intervenções cirúrgicas era medida, conservada em resina e emoldurada para ser exposta ou vendida, obras denominadas pela artista de *Relicários*. O sangue e outros fluidos corporais também são utilizados para a composição dos relicários e como material para a elaboração de autorretratos. A artista traz à cena o corte em que se destaca um resto, objeto *a*, alteridade que se desprende para que o sujeito efetue sua separação do Outro.

A dor é desvalorizada e a artista em seu “manifesto” propõe a erotização dos órgãos internos, de cada parte do corpo despedaçado

A partir de agora, eu posso ver meu próprio corpo aberto sem sofrer por isso. Posso me ver até o fundo de minhas entranhas, um novo estádio do espelho. Posso ver o coração de meu amante e seu desenho esplêndido, que não tem nada a ver com as afetações simbólicas habitualmente desenhadas para representá-lo. Querido, amo seu baço, seu fígado, adoro seu pâncreas e a linha de seu fêmur me excita (ORLAN *apud* VIOLA, 2007, p. 122).

ORLAN revela o corpo na condição de violado, despido, objeto em si, próximo ao real, o que é atestado pelas diversas reações do público a sua obra, que vão do fascínio à repulsa. Assim, o corpo de ORLAN remete ao corpo despedaçado, autoerótico, na medida em que põe em crise a estabilidade narcísica, a beleza, a ficção e revela o objeto em sua face real, *das Ding*, a Coisa, definida por Lacan como o “Outro absoluto do sujeito” (LACAN, [1959-1960] 1997, p. 69), o “Outro pré-histórico, inesquecível” (LACAN, [1959-1960] 1997, p. 73), a qual “aponta para o objeto do incesto” (LACAN, [1959-1960] 1997, p. 90).

Assim como Freud, que considera o corpo como grande fonte de mal-estar, ORLAN toma seu corpo como uma prisão:

O corpo, o rosto, tal e como a natureza o deu, é uma máscara, uma camisa de força que provoca coerção naquilo que poderia ser diferente (ORLAN *apud* VIOLA, 2007, p. 125).

Para Lacan

É do mal-estar que Freud nota em algum lugar, do mal-estar na civilização, que procede toda nossa experiência. O que há de impressionante é que o corpo, para esse mal-estar, contribui de um modo que sabemos muito bem animar – animar se posso dizer – animar os animais de nosso medo. De que temos

medo? [...] De nosso corpo. É o que manifesta esse fenômeno curioso sobre o qual fiz um seminário um ano todo e que denominei angústia. A angústia é justamente alguma coisa que se situa alhures em nosso corpo, é o sentimento que surge dessa suspeita que nos vem de nos reduzirmos ao nosso corpo (LACAN, 1974).

ORLAN traz à cena o corpo despedaçado conceituado por Lacan, cujas representações comparecem com frequência na fantasia e em imagens de sonhos (LACAN, [1948] 1998), que ameaçam a integridade suposta a partir do estádio do espelho. A angústia impõe ao sujeito uma experiência de corpo despedaçado e revela o horror em ser tomado pelo Outro como puro objeto de seu desejo voraz. Teme-se a morte do sujeito desejante, que se realizaria através da morte do corpo, o qual restaria como cadáver, inerte, dejetado, reduzido a carne. Curiosamente, ORLAN já prepara uma última *performance* após a sua morte, utilizando seu corpo morto num vídeo interativo.

A presença do corpo aliada à tecnologia comparece de forma diferente em suas obras posteriores, como em *Les self-hybridations* (1998-2007). Esse grupo de obras promove transformações na carne virtual, ou seja, em pixels. Novas identidades híbridas são criadas a partir do rosto da artista – modificado pelas cirurgias – combinado com ícones pré-colombianos e africanos.

A arte carnal traz a ciência e a tecnologia para o campo artístico a fim de ampliar o debate sobre a questão do corpo. Apoiada nas pesquisas científicas sobre o DNA, ORLAN considera que o corpo representa “o inato, o inexorável, o programado” (ORLAN *apud* INCE, 2000, p. 61).

Como o DNA representa algo do corpo que não pode ser modificado, ORLAN o considera como nosso rival direto, apontando para algo que, no corpo, resta como insubjetivável, impossível de circunscrever, a “anatomia como destino”, proposição freu-

FIGURA 5 – *Les self-hybridations*. ORLAN.



diana que interpretamos como o comparecimento do real no corpo, algo que não pode ser simbolizado.

#### **O real e a arte da *performance***

A arte da *performance* é um movimento que surge no início dos anos 1960, cujo marco foi o trabalho de Yves Klein (1928-1962) intitu-

lado *Salto no vazio* (1960), no qual o artista é fotografado em pleno salto de um edifício. Tal obra revela uma quebra na estaticidade e no equilíbrio das posições de artista e obra, já que Klein se colocava em ambos os lugares.

A *performance* é um movimento artístico, que, como os que o antecederam, “apontava

para uma única direção: reexaminar os objetivos da arte” (GLUSBERG, 2013, p. 27) Seus precursores foram todos os pintores, poetas, músicos, dançarinos, escultores, cineastas, dramaturgos e pensadores que buscavam um reestudo dos objetivos da arte.

De origem latina, a palavra “*performance*” tem duas conotações conceituais: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo que é produzido para ser visto (*spectaculum*), o que remete à pulsão escópica e à presença do corpo. As *performances* visam o despertar do olhar do espectador e sua forma de ver o mundo e até mesmo a obra de arte. A arte da performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor.

O *happening* é o antecessor imediato da *performance*. Ainda que ele tenha passado a ter implícito em seu conceito a espontaneidade e a ser caracterizado como um tipo de colagem de acontecimentos, o primeiro *happening*, assim batizado por Allan Kaprow, ao apresentar sua obra *18 happenings em 6 partes* no outono de 1959, na Reuben Gallery em Nova Iorque,

[...] foi ensaiado durante duas semanas antes da estreia e durante a semana em que permaneceu em cartaz (GLUSBERG, 2013, p. 27).

Assim, ocorre a fundação do movimento Fluxus (1961), que mesclava *happenings*, música experimental e poesia, e do qual Yoko Ono participou, Joseph Beuys, a partir desses trabalhos, mostra a evolução do *happening* e o aumento cada vez maior da presença física do artista. Não basta incorporar um ser vivo ao *environment*; é necessário que o artista se transforme na obra. Desse movimento de incorporação do corpo do artista e da presença ativa do espectador, surge a *performance*. A *body art* também nasce nesse contexto, como um desdobramento da performance.

Na mesma época, surgiu a *assemblage* que são colagens não pictóricas, compostas por materiais não tradicionais. Allan Kaprow

(1955) realiza suas *assemblages*, que foram se complexificando até o artista se sentir insatisfeito com sua técnica, mesmo se tratando de uma modalidade artística muito ampla. Ele começa a fazer “colagens de impacto” que depois denomina de *environments*, os quais foram favorecidos pela *pop art*.

A produção artística de Marina Abramovic, artista sérvia considerada como a “avó da *performance*”, também nos faz vislumbrar semelhante triunfo do real. A artista desafia os limites relativos ao seu corpo como a dor, a resistência e o tempo.

Em *Rhythm 5* (1974) (*Ritmo 5*), realizada no Centro do Estudante de Belgrado, a artista deita-se no centro de uma grande estrutura de madeira no chão, em formato de estrela, e atea fogo, tendo sido retirada de lá desmaiada.

No mesmo ano, Abramovic realiza *Rhythm 4* (*Ritmo 4*); em Milão, na qual se agachou nua de frente para um ventilador de alta potência e aproximou seu rosto contra a aparelho para sorver o ar e preencher seus pulmões até o limite de seu corpo.

Em *The artist is present (A artista está presente)* (2012), na qual a *performer* se senta diante do espectador e mantém um intenso contato visual com ele, Marina Abramovic provoca um curto-circuito na relação escópica entre o espectador e a obra, já que não apenas o espectador contempla a obra, mas a obra também olha para ele. Além do olhar, o silêncio, considerado por Freud (1926 [1925]) como um dos elementos da angústia infantil, comparece como um dos elementos principais da obra. Além disso, a artista encontra na sua experiência com rituais e cerimônias um suporte para a criação de algumas de suas obras que colocam em cena uma repetição sistemática, próxima à tiquê.

Concluimos que, na *performance* e em alguns de seus desdobramentos, o real é entrevisto, seja através do corpo do artista, da irreversibilidade do tempo – questão crucial na *performance* –, da repetição sistemática animada pela pulsão de morte ou pelo ato do

FIGURA 6 – *Rhythm*. Marina Abramovic.



FIGURA 7 – *The artist is present*. Marina Abramovic.



performer, que, à semelhança do ato analítico, comporta o real e o inesperado.

### Abstract

*Within the artistic field that is currently called contemporary art, some of the works that do not seem to appeal to beauty and good form have aroused our attention. On the contrary, often using repulsive materials and the artist's own body, our gaze is drawn to the horror they arouse. From a bibliographical review of articles that deal with the relationship between contemporary art and psychoanalysis, we questioned whether it would be closer to the real, that is, if it would be at the limit of the representation. The present work has the objective to problematize the relationship between the Lacanian concept of real and art, or more precisely, to reflect on the place of the real in contemporary art, especially in performance. We will use the concepts of shattered body and Strange (Unheimlich), to better ground such reflection, as well as to use Orlan's artistic production.*

**Keywords:** *Psychoanalysis, Contemporary art, Real.*

## Referências

- BOSING, W. *Bosch*. Paris: Taschen, 2015.
- DANTO, A. C. *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DAVVETAS, D. *Marina Abramovic: méditation aux yeux fixes*. Paris: Nicolas Chaudun, 2013.
- DUCHAMP, M. O ato criador. Disponível em: <<https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/duchamp-marcel-o-ato-criador.pdf>>. Acesso em: 05 mar. 2018.
- FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREUD, S. O 'estranho' (1919). In: \_\_\_\_\_. *Uma neurose infantil e outros trabalhos* (1917-1918). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).
- FREUD, S. *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (Parte III. Teoria geral das neuroses. 1917 [1916-1917]). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 251-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 16).
- FREUD, S. Inibições, sintomas e ansiedade (1926 [1925]). In: \_\_\_\_\_. *Um estudo autobiográfico, inibições, sintomas e ansiedade, análise leiga e outros trabalhos* (1925-1926). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 91-167. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 20).
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- INCE, K. *Orlan: Millennial female*. Nova Iorque: Oxford International Publishers, 2000.
- JORGE, M. A. C. Testemunhos do inconsciente. In: LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. *Saber fazer com o real: diálogo entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2010.
- JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan - v. 1: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan - v.2: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- LACAN, J. A agressividade em psicanálise (1948). In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 104-126. (Campo Freudiano no Brasil).
- LACAN, J. A terceira (1974). *Cadernos Lacan*, Porto Alegre, v. 2, 2002, Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). Publicação não comercial para circulação interna.
- LACAN, J. Conférence à l'Université de Milan (1972). In: *Lacan en Italie*. Disponível em <<http://www.valas.fr/Lacan-in-Italia-1953-1978,079>>. Acesso em: 15 out. 2014.
- LACAN, J. Conferências norte-americanas (1975-1976). Inédito.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu (1949). In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 96-103. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, J. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-1960). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, J. O simbólico, o imaginário e o real (1953). In: \_\_\_\_\_. *Nomes-do-pai*. Tradução de André Telles; revisão técnica de Vera Lopes Besset. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 9-53. (Campo Freudiano no Brasil; Paradoxos de Lacan).

LACAN, J. *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 238-324. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. (Campo Freudiano no Brasil).

LACAN, J. *O Seminário, livro 22: R.S.I.* (1974-1975). Inédito.

LÉVI-STRAUSS, C. A eficácia simbólica (1949). In: \_\_\_\_\_. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LUCCIONI, E. L. *La Robe: Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Seuil, 1983.

RIVERA, T. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIVERA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1992.

VIOLA, E. *Orlan: le récit*. Padova: Charta, 2007.

VOLZ, J.; REBOUÇAS, J. *Terra comunal: Marina Abramovic + MAI*. São Paulo: SESC São Paulo, 2016.

WALLON, H. Como se desenvolve na criança a noção do próprio corpo (1932). In: *Objetivos e métodos da psicologia*. Lisboa: Estampa, 1975. p. 209-262.

WEBB, P. *Hans Bellmer*. Londres: Quartet Books, 2004.

**Recebido em:** 11/04/2018

**Aprovado em:** 25/04/2018

### Sobre os autores

#### Vivian Martins Ligeiro

Psicanalista. Psicóloga.  
Associada ao Corpo Freudiano  
- Seção Rio de Janeiro  
Especialista em Psicanálise  
e Saúde Mental pela Universidade  
do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).  
Mestre em Pesquisa  
e Clínica em Psicanálise (UERJ).  
Doutoranda em psicanálise (UERJ)  
com estágio de doutorado sanduíche  
na Université Paris 7  
- Diderot/ Unité de Formation  
et de recherche (UFR)  
d'études psychanalytiques (Paris- França).

#### Marco Antonio Coutinho Jorge

Psicanalista. Médico.  
Doutor em Comunicação  
pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ).  
Diretor do Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro.  
Membro da Association Insistance (Paris)  
e da Sociedade Internacional de História  
da Psiquiatria e da Psicanálise (Paris).  
Professor Associado do Instituto de Psicologia  
da UERJ, onde ensina no Curso  
de Pós-Graduação em Psicanálise.  
Autor da série *Fundamentos da psicanálise  
de Freud a Lacan - v. 1: as bases conceituais* (2005);  
*v. 2: a clínica da fantasia* (2010); *v. 3:  
a prática analítica* (2017),  
publicada pela Jorge Zahar.

### Endereço para correspondência

#### Vivian Martins Ligeiro

E-mail: <vivianligeiro@yahoo.com.br>

#### Marco Antonio Coutinho Jorge

E-mail: <macjorge@macjorge.pro.br>

