

(RE)VELAÇÕES DO OLHAR:
recortes do processo criativo com Liana Timm

(RE)VELATIONS OF THE LOOK:
sections of the creative process in Liana Timm

[RÉ]VÉLATIONS DU REGARD:
découpages du processus de création avec Liana Timm

Emília Viero
Jaime Betts
Lenira Balbuena Fleck

Liana Timm

Tecendo Feminilidade, Arte e Sujeito Contemporâneo Weaving Femininity, Art and the Contemporary Subject Tisser la Féminité, Art et Sujet Contemporain

Tania Rivera

*Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
To think about the Other, I hallucinate or make verses.
Pour penser l'autre, je délire ou je versifi.*

Hilda Hilst

ALGUNS FIOS

*Como todo artista, afirmava Picasso, sou em primeiro lugar o pintor da mulher⁶⁸. A imagem, o nu, o corpo de que se trata na arte seria primordialmente o corpo da mulher. Também segundo a psicanálise, é o corpo da mulher que faz imagem. É o corpo da mãe, a imagem por excelência, que a criança tentaria desnudar, do qual ela tentaria retirar o véu no afã de descobrir o seu real. Em uma gravura de Picasso, *Homem Descobrendo uma Mulher* (20/06/1931), o homem se retorce num movimento ansioso em direção ao fino tecido que ele acaba de suspender do corpo deitado feito de protuberâncias, ele também retorcido em uma pose improvável. Ao invés de dirigir seus*

A FEW THREADS

*Like every artist, said Picasso, I am first and foremost the painter of women⁶⁸. The image, the nude, the body which one deals with in art would be primarily a woman's body. Also, according to psychoanalysis, it is the woman's body that makes an image. The image *par excellence* that a child would try to denude, from which it would try to remove the veil in the effort to discover what is real about it, is the mother's body. In an engraving by Picasso, *Man Discovering a Woman* (20/06/1931), the man contorts himself in an anxious movement towards the fine textile that he has just hung from the body that is lying there constituted by protuberances, this too contorted in*

QUELQUES FILS

*Comme tout artiste, affirmait Picasso, je suis en premier lieu un peintre de la femme⁶⁸. L'image, le nu, le corps dont il s'agit dans l'art serait primordiallement le corps de la femme. De même selon la psychanalyse, c'est le corps de la femme qui fait image. Le corps de la mère est l'image par excellence, que l'enfant tenterait de dénuder, dont il tenterait d'ôter le voile dans le but de découvrir son réel. Dans une gravure de Picasso, *Homme Découvrant une Femme* [20/06/1931], l'homme se tord dans un mouvement angoissé en direction d'un fin tissu qu'il vient de suspendre au corps étendu fait de protubérances, lui-même tordu dans une pose improbable. Au lieu de diriger ses*



094. Série: EU QUERO ESTE PORTO ALEGRE (*I want this Porto Alegre*) [*Je veux ce Porto Alegre*]
| pintura digital (digital painting) [peinture numérique] | 280x780cm | 2004

olhos propriamente ao corpo, ele mira o véu, como a lembrar a impossibilidade de se ver este corpo real, e a premência de recobri-lo com uma imagem que tem no véu o seu suporte.

Talvez se consolide na passagem do século XIX ao XX o estatuto da imagem como véu, enigma a ser desvendado, algumas décadas depois da fotografia ter logrado a mimesis quase perfeita da realidade, revelando sua natureza imagética e, com isso, fazendo oscilar seu estatuto de verdade incontestada. A tal acontecimento correspondeu uma desestabilização do sujeito em sua relação com o mundo. Uma vez a realidade desvelada como imagem, algo nela se esconde e resiste a se deixar figurar, ao mesmo tempo em que se esgarça o tecido social em que se firmaria um sujeito unívoco. Toma força e se dissemina o célebre dito de Rimbaud: *Eu é um outro*. A psicanálise se inventa como teoria deste desencontro, a partir da prenhe imagem do corpo da histeria revulsionado por seus fantasmas que Charcot fazia fotografar por Londe a partir de 1883⁶⁹. Como nos faz ver Lacan com o *O êxtase de Santa Teresa* de Bernini, já nas esculturas barrocas um estranho gozo

an unlikely position. Instead of looking at the body proper, he gazes at the veil, as though to remember the impossibility of seeing this real body, and the pressing need to cover it with an image that is supported by the veil.

Possibly at the passage from the 19th to the 20th century the statute of image as a veil became consolidated, as an enigma to be solved, a few decades after photography achieved the almost perfect mimesis of reality, revealing its nature as an image, and thus making its statute of unchallenged truth fluctuate. The destabilization of a subject in his relationship with the world corresponded to this event. Once reality has been unveiled as an image, something in it avoids and resists being presented figuratively, at the same time as the social tissue on which a univocal subject would support himself frays. The famous saying of Rimbaud disseminates itself and becomes stronger: *the self is another*. Psychoanalysis invents itself as a theory of this failure to meet, based on the pregnant image of the body of the hysterical female revulsed by her phantasms that Charcot had photographed by Londe, beginning in 1883⁶⁹. As Lacan shows us, with *The Ecstasy of St Teresa* by Bernini,

yeux vers le corps même, il regarde le voile, comme pour évoquer l'impossibilité de voir ce corps réel, et l'urgence de le recouvrir d'une image dont le support est le voile.

Il semble qu'au passage du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle, le statut de l'image ait pris la forme du voile, de l'énigme à découvrir, quelques décades après que la photographie ait réussi la mimesis presque parfaite de la réalité, en révélant sa nature imagétique et ainsi, en faisant vaciller son statut de vérité incontestée. À un tel événement correspond une déstabilisation du sujet dans son rapport au monde. Une fois la réalité dévoilée comme image, quelque chose en elle s'esquive et refuse de se laisser représenter, tandis que se déchire le tissu social sur lequel prenait appui le sujet univoque. La célèbre affirmation de Rimbaud *Je est au autre* prend forme et se répand. La psychanalyse s'invente comme théorie de cette disparité, à partir de l'image saisissante du corps de l'hystérique révolté par ses fantasmes que Charcot faisait photographier par Londe à partir de 1883⁶⁹. Comme le montrait Lacan avec *l'Extase de Sainte Thérèse* de Bernini, déjà dans les sculptures baroques une étrange jouissance était

deixava-se entrever por entre as
revoltas dobras das vestes.

O surrealismo, concretizando o
encontro entre psicanálise e arte em
um mesmo questionamento
transformador do sujeito, produzirá
como uma de suas máximas: a beleza
será convulsiva ou não será⁷⁰. O belo
vai distanciando-se aí da idéia de um
sublime equilíbrio, ao aninhar-se nas
dobras das revulsões que são
verdadeiras revoluções para o sujeito
que, como Freud diante das histéricas
de Charcot, é instado frente a tal
enigma a rever sua posição.

UM PONTO, O CORPO DA MULHER E A IMAGEM

O corpo da mãe é o lugar da
revelação da ausência do falo, que
torna a castração efetiva no corpo do
próprio menino, como mostra Freud
em *O Fetichismo*⁷¹. Muito além da
anatomia, trata-se, na castração, da
conjugação entre morte e sexo em
que se inscreve o sujeito. No corpo
da mãe apresenta-se a falta, isso que
se define justamente como o que não
se dá a ver. Sobre isso surge então o
olhar, fazendo dessa visão uma cena,
um espetáculo. Entre o menino e o
corpo da mãe estende-se um véu, ou

already in the baroque sculptures, a
strange enjoyment could be glimpsed
among the disordered folds of her
garments.

Surrealism, implementing the meeting
between psychoanalysis and art in a
same question that transforms the
subject, will produce as one of its
maxims: *beauty will be convulsive or
will not*⁷⁰. Beauty takes distance
there from the idea of sublime
equilibrium, when it nests in the folds
of the revulsions that are real
revolutions for the subject who, like
Freud looking at the hysterical women
of Charcot, is urged to review his
position, when faced with this enigma.

A POINT, THE BODY OF WOMAN AND THE IMAGE

The mother's body is the place where
the absence of the phallus is revealed,
which implements castration in the
body of the boy himself, as shown
by Freud in: *Fetishism*⁷¹. Well beyond
anatomy, in castration it is the
conjugation between death and sex
in which the subject is inscribed.
In the mother's body there is a lack,
which is defined, precisely, as *what
does not allow itself to be seen*. On
this then appears the look, making of

perceptible dans les plis bouillonnants
des vêtements.

Le surréalisme, concrétisant
la rencontre entre la psychanalyse
et l'art en un même questionnement
transformateur du sujet, prendra pour
maxime : la beauté sera convulsive ou
ne sera pas⁷⁰. Le beau s'éloigne de
l'idée d'un équilibre sublime, en se
nichant dans les replis des revulsions,
véritables révolutions pour le sujet
qui, tel Freud devant les hystériques
de Charcot, est contraint devant
pareille énigme à revoir sa position.

UN POINT, LE CORPS DE LA FEMME ET L'IMAGE

Le corps de la mère est le lieu de
révélation de l'absence de phallus, qui
rend effective la castration dans le
corps de l'enfant lui-même, comme le
montre Freud dans *Le Fétichisme*⁷¹.
Bien au-delà de l'anatomie, il s'agit,
dans la castration, de la conjugaison
entre mort et sexe où s'inscrit le sujet.
Dans le corps de la mère apparaît le
manque, ce qui se définit justement
comme ce qui ne peut se voir. Sur ce,
surgit alors le regard, faisant de cette
vision une scène, un spectacle. Entre
l'enfant et le corps de la mère un voile
s'étend, une toile sur laquelle la
nudité crue devient une image. À

095. Série: EU QUERO ESTE PORTO ALEGRE (*I want this Porto Alegre*) [*Je veux ce Porto Alegre*]
| pintura digital (digital painting) [peinture numérique] | 280x780cm | 2004



uma tela, sobre a qual a crua nudez torna-se uma imagem. O olhar vem, a partir daí, recobrir e ao mesmo tempo tornar presente, fugazmente, o que fura a trama da realidade, e é quase impossível de ver: o que cega. O olho, segundo Lacan, é feito para não ver⁷².

Assim como a criança diante da cena da mãe desnuda, a psicanálise não logra dizer completamente o que é uma mulher. O próprio Freud inclina-se diante da mulher – como outro Minotauro picassiano sobre uma mulher dormindo, na gravura *Minotauro Acariciando uma Mulher Adormecida* (18/06/1933) –, no afã de desvendar esse enigma que é o lugar mesmo da origem de cada um. A mulher encarna uma estranheza: a menina, diante da castração, se distingue um tanto do menino, pois percebendo-se já castrada, diante da revelação da falta materna, não estará do mesmo modo submetida à ameaça de vir a ser castrada. Abrem-se então a ela destinos múltiplos. Pode aferrar-se mesmo assim a possuir o falo, tentando manter-se em uma posição masculina, ou visa a obtê-lo substitutivamente, no amor por um homem. Ou, ainda, tenta concretizá-lo em um filho. Freud nos mostra que a feminilidade não é um dado imediato, anatômico, mas uma possibilidade do devir da menina.

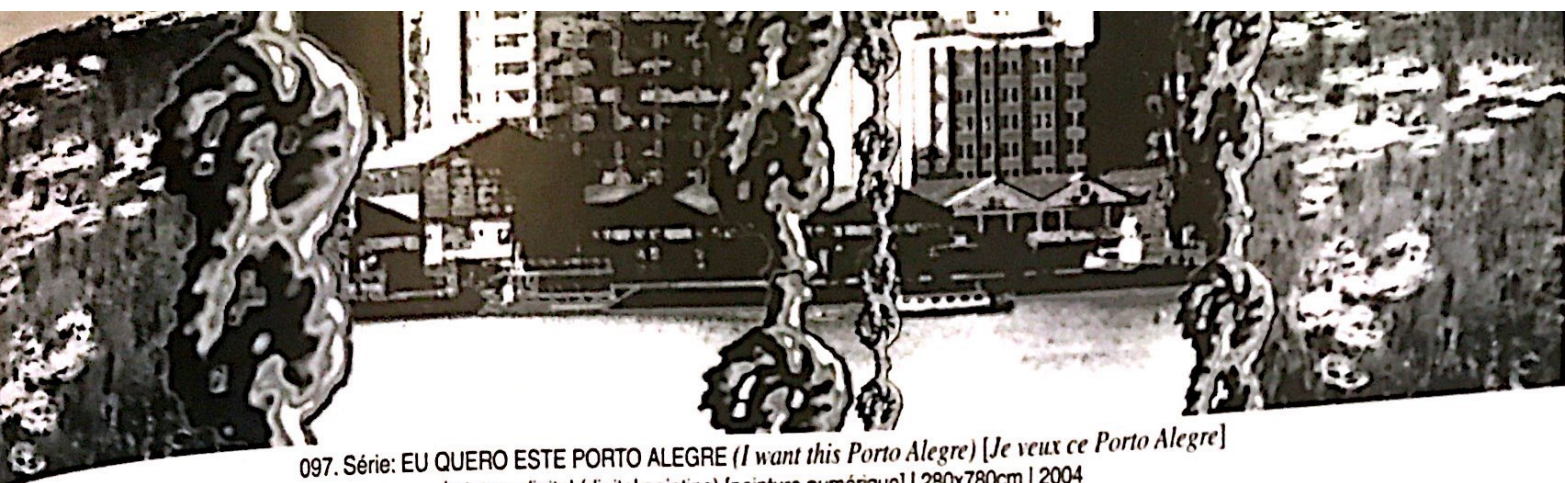
this vision a scene, a spectacle. Between the boy and his mother's body there is a veil, or a canvas, on which crude nudity becomes an image. From this, the look comes and covers and at the same time makes present, fleetingly, what pierces the web of reality and is almost impossible to see: *what blinds*. The eye, according to Lacan, is made not to see⁷². Just like the child facing the scene of the naked mother, psychoanalysis does not manage to say completely what a woman is. Freud himself, leans before a woman – like another Picasso *Minotaure*, over a woman sleeping, in the engraving of *Minotaure Caressing a Sleeping Woman* (18/06/1933) –, in an effort to solve this enigma which is the place where each of us originates. The woman represents something strange: the girl, when faced with castration, is slightly distinguished from the boy, since perceiving herself already castrated, seeing the revelation of the maternal lack, she will not be submitted to the threat of being castrated in the same manner. Thus, she has the possibility of different destinies. She may insist on possessing the phallus all the same, trying to keep herself in a masculine position, or she aims at obtaining it substitutively, in love for a man. Or else, she tries to achieve it in

partir de lá, o olhar vem recobrir e à la fois rendre présent, fugacement, ce qui trouble la trame de la réalité, qu'il est presque impossible de voir : ce qui aveugle. L'œil, selon Lacan, est fait pour ne pas voir⁷².

Comme l'enfant devant la scène de la mère nue, la psychanalyse ne parvient pas à dire complètement ce qu'est une femme. Freud lui-même s'incline devant la femme – tel un autre *Minotaure picassien* sur une femme endormie, dans la gravure *Minotaure Caressant une Femme Endormie* [18/06/1933] –, dans le but de dévoiler cette énigme qu'est le lieu même de l'origine de chacun. La femme incarne une étrangeté : la petite fille, face à la castration, se distingue un peu du petit garçon, car se sentant déjà castrée, devant la révélation du manque de la mère, elle ne sera pas autant menacée de devenir castrée. De multiples destins se présentent donc à elle. Ainsi elle peut s'obstiner à posséder le phallus en essayant de se maintenir dans une position masculine, ou bien elle vise à l'obtenir par substitution, dans l'amour d'un homme. Ou encore elle essaye de le concrétiser en un fils. Freud nous montre que la féminité n'est pas une donnée immédiate, anatomique, mais une possibilité de devenir de la petite fille. Ses séparations d'Œdipe ne sont pas définitives mais mobiles,

096. Série: EU QUERO ESTE PORTO ALEGRE (*I want this Porto Alegre*) [*Je veux ce Porto Alegre*]
| pintura digital (digital painting) [peinture numérique] | 280x780cm | 2004





097. Série: EU QUERO ESTE PORTO ALEGRE (*I want this Porto Alegre*) [*Je veux ce Porto Alegre*]
| pintura digital (digital painting) [peinture numérique] | 280x780cm | 2004

Suas saídas do Édipo não são definitivas mas lábeis, abrindo a um destino de criação, através de transformações singulares.

Parece impossível definir uma vez por todas essa tal feminilidade, fugidia, transgressiva, inconcebível. O próprio Freud acaba por reconhecer o caráter limitado e recobridor de sua teoria da feminilidade e renuncia a tal investigação, aconselhando quem quiser saber mais a indagar sua própria experiência de vida, ou perguntar aos *poetas*⁷³ — ou melhor, podemos dizer, às obras de poetas e artistas.

Há que se perguntar ao Outro sobre a Mulher, pois a Mulher é sempre outra. Nem para as mulheres a feminilidade é dado imediato, mas sempre questão terrível sobre sua posição subjetiva. Faz-se necessário pintá-la — ou escrevê-la —, a mulher, tanto na arte como em uma análise. É necessário (re)desenhá-la, e tal desenho incita a um movimento do sujeito. A respeito de Picasso, o poeta Paul Éluard afirmava que *só há uma maneira de desenhar: o movimento*⁷⁴. A obra de Picasso lembra que o traço é movimento, e todo traço, como denuncia o artista e poeta belga

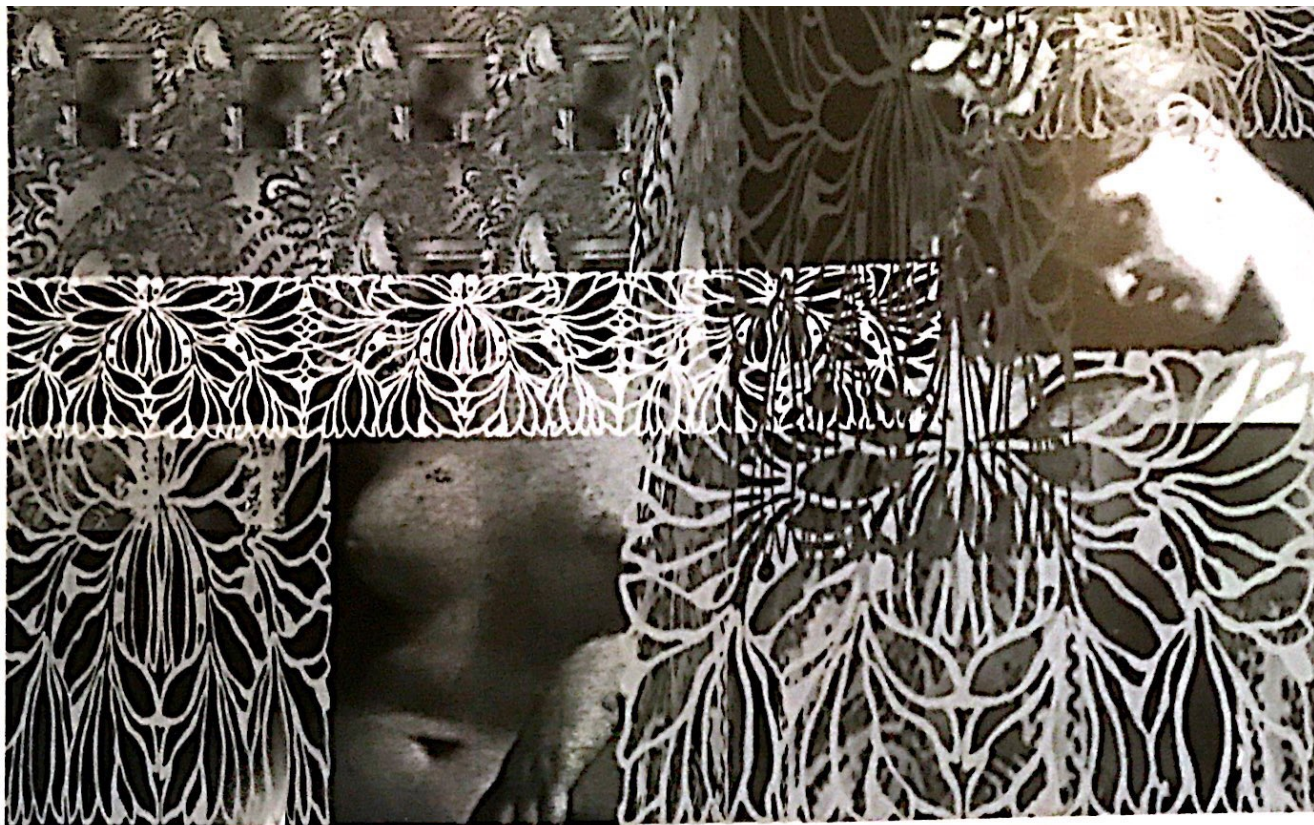
a son. Freud shows us that femininity is not an immediate, anatomical information, but a possibility of coming-to-be for the girl. Her exits from Oedipus are not definitive but labile, opening up a destiny of creation, through unique transformations. It appears impossible to define for once and for all this fleeting, transgressive, inconceivable femininity. Freud himself ultimately acknowledges the limited and embracing character of his theory of femininity, and renounces to this investigation, advising anyone who wishes to know more to ask of his/her own life experience, or ask the *poets*⁷³ — or rather, we might say, ask the works of poets and artists.

One has to ask the Other about the Woman, since the Woman is always another. Nor for women is femininity an immediate item of information, but always a terrible question about her subjective position. It is necessary to paint her — or write her —, woman both in art and in analysis. It is necessary to (re)draw her, and this drawing incites the subject to movement. About Picasso, poet Paul Eluard used to say that *there is only one way of drawing: movement*⁷⁴. Picasso's work reminds one that line is movement, and every line, as

ouvrand sur un destin de création, au moyen de transformations singulières. Il semble impossible de définir une fois pour toutes une telle féminité, fuyante, transgressive, inconcevable. Freud lui-même finit par admettre le caractère limité et confus de sa théorie de la féminité et renonce à sa recherche, conseillant à qui veut en savoir plus d'interroger sa propre expérience de la vie, ou les *poètes*⁷³ — ou plutôt les œuvres des poètes et artistes.

Il faut interroger l'Autre sur la Femme, parce que la Femme est toujours autre. Même pour les femmes la féminité n'est pas une donnée immédiate, mais toujours une question terrible sur sa position subjective. Il devient nécessaire de peindre — ou d'écrire —, la femme, tant en art que dans une analyse. Il est nécessaire de la [re]dessiner, et un tel dessin incite à un mouvement du sujet. À propos de Picasso, le poète Paul Eluard affirme que *il n'y a qu'une façon de dessiner : le mouvement*⁷⁴. L'œuvre de Picasso rappelle que le trait est mouvement, et comme le dit l'artiste et poète belge Henri Michaux, chaque trait laisse une blessure.

À partir de la scène de la mère



098. *Fragments (Fragments) [Fragments]* | multiplo digital (digital multiple) [multiple numérique] | 24x38cm | 1999

Henri Michaux, deixa uma ferida.

A imagem carrega sempre, a partir da cena da mãe violentamente desnudada, violentada pelo olhar, um terrível poder de retomar o trauma que não menos violentamente atinge o corpo do espectador, o fere e coloca em movimento. Ao convocar o trauma, a imagem recoloca então o corpo em movimento, um movimento que é, em primeiro lugar, compulsão à repetição, pela qual o eu tenta tornar-se mestre do movimento antes sofrido passivamente. Mas o corpo lembra que é a imagem que o subjuga e toma a dianteira. *Quero fazer um nu, afirma Picasso, como ele é. Há um momento, se chegamos a fazer o que queremos, em que os seios se põem no lugar eles mesmos, sem que se tenha que desenhá-los*⁷⁵. São os seios eles próprios que fazem Picasso se mexer, ele não é o mestre do movimento, mas seu objeto:

denounced by the Belgian artist and poet Henri Michaux, leaves a wound.

Based on the scene of the mother who has been violently denuded, raped by a look, the image always carries a terrible power of again raking up the trauma that no less violently hits the spectator's body, hurting it and making it move. On calling up trauma, the image then starts the body moving again, a movement that is first of all compulsion to repetition, through which the self tries to master the movement that was previously suffered passively. But the body recalls that it is the image that subjugates and takes the fore. *I want to do a nude, says Picasso, as it is. There is a moment, if we manage to do what we want, in which the breasts move into place, themselves, without one having to draw them*⁷⁵. It is the breasts themselves that make Picasso move, he is not the master of

violemment dénudée, violentée par le regard, l'image comporte toujours un terrible pouvoir de renouveler le trauma qui tout aussi violemment atteint le corps du spectateur, le blesse et le met en mouvement. En convoquant le trauma, l'image replace alors le corps en mouvement, un mouvement qui est d'abord compulsion et répétition, grâce à laquelle le moi cherche à se rendre maître du mouvement jusqu'alors subi passivement. Mais le corps rappelle que c'est l'image qui le subjugué et prend les devants. *Je veux faire un nu, affirme Picasso, tel qu'il est. Il y a un moment, si nous parvenons à faire ce que nous voulons, où les seins se mettent tout seuls à leur place, sans qu'on ait à les dessiner*⁷⁵. Ce sont les seins eux-mêmes qui font se mouvoir Picasso, il n'est pas le maître du mouvement, mais son objet : *la peinture est plus forte que moi. Elle*



099. Série: PRAZERES DO OLHAR (*Pleasures of the Look*) [*Plaisirs du Regard*] | 1995



100. Série: PRAZERES DO OLHAR (*Pleasures of the Look*) [*Plaisirs du Regard*]
| técnica mista (mixed media) [technique mixte] | 90x150cm | 1995



101. A artista em seu atelier (The artist in her studio) [L'artiste dans son atelier] | 2005

*A pintura é mais forte que eu.
Ela me faz fazer o que ela quer*⁷⁶.
Quem é aí o criador, quem a criatura?

Um verso de Liana Timm indica belamente a ferida encarnada na mulher, capaz de nos submeter e pôr em movimento: *estamos em ferida* (Estados Empíricos). Se está em ferida, não se fica definitivamente nela. A ferida não é lugar estável de se estar – antes, é a perda de tal lugar. Caminhando com Rainer-Maria Rilke e Lou Andreas-Salomé por uma bela paisagem de verão, Freud aponta que o belo é um valor de escassez no tempo. As flores são mais belas por sabermos que em breve fenecerão, o verde é mais verde perto do outono⁷⁷. O sujeito erra por entre tais belezas e horrores, andarilho, provisório, precário. Nem criador, nem criatura. Em movimento.

OUTRO PONTO,
DEIXANDO ENTREVER
ALGUM GOZO

A mulher está de saída votada ao movimento, enquanto o homem encontraria, em sua saída do Complexo de Édipo, uma posição subjetiva mais definida. Há mulheres,

movement, but its object: *painting is stronger than I. It makes me do what it wants*⁷⁶. Who there is the creator, who is the creature?

A verse by Liana Timm beautifully indicates the wound embodied in woman, able to submit us and make us move: *one is in wound* (Empirical States). If one is in wound, one does not stay that way definitively. A wound is not a stable place to be – rather it is the loss of such a place. Walking with Rainer-Maria Rilke and Lou Andreas-Salomé in a beautiful summer landscape, Freud points out that beauty is a value of scarcity in time. Flowers are the more beautiful because we know that they will soon wilt, green is greener nearer autumn⁷⁷. The subject roams through such beauties and horrors, a wanderer, temporary, precarious. Neither creator, nor creature. Moving.

ANOTHER POINT,
ALLOWING A GLIMPSE
OF SOME JOUISSANCE

From the beginning, woman is voted to movement, whereas man, on exiting the Oedipus Complex, would find a more defined subjective position.

*me fait faire ce qu'elle veut*⁷⁶. Qui est le créateur, qui est la créature ?

Un vers de Liana Timm indique bien la blessure incarnée dans la femme, capable de nous soumettre et de nous mettre en mouvement : *nous sommes en blessure* [Etats Empiriques]. On est en blessure, on n'y est pas définitivement. La blessure n'est pas un lieu stable où demeurer – au contraire, c'est la perte d'un tel lieu. Se promenant avec Rainer Maria Rilke et Lou Andreas-Salomé au milieu d'un beau paysage d'été, Freud note que le beau est une valeur de rareté dans le temps. Les fleurs sont plus belles si nous savons qu'elles faneront bientôt. Le vert est plus vert quand approche l'automne⁷⁷. Le sujet erre parmi de telles beautés et horreurs, vagabond, provisoire, précaire. Ni créateur, ni créature. En mouvement.

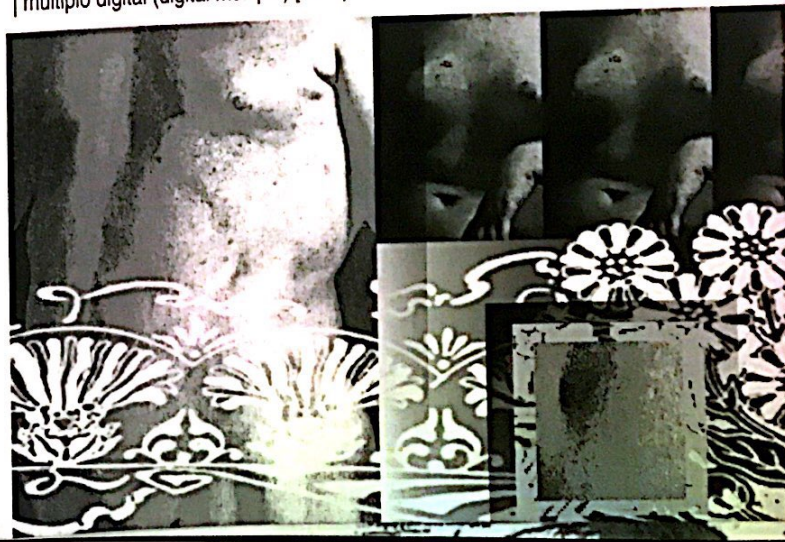
AUTRE POINT,
LAISSANT APERCEVOIR
QUELQUE JOUISSANCE

La femme est dès le départ vouée au mouvement, alors que l'homme trouverait, à l'issue de son complexe d'Œdipe, une position subjective plus

102. *Pérolas de Abril* (April Pearls) [Perles d'Avril]
| múltiplo digital (digital multiple) [multiple numérique] | 38x24cm | 2004



103. *Fragmentos III* (Fragments III) [Fragments III]
| múltiplo digital (digital multiple) [multiple numérique] | 24x38cm | 2004



contudo, que bloqueiam qualquer possibilidade de movimento em nome de uma poderosa reivindicação do falo. Assim como existem homens para os quais abre-se um destino de feminilidade (o que é distinto, ainda, de uma posição homossexual). Seja como for, a mulher presta-se a encarnar a estranheza, nela algo se anuncia para além da lógica fálica, em seu corpo, escapando como um estranho gozo. *O sexo da mulher não lhe diz nada*, nota Lacan, *a não ser pelo intermédio do gozo do corpo*⁷⁸. Esse estranho gozo feminino faz que a mulher esteja *em algum lugar ausente dela mesma, ausente como sujeito*⁷⁹.

A posição feminina aponta para um radical desvanecimento do sujeito, para o desmaio que a grande crise das pacientes de Charcot concretiza em sua vertente histérica, para a "pequena morte" que está no horizonte do gozo. Ela acentua o

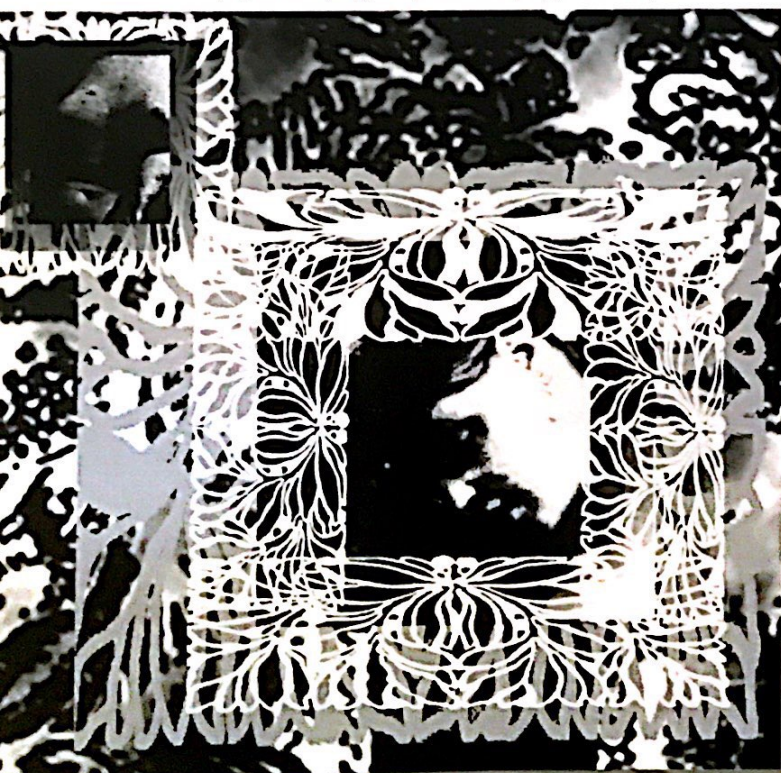
There are, however, women who block any possibility of movement in the name of a powerful claim of the phallus. As there are men to whom a destiny of femininity opens up (which is also different from a homosexual position). Be as it may, woman lends herself to embodying strangeness, something in her announces itself beyond the phallic logic, in her body, escaping as a strange *jouissance*. *Woman's sex does not mean anything to her*, notes Lacan, *except through the jouissance of the body*⁷⁸. This strange feminine *jouissance* makes woman be *somewhere absent from herself, absent as a subject*⁷⁹.

The feminine position indicates a radical fading of the subject, to the fainting that the great crisis of Charcot's female patients implements in the hysterical group, the *small death* which is on the horizon of *jouissance*. This emphasizes the subjection to the Other, which makes

définie. Il y a pourtant des femmes qui bloquent toute possibilité de mouvement au nom d'une puissante revendication de phallus. De même qu'il existe des hommes pour lesquels s'ouvre un destin de féminité (encore différent d'une position homosexuelle). Quoi qu'il en soit, la femme se prête à incarner l'étrangeté, quelque chose s'annonce en elle au-delà de la logique phallique, dans son corps, s'échappant comme une étrange *jouissance*. *Le sexe de la femme ne lui dit rien*, note Lacan, *si ce n'est par la jouissance du corps*⁷⁸. Cette étrange *jouissance* féminine fait que la femme sort *quelque part absente d'elle-même, absente comme sujet*⁷⁹.

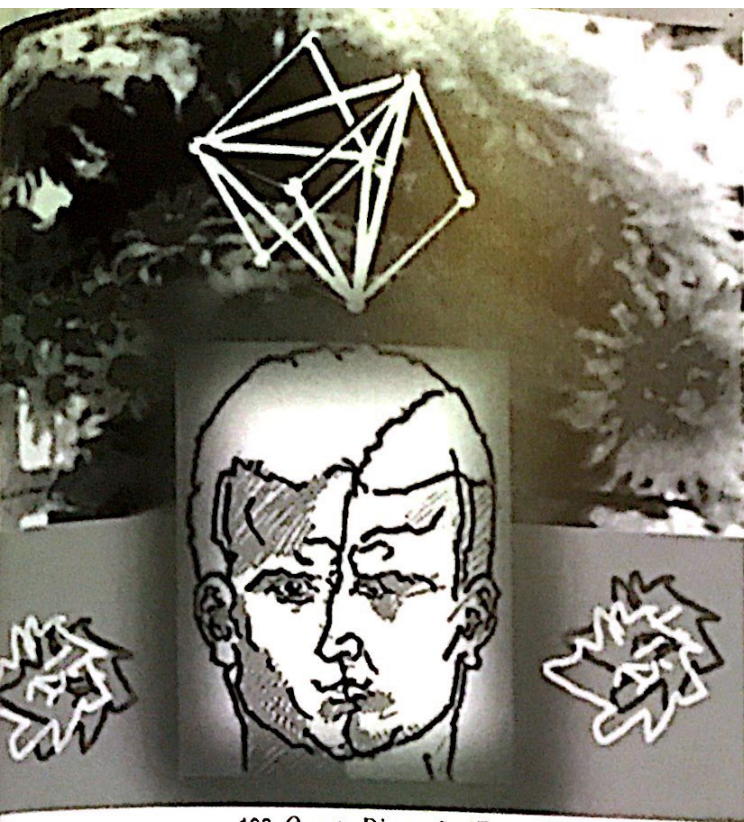
La position féminine vise un radical évanouissement du sujet, un évanouissement que la grande crise des patientes de Charcot concrétise dans son versant hystérique, la *petite mort* qui est à l'horizon de la *jouissance*. Elle accentue

104. *Fragments II (Fragments II) [Fragments II]* | múltiplo digital (digital multiple) [multiple numérique] | 24x24cm | 2004



105. *Anotações de Outono II (Autumn notes II) [Notes d'Automne II]* | múltiplo digital (digital multiple) [multiple numérique] | 24x24cm | 2004





106. *Quarta Dimensão (Four Dimension)*
[*Quatrième Dimention*] | múltiplo digital (digital multiple)
[multiple numérique] | 24x24cm | 2004

assujeitamento ao Outro que nos faz a todos sujeitos, ao mesmo tempo em que ressalta a ausência de si mesmo que deve aí ser suportada. Uma vivência da alteridade, descompassada, mescla-se, na feminilidade, a uma conformação de si em torno do vazio, a partir dos *incêndios do Nada*, como pinta belamente um poema de Hilda Hilst em *Amavisse*:

*Há um incêndio de angústias e de sons
Sobre os intentos. E no corpo da tarde
Se fez uma ferida. A mulher emergiu
Descompassada no de dentro da outra:
Uma mulher de mim nos incêndios do Nada.
Tinha o rosto de uns rios: quebradiço
E terroso. O peito carregado de ametistas.
Uma mulher me viu no roxo das ciladas:
Esculpindo de novo teu rosto no vazio⁸⁰.*

subjects of all of us, at the same time that it emphasizes the absence of oneself that must be borne there. An experience of alterity, out of step, mixed, in femininity, to a conformation of oneself around the void, beginning with the *fires of Nothing*, as beautifully depicted in a poem by Hilda Hilst in *Amavisse*:

*There is a fire of anguishes and sounds
On the intentions. And in the body of the afternoon
A wound appeared. The woman emerged
Out of step from inside the other:
A woman from me in the fires of Nothing.
She had the face of a few rivers: breakable
And earthy. Her chest full of amethysts.
A woman who saw me in the purple of the traps:
Sculpting your face again in the void⁸⁰.*



107. *No Oculto do Ser (In the Occult of the Being)*
[*Dans l'occulte de l'être*] | múltiplo digital (digital multiple)
[multiple numérique] | 24x24cm | 2004

l'assujettissement à l'Autre qui nous rend tous sujets, au moment même où rejaillit l'absence de soi-même qui doit alors être supportée. Une expérience de l'altérité, désordonnée, se mêle, dans la féminité, à une adaptation de soi au vide, à partir des *incendies du Néant*, selon la belle description d'un poème de Hilda Hilst dans *Amavisse* :

*Il y a un incendie d'angoisses et de sons
Sur les intentions. Et sur le corps du soir
S'ouvrit une blessure. La femme émergea
En désordre de l'intérieur de l'autre :
Une femme à moi dans les incendies du Néant.
Elle avait le visage de certains fleuves : fragiles
Et terreaux. La poitrine chargée d'améthyste.
Une femme me vit dans le violet des embuscades :
Sculptant de nouveau ton visage dans le vide⁸⁰.*



108. *Primavera (Spring) [Printemps]*
| múltiplo digital (digital multiple) [multiple numérique] | 38x24cm | 1998



109. *Reflexos (Reflections) [Reflets]*
| múltiplo digital (digital multiple) [multiple numérique] | 38x24cm | 1998

Três tempos marcam esse poema no encadeamento de três posições de enunciação. No início, faz-se ferida e emerge a mulher *no de dentro da outra*, duplicando-se, mas descompassadamente. No segundo tempo, o enunciador torna-se mulher, identificando-se com *a outra* do verso anterior, da qual emerge: *Uma mulher de mim nos incêndios do Nada*. Que o Nada seja incendiário e violento lembra o que já apontávamos com o trauma. Essa mulher-outra assim nascida é terrosa, mas quebradiça, frágil. Em um terceiro tempo, o poema nos toma em sua cilada, ao apelar ao leitor com *teu rosto*. Esculpindo nosso rosto *no vazio*, a mulher terrosa nos torna aqui também passíveis de quebra.

Three times mark this poem connecting three positions of enunciation. To begin with, a wound appears (or is made) and the woman emerges *from inside the other*, duplicating herself, but out of step. In the second part, the enunciator becomes a woman, identifying with *the other* of the previous verse, from which emerges: *A woman from me in the fires of Nothing*. That the Nothing is incendiary and violent recalls all we already pointed out about trauma. This other-woman thus born is earthy but breakable, fragile. In a third part, the poem takes us into its trap, on appealing to the reader with *your face*. Sculpting our face *in the void*, the earthy woman also renders us breakable here.

Trois temps jalonnent ce poème dans l'enchaînement de trois postures d'énonciation. Au début s'ouvre la blessure et la femme émerge *de l'intérieur de l'autre*, se dédoublant, mais en désordre. En un deuxième temps, le narrateur devient femme, s'identifiant à *l'autre* du vers précédent, d'où émerge : *une femme à moi dans les incendies du Néant*. Que le néant soit incendiaire et violent rappelle ce que nous avons noté avec le trauma. Cette femme-autre est terreuse mais cassable, fragile. Dans un troisième temps, le poème nous prend dans son embuscade, interpellant le lecteur *ton visage*. En sculptant notre visage *dans le vide*, ici la femme terreuse nous expose aussi à être brisés.

MAIS UM PONTO E SE (DES)FAZ UMA TEIA

Para Lacan, *nada se pode dizer da mulher*⁸¹. A mulher convoca o reino da imagem lembrando com vigor sua vertente simbólica, civilizatória, a partir do momento em que se conforma a imagem como um bordado tecido sobre o real que é capaz de nos tomar entre seus pontos, suas brechas, obrigando-nos

ONE MORE POINT AND A WEB IS (UN)DONE

According to Lacan, *nothing can be said about woman*⁸¹. A woman calls to the kingdom of image, vigorously recalling its symbolic, civilizatory line, beginning with the moment in which the image is shaped as embroidery woven over the real which can take us between its points, its gaps, obliging us to practice a subversion that

ENCORE UN POINT ET L'ON (DÉ)FAIT UNE TOILE

Pour Lacan, *on ne peut rien dire de la femme*⁸¹. La femme convoque le règne de l'image rappelant avec vigueur son versant symbolique, civilisateur, à partir du moment où l'image se constitue comme une broderie tissée sur le réel capable de nous prendre entre ses points, ses mailles, nous contraignant à une

a uma subversão que nos feminiliza. Se nada se pode dizer da mulher, a imagem, ela, nos fala, como afirma Maurice Blanchot: *A imagem nos fala, e parece que nos fala intimamente de nós. Mas intimamente é dizer muito pouco; intimamente designa aí este nível em que a intimidade da pessoa se rompe e, neste movimento, indica a ameaçadora proximidade de um fora vago e vazio que é o fundo sórdido sobre o qual ela continua afirmando as coisas em seu desaparecimento. Assim ela nos fala, sobre cada coisa, de menos que a coisa, mas de nós, e sobre nós, de menos que nós, deste menos que nada que permanece, quando não há nada*⁸².

A imagem aponta para o que, externo e estrangeiro, conforma o que há de mais íntimo em nós – esse algo desaparecido que é *menos que nada*.

femininizes us. If one cannot say anything of woman, the image itself speaks to us, as Maurice Blanchot says: *The image speaks to us, and it seems to speak to us intimately about ourselves. But intimately is saying very little; intimately here designates this level where the intimacy of the persons breaks down and, in this movement, indicates the threatening proximity of a vague and empty outside which is the sordid bottom on which it continues stating things in its disappearance. Thus it speaks to us about each thing, of less than the thing, but of us and about us, of less than us, of this less than nothing that remains, when there is nothing left*⁸².

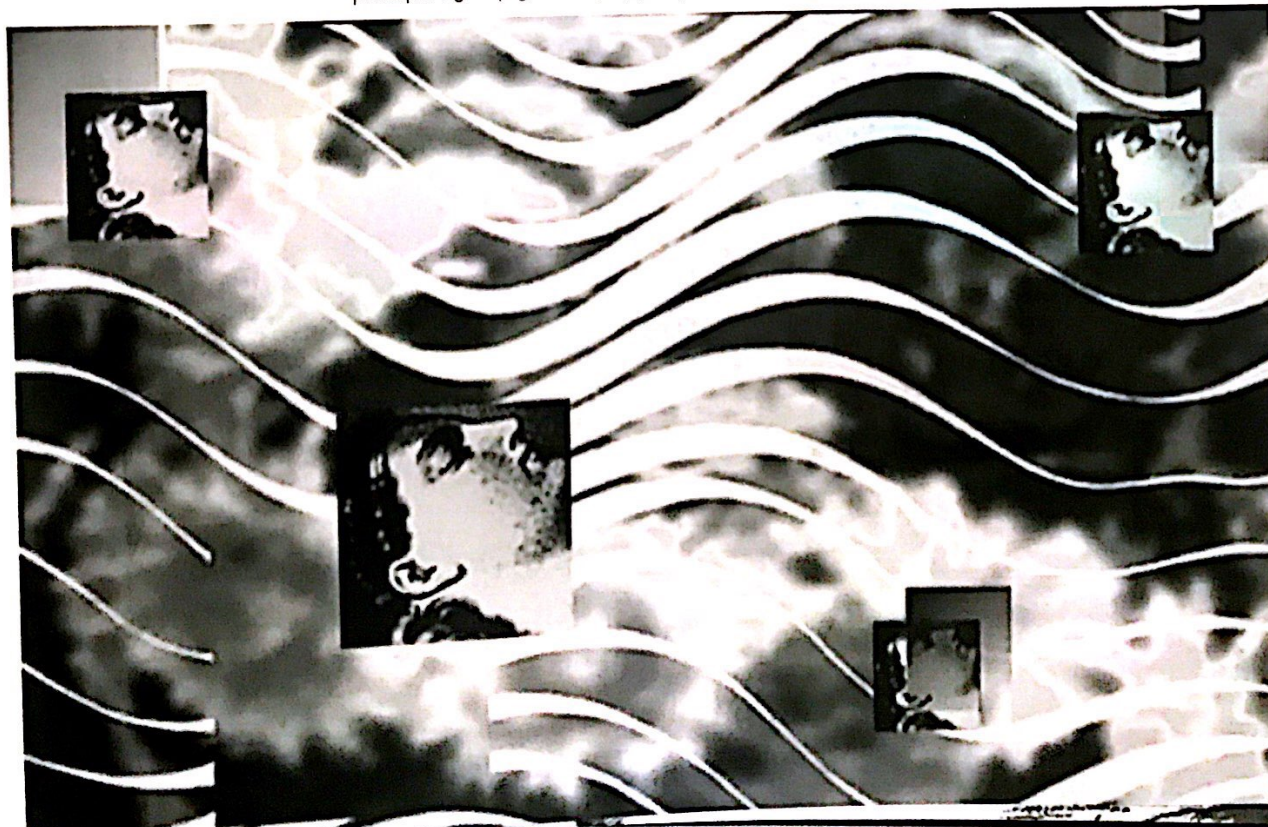
The image points to that which, external and foreign, shapes what is most intimate in us — this something that has disappeared, that is *less than nothing*. In art this power of the image

subversion qui nous féminise. Si on ne peut rien dire de la femme, l'image, elle, nous parle, comme l'affirme Maurice Blanchot :

*L'image nous parle, et il semble qu'elle nous parle intimement de nous. Mais intimement est trop peu dire ; intimement désigne alors ce niveau où l'intimité de la personne se rompt et, dans ce mouvement, indique le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition. Ainsi nous parle-t-elle, à propos de chaque chose, de moins que la chose, mais de nous, et à propos de nous, de moins que nous, de ce moins que rien qui demeure, quand il n'y a rien*⁸².

L'image vise ce qui, externe ou étranger, constitue ce qu'il y a de plus intime en nous – cette chose disparue qui est *moins que rien*. Dans l'art, ce

110. *Por trás de tudo (Behind Everything)* [Par Derrière tout]
| múltiplo digital (digital multiple) [multiple numérique] | 38x24cm | 1998



Na arte, esse poder da imagem é capaz de nos tomar a ponto de fazer-nos falar, diante desse *menos que nada*. Não é propriamente que a imagem fale: antes, ela nos faz falar (sempre de nós mesmos, dessa intimidade tão íntima). E, talvez mais fundamentalmente, ela nos faça calar.

A mãe aparece na obra freudiana, antes ainda de se fazer imagem-tela que desvela a castração, como aquela que seduz, introduzindo no bebê isso de que ela mesma não quer saber, o sexual em toda sua potência enigmática e traumática, que o engancha e permite que nele se desperte o desejo. Sedutora, a mãe toma o bebê em sua teia. A mulher aparece, também na pluma de Freud, como aquela que tece. Em uma passagem curiosa, Freud especula aí que a invenção da tecelagem, o *trançar e tecer*, seria uma importante contribuição da mulher à Cultura: (...) *Sentir-nos-íamos tentados a*

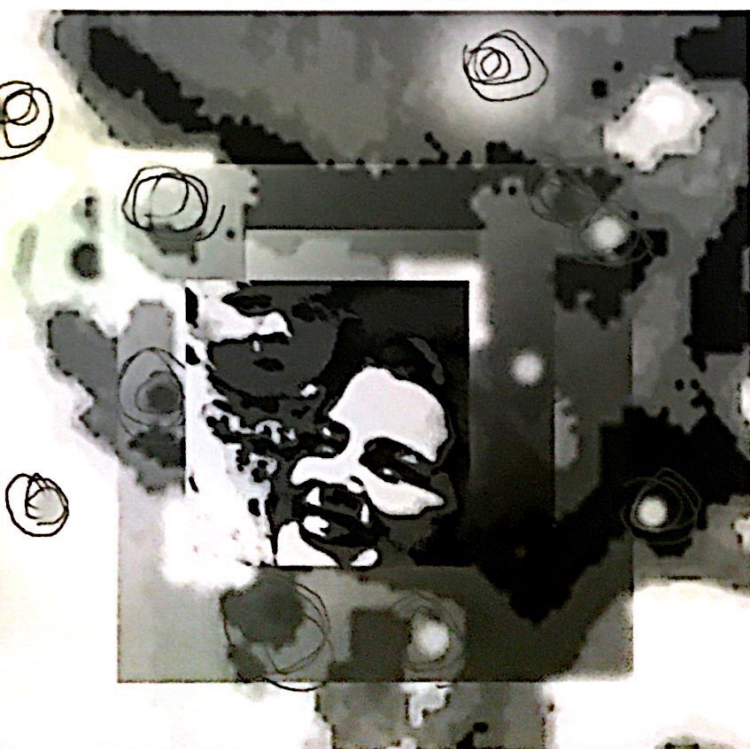
may take us over to the extent of making us talk, when faced with this *less than nothing*. It is not such that the image speaks: rather it makes us speak (always about ourselves, about this so intimate extima. And maybe more essential, that it makes us *remain silent*.

The mother appears in the Freudian work, even before becoming an image-canvas that unveils castration, as the one who seduces, introducing in the baby what she herself does not want to know about, the sexual aspect in all of its enigmatic, traumatic power, which hooks it up and allows desire to awaken in him. Seductive, the mother takes the baby into her web. Woman also appears in Freud's pen, as the one who weaves. In a curious passage, Freud speculates that the invention of weaving, the *braiding and weaving*, could be an important contribution made by woman to Culture: (...) *We would feel tempted*

pouvoir de l'image est capable de nous prendre au point de nous faire parler, devant ce *moins que rien*. Ce n'est pas que l'image parle vraiment : au contraire, elle nous fait parler (toujours de nous-mêmes, de cette ex-timité si intime). Et, il se peut que plus fondamentalement, elle nous fasse taire.

Dans l'œuvre freudienne la mère apparaît, avant même de se faire image-toile qui dévoile la castration, comme celle qui séduit, introduisant chez le bébé ce dont elle-même ne veut rien savoir, le sexuel dans toute sa puissance énigmatique et traumatique, qui l'accroche et permet que le désir s'éveille en lui. Séductrice, la mère prend le bébé dans sa toile. La femme apparaît, aussi sous la plume de Freud, comme celle qui tisse. Dans un passage curieux, Freud imagine que l'invention du tissage, le *tresser et tisser* serait une importante contribution de la femme à

111. *Imagens (Images) [Images]* | múltiplo digital (digital multiple)
[multiple numérique] | 24x24cm | 1999



112. *Zonais (Zones) [Repères]* | múltiplo digital (digital multiple)
[multiple numérique] | 24x38cm | 1998



imaginar o motivo inconsciente de tal realização. A própria natureza parece ter proporcionado o modelo que essa realização imita, causando o crescimento, na maturidade, dos pêlos pubianos que escondem os genitais. O passo que faltava era fazer os fios unirem-se uns aos outros, enquanto, no corpo, eles estão fixos à pele e só se emaranham⁸³.

Trançar os fios fazendo pontos, de ponto a ponto fazer ligações, formar uma teia. Tecer uma tela sobre a falta, sobre a castração, mas não de maneira a recobri-la completamente – tecer é deixar buracos entre os fios, é velar desvelando a castração, é bordar entre buracos. Delicado tecido, esse da cesta que, para os indígenas Pomo da Califórnia, sempre deve ter um sumidouro, uma pequena brecha onde o ponto falha e abre uma porta para o espírito da cesta, segundo Lévi-Strauss⁸⁴.

to imagine the unconscious reason for this achievement. Nature itself appears to have provided the model imitated by this achievement, causing the growth, in maturity, of the pubic hairs which hide the genitals. The step that was missing was to make the threads join each other, while in the body they are fixed to the skin and only become entangled⁸³.

Braiding the threads, making stitches, from stitch to stitch making connections, forming a web. Weaving a canvas over the lack, over castration, but not in such a way as to cover it entirely — weaving is to leave holes between the threads, it is to veil unveiling castration, it is to embroider between the holes. A delicate weave, that of the basket that, for the Pomo Indians of California, must always have a sinkhole, a small gap where the stitch fails and opens a door to the spirit of the basket,

la Culture :

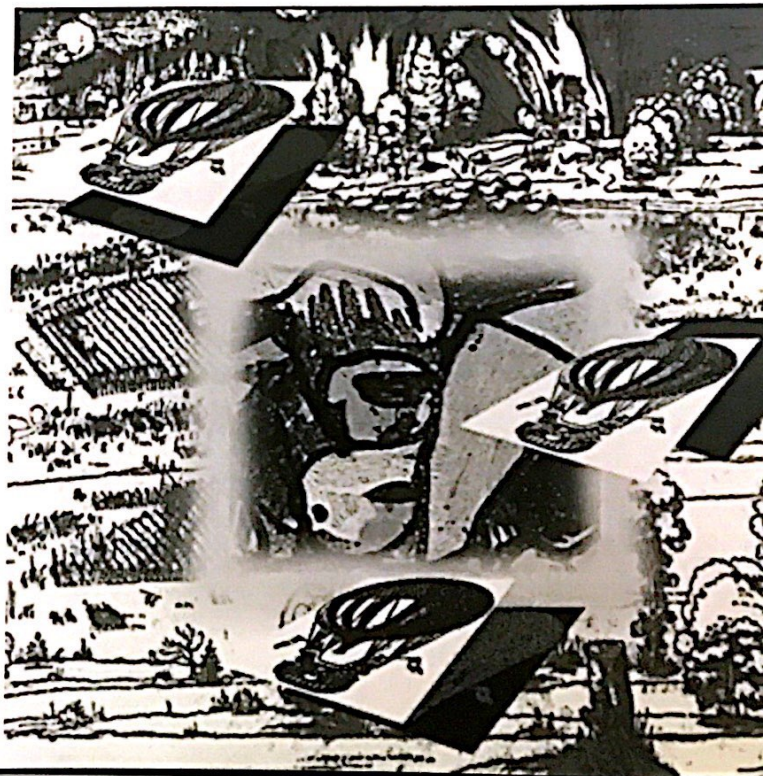
[...] On est tenté de deviner le motif inconscient de cette invention. La nature elle-même aurait fourni le modèle d'une semblable copie en faisant pousser sur les organes génitaux les poils qui les masquent. Le progrès qui restait à faire était d'enlacer les fibres plantées dans la peau et qui ne formaient qu'une sorte de feutrage⁸³.

Tresser les fils en faisant des points, d'un point à l'autre faire des liaisons, former une toile. Tisser une toile sur le manque, sur la castration, mais sans la recouvrir complètement – tisser et laisser des trous entre les fils, c'est voiler en dévoilant la castration, c'est broder entre les trous. Délicat tissage qui, pour les indigènes Pomo de Californie, doit toujours comporter un orifice, une petite brèche où un point manque et ouvre une issue pour l'esprit de la corbeille, selon Lévi-Strauss⁸⁴.

113. *Do outro lado (On the other side) [De l'autre côté]*
| múltiplo digital (digital multiple) [multiple numérique] | 24x38cm | 1999



114. *Aéreo (Aerial) [Aérien]* | múltiplo digital
(digital multiple) [multiple numérique] | 24x38cm | 1998



A cesta se faz conformando seu vazio interno à maneira do vaso que toma em Lacan o papel de modelo da sublimação, a partir de um diálogo com a conferência de Heidegger sobre a coisa. O vaso, esse objeto capaz de indicar com certeza, em escavações arqueológicas, a presença do homem, serve ao filósofo para que ele defina a coisa como constituída por um vazio. *A coisa do vaso, diz Heidegger, não reside, de modo algum na matéria de que ele consiste, mas no vazio que contém*⁸⁵. O vaso, como bem nota Lacan, cria o vazio e ao mesmo tempo introduz a perspectiva de ele vir a ser preenchido. *É a partir deste significante modelado que é o vaso, diz ele, que o vazio e o cheio entram como tais no mundo, nem mais nem menos e com o mesmo sentido*⁸⁶.

O vaso *encarna* a falta, por assim dizer, ao contorná-la em uma operação significativa (uma operação de modelagem do Significante), como sugere o trecho acima em que Lacan caracteriza o vaso como *significante modelado* — poderíamos dizer *significante trançado* (em torno da falta). Modelando o vazio, tal

according to Lévi-Strauss⁸⁴.

The basket is made shaping its internal void like a vase that, in Lacan, takes on the role of model of sublimation, based on a dialogue with Heidegger's lecture on *the Thing*.

The vase, this object that can indicate the presence of man in archeological excavations with full certainty, allows the philosopher to define the thing as constituted by a void. *The thingness of the vase, says Heidegger, in no way resides in the matter of which it consists, but in the void which it contains*⁸⁵. The vase, as well noted by Lacan, creates the void, and at the same time introduces the perspective that it may be filled. *It is based on this modeled signifier that is the vase, he says, that the void and the full come into the world as such, neither more nor less, and with the same meaning*⁸⁶.

The vase *embodies* the lack, so to say, on getting around it in a signifier operation (an operation to model the Signifier), as the passage above suggests, in which Lacan characterizes the vase as a *modeled signifier* — we might say a braided signifier (around the lack)). Modeling

La corbeille se fait en formant son vide intérieur à la manière du vase qui joue chez Lacan le rôle de modèle de la sublimation, d'après un dialogue à propos de la conférence de Heidegger sur *la chose*. Le vase, cet objet capable d'indiquer avec certitude, dans les fouilles archéologiques, la présence de l'homme, sert au philosophe parce qu'il définit la chose comme constituée par un vide. *La choséité du vase dit Heidegger, ne réside aucunement dans la matière qui le constitue, mais dans le vide qu'il contient*⁸⁵. Le vase, comme le note bien Lacan, crée le vide et simultanément introduit la perspective pour lui d'être rempli. *C'est à partir de ce signifiant façonné qu'est le vase, dit-il, que le vide et le plein entrent comme tels dans le monde, ni plus ni moins, et avec le même sens*⁸⁶.

Le vase *incarne* le manque, pour ainsi dire, en le contenant en une opération signifiante [une opération de façonnage du Signifiant], comme le suggère le passage où Lacan caractérise le vase comme *signifiant façonné* — nous pourrions dire, *signifiant tressé* [autour du manque].

115. Série: A NATUREZA AGRADECE (Nature Thanks) [La Nature Remercie]
| pintura digital (digital painting) [peinture numérique] | 200x1200cm | 2003



operação faz dele uma coisa, *A Coisa* (*das Ding*), o objeto primordial da pulsão, perdido desde sempre, e sempre buscado pelo movimento do desejo. A sublimação realiza tal operação ao elevar um objeto qualquer à *dignidade da coisa*⁸⁷, segundo a célebre fórmula lacaniana que ressoa a fórmula de Lévi-Strauss, publicada alguns anos antes, segundo a qual a arte confere à obra a *dignidade de um objeto absoluto*⁸⁸.

É fundamental para a arte contemporânea a concepção do objeto como objeto qualquer, resto, fragmento. Desde Marcel Duchamp e seus *ready-mades*, a obra pode se constituir em um objeto qualquer, uma roda de bicicleta, por exemplo, elevada ao estatuto de arte graças ao gesto do artista que a gira, põe sobre um banquinho de cozinha e nomeia como *Roda de Bicicleta* (1913). *A dignidade da coisa* mostra-se, na produção artística da segunda metade do século XX, um tanto indigna, ao deixar as paredes do museu e fazer-se excremento (com Piero Manzoni em *Merda d'artista*, 1961) ou trouxa malcheirosa (como por exemplo, Artur Bário em

the void, this operation makes a thing of it, *The Thing* (*das Ding*), the main object of the drive, lost since forever and always sought by the movement of desire. Sublimation performs this operation on elevating some object to the level of *dignity of the Thing*⁸⁷, according to the celebrated Lacanian formula which resonates the formula of Lévi-Strauss, published a few years before, according to which, art confers to the work *the dignity of being an absolute object*⁸⁸.

The conception of an object as just any object, remainder, fragment is essential for contemporary art. Since Marcel Duchamp and his *ready-mades*, the work may constitute some object, a bicycle wheel, for instance, elevated to the status of art thanks to the gesture of the artist that turns it around, puts it on a kitchen stool and calls it *Bicycle Wheel* (1913). The *Dignity of the Thing* shows itself rather unworthy in the artistic production of the second half of the 20th century when it leaves the museum walls and becomes excrement (as with Piero Manzoni in *Merda d'artista* (*Artist's Shit*), 1961) or the evil-smelling bundle (as, for

Façonner le vide, cette opération fait de lui une chose, *La Chose* [*das Ding*], l'objet primordial de la pulsion, perdu depuis toujours, et toujours recherché par le mouvement du désir. La sublimation réalise une telle opération en élevant un objet quelconque à la *dignité de Chose*⁸⁷, selon la célèbre formule lacanienne qui fait écho à la formule de Lévi-Strauss, publiée quelques années plus tôt, selon laquelle l'art confère à l'œuvre la *dignité d'un objet absolu*⁸⁸.

Pour l'art contemporain la notion d'objet comme objet quelconque, reste, fragment, est fondamentale. Depuis Marcel Duchamp et ses *ready-made*, l'œuvre peut se réaliser en un objet quelconque, une roue de bicyclette, par exemple, élevée au statut d'art grâce au geste de l'artiste qui la fait tourner, la met sur un petit banc de cuisine et la nomme *Roue de Bicyclette* [1913]. *La dignité de Chose* se révèle, dans la production artistique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, quelque peu indigne, lorsque laissant les cimaises des musées elle devient excrément [avec Piero Manzoni : *Merde d'Artiste*, 1961]



Situação T/T, I, 2ª Parte, realizada em Belo Horizonte em 1970). O psicanalista Gérard Wajcman faz do holocausto o *objeto do século*, a marca da inelutável transformação do objeto em ruína no mundo contemporâneo que ressoaria na arte contemporânea assim como na teoria lacaniana⁸⁹.

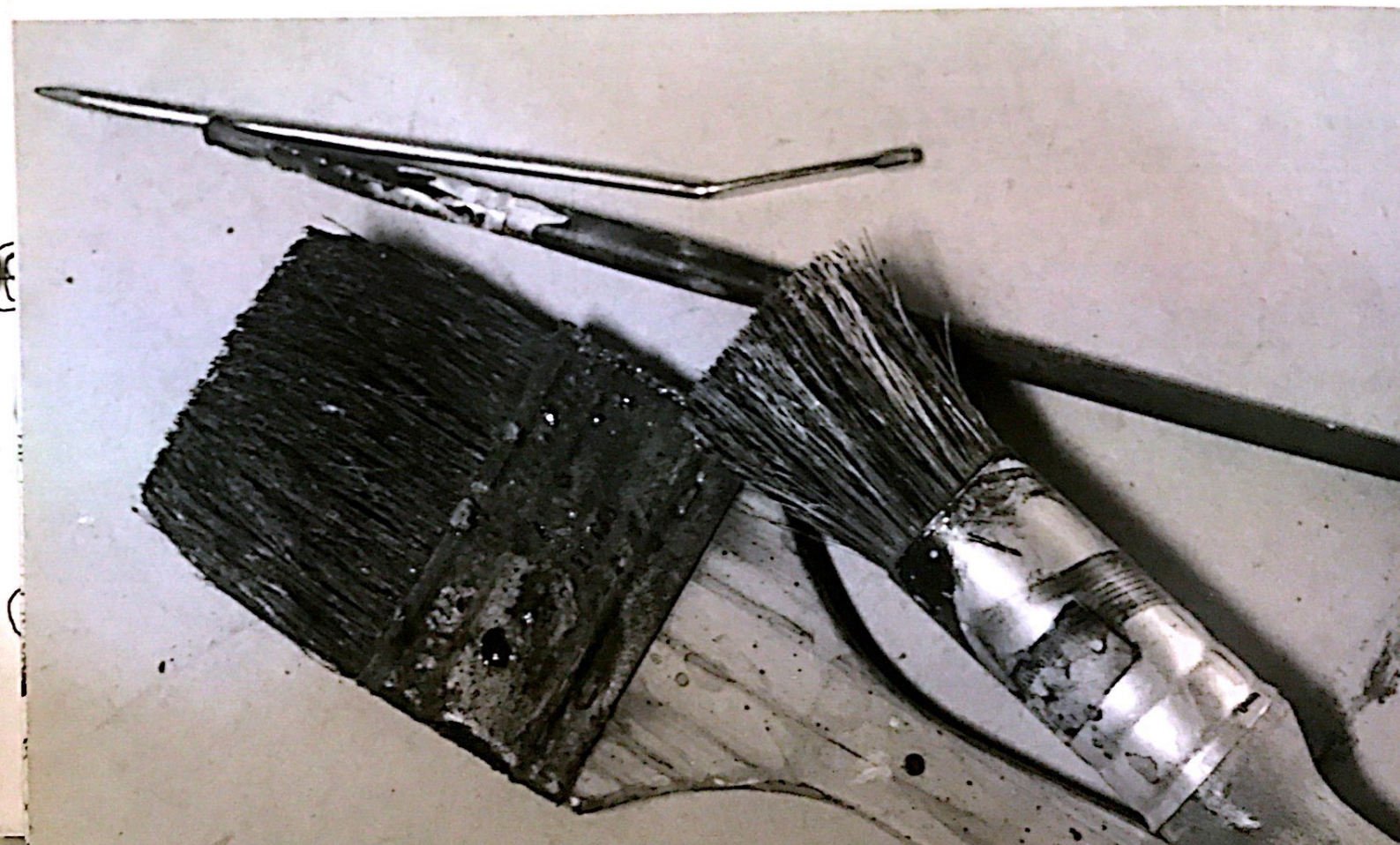
A sublimação também eleva o objeto à indignidade da Coisa, ressaltando sua perda e a fragmentação, a substituição a que ela obriga em um perpétuo movimento do desejo. Sua ligação à feminilidade permite que se delineie o sujeito que lhe corresponde: cesteiro, ele mesmo um tanto cesta vazia e com isto tanto mais imagem. Tecelã(o) capaz de produzir uma rica teia, como a aranha, cuja fêmea, como nota Freud, é mais forte e agressiva que o

instance, Artur Bárrio in *Situação T/T, I, (Situation T/T, I.), 2nd Part*, held in Belo Horizonte in 1970). Psychoanalyst Gérard Wajcman makes of the holocaust the *object of the century*, the mark of the ineluctable transformation of the object into a ruin in the contemporary world, which would resonate in contemporary art and in the Lacanian theory⁸⁹.

Sublimation also raises the object to the *indignity* of the Thing, emphasizing its loss and fragmentation, the substitution to which it obliges in a perpetual mobile of desire. Its connection with femininity allows one to outline the subject which corresponds to it: a basket-maker, he himself a sort of empty basket, and so much more an image for this. A weaver (male or female) able to produce a rich web, like the spider,

ou plaisanterie malodorante [avec, par exemple, Artur Bárrio dans *Situation T/T, I, 2ème Partie*, réalisé à Belo Horizonte en 1970]. Le psychanalyste Gérard Wajcman voit dans l'holocauste l'*objet du siècle*, la marque de l'inéluctable transformation de l'objet en ruine dans le monde contemporain qui se répercute dans l'art contemporain comme dans la théorie lacanienne⁸⁹.

La sublimation élève aussi l'objet à l'indignité de Chose, soulignant sa perte et sa destruction, la substitution à laquelle elle contraint en un perpétuel mouvement de désir. Son lien à la féminité permet au sujet qui lui correspond de se définir : vannier, lui-même un peu panier vide et ainsi d'autant plus image. Tisserand [e] capable de produire une toile riche, comme l'araignée, dont la femelle,



macho⁹⁰, mas está sujeita ao acaso do vento para que seu primeiro fio se fixe em uma superfície, permitindo a partir daí que se constitua seu delicado tecido. Sujeito desencontrado, precário e andarilho, que se presta a encarnar o próprio movimento lábil do desejo. Tecendo sempre para em seguida destecer, como Penélope, fazendo fragmentária e múltipla qualquer narrativa, apontando para seu limite como desnarrativa. Levando a imagem para seu limite de corpo ou de real, ao mesmo tempo em que nos convida, sedutora, a nos colocarmos entre suas brechas, precários, móveis e assujeitados ao desejo – mas com ele podendo trançar outras coisas. Como na escrita sedutora, violenta e tão sutil de Hilda Hilst: *DESEJO é Outro. Voragem que me habita*⁹¹. ♦

whose female, as noted by Freud, is stronger and more aggressive than the male⁹⁰, but subject to the chance of wind for the first thread to fix on a surface, thence allowing its delicate web to be composed. A divergent subject, precarious and a wanderer, who is prepared to embody his own labile movement of desire. Always weaving, and then unweaving, like Penelope, rendering any narrative fragmentary and multiple, pointing to its limit as un-narrative. Bringing the image to its body limit or real limit, at the same time as it invites us, seductively, to put ourselves between its gaps, precarious, mobile and subject to desire — but able to braid other things with it. As in the seductive, violent and so subtle writing of Hilda Hilst: *DESIRE is an Other. A vortex that inhabits me*⁹¹. ♦

comme le remarque Freud, est plus forte et agressive que le mâle⁹⁰, mais est soumise au caprice du vent pour que son premier fil se fixe sur une surface, permettant la constitution de son délicat tissage. Sujet hasardeux, précaire et erratique, apte à incarner le mouvement labile du désir. Tissant toujours pour détisser ensuite, comme Pénélope, rendant toute description fragmentaire et multiple, visant sa limite comme in-description. Portant l'image jusqu'à sa limite de corps ou de réel, tout en nous invitant, séductrice, à nous placer dans ses brèches, précaires, mobiles et assujettis au désir – mais capables de tisser avec lui d'autres choses. Comme dans le texte séducteur, violent et si subtile de Hilda Hilst : *DESIR est Autre. Gouffre qui m'habite*⁹¹. ♦

Notas

- ⁶⁸ Apud MICHA, René. Le Nu comme le Nu. In: *L'Arc*, Aix-en-Provence, 1981, n. 82, p. 5.
⁶⁹ Cf. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997, p. 40.
⁷⁰ BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 2002 (Folio).
⁷¹ FREUD, Sigmund. *Fetichismo* (1927). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 175-185. vol. XXI.
⁷² LACAN, Jacques. Maurice Merleau-Ponty. In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 183.
⁷³ FREUD, Sigmund. Novas Conferências de introdução à psicanálise. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1970, p. 165. vol. XXII.
⁷⁴ Apud GATEAU, Jean-Charles. L'Évangile selon Saint Pablo. In: *L'Arc*, n. 82, op. cit., p. 57.
⁷⁵ Apud MICHA, R., Le Nu comme le Nu. In: *L'Arc*, op. cit., p. 2.
⁷⁶ Apud KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*, Cambridge / Londres: MIT Press, 1993, p. 196.
⁷⁷ Cf. FREUD, Sigmund. Sobre a Transitoriedade, op.cit., p. 317-319.
⁷⁸ LACAN, Jacques. *Le Séminaire Livre 20*:

Notes

- ⁶⁸ Apud MICHA, René. Le Nu comme le Nu. In: *L'Arc*, Aix-en-Provence, 1981, n. 82, p. 5.
⁶⁹ Cf. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997, p. 40.
⁷⁰ BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 2002 (Folio).
⁷¹ FREUD, Sigmund. *Fetichismo* (1927). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. XXI, p. 175-185.
⁷² LACAN, Jacques. Maurice Merleau-Ponty. In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 183.
⁷³ FREUD, Sigmund. Novas Conferências de introdução à psicanálise. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. XXII, p. 165.
⁷⁴ Apud GATEAU, Jean-Charles. L'Évangile selon Saint Pablo. In: *L'Arc*, n. 82, op. cit., p. 57.
⁷⁵ Apud MICHA, R., Le Nu comme le Nu. In: *L'Arc*, op. cit., p. 2.
⁷⁶ Apud KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*, Cambridge / Londres: MIT Press, 1993, p. 196.
⁷⁷ Cf. FREUD, Sigmund. Sobre a Transitoriedade. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. XIV, p. 317-319.
⁷⁸ LACAN, Jacques. *Le Séminaire Livre XX*:

Notes

- ⁶⁸ MICHA, René. Le Nu comme le Nu. In: *L'Arc*, Aix-en-Provence, 1981, n. 82, p. 5.
⁶⁹ Cf. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas, São Paulo, Papyrus, 1997, p. 40.
⁷⁰ BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 2002 (Folio).
⁷¹ FREUD, Sigmund. *Fetichismo* (1927). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 175-185. vol. XXI.
⁷² LACAN, Jacques. Maurice Merleau-Ponty. In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 183.
⁷³ FREUD, Sigmund. Novas Conferências de introdução à psicanálise. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1970, p. 165. vol. XXII.
⁷⁴ GATEAU, Jean-Charles. L'Évangile selon Saint Pablo. In: *L'Arc*, n. 82, op. cit., p. 57.
⁷⁵ MICHA, R., Le Nu comme le Nu. In: *L'Arc*, op. cit., p. 2.
⁷⁶ KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*, Cambridge / Londres, MIT Press, 1993, p. 196.
⁷⁷ Cf. FREUD, Sigmund. Sobre a Transitoriedade, op.cit. p. 317-319.
⁷⁸ LACAN, Jacques. *Le Séminaire Livre 20*:

Encore. Paris: Seuil, 1975, p. 13.

⁷⁹ idem, p. 36.

⁸⁰ HILST, Hilda. *Do Desejo*. São Paulo: Globo, 2004, p. 51.

⁸¹ LACAN, Jacques. op.cit. p. 75.

⁸² BLANCHOT, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Paris: Folio (Essais), 1988, p. 341.

⁸³ FREUD, Sigmund. Novas Conferências de introdução à psicanálise. Op. cit. p. 162.

⁸⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Regarder, Écouter, Lire*. Paris: Plon, 1993, p. 161.

⁸⁵ HEIDEGGER, Martin. A Coisa. In: SOUZA, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984, p. 123.

⁸⁶ LACAN, Jacques. *Le Séminaire*. Livre 7. L'Éthique de la Psychanalyse. Paris: Seuil, 1986, p. 145.

⁸⁷ idem, p. 133.

⁸⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962, p. 45.

⁸⁹ WAJCMAN, Gérard. L'Art, la Psychanalyse, le Siècle. In: Lacan. *L'Écrit, L'Image*. Paris: Flammarion, 2000 (Champs).

⁹⁰ FREUD, Sigmund. Novas Conferências, op. cit., p. 142.

⁹¹ HILST, Hilda. *Do Desejo* (VIII). In: *Do Desejo*, op. cit., p. 24.

Encore. Paris: Seuil, 1975, p. 13.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁰ In HILST, Hilda. *Do Desejo*. São Paulo: Globo, 2004, p. 51.

⁸¹ LACAN, Jacques. op.cit. p. 75.

⁸² BLANCHOT, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Paris: Folio (Essais), 1988, p.341.

⁸³ FREUD, Sigmund. Novas Conferências de introdução à psicanálise, op. cit., p. 162.

⁸⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Regarder, Écouter, Lire*. Paris: Plon, 1993, p. 161.

⁸⁵ HEIDEGGER, Martin. A Coisa. In: Souza, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984, p. 123.

⁸⁶ LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre VII: L'Éthique de la Psychanalyse*. Paris: Seuil 1986, p. 145.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 133.

⁸⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962, p. 45.

⁸⁹ WAJCMAN, Gérard. L'Art, la Psychanalyse, le Siècle. In: Lacan. *L'Écrit, L'Image*. Paris: Flammarion, 2000 (Champs).

⁹⁰ FREUD, Sigmund. Novas Conferências. Op. cit., p. 142.

⁹¹ HILST, Hilda. *Do Desejo* (VIII). In: *Do Desejo*, op.cit., p. 24.

Encore. Paris, Seuil, 1975, p. 13.

⁷⁹ Idem, p. 36.

⁸⁰ HILST, Hilda. *Do Desejo*. São Paulo, Globo, 2004, p. 51.

⁸¹ LACAN, Jacques, op. cit. p. 75.

⁸² BLANCHOT, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Paris, Folio (Essais), 1988, p. 341.

⁸³ FREUD, Sigmund. *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936, p. 162.

⁸⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Regarder, Écouter, Lire*. Paris, Plon, 1993, p. 161.

⁸⁵ HEIDEGGER, Martin. A Coisa. In : Souza, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa, Guimarães Editores, 1984. p. 123.

⁸⁶ LACAN, Jacques. *Le Séminaire*, Livre 7: L'Éthique de la Psychanalyse. Paris, Seuil 1986. p. 145.

⁸⁷ Idem, p. 133.

⁸⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962. p. 45.

⁸⁹ WAJCMAN, Gérard. L'Art, la Psychanalyse, le Siècle. In : Lacan. *L'Écrit, L'Image*. Paris, Flammarion, 2000 (Champs)

⁹⁰ FREUD, Sigmund. *Nouvelles Conférences*. op. cit., p. 142.

⁹¹ HILST, Hilda. *Do Desejo* (VIII). In : *Do Desejo*, op. cit., p. 24.

