

Por uma ciência da imagem – Crítica de Processos de criação e psicanálise como pilares teóricos

Paula Martinelli

Introdução - Por uma ciência da imagem

VIVEMOS EM CONTEXTO ACADÊMICO DE BUSCA POR UMA EPISTEMOLOGIA DA IMAGEM. Delineia-se, a partir das contribuições de diversos pensadores, uma ciência fundamentada em investigações teóricas que discutem o que chamo preliminarmente de “fenômeno imagético” em seu sentido *lato*, amplo, ou seja, independentemente da linguagem pela qual ele se manifesta em materialidade.

Assim, fotografia, artes plásticas e digitais, cinema, literatura e escultura, poesia e artes cênicas, dança e música são colocadas na mesma posição: a de linguagens produtoras de imagens, *signos*, cada qual articulada segundo gramática e semântica próprias, estabelecidas a partir de códigos idiossincráticos – elásticos, mutáveis –, combinados a materiais e manejos que se inserem em um dado contexto de criação.

Quando utilizamos o termo “linguagem” estamos, necessariamente, implicando sujeitos – a linguagem neles vive e deles faz a vida, de forma que reside na articulação desses códigos a peculiaridade à condição humana: a comunicação extra utilitária pelas vias do fazer artístico. Ou seja, imagens possuem caráter comunicativo, expressivo e de criação, que define e é definido por seres de linguagens em interação.

Diante da imagem, a problemática do sujeito nos é, então, apresentada – porque ela não se trata do externo, daquilo que é imposto ou se impõe, já desvelado, àqueles que a produzem ou contemplam; mas porque ela é trabalho interno, gestado por/nos agentes comunicativos que são, ao mesmo tempo, “lugar das imagens”¹ e veículos da cultura.

Seguindo adiante, é preciso assinalar que esse trabalho encontra seu objetivo de expressão na fusão entre linguagem e materiais; ainda, na negociação entre essas instâncias *significativas* vivas² que é levada a cabo por sujeitos. Uma imagem endógena, do campo do pensamento ou da ideia, é materializada por meio da linguagem eleita por seu(s) autor(es) para comunica-la.

Sujeito, materialidade e linguagem são, portanto, elementos constitutivos da imagem, o que coloca em xeque a perspectiva estetizante, fundada na visualidade do suporte, e cria problemas quanto ao aceite de categorias

¹ «L’homme est naturellement le lieu des images. Naturellement, parce qu’il est un lieu naturel des images, une sorte d’organe vivant pour les images. En dépit de tous les dispositifs et agencements au moyen desquels nous émettons et stockons aujourd’hui des images, en dépit, également, de leur prétention à établir et à exercer des normes, il n’y a que l’homme qui soit le lieu où des images sont perçues et interprétées dans un sens vivant (donc éphémère, difficilement contrôlable, etc.) » (BELTING, 2004, p. 77). Tradução livre do francês: “O homem é naturalmente o lugar das imagens. Naturalmente, porque é um lugar natural de imagens, uma espécie de órgão vivo para imagens. Apesar de todos os dispositivos e arranjos pelos quais hoje emitimos e armazenamos imagens, apesar de também de sua pretensão para estabelecer e exercer normas, apenas o homem é o lugar onde as imagens são percebidas e interpretadas em um sentido vivo (portanto efêmero, difícil de controlar, etc.)”

² “In addition, what is true of signs (they are inherently alive) might to some extent also be true of all materials whatsoever” (COLAPIETRO, 2018, p.3). Tradução livre do inglês “Ademais, o que vale para os signos (eles são inerentemente vivos), pode, de certa forma, aplicar-se a todos os materiais”.

teóricas que dela decorrem e que norteiam a História da Arte tal como ela é hegemonicamente narrada. É posta em questão, portanto, a necessidade de outras abordagens que considerem autoria, materialidade e linguagem, bem como a complexidade dos vínculos que são estabelecidos entre/intra cada uma delas.

Imagem além do visível – os processos de criação

Como exemplos dessas recentes discussões acadêmicas que tratam a imagem em sentido fenomênico para além do suporte, temos as contribuições de Hans Belting, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière. Belting enfatiza a dimensão humana da imagem e afirma que ela é “aquilo que acontece entre o sujeito e o suporte” (2004, p. 76). Depois, o teórico alemão aprofunda-se nas causas e efeitos antropológicos dessa afirmação, apontando o intercâmbio entre imagens endógenas e exógenas, individuais e coletivas, como grande responsável pela renovação e ancestralidade culturais, pela “lugaridade” dos espaços e pelas tradições. Conclui-se que a imagem estaria no interstício não-material dos atos de feitura – ambos, produção e contemplação –, como resultado de percepções entrecruzadas, memórias, fantasias e ancestralidades do sujeito e da própria imagem.

Jacques Rancière afirma que “[...] a imagem não é uma exclusividade do visível” (2012, p. 16). Quando aborda os três modos de ser das imagens – *nua, ostensiva e metamórfica* –, o teórico francês coloca implícito como ponto de distinção entre eles o tipo de interação entre autores e observadores, ressaltando que esses três regimes de interação mediados pela imagem não aparecem isoladamente³. Ou seja, não estamos falando de uma classificação que encerra a discussão acerca de determinada imagem, mas do reconhecimento de *diferentes formas de mostrar e de interpretar e, ainda, da indeterminância e do contexto nos quais se dão essas interações*. Didi-Huberman também assinala o “não-saber” que nos é imposto pelas imagens ao fazer crítica à História da Arte a partir da ideia de crise da visualidade:

A História da Arte fracassa em compreender a imensa constelação de objetos criados pelo homem em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível. Com o visível, é claro, estamos no reinado do que se manifesta. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-sintomas que atingem o visível como tantos *rastros ou estilhaços* – [...] *um trabalho, uma memória em processo*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.40, grifos meus)

Diante destes excertos, fica evidente que as recentes contribuições teóricas sobre a imagem incluem uma ideia de sujeito complexa – que comporta a percepção, a memória e as interações entre pessoas e culturas –, em um movimento que é voltado ao que Cecilia Salles nomeia “redes de criação”: ao sugerir este conceito, defendido em livro homônimo publicado em 2006, a teórica não apenas posiciona a criação como ato contínuo, reconhecendo produção e contemplação como geradoras de sentido, como discorre sobre todas as implicações comunicativas – éticas, estéticas e políticas – desse sujeito sobredeterminado, ele próprio signo, em produção.

³ Imagem nua, imagem ostensiva e imagem metamórfica: três formas da imagéité, três maneiras de vincular e desvincular o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença [...]. Ora, é significativo que nenhuma das três formas assim definida possa funcionar encerrada em sua própria lógica. Cada uma delas encontra em seu funcionamento um ponto de *indecibilidade* que a obriga a tomar alguma coisa emprestada das outras (Ibid., p. 36, grifos meus)

Imerso e sobredeterminado pela sua cultura (que por seu estado de efervescência possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores) e dialogando com outras culturas, está o artista em criação. Ele interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social: o percurso criador alimenta-se do outro [...]. (SALLES, 2006, p. 40)

Ainda segundo Salles, as redes de criação estão inseridas na “teoria crítica dos processos de criação”, arcabouço teórico que busca, por meio dos chamados documentos de processo – anotações, cadernos, esboços e também obras publicadas – encontrar recorrências que nos falem sobre a atividade criadora em geral e, ao mesmo tempo, revelem como ela é conduzida por um determinado artista ou grupo deles. Desde a década de 1990 em curso, o esforço de teorização sobre os processos de criação baseia-se no Pragmatismo de Charles S. Peirce, conforme leitura do filósofo Vincent Colapietro, e parte dele para definir os seguintes aspectos gerais: a combinação entre as esferas sensível e intelectual, a continuidade da busca – nem sempre consciente – por caminhos para a expressão, a tensão que se desenvolve entre o sujeito, esse agente comunicativo constituído nas interações, e as linguagens, contextos e materiais; bem como a pesquisa e a experimentação como mecanismos de alívio nessa relação entre autor e a própria produção. A partir dos documentos da criação⁴, esses aspectos gerais ganham apoio da materialidade em um processo investigativo que se assemelha a uma arqueologia da imagem⁵.

Em *Gesto Inacabado* (2011), Salles resgata pontos centrais da semiótica e fenomenologia peircianas para tratar os signos – sejam eles os arquivos, obras, imagens mentais, materiais e etc. – na perspectiva do movimento, da continuidade, do sinequismo⁶: eles estão encadeados em relação inferencial. A própria “liga” das redes é o movimento abduutivo⁷ e o que lança esses signos hipotéticos em direção à materialização são os *procedimentos* artísticos levados a cabo por sujeitos, ou agentes da criação de imagens.

Vincent Colapietro, quando trata do sujeito como comunidade, recorre a Peirce para designar o *self como signo em processo*⁸, o que nos traz mais uma importante base teórica em favor da abordagem não-linear proposta – a que considera o sujeito como ente impuro, ambíguo, híbrido, resultado e produtor das interações, resultado e produtor de seu contexto, resultado e produtor de relações; complexo e em rede. O agente que altera e é alterado, um produtor de imagens que são, assim como ele, resultados e intervenções na rede. Eis aqui algo que

⁴ “A pesquisa genética incrusta esses fragmentos nessa história amplamente invisível, fazendo desses textos ou artefatos algo menos fragmentário e estático do que eles, tão frequentemente, nos parecem ser”. (COLAPIETRO, 2016, p. 49)

⁵ “O trabalho da arqueologia, de acordo com o artista plástico e arqueólogo João Carlos Goldberg (1994), é resgatar fragmentos do raciocínio do homem, no acompanhamento da sequência de gestos ou procedimentos. Fazendo uma analogia com o crítico de processos criativos, o estudo do encadeamento de gestos artísticos para se obter uma determinada forma nos aproxima de uma série de operações lógicas, recuperando assim fragmentos de seu raciocínio” (SALLES, 2011, p. 67)

⁶ “A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro.” (SALLES, 2011, p. 35)

⁷ “A natureza inferencial do processo nos remete ao raciocínio responsável pela formulação de hipóteses explicativas, a única operação lógica que introduz uma nova ideia. Em termos peircianos estou falando da abdução. (...) ‘abdução ou a sugestão para uma teoria explicativa é inferência’ (Harvard Lectures on Pragmatism, a Deleted Passage, PPM 276-277, 1903)” (SALLES, 2011, p. 169)

⁸ “o self é, antes de tudo, um signo em processo de desenvolvimento” (COLAPIETRO, 2014, p. 111).

une o sujeito à imagem em suas próprias composições, como instâncias em constante construção. O sujeito-autor, portanto, ele mesmo signo e em rede, encontra-se em um processo que o altera e o ultrapassa.

Ou seja, as evidências dos processos de criação – entre elas estão descobertas que surgem pela negativa, quando não há outra coisa senão a própria falta de materialidade – dão conta de um ato comunicativo empreendido e nos ajudam a admitir o caráter complexo da imagem, de maneira que teoria crítica neles baseada pode ser um caminho prolífico neste momento em que há a busca por uma ciência da imagem que dê conta daquilo que está além do suporte.

O que supera a visualidade na arte são justamente as camadas de um processo em rede – conhecido ou imaginado – que nela deixa evidências. Não se trata, assim, de um “além” distante, desconectado. A visualidade fatalmente evoca essa “[...] matriz misteriosa, virtual, de acontecimentos inumeráveis” (DH, 2013, p.30) à qual podemos atribuir “processo”. Em outras palavras, o conhecido do processo é aquilo a que temos acesso por meio dos arquivos de criação e pela materialidade da obra; neles estão descobertas cruciais – não pelo biografismo que eventualmente se possa extrair desse material, mas pelo mapeamento de um esquema associativo, de padrões, recorrências e tendências perceptivas que estão muito além das presunções elaboradas a partir da análise estetizante e descontextualizada de elementos plásticos, ou ainda da tentativa pouco eficiente de correspondência direta entre essas evidências e os fatos biográficos. São materiais que fornecem nexos entre diversas linguagens, manifestações e tempos; não cabem, portanto, em categorias e escolas dispostas linearmente ou em fluxo evolutivo⁹.

Além de índices do percurso criativo, esses documentos da criação – e aqui cabe salientar que a obra, como matéria inacabada (SALLES, 2011), é arquivo que foi publicado – funcionam como chamamentos ativos e perenes às memórias e imaginações de autores e observadores: por isso *processos imaginados*. Diante da obra (em processo ou publicada), de diário de autor, de um texto curatorial, ou do rastro processual expresso – a pincelada marcante, por exemplo – somos impelidos a imaginar, a fantasiar e a rememorar. Enfatize-se que a memória, tal como abordada por todos os autores aqui citados e por aqueles que constituem suas respectivas genealogias teóricas – como Sigmund Freud e Walter Benjamin –, é trabalho com potencial gerador no presente, visto que “[...] não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. A imaginação está vinculada à memória e esta é trampolim da imaginação”. (SALLES, 2006, p. 71).

Sai de foco a fixidez de categorias baseadas em atributos plásticos e históricos estabelecidos *a posteriori* – por críticos e historiadores – e emerge uma leitura que privilegia a não-linearidade, o movimento e a transformação;

⁹ « Depuis que j'ai vu des reproductions d'œuvres d'art, et cela remonte à ma plus lointaine enfance, elles se mêlent à mes plus anciens souvenirs [...]. Tout l'art du passé, de toutes les époques, de toutes les civilisations surgit devant moi, tout est simultanément, comme si l'espace prenait la place du temps. Désormais, je m'arrête, trop de choses à dire et comment les dire ? Les souvenirs des œuvres d'art se mêlent à des souvenirs affectifs, à mon propre travail, à tout ma vie. » (GIACOMETTI, Alberto. 2016, p. 5). Tradução livre do francês: “Desde que vi as primeiras reproduções de obras de arte, e isso remonta à minha infância mais distante, elas se misturam às minhas memórias mais antigas [...]. Toda a arte do passado, de todas os tempos, de todas as civilizações, surge diante de mim, tudo é simultâneo, como se o espaço ocupasse o lugar do tempo. Perturbado eu paro, tenho muito a dizer, mas como dizê-lo? As memórias de obras de arte se misturam a memórias afetivas, a meu próprio trabalho, a minha vida inteira”.

o potencial mnemônico e gerador¹⁰ que não pode ser enquadrado em leituras alheias aos inúmeros contextos de criação dos quais uma mesma imagem pode fazer parte.

Criação e psiquismo – teorias da imagem e psicanálise

Belting, Didi-Huberman e Rancière, ao tratarem do sujeito e as imagens, optam por abordar o psiquismo humano em diálogo com a teoria psicanalítica. Os três teóricos recorrem a Freud em suas formulações sobre a imagem de arte, seu poder de universo fantástico e, portanto, admitem um vínculo fundamental entre a produção de imagens e o inconsciente – o que, por sua vez, significa o descentramento do sujeito e uma ideia de autoria que se distancia do domínio completo das próprias intenções, problematizando a noção de genialidade e de produção isolada.

Assim também o faz a teoria crítica dos processos de criação: nenhum material de processo, ou indício da criação, é visto de maneira compartimentalizada, mas na perspectiva da continuidade, na observação do movimento transformador evidente nessas recorrências, repetições, e também nas rupturas¹¹. Assim, as respostas acadêmicas para a criação encontram-se nos nexos revelados por aquilo que está exposto em materialidade, tal qual, para a psicanálise, é o próprio processo analítico na associação entre as formações do inconsciente – sonhos, sintomas e atos falhos – como indícios do material ao qual a consciência não tem acesso imediato.

Em *Pour Une Anthropologie des Images* (2004), Belting cita Marc Augé para reafirmar o papel do sonho na revelação do conteúdo reprimido quando diz que as imagens oníricas impõem a seu autor/observador aquilo que ele recusaria em vigília. O conteúdo onírico é, ainda para Belting, sinal da relação problemática do sujeito consigo próprio, ao colocar em xeque a ideia de indivíduo enquanto ente uno, bem como a cisão entre realidade e fantasia. Ou seja, há o reconhecimento dos atos de um sujeito, no entanto, aparece também a admissão de que este não é senhor absoluto de si ou das imagens que cria – o que configura mais um ponto crucial de compatibilidade entre as proposições das teorias psicanalítica, da imagem e da criação: “Na esteira de Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud especialmente, o ego ou “Eu” (isto é, a consciência, o sujeito deliberativo) mostra-se como não sendo mestre sequer de sua própria morada”, afirma Colapietro (2016, p.51).

Freud, no posfácio à segunda edição de “O Delírio e os Sonho na Gradiva de W. Jensen” (1912) afirma textualmente que a teoria psicanalítica serviria a um estudo crítico sobre a criação literária, em uma reflexão sobre seu próprio trabalho realizado em 1907 com o referido ensaio:

Nos cinco anos transcorridos desde a redação desse estudo, a pesquisa psicanalítica ousou abordar as criações literárias também com outra intenção. Já não busca nela apenas confirmações dos achados que fez em indivíduos não poéticos, neuróticos, mas quer saber igualmente a partir de que material de impressões e lembranças o escritor deu forma à sua obra, e por quais caminhos, mediante quais processos esse material foi transportado para a obra literária. [...] Algum tempo depois, um amigo chamou-me a atenção para duas outras

¹⁰ “A poética da criatividade nos aponta para uma investigação da *poiesis* como um processo de geração, em cada fase é simultaneamente gerada e geradora” (COLAPIETRO, 2016, p. 57)

¹¹ É importante pensarmos nas recorrências e rupturas a partir da lógica coordenativa – a ruptura depende das recorrências que a precedem.

novelas do autor que poderiam ter uma relação genética com a Gradiva [...]. A primeira dessas novelas, intitulada “O guarda-chuva vermelho” [“Der rote Schirm”], lembra a Gradiva na recorrência de numerosos elementos [...], sobretudo na repetição da situação principal: o aparecimento, no sol do meio dia, da garota falecida ou considerada morta. (FREUD, 1912, p. 119 e 120)

Nessa fala de Freud, temos explícita a possibilidade de leitura psicanalítica dos arquivos de criação para a formulação do que seria um estudo arqueológico da atividade criadora a partir das imagens deixadas como vestígios do processo em curso e da repetição de elementos imagéticos – tal como a arqueologia do psiquismo proposta pela própria psicanálise.

Isso nos diz que os estudos sobre a imagem e a psicanálise, embora sejam campos de conhecimento e produção distintos, possuem elo de fundamental importância, o que explica as recentes leituras sobre arte que trazem consigo termos como fantasia, sobredeterminação, retorno do reprimido, fantasmas e sintomas¹². Neste elo está na busca para além do que manifesta; no admitir que a imagem – onírica ou de arte – se dá naquilo que ultrapassa a flagrante visualidade; no considerar do sujeito descentralizado, porém presente, e dos indícios de uma atividade criadora que extrapola os limites da consciência: estes são focos desses estudos que se encontram na ideia de uma subjetividade impura e que produz signos.

Agentes de carne e osso compõem e cantam canções, coreografam e dançam, escrevem e leem poemas, tiram e observam fotografias, fazem amor e lutam em guerras. A presença palpável de agentes somáticos e também os traços dessa presença são centrais em meu entendimento sobre subjetividade. Por isso, o que quer que a descentralização da subjetividade humana signifique, para mim não acarreta o apagamento da ação somática. (2016, p.44)

Ou seja, as teorias – psicanalítica e da criação – e os fenômenos sobre os quais ambas se debruçam – imagens e sujeitos – novamente coincidem em suas próprias composições mutáveis¹³. A psicanálise como “ciência do psiquismo” e a crítica dos processos, como “ciência da criação”, colocam um outro sujeito em pauta, um que não é o senhor absoluto de si, conhecedor e dominante, tampouco a mera consequência das circunstâncias nas quais está imerso. Tratamos de um sujeito complexo, de interações múltiplas e relações que não observam as lógicas de uma causalidade positivista. Esse sujeito reage e age, nem sempre conscientemente, aos fenômenos que o cercam e que ele próprio provoca. Um sujeito moldado pelos hábitos que o precedem, expressão de gestos imemoriais, resultado da cultura e, simultaneamente, intervenção na cultura¹⁴. Estamos em pleno território do

¹² [...] na vigília lúcida que nossa relação habitual com o visível supõe, na completude ideal que os dispositivos de representação propõem, alguma coisa – um resto, portanto, uma marca de esquecimento – vem ou volta a trazer mesmo assim sua perturbação noturna, sua potência virtual. Alguma coisa que altera o mundo das formas representadas [...]. Alguma coisa que devemos chamar um sintoma, tanto é verdade que não há sintoma – no sentido freudiano – sem um trabalho de esquecimento. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 207 e 208)

¹³ Ver *Pragmatism and Psychoanalysis – C.S. Peirce as a Mediating Figure* (COLAPIETRO, Vincent). 2006. São Paulo, Revista Cognitio v. 7, n. 2, p. 189-205

¹⁴ “Os indivíduos não são todos, e nem sempre, mesmo nas condições culturais mais fechadas, máquinas triviais obedecendo impecavelmente à ordem social e às injunções culturais” (MORIN, 2011, p.26)

ser social, no que ele capta e também do que a ele escapa. Esse indivíduo ambíguo e híbrido em nada se aproxima à subjetividade ideal, pura, pois somos resultados de contágios sucessivos, agentes comunicativos constituídos nas relações, corpos e mentes que se expressam em manifestações polifônicas, expostas nas interfaces, mediadas pelas tecnologias de produção e inseridas no contexto social.

O sujeito freudiano é um sujeito livre, dotado de razão, mas cuja razão vacila no interior de si mesma. (...) Esse sujeito não é nem o autômato dos psicólogos nem o indivíduo cérebro-espinhal dos fisiologistas, nem tampouco o sonâmbulo dos hipnotizadores nem o animal étnico dos teóricos da raça e da hereditariedade. É um ser falante, capaz de analisar a significação de seus sonhos, em vez de encará-los como o vestígio de uma memória genética. (ROUDINESCO, 2000, p. 69)

Esse vínculo entre imagem e psiquismo abre espaço para a abordagem da crítica de processos, no que podemos chamar de oportunidade de diálogo entre teorias, ou, ainda, da satisfação de uma necessidade latente por nulo-disciplinaridade: a imagem, em toda a sua complexidade, pede leituras que, de partida, transitem por saberes até então dispostos em campos diversos do conhecimento.

Tratamos, neste caso, de um tipo de saber que desafia os próprios moldes da epistemologia. As formas de conhecer são modificadas quando teorias universais requerem também, e em mesmo peso, a aderência à porção manifesta do fenômeno em postura investigativa – e aqui refuta-se a concepção de objeto passível de isolamento e descrição – enquanto reconhecemo-nos diante da complexidade imposta por esse fenômeno imagético, composto por criação e subjetividade¹⁵.

À medida que uma possível teoria da criação é configurada, há uma inversão de perspectiva: os estudos sobre as histórias de obras específicas passaram a estar a serviço de algo mais amplo, que é a teorização sobre o processo criador. A teorização tornou-se mais geral que a metodologia [...]. A teorização possibilitou, também, discutirmos outros objetos e questões processuais, que extravasam os limites das histórias das obras (SALLES, 2017, p.114).

Esse retorno em via de mão dupla, estabelecido entre o arcabouço universal e o fenômeno contextualizado e manifesto, pressupõe a relação horizontal entre as teorias e os estudos de caso e, assim, também acata a não-totalidade como aspecto fundamental das próprias formulações acadêmicas. Outra forma de conhecer significa outra episteme, aquela sobre a qual não pesem as exigências de domínio ou apreensão completa; que acata o desconhecido e o “não-saber” como aspectos inescapáveis. Renuncia-se, assim, à falsa ideia de controle absoluto em favor do inconsciente, o que não se pode medir. Assim, a escolha dos autores pela teoria psicanalítica em formulações sobre a imagem coincide com a renúncia a tipologias, a categorias e ao determinismo que delas deriva. Em diversos momentos, Freud nos diz sobre a necessidade de encontrar aspectos gerais sobre o psiquismo que sejam compatíveis a peculiaridades:

¹⁵ A fenomenologia peirciana (Charles S. Peirce, 1839-1914), por exemplo, prevê interação, movimento e transformação como bases para uma epistemologia investigativa, a partir de conceitos como o do falibilismo: diante do fenômeno, é preciso duvidar.

É algo revelador da dificuldade da pesquisa em psicanálise o fato de ser possível, mesmo em décadas de observação contínua, não enxergar traços gerais e relações características, até que finalmente eles nos vêm ao encontro de maneira inconfundível. (FREUD, 1923b, p. 169)

Em outro excerto, escrito posteriormente, ele nos diz que: “Na realidade, uma exposição universalmente válida é quase impossível. Em indivíduos diferentes encontram-se as mais diferentes reações, e no mesmo indivíduo coexistem atitudes opostas. (FREUD, 1931, p. 211). Ou seja, nas bordas – bem trabalhadas – dos estudos de caso e formulações de conceitos primordiais para o entendimento do psiquismo, Freud fez reflexões não menos importantes sobre a produção do saber psicanalítico como um exercício de criação constituído na alternância entre aspectos gerais e específicos. E de que outra maneira dever-se-ia produzir conhecimento sobre o psiquismo de um sujeito descentralizado que não esta?

Estamos diante da afinidade entre episteme e o sujeito-objeto de estudo. A pesquisa empreendida por um ente desejante do fazer artístico serve à construção de narrativas próprias da investigação subjetiva¹⁶, ao passo que o estudo do psiquismo pelas vias psicanalíticas é também exercício de criação por linguagens simbolizantes. Ambas as pesquisas resultam em explorações mórficas, relativas a esses códigos e materiais de linguagem(ns), em um processo de associação cujos nexos nem sempre aparecem claros. É o inconsciente¹⁷ que se impõe e reivindica a função do corpo que produz – este, por sua vez, devolve com a necessidade da tessitura de pontes, com a urgência de ser instrumento de atos comunicantes que mobilizem linguagens portadoras de sentidos.

O encontro com os arquivos de criação nos permite inferir a função íntima da arte e seu vínculo indissociável às inscrições psíquicas, percepções, fantasias, memória, economia e dinâmica libidinais e ao anacronismo de certos elementos que se repetem durante todo o eixo durativo do projeto poético. Isso nos mostra que a não-linearidade atribuída ao inconsciente também se faz presente nas criações de arte, a partir do manejo das materialidades e referências que se transformam em arquivos e obras – estes são vestígios dos processos psíquicos, conscientes e inconscientes, justapostos, entrelaçados e, por isso, alheios a qualquer tentativa de disposição linear¹⁸.

É na tensão com esses códigos idiossincráticos da linguagem artística, de seu uso indissociável da natureza subjetiva e da busca do ato comunicativo, que os aspectos gerais – sobre os processos de criação e sobre o

¹⁶ « Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? Pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière » (PROUST, 1913, p. 96). Tradução livre do francês : “Repouso a xícara e volto-me a meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. Mas como? Grave incerteza, todas as vezes que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo; quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo o próprio país obscuro que deve pesquisar e onde toda a sua bagagem de nada lhe servirá. Pesquisar? Não apenas: criar. Ele está diante de alguma coisa que ainda não existe e que somente ele pode fazer real, para depois trazer a sua luz”.

¹⁷ “Sim, grandes porções do Eu e do Supereu podem permanecer inconscientes, são normalmente inconscientes. Ou seja, a pessoa nada sabe de seus conteúdos, e é preciso despende algum esforço para torná-la consciente deles”. (FREUD, 1933, p.151)

¹⁸ “A apresentação linear não se presta muito para a descrição de processos psíquicos intrincados e que transcorrem em diferentes camadas da psique”. (FREUD, 1920. p. 117)

psiquismo – servem de pano de fundo para manifestações singulares que podem ser encontradas no uso extra-utilitário da linguagem, a arte. Em outros termos, o trabalho de criação artística é o tratamento linguístico do conteúdo psíquico por vias relacionais e pouco convencionais, tal qual a própria prática psicanalítica – embora sigam caminhos distintos e com resultados naturalmente diferentes, é preciso admitir que coincidem na condição de dinâmicas criativas de linguagem cujos resultados não são passíveis de aprisionamento em premissas, categorias ou organizações arbitrárias baseadas em seus elementos mais superficiais; ambos acontecem na tessitura de vínculos e de narrativas que dependem de criação e interpretação no contexto das interações inter/intrasubjetivas¹⁹.

Tratar de criação artística a partir da teoria psicanalítica é um esforço epistemológico que se apoia na constatação do sujeito como ente historicizado e sobredeterminado, que cria e é criado por imagens, esses resíduos visuais de interações mediadas por linguagens²⁰. Subjetividade e imagem, portanto, resultam de trabalhos internos que se desenvolvem no ambiente nutritivo das relações socioculturais, de forma que os sentidos de uma determinada imagem são constituídos apenas quando inscritos na ideia de autoria plural, diversa e fundada nas interações²¹. Assim, inexistente o autor isolado – ele é nas imagens que cria e naqueles que as interpretam²². Esse sujeito descentralizado faz-se metáfora nos estilhaços de seus próprios arquivos de criação, pelos quais trafega como que à procura de um saber de si – nos esboços, correspondências e tentativas sobre o criar estão também esboços, correspondências e tentativas sobre o ser.

Transposição à materialidade – Basquiat e exposição “Levantes”

Como exemplo desta discussão, destaco um segmento do texto curatorial de Pieter Tjabbes para a exposição *Jean-Michel Basquiat – Obras da Coleção Mugrabi* (São Paulo, 2018, Centro Cultural Banco do Brasil). O texto²³

¹⁹ “O indivíduo tem de fato uma dupla existência, como fim em si mesmo e como elo de uma corrente, à qual serve contra — ou, de todo modo, sem — a sua vontade”. (FREUD, 1914, p. 14)

²⁰ Da mesma forma que não se pode separar a linguagem da ação, não se pode separar as imagens da linguagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2019, s.p.). Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/georges-didi-huberman-como-forca-das-imagens-inspira-as-revolucoes-24087832>>. Acesso em 19 de novembro de 2019.

²¹ “Sei que conhecem a importância que tem o ponto de partida em suas próprias relações, sejam elas com pessoas ou com coisas”. (FREUD, 1933, p. 139)

²² “Só sei do que se trata um livro meu quando os leitores me explicam. Um romance só existe quando é lido”. (AGUALUSA, 2019, s.p.). Disponível em <<https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/276567/literatura-faz-isso-coloca-o-mundo-em-estado-de-gr.htm>>. Acesso em 4 de novembro de 2019.

²³ “1982-1983. As figuras poderosas que dominam muito da obra de Basquiat levaram os críticos a classificá-lo inicialmente como neoexpressionista, mas isso deixa de fora seu elemento: a colagem dinâmica de palavras, imagens e objetos achados faz dele um dos principais expoentes da cultura da remixagem. Muitas imagens de Basquiat eram apropriações poéticas e intuitivas: palavras e imagens extraídas de livros de história, anatomia e ciência e logotipos de propagandas. Incorporava instantaneamente as imagens, com sua mão e gramática visual diferenciadas. Ele estava imerso na cultura pop: ligava a TV em desenhos animados infantis enquanto trabalhava, e a fusão de texto e imagem em histórias em quadrinhos foi outra provável influência. Seus quadros misturam imagens da alta e baixa culturas, subvertendo hierarquias artísticas convencionais. Ele se educou sobre a história da arte que era relevante para seu trabalho, olhando livros e retendo as imagens. Basquiat era um dos poucos afro-americanos em um mundo artístico predominantemente branco. Sua arte profundamente política trouxe à tona a negritude, chamando atenção para os traumas experimentados pelos negros nos

introduz uma fase de produção intensa para Basquiat e aborda a hibridização, a autoria coletiva, a apropriação, a arte como forma de subjetivação, o *locus* da criação – as relações entre autor e o contexto de produção, bem como o cenário sócio-político em ele estava inserido. Há, portanto, uma sucinta descrição de alguns *nós da rede de criação*, pontos relevantes de seu *regime ético e estético* e *os princípios direcionadores* da busca autoral (SALLES, 2006). Tjabbes parte da materialidade e a ultrapassa em questões essencialmente filosóficas e históricas, entre elas as formas de subjetivação e a constituição de vínculos artísticos ao longo do tempo.

Chamo a atenção, contudo, para o trecho inicial do texto – quando a narrativa historiográfica encontra a produção de Basquiat. Para Tjabbes, o termo *neoexpressionismo* e toda a carga semântica e histórica que ele carrega não são suficientes para categorizar o artista, o que ressoa as críticas de DH:

O historiador da arte acredita talvez guardar para si e salvaguardar seu objeto ao encerrá-lo no que ele chama de uma especificidade. Mas, ao fazer isso, ele mesmo se encerra dentro dos limites impostos ao objeto por essa premissa – esse ideal, essa ideologia – do fechamento” (2013, p. 45).

Nota-se, ainda, que as justificativas para o não enquadramento de Basquiat nos padrões estabelecidos como neoexpressionistas estão fora da visualidade das obras – encontram-se nos processos de criação do artista: na reunião de referências, nos arquivos e no contexto de produção. A análise estética não daria conta destes aspectos imateriais perfeitamente apreensíveis. Está clara a necessidade de uma discussão sobre a história da arte que leve em conta a substância complexa sobre a qual se debruçam os pensadores da imagem e da criação, um importante passo rumo à consideração da crítica de processos em outras formulações teóricas.

Utilizo mais um exemplo hubermaniano para esta reflexão. Na recente exposição *Levantes* (São Paulo, 2017), estavam as reproduções das quatro imagens fotográficas que motivaram o ensaio *Imagens apesar de tudo* (2003). Feitas por um autor anônimo, possivelmente o judeu grego Alberto Errera, em 1944, as fotografias registram o interior de um dos crematórios do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau. A rebeldia que DH aponta nas fotografias não está na iconografia das imagens, mas nas circunstâncias em que elas foram feitas, sugeriu o próprio teórico em entrevista concedida ao programa *Décryptage*²⁴, recorrendo a fatos históricos e ao contexto de produção imaginado para isso. A partir das informações e memórias trazidas pelas fotografias, *somos levados a imaginar o processo*.

Quando a obra é posta como prática comunicativa, relacional, a publicação de um excerto do projeto poético que segue em curso, ela se torna superfície de contato e troca entre redes, pois “O texto é resultado da estreita colaboração entre um autor e um leitor. Se é certo que não existe texto sem autor, não é menos certo (e tautológico) que não existe sem leitor” (BORGES *apud* SALLES, 2011, p.53). Essa perspectiva comunicativa e de interação – portanto das redes – implica a ideia de não-linearidade entre tempos e sujeitos. O olhar – imaginativo e mnemônico – atualiza a imagem a cada encontro crítico com a obra. Assim, admitir as presenças

Estados Unidos, para a falta de diversidade no mundo artístico. Retratava músicos de jazz, pugilistas e heróis revolucionários negros. ‘O negro é o protagonista da maioria das minhas pinturas’, afirmou”.

²⁴ Disponível a partir de 32’20”, em <<https://www.youtube.com/watch?v=g7gplyZAd34>>. Acesso em 5 de julho de 2019.

desses sujeitos imersos em redes – o que produz e o que olha – é determinante para uma crítica às categorias estetizantes da história da arte.

A imagem não é, portanto, senão o encontro anacrônico entre esses agentes somáticos em processo de criação – o autor e o que contempla. Como parte material desses processos, a imagem carrega consigo toda a complexidade dessas camadas de memórias, ancestralidades e inconscientes. Assim, o caráter fugidio e transformador da arte remete, necessariamente, à complexidade das relações sociopolíticas inerentes às redes, nexos e conexões humanas não-lineares que as geram.

Conclusão

Sem começo e sem fim, o corpo guarnecido de intelecto age, cria e transforma, enquanto é, ele mesmo, objeto – no sentido gramatical – e transformado. Por isso, o sujeito é processual. Para Peirce, “[...] todo estado de consciência é uma inferência: de modo que a vida não é senão uma sequência de inferências ou um fluxo de pensamentos” (CP 8.583). Ou seja, entendemo-nos como sujeitos enquanto percebemos e rememoramos o mundo, em interação inferencial – sensível e cognitiva; consciente e inconsciente²⁵ – com o outro, com a linguagem, com os materiais e com as dinâmicas próprias de nosso psiquismo.

Assim, temos respaldo teórico para tratar a criação como fenômeno catalisador de percepções, sendo o próprio projeto poético a busca pela materialização das transformações perceptivas. Estamos em pleno campo das redes de criação (SALLES, 2006), das interações entre/intra universos de sentidos; campo esse que descarta a suposta verticalidade na relação entre autor e espectador e que propõe a ideia de obra/imagem enquanto substrato de mediação.

Se a constituição subjetiva é coletiva, assim se dão, também, os processos de criação. Encontramos amparo para afirmar que nenhum processo é individual. O sujeito que cria é sujeito-comunidade. Essa comunidade corporificada, tornada signos encarnados em seres produtores de imagens, é perfeitamente compatível com o sinequismo: temos que todo sujeito-signo tende a gerar outros tantos em progressão infinita e em relação inferencial. A criação, portanto, não se encerra na autoria; as relações inferenciais seguem, em transformação, rumo à contemplação; o espectador participa do ato criador²⁶.

O encontro mediado pela obra é comunicativo, portanto, o que não significa, contudo, que resultados sejam controláveis. A necessidade de dar a ver e de contemplar, por sua vez, não implica em antevisão, em uma premonição determinante que elimina erros, acasos e involuntariedade, mas trata-se da força motriz que coloca em marcha o processo de criação, em ambas as extremidades – autoral e contemplativa – com todas as suas incertezas. É, portanto, a complexidade de escolhas autorais – de linguagem, procedimento, forma, estética e apresentação – que provoca a atividade criativa do espectador. Temos a transição do universo autoral, com toda sua potência interpretativa realizada em obra, para o universo do espectador, no qual essa potência será atualizada. Afinal, são incontáveis os encontros críticos que podemos ter com a mesma imagem ao longo dos

²⁵ Compatível com o modelo de aparelho psíquico proposto por Freud na primeira tópica (2001, ps. 518-523), com passagem não-linear dos estímulos por instâncias perceptivas e mnemônicas para a formação de imagens endógenas e exógenas.

²⁶ “[...] todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação” (FREUD, 2001, p. 266)

anos – e, conseqüentemente, os diferentes sentidos que cada um deles produzirá. Logo, o autor negocia com as linguagens para transformar a imagem em materialidade, e o espectador participa da constituição imagética em sua continuidade sígnica.

Pensamento e criação, enquanto esforços de produção sígnica e de formas de subjetivação, são movimentos; signos e ideias são gerados e geradores durante processos sensíveis e cognitivos. O valor da incerteza, do indeterminado e das surpresas que se revelam durante o processo são combustíveis da atividade criadora, seja no ato de produção ou de contemplação. Não há porque, então, desconsiderarmos a autoria ou a contemplação nas discussões sobre a imagem. Ao contrário, elas são as responsáveis por esse encontro mediado pelo substrato.

A imagem é sobredeterminada porque assim são os processos que a ela dão origem – ela é a materialização da rede autoral e, ao mesmo tempo, detonadora de conexões, também em rede, para aqueles que com ela se deparam. Então, a crise das certezas que atualmente ronda os debates sobre a história da arte e o não-saber que nos impõem as imagens remetem justamente aos processos, às redes intrincadas entre cultura, memória, fantasia e imaginação, constituídas por sujeitos em interação, e das quais as obras são como uma fina e permeável membrana, a camada que as recobre em disposição visível.

Referências

- BELTING, HANS. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.
- COLPIETRO, VINCENT. Toward a Pragmatic Clarification of Materiality and Animacy: The Materials of Life and the Life of Those Materials. Conference: 18th International Meeting on Pragmatism. PUC-São Paulo, 2018.
- _____. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- _____. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, A. & SALLES, C.A. (orgs.) *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.
- _____. *Pragmatism and Psychoanalysis – C.S. Peirce as a Mediating Figure*. São Paulo, Revista Cognitio, 2006, v. 7, n. 2, p. 189-205.
- FREUD, SIGMUND. *A Interpretação dos Sonhos* (1900). Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- _____. *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905). Trad. James Strachey. Londres: Verso, 2016.
- _____. Análise da fobia de um garoto de cinco anos [O Pequeno Hans] (1909). In: *Obras Completas, Vol VIII, 1906-1909: O delírio e os sonhos na Gradiva e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. Introdução ao narcisismo (1914). In: *Obras Completas, Vol XII, 1914-1916: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- _____. *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings* (1914b). Trad. John Reddick. Londres: Penguin Classics, 2003.
- _____. *Da história de uma neurose infantil [o Homem dos Lobos]* (1914b). Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.
- _____. A identificação (1921). In: *Obras Completas, Vol XV, 1920-1923: A psicologia das massas e análises do eu e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Sobre a psicogênese de um caso de homossexualidade feminina (1920). In: *Obras Completas, Vol XV, 1920-1923: A psicologia das massas e análises do eu e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. O Eu e o Id (1923). In: *Obras Completas, Vol XVI, 1923-1925: O Eu e o Id, "autobiografia" e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. A organização genital infantil (1923b). In: *Obras Completas, Vol XVI, 1923-1925: O Eu e o Id, "autobiografia" e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Sobre a sexualidade feminina (1931). In: *Obras Completas, Vol XVIII, 1930-1936: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. A dissecação da personalidade psíquica (1933). In: *Obras Completas, Vol XVIII, 1930-1936: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. A feminilidade (1933b). In: *Obras Completas, Vol XVIII, 1930-1936: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PEIRCE, CHARLES S. *Collected Papers (Vols. I a VIII)*. Ed. Eletrônica. Charlotterville e Cambridge: Intalex Co. & Harvard Univ. Press, 1992.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2ª edição, São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. 1ª edição, São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Paulo Neves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

_____. *Conferência Levantes*. São Paulo, 2017. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=rOm0zW98nbk> >. Acesso em 5 de julho, 2019.

RANCIÈRE, JACQUES. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto; 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto; 1ª edição, São Paulo: Contraponto, 2012.

ROUDINESCO, ELISABETH. *Por que a Psicanálise?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SALLES, CECILIA A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

_____. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 5ª edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

Recebido em: 11 de fevereiro de 2020

Aceito em: 18 de novembro de 2020