

# O interior é o exterior: o relacional como o espaço (feminino) do radical<sup>1</sup>

Catherine de Zegher, 2002<sup>2</sup>

Tradução Inês de Araujo<sup>3</sup>

**Resumo:** Colocando em discussão temas como corpo, identidade e linguagem, o ensaio de Catherine de Zegher discute o potencial das noções de relação e conectividade para uma compreensão alargada da arte. Sua abordagem de temas como corpo, identidade e linguagem é calçada sobretudo na análise das estratégias conceituais e práticas adotadas nos trabalhos de Anna Maria Maiolino e Lygia Clark em seu confronto com uma das questões mais urgentes da produção contemporânea, a da reconexão de arte e vida.

**Palavras-chave:** *Corpo. Identidade. Linguagem.*

## The inside is the outside: the relational as the (feminine) space of the radical

**Abstract:** By bringing into discussion themes such as body, identity, and language, Catherine de Zegher's essay argues for the potential of the notions of relation and connectivity in broadening the understanding of art. Her approach to themes like body, identity, and language is based primarily on the analysis of the conceptual and practical strategies adopted in the works of Anna Maria Maiolino and Lygia Clark, as they confront one of the most urgent issues in contemporary production: the reconnection between art and life.

**Keywords:** *Body. Identity. Language.*

---

1 Texto baseado em palestra ministrada na Conference Women artists at the millennium, em novembro de 2001 na Princeton University. Disponível em [https://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue4-IVC/IVC\\_iss4\\_Zegher.pdf](https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/IVC_iss4_Zegher.pdf). Acesso em 25 out. 2025.

2 Catherine de Zegher, escritora e pesquisadora independente, é curadora e historiadora de arte moderna e contemporânea desde os anos 1980. Entre seus projetos curatoriais destacam-se as exposições *On Line. Drawing through the Twentieth Century*, Museum of Modern Art (MoMA), Nova York (2010) e *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, Institute of Contemporary Art, Boston (1996), que itinerou por Whitechapel Gallery, Londres (1996) e Art Gallery of Western Australia, Perth (1997). Atualmente é diretora-executiva do *Embrace: Space for Art, Creation and Regeneration*.

3 Inês de Araujo é artista, pesquisadora e professora adjunta do Departamento de Linguagens Artísticas (DLA/lart) e da linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGARtes) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – R. São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20550-013. E-mail: [ines.arj@gmail.com](mailto:ines.arj@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7056-1386>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2689541605877857>. Rio de Janeiro, Brasil.

Pode parecer um sinal precursor começar meu ensaio com uma imagem que me assombra desde 11 de setembro, mas que, de forma concisa, prefigura muitos dos assuntos sobre os quais escreverei. É a imagem de uma obra da artista e poeta chilena Cecilia Vicuña, há muitos anos radicada em Nova York. Datada de 1981, a obra mostra uma palavra desenhada em pigmento de três cores (branca, azul e vermelha, também cores da bandeira americana) no asfalto da West Side Highway, com o World Trade Center no horizonte. O que se lê em espanhol, *Parti si passion* (Participação), Vicuña desdobra como “dizer sim na paixão, ou compartilhar o sofrimento”. Revelando aspectos de conectividade e compaixão, a palavra escrita na via era tão efêmera quanto o significado que permaneceu para o mundo da arte. Ignorada e não reconhecida, ela desapareceu na poeira, mas se tornou inteligível no presente.

Essa obra precária nos mostra como certas práticas artísticas, em seu esforço contínuo para impulsionar uma percepção diferenciada do mundo, têm seu conteúdo visionário marginalizado devido a leituras cristalizadas e convencionais da arte, mas, ainda assim, fadado ao reconhecimento. Meu ensaio busca desvendar a latência desse tipo de trabalho na segunda metade do século XX, que, lentamente, vem à tona hoje e pode ser compreendido graças à prática feminista, como também, provavelmente, por uma realidade abruptamente alterada. Focalizando o trabalho de duas artistas sul-americanas – Lygia Clark (1920-1988) e Anna Maria Maiolino (1942-),<sup>1</sup> ambas do Brasil – abordarei o tema do “relacional como o radical”.

Em uma xilogravura de 1967 de Anna Maria Maiolino, duas figuras abstratas, com bocas bem abertas e sem olhos, encaram o vazio. Por seus ombros maciços, elas se conectam, gritando juntas, como pais de um filho perdido, o nome de Anna. Insistentemente, sob as formas elementares escavadas na xilogravura, o nome é repetido. Enquanto acima ele está escrito em branco em um balão de fala contra fundo preto, no qual a madeira foi entalhada e subtraída da matriz, agora ele se apresenta em letras maiúsculas pretas, o remanescente da própria madeira – assim como as bocas uivantes e o espaço escuro e inexplorado que cerca os fantasmagóricos bustos brancos. Maiolino começou a fazer xilogravuras na década

1 Mais informações sobre as obras e as artistas estão disponíveis em: <https://annamariamaiolino.com/obras-amm.html> e <https://portal.lygiaclark.org.br/>. Acesso em: 26 out. 2025.

de 1960, ao se estabelecer no Rio de Janeiro. Nascida durante a Segunda Guerra Mundial na Calábria, ela imigrou para a América do Sul aos 12 anos com sua família, fugindo da fome e da pobreza do pós-guerra no sul da Itália, e mudou-se novamente da Venezuela para o Brasil aos 18 anos. Lidando com as dolorosas dificuldades que um estrangeiro inevitavelmente encontra – uma boca a mais, muitas e incompreensíveis falas – a obra de Maiolino, desde o início, relaciona comida e linguagem e linguagem e comida. Ligada a um lugar que desapareceu e sempre se sentindo em outro lugar, ela não pertence a lugar nenhum, exceto à junção de duas alteridades, o que já foi e o que é infinitamente adiado. Sua vida é preenchida por ressonância e raciocínio cortados da memória agridoce que o corpo tem da infância: a língua e o seio da mãe. De acordo com Julia Kristeva (1991, p.22), uma vez em uma nova terra,

...você experimenta como assassinos os nativos que nunca falam dos seus parentes próximos – claro, eles foram próximos no passado e em outro lugar, inabordável, enterrados em outra língua... Mas, a propósito, quem é o assassino? Aquele que não conhece meus parentes, ou eu mesma, enquanto construo minha nova vida como um frágil mausoléu no qual sua sombria figura é integrada, como cadáver, na origem dos meus questionamentos?

A xilogravura inicial de Maiolino, *Anna*, um autorretrato como um palíndromo, parece traçar uma identidade dividida: alguém se tornaria um estranho em outro país por já ser um estranho por dentro? Lida de trás para a frente ou vice-versa, *Anna* é dupla: positiva e negativa, branca e preta, ausente e presente, fora e dentro. Dividida ao meio, entre línguas, seu âmbito seria de silêncio e mudez, não tivesse ela escolhido, em seu lugar, o da mutação de uma linha fronteira concebida como um eixo de mobilidade. Tal estado de ser implica escolha, desejo, surpresa, rupturas e adaptações, mas nunca repouso ou regularidade. Vivendo uma origem perdida e a impossibilidade de criar raízes, a artista logo entende que seu tempo é o presente em suspenso: sempre um novo começo, em ação, em transição, em que a mudança acontece. A nova língua, embora Maiolino saiba que nunca fará parte dela, parece irresistivelmente com uma ressurreição: novo solo, nova pele, novo sexo. Na tentativa de unir as partes separadas da traumática divisão própria à condição do migrante, sua obra transborda *pathos*, angústia e energia. Estabelecida, mas dentro de si mesma, sem confiança, a estrangeira se sente como se não tivesse a si mesma, vivendo de acordo com as circunstâncias e os desejos dos outros – ela é a outra: “Eu” não pertence a “mim”..., “eu” existo de fato? Essa fragmentação e

parcelamento, que ameaça levar seu pensamento e fala a um estado de completa confusão, impulsiona Maiolino a uma busca constante por fusão, “na qual não há dois seres, mas apenas um, que é consumido, completo, aniquilado” (KRISTEVA, 1991, p.9). Seu desenho *Neoconcreto Poema Secreto [eu +tu]*, de 1971, revela, ao mesmo tempo que oculta, uma bela síntese dessa errância como ser, como ser-em-relação.

Gravado em 1971 após seu retorno ao Brasil, vindo de Nova York, onde Maiolino permaneceu três anos e aprendeu sobre minimalismo e conceitualismo, *Ponto de Fuga* consiste em linhas horizontais encontrando seu caminho para fora de um quadrado envolvente, como se a mente estivesse perdendo sua terra natal geométrica e o espírito estivesse à deriva. Uma dialética da divisão que governa todo o pensamento do dentro e fora, positivo e negativo, preto e branco percorre sua obra, mas é constantemente negociada, já que o espaço de separação entre essas simples oposições diametrais da forma, frequentemente declinadas com hostilidade e alienação, está sujeito à reconexão no interior de um processo de transformação. Dentro e fora, na deriva de sua imaginação, são experienciados como transitando na fronteira indicada por A (de Anna) e O (de zero) em sua gravura *Ponto de Fuga*, vistos, portanto, não somente em termos de seu antagonismo, como também multiplicando-se em inúmeras e diversas nuances de reciprocidade. Essa lição de amplificação ontológica encoraja Maiolino a ir mais longe em sua experimentação com o papel, que deixa de ser mera superfície para o desenho figurativo e abstrato e passa a ser usado como “espaço e corpo”. Como Maiolino explica,

A matriz ou placa usada no processo de gravação necessariamente nos coloca em relação íntima com o lado de fora e o lado de dentro do espaço da impressão. Me intrigava o espaço no verso do papel: o que está por trás dele, o que está fora de vista – o outro espaço sendo o do ausente, do latente, do oculto. Comecei a imprimir ambos, frente e verso do papel. Assim, através do corte, do rasgo e da dobra, eu podia descobrir o que era impresso no verso e incorporá-lo ao trabalho junto com o vazio deixado pela remoção do papel cortado ou rasgado. Como resultado desse gesto espontâneo e agressivo, o rasgo e o corte foram então subitamente costurados, por arrependimento...<sup>2</sup>

2 As notas não referenciadas são parte de conversas entre Maiolino e a autora, de 1998 a 2001.

As *Gravuras Objetos* e os *Desenhos Objetos*, de 1971 a 1976, mostram uma fluidez na qual – como na linha da maré – o interior e o exterior não são entregues a sua oposição geométrica, mas permanecem, ainda que brevemente, em fluxo e refluxo entre o espaço íntimo e o indeterminado. Para Maiolino, eles sugerem “a existência da *plenitude no vazio*.”

Explorar o papel e sua corporeidade teria situado a obra de Maiolino próxima às práticas da neovanguarda europeia, particularmente de Lucio Fontana, mas, mais próxima ainda às do Neoconcretismo no Rio de Janeiro. Durante a década de 1960 e início da seguinte, seus encontros com Hélio Oiticica e Lygia Clark claramente impactaram o desenvolvimento de sua obra. Cofundadores do movimento Neoconcreto (1959-1961), Oiticica e Clark reagiram contra seus colegas de São Paulo que abraçaram a fase inicial, ou Concreta, do Construtivismo no Brasil, fortemente ancorada na abstração matemática de Max Bill, de explorações puramente ópticas, e de ideias que buscavam integrar “cientificamente” a arte à sociedade industrial. Contra o que consideravam um formalismo sem vida, mas sem abandonar a linguagem da abstração geométrica ou as preocupações gerais do Construtivismo, eles propuseram no Manifesto Neoconcreto “procurar um equivalente para a obra de arte, não na máquina, nem mesmo no objeto tal qual, mas... em organismos vivos”.<sup>3</sup> Mantendo alguns princípios construtivistas, como a importância dada às propriedades do material e à percepção das estruturas geradas por sua ação, Lygia Clark revitaliza a geometria em uma tentativa de revelar sua “processualidade” ao libertar “a linha do plano” de sua suposta condição inanimada para recuperar sua vitalidade e para transformar o espaço. O vazio da linha de junção entre os planos em *Superfícies Moduladas*, de 1958, torna-se uma “linha-espaço” atual, que ela chama de linha orgânica. O plano bidimensional, agora grávido de sua fertilização pelo espaço e revelando a presença nascente do relevo, é expandido e distendido para se tornar uma articulação tridimensional. Em *O Interior é o Exterior*, de 1963, a proposição do “orgânico” por Clark diz respeito à fusão de opostos – interior e exterior, o subjetivo e o objetivo, o erótico e o ascético – e é marcada pela rebelião contra a experiência dissociativa do que ela denomina vazio-cheio na subjetividade. Como escreve Clark acerca da obra *Caminhando* em 1963: “O ato faz

3 Manifesto Neoconcreto reproduzido em Brito (1985, p.12-13).

o homem contemporâneo perceber que o poético não está fora dele, mas nele e que ele sempre o projetou por meio do objeto chamado arte”.<sup>4</sup>

Na década de 1970, por algum tempo, Maiolino desenvolveu estratégias do Neoconcretismo alinhadas às de Clark relativas ao confronto da arte moderna a uma de suas questões mais urgentes: a da reconexão entre arte e vida. Segundo Suely Rolnik (1999), o objetivo de ambas seria

liberar o objeto artístico de sua inércia formalista e sua aura mistificante, criando ‘objetos vivos’ nos quais se pudesse vislumbrar as forças, o processo sem fim, a energia vital que se agita em tudo, e emancipando o espectador de sua inércia sonolenta.

As obras que mais aproximam as duas artistas são os experimentos de grupo organizados por Lygia Clark em Paris, *Canibalismo* e *Baba Antropofágica*, e o filme super-8 de Maiolino *In-Out Antropofagia*, gravado no Rio, todos de 1973. Além de ligar comida e linguagem com saliva, seus títulos são inspirados na teoria moderna brasileira da antropofagia (ou canibalismo). Na década de 1920, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade formularam essa teoria de um caldeirão cultural, no qual mesclavam o movimento modernista, o primeiro futurismo e o primitivismo tardio, com a herança africana de seu país. Amaral em sua pintura *Antropofagia*, de 1929, e Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, ao declarar “Só a antropofagia nos une”, buscaram uma cultura nacional híbrida na qual elementos espirituais, nativos, africanos e europeus eram reunidos e apropriados em um ato de devoração e digestão. O manifesto de Andrade tornou-se a cartilha básica da arte brasileira no século XX, junto com o movimento neoconcretista e sua relevância social. Na *Baba Antropofágica*, de Clark, os participantes expõem fios de carretéis de algodão de suas bocas, projetando “baba canibalística” sobre um corpo estendido.

Nesse ritual, os corpos afetam outros corpos até que suas emanções entrelaçadas formem um molde de fio umedecido com saliva sobre o corpo afetado. Enquanto ainda úmido, o molde é removido, como uma placenta de algum útero coletivo do qual um novo corpo nasce, esculpido por todos, [...] não através da identificação

4 Manuscrito não datado (ca. 1963-64), arquivos Lygia Clark.

(cada um ‘se tornando como o outro’) mas através da contaminação (cada um ‘tornando-se outro’) (ROLNIK, 1999).

Nesse entre espaços exploratório do relacional, Clark continua a fazer arte usando um modelo conversacional de reconhecimento e troca que ela materializa em uma teia de linhas de conexão ou de “objetos relacionais”.<sup>5</sup> No filme de Maiolino, a câmera focaliza sucessivamente duas bocas alternadamente, que ocupam todo o espaço da tela: a de uma mulher e a de um homem. No início, a boca é amordaçada com fita adesiva, tornando a fala ou a alimentação impossível; ela é censurada, mas em seguida aparece não mais amordaçada, tentando articular alguma fala – a enunciação de uma língua em formação. Um longo fio preto é engolido e reemerge da boca que o expele em um vômito de filamentos coloridos.

Abordando a teoria da Antropofagia e reivindicando o acesso ao corpo como *site* híbrido de reinvenção permanente da existência, Clark explorou cada vez mais o potencial terapêutico de sua proposição artística por meio de seus “objetos relacionais”, com os quais, de 1976 a 1982, ela tratou muitas pessoas em seu estúdio, ao passo que Maiolino propõe a subjetividade como relacional, constituída da dinâmica vibrante do moldar-se no encontro com o outro mediante a vida pulsante das coisas cotidianas e dos gestos triviais. Insistindo na ideia de “organismos vivos” em relação à arte, Maiolino participou da exposição de Oiticica Mitos Vadios, em 1978, com dois projetos radicais: *Monumento à Fome* consistindo em dois sacos, um de arroz branco e outro de feijão-preto, amarrados juntos por uma fita e colocados em uma mesa em uma praça; e *Estado Escatológico*, instalando vários tipos de papel higiênico em um muro de rua. As obras evidenciam a atividade das extremidades opostas do canal alimentar, que flui como uma linha imaginária de transformação entre elas. Em *Estado Escatológico*, em que os materiais variam do papel higiênico mais caro ao mais barato, um jornal e uma folha de árvore, ela igualmente aponta para o estado de igualdade entre todos nós, mesmo que o Estado e seus sistemas tentem continuamente instituir a hierarquia. A obra lida ironicamente com as pre-

5 Ao longo do tempo, os objetos relacionais de Clark foram muitos e variados: almofadas, sacos plásticos preenchidos de ar ou água, sacos de cebola preenchidos com pedras ou sementes, conchas, meias de náilon com bolas de pingue pongue em uma ponta e bolas de tênis em outra, além de muitos outros, que ela manipulava no corpo do paciente.

tensões do rico consumidor e do mercado, que se esforçam para conferir *status* e distinção por meio do mais banal denominador corporal comum. O trato digestivo, que se encontra entre o dentro e o fora, e sua capacidade de transformação podem ser comparados à trajetória artística, e seus imprevisíveis devires, tal qual uma comunhão, igual e acessível entre todos nós. Aqui, a arte não é sobre uma imagem ou sentido do mundo expresso pelo artista na transferência de mitos, mas sobre o poder da criação permanente da capacidade de se sentir e sentir o mundo, que cada pessoa, como ser vivo, eventualmente possui. A obra dual apresentada na exposição *Mitos Vadios*, invocando processos somáticos orais e anais, parece ser crucial na abordagem de Maiolino do corpo, pois ela conecta o que entra e sai de cada corpo e exemplifica sua capacidade de criar por meio de orifícios no papel... Desde o início, *Glu Glu Glu*, de 1966, um alto-relevo pintado e gravura com o mesmo título, retratam essa ideia em uma cena dividida: na parte superior, o busto de um corpo com a boca bem aberta na frente da comida, e na parte inferior, o canal alimentar (no alto-relevo) e um vaso sanitário (na xilogravura). Essas obras iniciais em papel antecipam as obras posteriores em argila da década de 1990 como a materialização explícita de seu propósito de despertar a percepção da vitalidade criativa em todos, e não apenas no artista.

Se Maiolino abraça os imperativos do Neoconcretismo, ela igualmente negocia sua prática por meio de um complexo conjunto de permutações de idiomas artísticos do pré e pós-guerra da Europa e dos Estados Unidos. O reconhecimento do próprio corpo como força e energia deu origem a uma arte, gestual e magmática, que se define pela ação e pelo *informe*. Na *action painting* e na *art informel*, os materiais da arte foram transformados pelos corpos dos artistas, derramando e penetrando a tela, de modo a estender-se no campo da própria vida. Na segunda metade do século XX, produzir arte significa incorporar o próprio corpo e manifestar o movimento convulsivo e caótico das pulsões existenciais de modo a encontrar uma dimensão outra ancorada na experiência cotidiana. Partindo da antítese da metafísica e da corporeidade, da sublimidade e da contingência, Piero Manzoni é um desses artistas que mais claramente contraria as afirmações, especialmente de Fontana, por um espaço além da matéria. Reminiscente dos *Achromes* de Manzoni, de 1961-1962, com pãezinhos e caulim sobre tela, as esculturas de argila de Maiolino, a série *Os Outros*, de 1990-1995, e a série *Codicilli*, de 1993-2000, resultam dos gestos cotidianos que se repetem várias vezes, dia após dia, sem que nos demos conta, motivados por impulsos primordiais e ações vitais do processo da vida. De

início, seu procedimento escultórico segue o método familiar da moldagem, desenvolvendo-se em três fases: o objeto é modelado em argila (um positivo) para executar o molde (um negativo) da forma final em gesso ou cimento (um positivo). Moldados por esse processo, seus relevos passam a reunir cada vez mais sinais de uma nova linguagem, bem como a lembrar a comida exposta em uma bandeja. Os gestos de moldagem de Maiolino, paralelos às tarefas de *la cucina italiana*, manipulam excessivamente a terra como massa. Lentamente, a terra do pai e o pão da mãe colapsam na fermentação abjeta do “eu”, da mesma forma que formula Kristeva (1982, p.3):

A náusea me faz relutar diante desse creme de leite, me separa da mãe e do pai que o oferecem. ‘Eu’ nada quer desse elemento, sinal de seus desejos; ‘eu’ não quer ouvir, ‘eu’ não assimila isso, ‘eu’ expele isso. Mas uma vez que a comida não é um ‘outro’ para ‘mim’, que sou apenas em seu desejo, eu *me* expilo, eu *me* vomito, eu *me* abjeto no mesmo movimento através do qual ‘eu’ reivindico estabelecer a mim.

No conjunto da obra de Maiolino, a forma é a um só tempo dinamicamente afirmada e anulada, “em busca de uma identificação que nunca acaba, necessita, assim, da ação de outro gesto para sustentar o desejo”. Buscando a confirmação de uma subjetividade interior a multiplicação de formas de argila, a artista, em uma proliferação infinita de impulsos, agora invade o espaço com uma instalação da qual cada peça é feita de um e mesmo molde: *Um, nenhum, cem mil*, de 1993.

Quase ao mesmo tempo, Maiolino começa a desenvolver trabalhos em argila que resultam da interrupção do procedimento de moldagem na segunda fase. *A Sombra do Outro*, de 1993, *O Ausente*, de 1993-1996, *É o que Falta*, de 1995-1996, e *In & Out*, de 1995, consistem no próprio negativo recuperado. Os títulos dessas obras se referem à existência do oposto, do positivo ausente separado do negativo restante. Elas incorporam a nostalgia da matriz, uma vez que formaram um único corpo em um dado momento durante o processo de moldagem da escultura. Como nos *Objetos Impressos* e nos *Desenhos Objetos*, Maiolino repete a tentativa de tornar o outro lado, no caso do papel – o negativo – ativo e participativo. O molde, geralmente esquecido e descartado, é

dotado de um novo valor pela ênfase dada às suas propriedades gerativas, ao espaço vazio, no qual a memória do outro existe em seu não estar ali: o positivo-presente na ausência (EMILIO CARLOS, 1999).

Em *Muitos e Mais de Mil*, ambos de 1995, a argila é trabalhada no local e deixada para secar sem nenhum molde. Essas obras assimilam a primeira e a terceira fases do procedimento de moldagem, consistindo apenas nas formas positivas feitas à mão, todas iguais e diferentes, paradoxalmente se propagando como objetos artesanais pré-industriais em uma linha de montagem ou como formas excrementais de uma erupção geológica. De acordo com Maiolino, “a acumulação topológica dessas formas iguais/diferentes, como a visão de um campo arado com as marcas do homem e do cultivo, é comovente”. A artista agora identifica a si mesma como lavradora da linguagem – a cultivadora que constante e laboriosamente corta, levanta e revira o solo, preparando o leito para as sementes e infundindo a terra com fertilizante fecal. A descarga em sua obra é, na verdade, uma questão de desgarrar-se daquele “remanescente de terra” pegajoso. A associação de Maiolino ao poder da terra – escatológico e escatológica – de repentinamente mudar, dividir e excretar estabelece uma conexão com a linguagem e sua subversão. Enquanto mapeia a construção do “eu” pelas esferas privadas e públicas, ela percebe que a política da merda converge com o policiamento e a limpeza da linguagem na construção de um estado capitalista centralizado. De muitas maneiras, a história da merda torna-se a história da subjetividade, já que a formação do sujeito se relaciona à linguagem assim como

o ‘abjeto’, que designa aquilo que foi expelido do corpo, rejeitado como excremento literalmente tornado ‘Outro’. Isso aparece como uma expulsão dos elementos estrangeiros, mas o estrangeiro é verdadeiramente estabelecido mediante essa expulsão. A construção do ‘não-eu’ como o abjeto estabelece os limites do corpo que são igualmente os primeiros contornos do sujeito (BUTLER, 1990, p.133).

À espera da desintegração, as mais recentes formações de argila aparecem como pilhas caóticas de terra pegajosa remanescente ou como itens perfeitamente organizados em mesas e prateleiras. Dependendo do tamanho da instalação, essa arrumação metódica de formas informes e coágulos mínimos, muitas vezes, assemelha-se ao armazenamento de massa em bandejas de um armário doméstico ou de um forno de padaria industrial. Alternadamente, elas remetem ao apogeu sádico da sistematização da exibição de matéria escatológica para consumo. Além da referência à fabricação de cerâmica, a analogia cobre substancialmente o ciclo alimentar, da comida às fezes, ou seja, os produtos humanos “mais básicos”. Nesse excuro digestivo do nutritivo ao excremental, a artista, como moldadora, é o meio entre o que entra e sai do corpo. O molde da

fundição é a palma de sua mão agindo conforme indicam sua vontade e a “vontade” do material. É no interior dessa ação da mão que o positivo e o negativo colapsam. Assim como o molde rejeitado, que outrora foi matriz geradora e unificadora, o corpo de Maiolino da mesma maneira que o mediador entre o dentro e o fora, entre o positivo e o negativo, entre o caos e o sistema, é, na etapa de apresentação, descartado. Mediante sua afirmação e abjeção a um só tempo, ela não apenas externaliza o processo interno de moldagem intestinal como sendo uma atividade semiótica de criação acessível a todos, como também, ao vivenciar o próprio ponto de mutação, ela inesperadamente consegue fundir partes separadas de si e do outro. A ligação transformacional e a interação flexível entre ambos os opostos do “interior” e “exterior” permitem, nesse ponto, uma fusão que sintetiza a permanente tarefa de reinventar a subjetividade e seu modo de existência. Investindo o corpo ao desinvestir o objeto, Maiolino parece retomar a afirmação de Clark (1973, p.232-233) no final de sua vida de que “A arte é o corpo”. Se Clark, antes de sua morte repentina, fala e escreve sobre essa próxima fase em seu trabalho, Maiolino parece concretizá-la, fazendo com que cada um de nós se torne consciente de ser “a estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular”,<sup>6</sup> agitada por uma dinâmica de constante diferenciação e fusão.

De acordo com Judith Butler (1990, p.134),

O que constitui por meio de divisão os mundos ‘interno’ e ‘externo’ do sujeito é uma fronteira e um limite tenuamente mantidos para fins de controle e regulação social. A fronteira entre o interno e o externo é confundida com as passagens excrementais nas quais o interno efetivamente se torna externo, e essa função excretora torna-se, por assim dizer, o modelo pelo qual outros modos de formação de identidade são realizados. De fato, este é o modo pelo qual os Outros se tornam merda.

Questionando a distinção binária que consolida a coerência do sujeito, a mediação de Maiolino borra uma linha de fronteira visualizando essas passagens excrementais como conexões transformacionais entre comida e fezes, interno e externo, positivo e negativo, preto e branco, vazio e cheio, concebendo a criatividade na relação entre o eu e o outro. Assim, sua obra

6 Nas palavras de Clark (1973, p.232-233).

desafia modalidades baseadas no paradigma fálico de rejeição ou assimilação, agressão ou identificação, que moldam a forma como a arte é vista, tanto quanto a forma como as sociedades tratam os imigrantes. De fato, voltando a Butler (1990, p.133), evidencia-se que

O limite do corpo, bem como a distinção entre interno e externo, é estabelecido pela ejeção e transvalorização de algo originalmente parte da identidade em uma alteridade profanada. (...) Para entender o sexismo, a homofobia e o racismo, o repúdio dos corpos por seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma ‘expulsão’ seguida por uma ‘repulsa’ que funda e consolida identidades culturalmente hegemônicas ao longo de eixos de diferenciação sexuais/raciais/de sexualidade.

Houve, é claro, muitas artistas que tentaram mudar esse paradigma fálico, como Nancy Spero, Martha Rosler e Mary Kelly, para citar algumas. Divididas entre uma velha linguagem, agora institucionalizada, parte do imperialismo onipresente, e uma nova linguagem, elas desafiaram preconceitos do modernismo ao reconhecer o grande potencial das noções de relação e conectividade para uma compreensão alargada do que a arte pode ser – ainda que primeiro elas tenham tido que declarar o eu como mulher em seu trabalho. Usando palavras como a matriz, gravidez, objetos relacionais e o vazio/cheio, o trabalho de Lygia Clark e Anna Maria Maiolino foi por muito tempo percebido como ambíguo, mesmo que agora seus experimentos artísticos estejam sendo reconhecidos. No caso de Clark, o relacional, posto que curava, foi recuperado em termos psicanalíticos de terapia, o que o aprisionou por um tempo. Talvez a própria artista tenha sido responsável por isso, já que em suas últimas obras ela se autodenominava terapeuta e frequentemente usava conceitos psicanalíticos para interpretar as experiências dos chamados pacientes que fizeram parte de sua proposição de estruturação do eu. Durante a “sessão”, a possibilidade de criação permanente era avaliada de acordo com a percepção de si e do mundo pela pessoa. Sendo inovadora, sua proposição artística não tinha outra teoria além da psicanálise para se apoiar e apreender sua radicalidade acerca do trabalho com a subjetividade interior à relação. Os críticos de arte não reconheceram essa virada em seu trabalho, muito menos os psicanalistas. No entanto, ao restabelecer a relação entre arte e vida na subjetividade do espectador, a proposição de Clark transpõe a separação entre o domínio artístico e a psicoterapia. De acordo com Suely Rolnik (1999),

Clark cria um território, que não é nem situado na esfera da arte como um departamento da vida social especializado em atividades semióticas, em que o acesso ao potencial criativo da vida é confinado; nem na esfera da terapia, especializada em tratar a subjetividade separada desse potencial – esse é um novo território.

De forma semelhante, e conseqüentemente também correndo o risco de ser vista como oscilando entre dois campos de experimentação e conhecimento, a artista e psicanalista Bracha Lichtenberg Ettinger se propôs a audaciosa tarefa de integrar ambas as práticas e desenvolver uma teoria inovadora. Na elaboração de seu trabalho gerado por essa suspensão, “o entre” como um espaço de coemergência, relacional e fluido, tornou-se seu em teoria e prática. Essa experiência de transformação e borrimento das fronteiras entre o eu e o outro é incorporada em seu desenho, pintura e escrita sobre trauma, vestígios de memória, exílio e história, à medida que ela considera o *status* da representação, do olhar e da marca. Usando uma fotocopiadora que ela interrompe em meio à execução, a artista remove a imagem enquanto ela ainda está aparecendo durante o processo e trabalha o resíduo de tinta empoeirada da cópia na pintura. As imagens texturizadas, frequentemente fotografias de família, fotografias de jornais antigos de vítimas do Holocausto e vistas aéreas tiradas de diferentes arquivos de guerra, copiadas repetidamente até perder os detalhes, evocam a impressão de um passado que assombra o presente – rastros de gerações perdidas. Em seu estúdio, as obras expostas nunca parecem se acomodar, à medida que ela as retira da parede, uma por uma, para retrabalhar cada uma em contínua reiteração. Recentemente, Lichtenberg Ettinger passou a realizar esse processo pictórico durante sua prática como analista enquanto escuta seus pacientes. Ao reconhecer essa “autoalteridade”, ela traça, por meio de camadas de marcas sobre marcas, o momento do pensamento sendo compartilhado, uma vez que ele não pertence exclusivamente nem a um nem ao outro. Rastros desse encontro são levados para a conversa, rastros nem sempre do trauma daquele que está na frente do analista, mas rastros transmitidos do trauma de um outro na psique do paciente. Seu método de trabalho não é específico de um encontro em particular com uma pessoa e vai além de expressar seus pensamentos ou sentimentos, já que às vezes, ao longo de vários anos, diferentes vestígios de diferentes encontros em diferentes momentos lentamente se acumulam na mesma folha de papel. De certa forma, ela está garantindo a troca e dando a ela uma voz visual. Sua prática lhe permitiu teorizar e verbalizar esse novo conceito de um olhar *matricial* ao lado do olhar fálico. Ela explica:

A matriz como um espaço inconsciente de emergência e desvanecimento simultâneo do eu e do não eu desconhecido é um espaço-fronteira compartilhado no qual a

diferenciação-em-co-emergência e a distância-em-proximidade são continuamente realocadas e reorganizadas pela *metramorfose*.<sup>7</sup>

Alguns artistas, portanto, tratam a obra de arte menos como um objeto do que como um processo “criador” do sujeito. Eles submeteram a complexa estrutura da linguagem visual à análise crítica, ao mesmo tempo que baseando-se cada vez mais em ideias do relacional que emergem na criação artística. Da segunda metade do século passado até o presente, esses artistas têm buscado realizar uma mudança para fora da absorção total do indivíduo moderno, na direção desse espaço fluente de relação em que o ser não precede seu devir. A relevância de seus trabalhos reside em dar continuidade a questões já desenvolvidas, cuja importância foi recoberta e negada pela história da arte. Separadas de nós, mas recompostas no presente, eu mencionaria como exemplos fascinantes de artistas abstratas Hilma af Klint e Emma Kunz, artistas amplamente desconhecidas tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Elas seguiram caminhos não tradicionais ao investigar as propriedades espirituais, transcendentais, científicas e curativas de estruturas definidas pela linha, pela geometria e pela matriz. Hilma af Klint, nascida em 1862 em Estocolmo, Suécia, morreu aos 82 anos, deixando mais de mil pinturas e desenhos, bem como 124 livros não publicados, nos quais ela aborda o conceito de vida como uma evolução em direção ao equilíbrio entre as chamadas forças opostas. Essa foi sua produção “secreta”, que ela determinou que deveria ser mantida longe da apresentação pública durante 20 anos após sua morte. Nascida em 1892 na Suíça, Emma Kunz também escreveu uma publicação comunicando sua visão de mundo na qual arte, natureza e vida estão intimamente entrelaçadas: “Minhas imagens são para o século XXI”. Seu legado abrange um amplo espectro: ela foi uma poderosa curandeira e uma artista que criou centenas de desenhos que ela usava durante terapias experimentando com telepatia e radiestesia (adivinhação com um pêndulo). Kunz utilizava um pêndulo para iniciar cada um de seus desenhos e para planejar sua estrutura final. Ela os considerava imagens de campos energéticos a partir dos quais formulava seus diagnósticos.

No conjunto de obras apresentadas, a forma é significativa, embora apenas porque permanece interior a modelos relacionais e conversacionais,

7 Para discussão dos conceitos de Ettinger, ver Shread (2008).

que desfazem convenções ainda extremamente rígidas para existir em fluxo. Se o modernismo precisou ser cada vez mais dependente da alienação, separação, negatividade, violência e destruição de acordo com suas estratégias do radical e do inventivo, o século XXI pode muito bem estar desenvolvendo outra criticalidade, cada vez mais definida pela inclusão, pela conectividade, por atitudes envolventes e constituintes, e de cura também. Isso certamente resulta crucialmente, e em larga medida, do trabalho de artistas mulheres.

### Referências

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BUTLER, Judith. *Gender trouble*. New York/London: Routledge, 1990.

CLARK, Lygia. L'art c'est le corps. *Preuves*, Paris, n.13, p.143-145, 1973, 143-145 (republicada no catálogo da exposição Lygia Clark na Fundacio Antoni Tapiez (Barcelona), em 1997, p. 232-233).

EMILIO CARLOS, Esther. The memory of the other. In: *The experimental exercise of freedom*. Los Angeles: MOCA, 1999 (catálogo).

KRISTEVA, Julia. *Strangers to ourselves*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991.

KRISTEVA, Julia. *The powers of horror: an essay on abjection*. Trad. Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

ROLNIK, Suely. Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark. In: *The experimental exercise of freedom*. Los Angeles: MOCA, 1999 (catálogo).

SHREAD, Carolyn. Metamorphosis or metramorphosis? Towards a feminist ethics of difference in translation. 9 out. 2008. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/ttr/2007-v20-n2-ttr2396/018825ar/>.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

