

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**O USO DA ARGILA COMO MEIO EXPRESSIVO E DE
AUTOCONHECIMENTO**

Darly Pellegrini

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann

Co-orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara

Campinas, fevereiro de 2005

DARLY PELLEGRINI

**O USO DA ARGILA COMO MEIO EXPRESSIVO E
DE AUTOCONHECIMENTO**

**Dissertação apresentada ao
curso de mestrado em Artes do
Instituto de Artes da UNICAMP,
como requisito parcial para a
obtenção do título de mestre em
Artes, sob a orientação da Profa.
Dra. Elisabeth Bauch
Zimmermann e co-orientação do
Prof. Dr. Ernesto Giovani
Boccaro.**

Campinas
2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Pellegrini., Darly
M492u O uso da Argila Como meio expressivo e
de autoconhecimento
– Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Profª Drª Elizabeth Bauch Zimmermann.
Coorientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Argila 2. Ceramica. 3. Psicologia analitica
4. Autoconhecimento. 5. Imaginação. I. Zimmermann, Elizabeth
Bauch. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “ The use of clay as an expressive way and self
knowledge.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): clay ; ceramics ;
psychology; self
knowledge ; Imaginary.

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Profª Drª Elizabeth Bauch Zimmermann.

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceicao Passos.

Prof. Dr. Joel Sales Giglio.

Profª. Drª. Vera Regina Vilela Bonnemas.

Profª. Drª. Lais Pimenta Moura

Wollner. Data da defesa: 24-02-2005

Programa de Pós-Graduação: Artes

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos, André e Felipe, pela paciência, Aos meus amigos, pelo incentivo e afeto, À minha orientadora, pela sabedoria e acompanhamento, E aqueles, que mesmo sem saber contribuíram para essa pesquisa,

Muito obrigada.

RESUMO

Jung possibilitou um olhar sobre a criatividade e a imaginação que fazem dele uma referência importante para quem se lança na aventura criativa. Para ele, a vivência simbólica é fundamental para o crescimento psíquico.

O que proponho neste trabalho é uma reflexão teórica baseada na minha experiência plástica com argila e o entrelaçamento de dois campos do saber: Arte e Psicologia. Tento definir o enfoque que me faz sentido quando me refiro a arte e criação, e levanto algumas questões sobre o que motivaria o artista a produzir nos dias de hoje.

Beuys desenvolveu um trabalho onde arte não se refere a criação nos processos tradicionais, mas se estende a todas as criações da vida. Uso o pioneirismo e a relevância de seu pensamento como ponto de apoio para fundamentar a idéia de que a realidade interna e a vivência psíquica no processo de criação têm um valor muito grande.

O que Jung chamou de Imaginação Ativa é um método de assimilação de conteúdos do inconsciente. Consiste em relacionarmos-nos com nossos sentimentos, pensamentos, atitudes e emoções e objetivá-las através de diferentes formas. As experiências internas têm uma linguagem própria e são uma fonte inesgotável de conteúdos, que podem ser explorados não só através dos sonhos, mas também através da expressão plástica, do movimento na dança, da poesia, etc.

A visão de mundo alquímica não estabelecia separações entre sujeito e objeto. Ao se falar das transmutações da matéria falava-se do processo de transformação que ocorria no próprio homem, que, por não ter conhecimento exato da matéria fazia dela um espelho para o que ocorria em sua própria alma. Foi possível traçar um paralelo interessante entre três etapas do processo alquímico: nigredo, albedo, e rubedo e três etapas do trabalho em cerâmica: limpeza da argila, produção da peça e queima.

Esta pesquisa busca estabelecer uma relação analógica entre a vivência com o trabalho em argila e sua transformação em cerâmica; a experiência de algumas etapas da “Imaginação Ativa”; e o processo alquímico na concepção Junguiana.

ABSTRACT

Jung made eyes at creativity and imagination; both become him an important reference to whom throws itself into the creative world. From his point of view, symbolic experience is an essential tool to psychic growth.

Through this job, I purpose a theorist reflection based on my plastique know-how with clay and on mix of two knowledge fields: Art and Psychology. I try to define an approach, which give me a sense when make reference to art and creation. Some questions show up about what could stimulate artists to produce their work nowadays.

Beuys developed a work, where art has none reference with traditional process creations. On the other hand, it achieves all life's creations. By using pioneering and relevance of its thought, it is possible to fundament the idea that an internal reality and psychic experience from creation process have a great value.

Jung called assimilation method of unconscious contents as "Active Imagination". It consists of capacity to relate our feelings, thoughts, attitudes and emotions, objectifying them by several forms. Internal experiences have their proper languages and represent an inexhaustible source of contents. They can be explored not by dreams only, but through plastique expressions, dance movement, poetry and others.

Alchemical world vision didn't establish divisions between subject and object. When matter transmutation denominates some speech, actually it refers to transformation process occurred with the man himself. Once he didn't have enough matter knowledge, he turned it in a mirror to reflect all events of his soul.

Then, it was possible to draw an interesting perception between three alchemical process phases: nigredo, albedo and rubedo as well as between three clay work stages: clay cleaning, piece production and fire processes.

This research looks for to establish an analogical relation between experiences with clay work and its transformation into ceramic; experience of some "Active Imagination" phases; and alchemical process from Junguiana conception.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
INTRODUÇÃO	4
1- SITUANDO-SE NO CONTEXTO ARTE.....	10
1.1 Algumas considerações.....	9
1.2 A experiência artística como em parte uma busca pessoal de sentido para a própria existência.....	14
1.3 Beuys como percussor de uma nova postura – a dimensão psicológica e social.....	20
2- A VISÃO JUNGUIANA DE ARTE.....	29
2.1 A realidade interna.....	29
2.2 O artista como porta voz de algo que é maior do que ele.....	33
3- O HOMEM COMO LABORATÓRIO ALQUÍMICO.....	38
3.1 Materialidade e simbolismo da argila – a importância do imaginário.....	38
3.2 Analogia do trabalho em cerâmica com as três etapas do processo Alquímico.....	42
4 - A IMAGINAÇÃO ATIVA E O PROCESSO CRIATIVO.....	51
4.1 O que é imaginação ativa.....	51
4.2 Etapas da Imaginação Ativa e possível analogia com o processo criativo.....	56
CONCLUSÕES.....	59
BIBLIOGRAFIA.....	63
ANEXOS.....	66

APRESENTAÇÃO

Um pouco da minha história e algumas reflexões...

Ao olhar para trás não é difícil puxar um longo fio que vai interligando anos de experiências, tentativas, convicções e frustrações que provavelmente coincidem numa mesma idéia, num mesmo propósito; me levando a supor que o tema desse trabalho me acompanha há muito tempo.

Desde criança gostava de desenhar, o que despertava um certo interesse por parte da família. Mas o que me lembro com maior prazer eram as idas de fim de semana ao Bosque dos Jequitibás, de onde eu trazia algumas pedras macias, talvez um tipo de pedra sabão, para depois passar horas sozinha esculpindo coisas como bichinhos e carinhas com uma faca velha. As lembranças se misturam, mas tenho quase certeza que algumas daquelas figuras eram as mesmas que eu enxergava nos pedaços de mármore do piso da minha casa e que por tanto tempo me fizeram sonhar: o perfil do índio, o passarinho, a coruja, a velha.

A ida para Nancy na França em 1982 definiu minha opção por uma formação artística realmente. Desde 1979 freqüentava o curso de artes da UNICAMP, que naquela época era um curso de extensão que engatinhava sem ter como vislumbrar o que viria a se tornar hoje. No mesmo ano também fui aprovada no curso de pedagogia da mesma universidade, e por três anos e meio freqüentei os dois cursos em paralelo.

A faculdade de artes em Nancy tinha um enfoque interno e bem pessoal onde o aluno tinha liberdade de trabalhar seus próprios projetos e discuti-los com os professores. Freqüentei as aulas de desenho e pintura, mas meu interesse sempre acabava se voltando para a tridimensionalidade. Acho que foi já nessa época que comecei a ver a argila não apenas como um meio para conseguir uma forma que mais tarde seria reproduzida em outro material (trabalhei com gesso e resinas e mais tarde com metal), mas com uma finalidade em si mesma.

Consigo perceber isso hoje, principalmente ao olhar meu trabalho final de graduação. Uma instalação em uma sala em forma de L, contendo uma dezena de corpos moldados em placas de argila ainda mole sobre meu próprio corpo, que posteriormente secavam, rachando e fendendo em algumas partes. O todo era disposto no chão, criando um ambiente de estranheza que misturava morte e renascimento. As “cascas” deixadas no chão como uma muda de inseto, faziam referência a vida que antes havia existido dentro delas, mas também e principalmente, falavam de possibilidade de comunicação, de permeabilidade do que é interno e do que é externo. Acredito que isso ficava ainda mais visível através das rachaduras e das fendas que propositalmente busquei naquele trabalho e mais tarde em vários outros. A pele que envolve, que contém, também deixa escapar, possibilita trocas, trânsito entre dois mundos diferentes.

Esse trabalho na faculdade em Nancy tem quase vinte anos. Depois dele muitos outros vieram e as escolhas que fazemos nos impõem percursos que nem sempre nos levam ao enriquecimento e amadurecimento profissional de uma forma direta, visível; mas que com certeza contribuem para a transformação necessária para que nosso “destino” se cumpra. Com a volta ao Brasil segui um longo período como designer. Usava a argila como uma etapa. Era o material que possibilitava a modelagem do que mais tarde viria a ser fundido em metal. Mesmo naquela época, a questão da casca, do revestimento, as fendas, as rachaduras se faziam presentes. Aquilo havia colado em mim e eu precisava cada vez mais da argila. A argila por si mesma, como produto final, com sua textura, aparência e cor.

Apesar de já haver tido alguma experiência na França, foi nessa época que realmente surgiu meu interesse pela cerâmica. Meu trabalho passou a ter uma nova orientação. Outros limites se impunham e eu tinha diante de mim um universo imenso, rico, cheio de desafios, onde eu sentia que poderia ir mais longe. Seguiu-se então uma série de corpos femininos, fragmentos que envolviam algo invisível, intocável. Sementes prestes a eclodir, película que não consegue mais suportar a pressão. Vasos, caldeirões, recipientes diversos que podiam conter dentro deles uma história, um sonho... Objetos que eu tentei abraçar... Em meio a períodos de produção frenética, períodos de repouso. Um mormaço de mal estar e incertezas, quem sabe uma busca de equilíbrio. Períodos de reflexão onde a procura não é mais estética, plástica, mas existencial.

Acho que foi nessa época que comecei a juntar as coisas, a traçar o fio que permeia minha produção e, sobretudo me questionar de onde ele surge e por quê.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte-
será arte?¹

¹ Gullar,F., *Toda Poesia*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987, p. 437

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como foco uma reflexão teórica baseada na minha experiência pessoal de trabalho, no sentido de estabelecer uma relação entre dois campos do saber que aparentemente podem parecer distantes, mas que têm fortes conexões: arte e psicologia. Se, como diz Fayga Ostrower, é ao nível de valores internalizados que se dá a criação, podemos supor que o entrelaçamento da Arte com a Psicologia também se dá a nível do auto-conhecimento, do aprofundamento e conscientização de si.

Como tema de pesquisa busco estabelecer uma relação analógica entre o processo criativo na experiência com a cerâmica, algumas etapas da técnica desenvolvida por Jung chamada “Imaginação ativa”, e o processo alquímico na concepção Junguiana.

Início com um breve relato de algumas lembranças de infância, experiências marcantes e meu interesse pela cerâmica; e faço algumas reflexões que julgo importantes para traçar o caminho que me conduziu até a elaboração desse projeto de pesquisa.

O primeiro capítulo da dissertação é uma tentativa de situar o leitor no que quero dizer ao usar a palavra arte. É impossível pensar em arte em termos de um consenso único e abrangente. Acabamos usando conceitos que cada vez mais e mais rápido se tornam imprecisos e duvidosos. Desta forma, deixar claro o que priorizo quando me refiro a arte e criação é imprescindível.

As mudanças de percepção que ocorreram principalmente no século passado no que se refere ao fazer artístico, abriram margens para um tipo de reflexão mais intimista, mais pessoal. O que pretendo neste tópico é definir que o enfoque que me faz sentido quando me refiro a arte e criação não é a instituição arte, mas sim a busca individual, pessoal do artista.

Ao criar, saímos do real, cotidiano, físico, material, para nos transportar de uma maneira livre e imaginativa a esse mesmo real. A arte partilha das mesmas fontes-verdades

dos sonhos e talvez dos mesmos processos para elaborá-los. Ouvi dizer uma vez que a história da arte não é a história da humanidade, ela é a história dos sonhos da humanidade.

Jamais conseguiremos negar ou mesmo nos dar conta totalmente do nosso caráter pré-fabricado, moldado por interesses de consumo que acabam determinando nosso modo de viver e de pensar, acredito que tentar descobrir a própria voz, o som original no meio de todo esse ruído seja o grande anseio do homem do século XXI. A arte é reflexão e reflexo da realidade. Onde o artista se coloca no meio de tudo isso?

Na tentativa de refletir sobre o que seria o conhecimento em arte uso como referencial algumas idéias de Júlio Plaza, Gaston Bachelard, e Amit Goswami, mas é uma frase do Prof. Ernesto Boccara que sintetiza meu pensamento. “Em arte o que é objeto de conhecimento? Seria a produção materializada em *Obra Física de Arte*? Não seriam os processos complexos e multifacetados com que a alma humana se expressa no mundo? ...

Se existe um lugar onde não se deve desconsiderar *subjetividades e interiorizações* é em Arte. E arte não é algo que se reduz a materialidades, mas sim se vale destas para ir *além do homem*”²

Acredito que através da arte conseguimos expressar necessidades desejos e emoções que podem se manifestar através de um trabalho criativo antes mesmo de serem reconhecidas conscientemente.

Ainda nessa primeira parte do trabalho, cito e exponho algumas idéias do artista alemão Joseph Beuys, falecido em 1986. Não é minha intenção analisar a obra de Beuys. Simplesmente acredito ser interessante usar o pioneirismo e a relevância do seu pensamento como ponto de apoio para ressaltar algumas idéias que me permitirão uma aproximação com a utilização da argila e sua transformação em cerâmica; e a experiência da imaginação ativa no processo criativo.

Beuys desenvolveu um trabalho onde arte não se refere a criação nos processos tradicionais, mas se estende a todas as criações da vida. Sua obra parece reconstituir a unidade do homem para transformar sua relação com o mundo. Seu entendimento de realidade se manifesta no conjunto de sua ação artística, educacional e política; e é nessa integração que se pode observar a dimensão psicológica e social de seu trabalho. Beuys

² Boccara, Ernesto Giovanni - Artigo: “Reflexões Analítico- Críticas...” - Cadernos da Pós-Graduação - Instituto de Artes da Unicamp - Ano 1, Vol. 1, N°1, 1997. pp25

acreditava que mais importante que a obra é o ato, o processo na direção de alguma coisa que não mais precisava ser necessariamente formalizada num produto. Influenciado pelo pensamento de Rudolf Steiner, Beuys acreditava na arte como totalidade da vida; e que cada ser humano é um artista.

Suas obras são ricas em metáforas e símbolos que parecem emergir diretamente do inconsciente. Seu trabalho procura formas de expressão que privilegiem a imaginação, a intuição e a compreensão em outros níveis de entendimento. Um entendimento de conteúdos simbólicos, que para o artista representam a própria existência.

No segundo capítulo da dissertação, dedico-me a rever e tentar compreender melhor algumas idéias de Carl Gustav Jung. A Imagem permeia toda a psicologia analítica. A criatividade e a imaginação ocupam o centro da psicologia de Jung, que fez uso desses recursos psíquicos como promotores de equilíbrio mental e emocional. A importância que ele atribui quanto a tornar o núcleo criativo do inconsciente acessível ao consciente, faz com que suas idéias encontrem eco em muitos dos que se esforçam em pensar sobre o processo criativo.

Para ele a expressão visível do desenvolvimento criativo é o símbolo, que não representa uma situação ou objeto de modo direto, mas se manifesta por meio de metáforas, possibilitando assim a comunicação de conteúdos inconscientes para a consciência. Os símbolos podem ser materializados, objetivados, de várias maneiras, inclusive através da expressão plástica. Neste capítulo saliento a importância dessas expressões inconscientes e suas manifestações.

Sobre a obra de arte, Jung considera que “Seu sentido e sua arte específica lhe são inerentes e não se baseiam em suas condições prévias externas; aliás, poderíamos até falar de um ser que utiliza o homem e suas disposições pessoais apenas como solo nutritivo, cujas forças ordena conforme suas próprias leis, configurando-se a si mesma de acordo com o que pretende ser.”³ Este capítulo é pois, uma tentativa de entender como Jung via o artista e a obra de arte. Usei como fonte principal de referência seu livro “O Espírito na Arte e na Ciência”.

³ Jung, Carl G; “O Espírito na Arte e na Ciência”, pp61

O capítulo terceiro tem como foco principal um paralelo entre o trabalho em cerâmica e as três etapas do processo alquímico, a saber: nigredo, albedo e rubedo. Para isso, focalizo mais diretamente o material que trabalho e minha experiência plástica. A matéria se liga ao conceito que se faz dela mas não é só isso, existe a projeção dessa matéria em nossa psique, o que cria possíveis ligações com idéias muitas vezes arquetípicas. Quero dizer que o inconsciente está de algum modo ligado a matéria. No caso da argila tenho motivos para pensar que essas ligações sejam muito fortes. Acredito também que a argila nos remete a uma maneira diferente de vivenciar imagens. Não só pela sua tridimensionalidade, mas principalmente pela possibilidade de nos deixar ser guiados pela matéria como uma criança que brinca experimentando pelos sentidos o barro.

A argila ajuda a sonhar. Gosto de compará-la a terra úmida e fecunda onde o calor das mãos dá vida e transforma. Mas também somos penetrados, nos deixamos ceder. Parto da minha experiência pessoal para afirmar que quando usamos a argila como meio expressivo, é muito difícil definir uma idéia e realizá-la exclusivamente por meio da vontade. Quero dizer que no processo de construção, no desenvolvimento dessa idéia original, muitos fatores se agregam consciente e inconscientemente. O simbolismo que esse material carrega em si mesmo não pode ser ignorado. Retomo aqui alguns conceitos para esclarecer o que é o símbolo na perspectiva Junguiana e introduzo o pensamento de Gaston Bachelard sobre a importância da experiência tátil para a imaginação criadora

Concluo esse capítulo com um paralelo entre a experiência plástica com argila e sua mudança de estado físico para cerâmica através da queima; e o trabalho alquímico. Por trabalho alquímico entendo o que Jung descreve, ou seja: o próprio processo de individuação, numa tentativa de integração entre ego e inconsciente que se traduz em um maior desenvolvimento da personalidade. Jung verificou que quando os alquimistas falavam de transmutações da matéria, na verdade eles falavam também do processo de transformação que ocorria no próprio homem. A matéria para eles era um espelho para o que ocorria em suas próprias almas.

Partindo de uma experiência real, prática, pude me convencer de que a manipulação da argila, o fabricar formas, a queima posterior com todo o seu processo de transformação

química; e o respeito pelo material que isso impõe, podem levar a uma melhor compreensão de si mesmo quando conseguimos ver projetado na matéria alguns conteúdos internos.

Para fazer a analogia entre os três estágios do Opus Alquímico, uso como referência o que descreve Nise da Silveira em seu livro “Jung Vida e Obra”. Nigredo, albedo e rubedo; são aqui comparados com três etapas do trabalho em cerâmica: limpeza da argila, construção da forma e queima.

O capítulo quarto é uma tentativa de aproximação da técnica da Imaginação Ativa com o processo criativo em cerâmica. A imaginação ativa é uma técnica descoberta e desenvolvida por Jung, que põe em contato a personalidade consciente e inconsciente; ou seja, promove um envolvimento consciente com imagens que vão surgindo. Johnson fala de ponto de confluência, onde os “eventos se sucedem em um nível imaginativo, que não é nem consciente nem inconsciente”, “um solo comum onde ambos se encontram em termos igualitários e juntos criam uma experiência de vida que combina os elementos de ambos.”⁴

A objetivação dessas imagens pode se dar de diferentes formas como a pintura, desenho, dança, modelagem ou relato escrito. Descrevo de uma maneira didática a Imaginação Ativa segundo alguns estágios que normalmente seguem a seguinte ordem:

1-Relaxamento, 2-Envolvimento com uma imagem, 3-Objetivação, 4-Diálogo com o desenho ou outra forma de objetivação, 5-Consequência ética ou “confrontação moral com o material já produzido”, ou seja: a integração do que se imaginou. Tento posteriormente traçar um paralelo com o que geralmente acontece no processo de criação, partindo da minha experiência com a criação em cerâmica, e finalmente analiso em quais etapas é possível estabelecer esse paralelo.

Concluo o trabalho com a certeza de ter levantado mais questões do que encontrado respostas, mas com a esperança de que essas questões sejam tão pertinentes para quem vier a ler esse trabalho quanto foram para mim realizá-lo.

⁴ Robert A. Johnson, “A Chave do Reino Interior”, Editora Mercúrio, São Paulo, 1989, pp156

Como anexo coloquei algumas fotos do meu trabalho, na tentativa de traçar uma retrospectiva ilustrativa do que vem acontecendo na minha produção na cerâmica e experiência com argila. Parto da minha última instalação quando estudei na École des Beaux Arts de Nancy, até o momento atual.

Capítulo 1

“A veces em las tardes, una cara nos mira desde el fondo de un espejo; el arte debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara.”

Borges, “Arte Poética”

1- SITUANDO-SE NO CONTEXTO ARTE

1.1-Algumas considerações

Quando se fala sobre ARTE, é importante definir sobre o que se está falando. Um conceito único, uniforme não faz nenhum sentido e tampouco é possível, visto a diversidade de elementos que esse “conceito” abraçaria. As idéias que antes se transformavam e mudavam lentamente ao longo do tempo e do lugar, hoje têm um dinamismo e uma velocidade extraordinárias. A revolução tecnocientífica acabou se tornando uma desesperada corrida tecnológica e a arte não escapou dela. Quando se usa as palavras arte e criação; tende-se a classificar o que estas seriam, dentro de certas fronteiras que cada vez mais se tornam difusas e imprecisas. Pensar sobre arte e o fazer artístico dá abertura a infinitas subjetividades, o que os torna tão abrangentes quanto nossa imaginação

pode alcançar. Quando se fala de arte hoje, nosso pensamento sobrevoa desde as mais consagradas obras, aquelas que têm seu lugar eternizado pela tradição nos museus, até aquelas que pretendem sob as mais diversas formas questionar e invalidar a escala de valorização artística. Podemos tanto pensar nos meios tradicionais de produção artística: pintura, desenho, escultura, como também nas mais variadas produções que envolvem o corpo como suporte ou como a própria obra, a vídeo arte, simuladores onde a participação do espectador se faz necessária, ou diferentes tipos de eventos e situações que colocam o espectador num estado, na grande maioria das vezes, de não conforto. Mas o que estariam os artistas tentando valorizar ou o que norteia a produção artística do final do séc XX e início do séc XXI? O que seria o específico da arte?

Muito já foi falado sobre a criatividade, a estética, a maestria. Fala-se sobre os valores da arte, suas generalidades, seus adjetivos. A crítica tem mesmo essa função de valorar, discutir, comentar, descobrir, enfim, discutir qualidades. Mas a atualidade carece de um consenso sobre arte. Não que precise haver respostas prontas, muito menos que esse consenso seja único e exclusivo. Longe disso, pois uma das funções ou qualidades da arte é justamente levantar questões e proporcionar discussões. Mas o que realmente distinguiria a arte de outros fenômenos?

Os artistas medievais atendiam encomendas dos grandes senhores e principalmente da igreja. Foi no séc XVI, com o modelo da academia em Roma, Florença e Bolonha, que o trabalho artesanal teve a complementação intelectual e teórica. As artes foram ganhando prestígio e os grandes artistas passaram a ser chamados de gênio. O surgimento dos salões de exposição e das galerias veio mudar ainda mais a relação artista–obra de arte, introduzindo um sistema mais democrático e acentuando o aspecto mercadológico. Mas seja qual for o período histórico a que estejamos nos referindo, a arte sempre se dirigiu a um público específico. Público esse com condições de assimilá-la. Nesse sentido ela sempre esteve sujeita a um conjunto de valores estéticos de época, com suas regras e finalidades bem definidas, onde reconhecimento e rejeição se dariam pela “instituição arte” se nos reportamos a idéia de Luciano Vinhosa Simão, que denomina a instituição arte o

sistema que legitima o fazer artístico: academia, críticos, galerias, marchands, público e curadores.⁵

O que pretendo focalizar nesse trabalho, não é o seu conteúdo externo, ou as diferentes formas que a “expressão plástica” pode tomar, mas principalmente a busca individual, pessoal do artista. Neste sentido não se pode falar de uma demanda estética, pois a arte não se insere no mercado se pensarmos que o verdadeiro comportamento artístico não é conhecer o processo de criação, mas se conhecer como processo de criação. É sob essa perspectiva que a realidade interna ganha importância. Trata-se aqui, de uma perspectiva diametralmente oposta a de Luciano V. Simão, pois a demanda estética desaparece da cena para dar lugar e importância a realidade interna.

É possível notar ao longo dos anos – e no século passado de uma maneira extremamente acelerada, algumas mudanças de percepção no que se refere ao fazer artístico. Acredito que essa mudança possa estar também no resgate daqueles aspectos mais primitivos, mais originais, mais significativos para aquele que produz. Penso em uma busca das origens de si mesmo, uma forma de interioridade que transparece na obra e que de alguma forma se conecta no que há de profundo em outra pessoa. Uma busca profunda dentro de si mesmo, que tenta resgatar o que o ser humano tem de mais primordial, mais original na sua maneira pessoal. Quando se focaliza a arte dessa maneira se exclui totalmente uma visão mercadológica. Prevalece o princípio que diz: “Ao fazer nos fazemos”.

Não é minha intenção aumentar o volume dessa dissertação com definições, Ao se falar de pós-modernismo estamos falando de algo tão atual, tão colado ao nosso cotidiano que seria um risco muito grande tentar conceitualizar termos ou idéias. Muitos já se aventuraram e ainda muitos outros irão se aventurar com muito mais propriedade do que eu. O que pretendo é simplesmente ressaltar alguns pontos que julgo importantes para a compreensão do que discutirei posteriormente, a fim de situar o artista nesse contexto pós-moderno.

Hoje, ao conseguirmos nos encontrar inseridos em diversos “pós” e “neos”, nos vemos também com uma certa obrigação de negar, de ir contra o que antes já foi aceito –

⁵ Ver: Simão, Luciano Vinhosa - Artigo: “Da Arte: Sua Condição Contemporânea”- Revista do Mestrado em História da Arte - EBA - UFRJ, Ano V, N°5, 1998.

admirado ou contestado, mas de alguma forma incorporado nos meios artísticos, sociais e econômicos, confirmando assim um papel social do artista no seu sentido pejorativo. Negação essa muito relativa, pois no minuto mesmo que ela acontece já existe na maioria dos casos toda uma estrutura para absorvê-la (prova disso são os museus de arte contemporânea). Contemplação e diversão são ingredientes essenciais. Exposições e Bienais temáticas fazem parte do calendário turístico de várias cidades. Um tempero de revolta política, social, pessoal, vem conferir autenticidade a uma época em que a busca de sentido se faz cada vez mais urgente. O homem ainda precisa confirmar sua presença física em oposição a toda uma virtualidade que conhecemos bem e que experimentamos cada vez mais. Quero dizer que cada vez mais a realidade parece ser retirada sem que tenhamos tempo para nos dar conta. Podemos com certeza falar que uma característica fundamental do pós-modernismo é a percepção do mundo baseada em imagens mediadas, “que passam a noção de que vivemos dentro da esfera de influência de uma mitologia invocada para nós pela mídia, pelo cinema e pela publicidade.”⁶ A questão da representação se opõe ao empirismo. O pós modernismo veio substituir conceitos reais e amplos por conceitos particulares. Parece que o que vemos hoje é um retorno ao mundo empírico para escapar da representação. Será que poderíamos pensar que talvez estejamos acumulando a vivência necessária para finalmente conseguirmos nos voltar para nós mesmos? “Não há mais para onde ir senão para dentro”⁷. Jamais conseguiremos negar ou até nos dar conta totalmente de nosso caráter pré fabricado, moldado por interesses de consumo que acabam determinando nosso modo de viver e de pensar. Mas será que tentar descobrir a própria voz, o som original no meio de todo esse ruído, não seria uma das metas do homem do séc XXI? Não nego uma certa ingenuidade, mas quem melhor do que aqueles a quem a própria sociedade atribuiu (ou concedeu) a “função” de artista, poderiam ter o descomprometimento suficiente para fazê-lo?

A energia da expressão plástica vem de uma região do ser, ou da psique se é que podemos chamar assim, que consegue identificar com muito mais facilidade o que não quer do que o que quer. O processo de criação e de realização é um processo de procura. É um recurso para que através de uma estratégica eliminação da contingência do real possamos

⁶ Eleanor Heartney, “Pós-Modernismo”, pp. 7, 2002. ⁷
Boccaro, “Os Ciclonautas”

mais livremente penetrar no âmago desse mesmo real. Ela toma do todo uma parte e dá a essa parte uma conotação de todo. A vontade propriamente dita se traduz em algo difuso, que pertence muito mais ao campo da intenção do que da razão. Daí a relação com a Imaginação Ativa, que também é algo espontâneo, sem intenção. Existe um tempo, um momento que antecede o ato de criar até que ele se manifeste que pode ser comparado ao processo de estar prenhe. Na Imaginação Ativa não se escolhe a imagem, apenas deixamos que ela surja. No processo de criação muitas vezes a sensação é a mesma: parece que estamos sendo conduzidos, é a imagem que nos escolhe.

Hoje, as linguagens artísticas se confrontam. Não se trata de rotular uma linguagem artística, ou procurar a que talvez tenha tido mais sucesso em ludibriar as classificações dos críticos, mas procurar as forças, os motivos que levam algumas pessoas a se tornarem artistas neste cenário caótico de uma sociedade plena de tecnologias que envolvem diferentes, senão todas, as disciplinas do conhecimento humano (estética, antropologia, sociologia, comunicação, linguagem, ecologia, lógica, matemática). A Arte, necessariamente, é reflexão e reflexo da nossa realidade. Mas onde colocamos o artista no meio disso tudo?

1.2 A experiência artística como em parte uma busca pessoal de sentido para a própria existência.

Fala-se de conhecimento artístico. Mas que conhecimento é esse e o que o difere do conhecimento científico? Júlio Plaza cita Ortega para dizer que conhecimento é um esforço mental que extrai do caos um esquema de ordem, um cosmos, uma informação, uma linguagem. “Trata-se, pois, de uma intervenção intelectual sobre objetos simbólicos (intuições, observações, representações)”.⁸ O conhecimento científico trata de um fenômeno que ocorre universalmente, em qualquer época e em qualquer lugar; já o conhecimento artístico trata um objeto individual, insubstituível e singular. “A arte não se

⁸ Júlio Plaza, “Arte, Ciência, Pesquisa: Relações”, Trilhas-Revista do Instituto de Artes da Unicamp, julho/dezembro 1997

doa ao mundo como informação semântica, mas como informação estética”.⁹ Parece que há décadas patinamos em uma confusão estabelecida entre o que é arte e o que seriam suas eventuais qualidades.

Gaston Bachelard abre uma perspectiva interessante que se conecta ao raciocínio que estou querendo propor. Ele recoloca a figura do sujeito como determinante do processo de conhecimento e mesmo como responsável por esse conhecimento. Bachelard insiste na comunicabilidade do conhecimento. Na cultura científica as intuições só seriam úteis quando observadas, discutidas, organizadas. Ao falar especificamente da arte, Júlio Plaza afirma que a intuição sem conceito não existe e o conceito sem a intuição é vazio. E neste sentido, Fernando Pessoa também tem uma frase interessante: “A arte é a união do instinto com a inteligência”.

Ainda segundo Bachelard, até o séc XIX, podia-se acreditar numa ciência real, feita de objetos reais, onde o objeto de conhecimento era o próprio objeto percebido. As ligações entre os objetos eram hipóteses esquemáticas e mesmo pedagógicas. No séc XX, o contato com o real passou a valer somente como um dado confuso e provisório. A reflexão é que dará novo sentido ao fenômeno inicial ao sugerir uma seqüência orgânica de pesquisas, uma perspectiva racional de experiências. Isso quer dizer que o que o dado imediato nos fornece, deve ser rigorosamente organizado racionalmente. Os problemas não se apresentam por si mesmos, tudo é construído e a abstração “desobstrui o espírito”. Acredito que a arte não se reduz à sua materialidade. Sua riqueza está no processo, no reencontro do próprio homem através dela. Enquanto muitas ciências afastam o homem de uma vivência interna, a arte possibilita que o sujeito se coloque frente a si mesmo. Pode-se falar que o caráter substancialista é conferido as artes em geral, quando estas são vistas puramente como fenômenos estéticos, desconectadas da experiência pessoal e cumulativa do artista ou desinfectada de seu caráter psicológico. É justamente a superação desse substancialismo que abriria às artes a possibilidade de uma abordagem sistêmico - holística. “Em arte o que é objeto de conhecimento? Seria a produção materializada em *Obra Física de Arte*? Não seriam os processos complexos e multifacetados com que a alma humana se expressa no mundo? ... Se existe um lugar onde não se deve desconsiderar *subjetividades* e

⁹ Idem

*interiorizações é em Arte. E arte não é algo que se reduz a materialidades, mas sim se vale destas para ir além do homem”*¹⁰

Podemos considerar que os processos psíquicos envolvidos na produção artística são tão importantes quanto a própria produção. Esse encontro do sujeito com sua produção marca um momento de síntese onde a consciência pode ser alargada. É um momento mágico onde o objeto, no caso a produção artística interfere no imaginário do artista criando uma dialética. Através da arte conseguimos expressar necessidades e desejos. Estou pensando principalmente em termos de emoções, que podem ter sua via primeira de manifestação na arte, antes mesmo de serem reconhecidas conscientemente. O artista tem o poder de captar imagens, gestos, sons, formas e palavras e traduzi-las em imagens. A arte não se aproxima da existência, acho que ela é a própria existência.

Goswami defende que é a consciência e não a matéria o substrato de tudo o que existe. O mundo, incluindo os átomos seria feito de consciência. Não estamos simplesmente no mundo, somos o mundo! Tudo existe na consciência e é por ela manipulado. É evidente que nosso modo de pensar não é regido exclusivamente pela razão e pela lógica. Nossos conceitos, nosso pensamento, nossas escolhas, e ainda num estágio mais primitivo nossas motivações, foram de alguma forma “programados” pelo nosso inconsciente. Pensamos também de uma maneira mágica, religiosa. O homem não consegue viver sem fé, para tudo que não se consegue explicar, cria-se um conceito religioso. Jung fala que ao perder seus conceitos religiosos sem conseguir encontrar substitutos, o homem perde seu equilíbrio psíquico e fica mentalmente doente. De fato parece que agressões e depressões se tornaram o problema número um da sociedade atual. Jung nos alerta também para o fato que o dogma substitui o movimento do inconsciente coletivo. “A humanidade sempre teve em abundância imagens poderosas que a protegiam magicamente contra as coisas abissais da alma, assustadoramente vivas. As figuras do inconsciente sempre foram expressas através de imagens protetoras e curativas e assim expelidas da psique para o espaço cósmico”¹¹ (Os ritos e os dogmas agiriam como muros contra os perigos do inconsciente.)

¹⁰ Boccara, Ernesto Giovanni - Artigo: “Reflexões Analítico- Críticas...”, pp 25
¹¹ Jung, Carl Gustav - “Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo”, pp 23, 1976

A linguagem e a escrita evoluíram a partir de sinais; e é a partir das representações que cria, que o homem entra também no mundo espiritual. A arte primitiva tinha um forte cunho religioso e sobre tudo mágico. Acredito que o artista hoje, também tenta de alguma maneira, resgatar “um sentido mais amplo para a arte”, buscando transcender suas questões particulares, seja de maneira consciente e formal, seja de maneira inconsciente. De qualquer forma, essa transcendência parece extremamente frágil e limitada se tivermos em mente apenas o caráter individual, narcisista e egocêntrico do ser humano. Em certos momentos a criação artística parece se diluir no conceito de grupo, de obra coletiva, com a participação de muitos para a execução de um projeto. Em outros momentos a criação se torna muito mais tecnológica que manual, mal identificamos a presença do artista. Falar de autoria da obra, de “inspiração pessoal” ou “gênio criativo” não é mais nenhuma garantia de se tratar de uma obra de arte como já foi no passado. Onde procurar então essa noção de transcendência, esse sentido mágico que a arte por alguns momentos pareceu perder?

Quando pensamos na obra de Beuys, por exemplo, acho difícil tentar restituir um significado a um “objeto estranho que é estranho por ser um nada potencializado em tudo e não possuir algum tipo de representação a priori em nosso espírito”¹², sem pensar justamente nesse poder mágico que fatalmente Beuys confere ao material ou ao objeto. Até que ponto a união psíquica com o objeto (onde projetamos desejos, receios, medos), já não lhe dá esse poder e significado? Uma característica da arte contemporânea é que cada artista ou grupo de artistas é um universo fechado. Cada artista ou grupo representa *seu* mundo. Um mundo onde circulam idéias e sentimentos. A impossibilidade de julgamento, a necessidade de estar à margem, de negar-se a si mesma, caracterizam a exigência de se expressar em termos diferentes dos do passado. Será que essas necessidades, de alguma forma, não estão presas também a critérios já preestabelecidos?

Warhol capturou o comercialismo americano e mais tarde, nos dizeres de Hobsbawn, “o modernismo em arte e arquitetura conquistou os EUA, enchendo de “expressionistas abstratos” as galerias e escritórios de empresas de prestígio”¹³ Mas há mais de 40 anos que se começou a presenciar a quase impossibilidade de julgamento de valor nas artes. E embora tendamos a nos apoiar em critérios pré-estabelecidos, o que se

¹² Simão, Luciano Vinhosa - Artigo: “Da Arte: Sua Condição Contemporânea” - Revista do Mestrado em História da Arte - pp 53

¹³ Hobsbawn, Eric - “Era dos extremos- O Breve Século XX”, pp 498

convencionou chamar Pós-modernismo vem provar a enorme dificuldade de um julgamento estético. E o Pós-modernismo não se limita as artes. “Todos os pós-modernismos, no campo das artes, filosofia, ciências sociais, antropologia, etc; tinham em comum um ceticismo essencial sobre a existência de uma realidade objetiva, e/ou a possibilidade de chegar à uma compreensão aceita dessa realidade por meios racionais. Todos tendiam à um radical relativismo. Todos portanto, contestavam a essência de um mundo que se apoiava em crenças opostas, ou seja, o mundo transformado pela ciência e a tecnologia nela baseada, e a ideologia de progresso que nela refletia”¹⁴

Nosso mundo tecnológico nos força a mudar a maneira como percebemos a realidade. Os processos de criação mudaram e com eles a maneira de ver e sentir uma “obra de arte” (podemos ainda falar assim?). Nas palavras de Eric Hobsbawn “...a tecnologia encharca de arte a vida diária, privada e pública. Jamais fora tão difícil evitar a experiência estética. A obra de arte se perdeu na enxurrada de palavras, sons, imagens, no ambiente universal do que um dia se teria chamado arte”¹⁵. À imagem pictórica se sucedeu a fotografia, depois o cinema, rádio, televisão, propaganda, outdoors, computador, Internet, a comunicação de massa...Chegamos à cibernética mas ainda não acabou. O consumo, a corrida louca, a evolução, a tecnologia... O homem continua deslumbrado com suas façanhas. Décio Pignatari fala que “manter-se fora do progresso tecnológico é desculpa para os maus artistas”¹⁶. Não creio que sua afirmação tenha um sentido excludente, mas no que se refere ao artista se valer também da tecnologia como uma outra linguagem. Afirma também que a especialização como uma única linguagem, limita, automatiza e narcotiza. Acredito que ao entendermos ao pé da letra que os maus artistas são contra a tecnologia, deveríamos tomar cuidado para não cair no extremo oposto, onde o uso da tecnologia já faria o bom artista.

Estamos mais do que nunca imersos num mundo de imagens, sons, símbolos, representações que na maioria das vezes já têm milhões de anos de história, mas que são captadas como recém-fabricadas, reinventadas tecnologicamente. Ampliadas, torcidas, esticadas ou encolhidas de acordo com nossa vontade. Somos penetrados por todos os

¹⁴ Idem, pp 499

¹⁵ Idem, pp 502

¹⁶ Pignatari, Décio - Entrevista a Marion Strecker Gomes - Cadernos de Arte São Paulo.

poros, ao mesmo tempo em que nos sentimos soltos, sem apoio, mergulhados neste “caldo” até o nariz, com alguma esperança de encontrar uma bóia salva-vidas, mas sem a mínima chance de encontrar um barco que nos resgate e nos leve à terra firme (que muito provavelmente já não existe mais, nem que por algum tempo tenha existido apenas como ideal) “O ser humano pós-moderno existe num universo cujo significado está ao mesmo tempo inteiramente em aberto e sem nenhuma fundamentação garantida”... “Como não há nenhuma fundamentação indubitável para o conhecimento humano, o maior valor para qualquer perspectiva é sua capacidade de ser temporariamente útil, edificante, emancipatória ou criativa”¹⁷. Talvez tenhamos que construir esse barco nós mesmos e fazer dele nosso universo. Nos dizeres de Tarnas, “A imaginação é em si parte da intrínseca verdade do mundo.” Sem ela o mundo está incompleto.

A ciência moderna deixou de procurar a verdade como uma coisa unívoca. Por centenas de anos o homem andou a procura de uma verdade universal que acabou impregnando todas as ciências, inclusive a psicologia. Foi a física quântica que mudou o rumo que as coisas haviam tomado até então quando afirmou que não existe mais a verdade como meta. Em oposição a razão do positivismo, o que vemos hoje é uma razão contraditória (um fluxo de elétrons pode ser onda ou partícula ao mesmo tempo); e não há mais problemas para se aceitar duas hipóteses como verdadeiras. A própria solidez do objeto se dá a nível perceptivo e não real. Grof chega a afirmar que as descobertas da Física confirmam fragmentos de uma visão mística.

Neste cenário é impossível não nos sentirmos tomados pela mais completa vertigem. É como se estivéssemos dentro de uma garrafa recém sacudida. Na verdade ela já foi sacudida há algumas décadas, mas ainda não conseguimos ver sedimentado o que é mais pesado. Talvez possamos dizer que o homem contemporâneo seja essa partícula (ou talvez seja onda) chacoalhando dentro de uma garrafa. Do lado de dentro da garrafa ele nem imagina onde está.

¹⁷ Tarnas, Richard - “A Epopéia do Pensamento Ocidental”, pp 427, 2001.

1.3 Beuys como percussor de uma nova postura – a dimensão psicológica e social.

*'Creativity isn't the monopoly of artists. This is the crucial fact I've come to realize, and this broader concept of creativity is my concept of art. When I say everybody is an artist, I mean everybody can determine the content of life in his particular sphere, whether in painting, music, engineering, caring for the sick, the economy or whatever. All around us the fundamentals of life are crying out to be shaped or created. But our idea of culture is severely restricted because we've always applied it to art. The dilemma of museums and other cultural institutions stems from the fact that culture is such an isolated field, and that art is even more isolated: an ivory tower in the field of culture surrounded first by the whole complex of culture and education, and then by the media which are also part of culture. We have a restricted idea of culture which debases everything; and it is the debased concept of art that has forced museums into their present weak and isolated position. Our concept of art must be universal and have the interdisciplinary nature of a university, and there must be a university department with a new concept of art and science'*¹⁸

A obra de Beuys é tão rica e a abrangência de suas idéias tão vasta, que valeriam anos de pesquisa e estudo. Não cabe neste trabalho investigar a fundo sua trajetória. Creio porém, ser de grande interesse e é esse meu objetivo, usar o pioneirismo e a relevância de seu pensamento como referência para ressaltar algumas idéias, que me permitirão uma aproximação ou até um paralelo com a utilização da argila e sua transformação em cerâmica; e a experiência da imaginação ativa no processo criativo.

Joseph Beuys é considerado um dos artistas de maior importância e influência no cenário mundial. Entre 1964 e 1982, esteve presente em cinco edições sucessivas da Documenta, em Kassel. 18 anos de destaque internacional constituem uma marca singular e índice indiscutível do lugar que este artista alemão ocupa. Segundo a crítica, pode-se afirmar que Beuys e Warhol introduziram um novo capítulo na arte contemporânea. Artista

¹⁸ Entrevista com Frans Haks, (Lecturer in Modern Art at the University of Utrecht) 1979 - <http://www.srce.hr/~vrabljen/jbeuys/jb.html>

polêmico, sujeito a opiniões contraditórias, foi muitas vezes aclamado e outras tantas duramente criticado. Seus trabalhos encontram-se em museus e galerias do mundo todo. Uma tentativa de perpetuar sua memória, mesmo que ao preço de petrificar a própria vida das suas criações. Hoje, o que podemos ver de suas obras está com certeza desligado em boa parte do contexto em que foram criadas; e estas obras talvez não possam mais cumprir sua função principal: a de proporcionar pretextos para a criação de fóruns para debates. Segundo Jacinto Rodrigues¹⁹, professor da Universidade do Porto, a "arte" de Beuys tem a função de gerar evocações simbolizadas pelos objetos expostos. Com materiais e instalações simples, conseguiu provocar interpretações simbólicas e culturais singulares bem como reações daqueles que são capazes de construir uma visão artística do que está apenas enunciado. Existe um processo contínuo, onde a obra está aberta a todos os imaginários que na participação, no debate e na ação solidária vão criando mudança de vida.

Os anos 70 parecem marcar de maneira definitiva o que Marcel Duchamp havia anunciado décadas antes. A pintura podia preceder da cor e da superfície plana e a escultura não precisava ter volume. “Seguindo as pegadas do artista ícone francês Marcel Duchamp, artistas proclamaram que qualquer coisa, dentro ou fora da galeria – linhas desenhadas no chão, um conjunto de documentos fotocopiados, um armário de arquivos, uma folha de instruções, uma performance – poderiam, sob certas condições de produção e de apresentação, ser qualificadas como “arte”. O resultado pretendido era o de frustrar o mecanismo de mercado, fazendo objetos difíceis de serem vendidos ou colecionados; e até mesmo avaliados pelos meios convencionais.”²⁰ O nome de Beuys aparece em um cenário onde as performances, happenings e instalações de alguns artistas sobretudo na América contestavam a hegemonia da pintura nas artes. A experiência visual estava começando a se deslocar dos “objetos de arte” propriamente ditos em relação a atitudes e processos de concebê-los e realizá-los.

Beuys é considerado entre os mais determinantes artistas que tentaram desalojar as certezas tanto do produtor quanto do espectador de arte. Para ele, arte não é um conceito de criação que se refere a simples processos tradicionais, ela se estende a todas as realizações

¹⁹ Jacinto Rodrigues - www.ipv.pt/millennium/Millennium25/25_24.

²⁰ Traduzido de Brandon Taylor “Avant-Gard and After – Rethinking Art Now, pp 9, 1995.

da vida; e o fato de pensar livremente já é uma escultura. “O denken ist plastik (pensar é esculpir) de Beuys revela o desejo de ruptura entre o homem e a realidade aparente. Seu conceito de realidade abrange o tempo e o espaço, a cultura e a natureza, a utopia e a existência, propulsores e paradigmas humanísticos da arte. A unidade entre vida e obra era para Beuys mais importante que o valor estético, já que exigia do espectador uma participação mais efetiva. Suas obras estão impregnadas dessa realidade e exercem uma impressão direta sobre os observadores”.²¹

Ainda segundo Marco Veloso²², a arte de Beuys pretende reconstituir espiritualmente a unidade do homem, devolver-lhe a energia e tensão para transformar sua relação com o mundo. Natureza, civilização, homem e técnica, passado, presente e futuro, arte e vida, são dimensões iguais. Seu entendimento de realidade corresponde a uma interpretação com dimensões universais que se manifestam igualmente no conjunto de sua ação artística, educacional e política. Nas esculturas, nos happenings, nos desenhos, nas ações fotografadas e filmadas; nas declarações para rádio e TV, essa visão universal de mundo está sempre presente.

É essa realidade que impregna as dimensões psicológica e social ao seu trabalho, que ele torna público através principalmente de instalações e “eventos de leitura”. Segundo Klaus Honnef²³, a unidade entre a sua vida e obra conferiu, em grande medida, uma autoridade moral as suas manifestações artísticas. “De 1963 até sua morte em 1986, o artista criou numerosas performances artísticas com umas linguagens extremamente particulares, formadas por inusitados materiais somados a elementos autobiográficos, mitológicos e históricos, utilizando ainda objetos, esculturas, complexas instalações, múltiplos, textos, ações (que é como Beuys intitulava suas performances), além da criação de teorias como a Teoria da Escultura, Conceito Ampliado de Arte e Escultura Social.”²⁴

Professor carismático e conhecido pelas suas performances “chamânicas”, esteve envolvido na década de 60 com o movimento Fluxus, que se propunha questionar filosófica e esteticamente as expectativas e valores da arte, ou melhor: da empresa artística nas suas diversas modalidades – artes plásticas, música, dança, teatro. Beuys acreditava que mais

²¹ Marco Veloso – www.mac.usp.br/exposicoes/00/beuys/textoa.

²² Idem

²³ Klaus Honnef “Arte Contemporânea”, pp 41, 1992.

²⁴ Dália Rosenthal “O Elemento Material na Obra de Joseph Beuys”, Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Ernesto G. Boccara pp 13, 2002.

importante do que a obra é o ato, o processo na direção de alguma coisa que não mais precisa ser necessariamente formalizada num produto.

O caráter interdisciplinar, a improvisação e a abertura para que qualquer material ou objeto fizesse parte da apresentação, ou seja, um modo não convencional de utilização dos elementos, atraíram Beuys para o movimento Fluxus (do qual fizeram parte George Maciunas, Nam June Paik e John Cage entre outros), mas não lhe bastaram. “Beuys compartilhava com as idéias do movimento de que a arte não estava restrita apenas aos artistas, mas sentia que esta idéia não era levada a fundo o bastante e que era necessária uma base teórica e política mais clara para que isso fosse aplicado à realidade: Eles seguravam um espelho para as pessoas, mas não indicavam como mudar esta imagem. Isto não quer dizer que eu esteja depreciando o que eles alcançaram na direção das conexões entre a arte e a vida e de como a arte poderia ser desenvolvida”.²⁵

O que é marcante na sua obra e de grande interesse neste trabalho, é que não importa a linguagem plástica que tenha usado, suas obras são ricas em metáforas e símbolos, que parecem emergir diretamente do inconsciente. Seu pensamento artístico pode ser melhor compreendido através do que ele intitulou “Conceito Ampliado de Arte” e “Teoria da Escultura”. O Conceito Ampliado de Arte “era ditado por imperativos mais pragmáticos que filosóficos, pois abrangia não só as técnicas artísticas tradicionais e disciplinas como a pintura, a escultura e o desenho, mas também incluía todas as atividades criadoras de todos os domínios da existência humana. Na sua obra persistiu a idéia de fluxo, uma concepção artística segundo a qual uma obra de arte não pode ser confinada a determinados critérios, categorias e manifestações. Por conseguinte, uma obra de arte deve ser entendida antes como uma estrutura basicamente aberta e, sobretudo, aberta as influências da realidade empírica”.²⁶

Beuys foi grandemente influenciado pelo pensamento de Rudolf Steiner, e retém a idéia da "unidade na multiplicidade"; e dos quatro níveis do homem: corpo físico, corpo etéreo, corpo astral e o Eu. A ligação de Beuys com a natureza é uma espiritualização do futuro, como na antroposofia que subjaz à sua formação. A pesquisa espiritual de Beuys não procura no passado mas sim integra o passado espiritual num projeto de futuro.

²⁵ Idem pp 58

²⁶ Klaus Honnef “Arte Contemporânea”, pp 42, 1992.

Ultrapassar o irracional e o racional, através de uma procura em que o "oculto" se torna "manifesto". Também o "conceito ampliado de arte", a plástica ou a "escultura social", traduzem uma idéia latente na problemática estética de Rudolf Steiner - arte como totalidade da vida. E ainda, a perspectiva de que "cada homem é um artista" sublinha a estratégia pedagógica de Rudolf Steiner, que ao fundar o movimento das Escolas Livres Waldorf, pretendia uma formação que integrasse a atividade artística como elemento essencial do programa curricular.

Beuys parece afirmar o conteúdo fundamental da sua mensagem artística com alguns aforismos que explicariam sua filosofia de arte e de vida: "Cada homem é um artista - a estética é o ser humano."; "Deve haver uma relação entre o criador e o que usufrui - viver é criar com e para a humanidade."; "Conceito ampliado de arte - arte é a vida."; "Viver é um ato criativo e a arte está em todos os campos da sociedade."; "Deus e o mundo são arte - arte é ciência e ciência é arte."; "O uno é o múltiplo e o múltiplo é o uno."

Em 1982, na Documenta VII em Kassel, Beuys cria um projeto que mobiliza e envolve toda a cidade. Após uma longa discussão sobre o homem e a árvore, onde se abordam múltiplas aproximações, desde a mitologia à antropologia e ecologia, Beuys e as várias dezenas de pessoas iniciam o plantio de 7000 árvores de diferentes espécies e a colocação de uma pedra de basalto junto a cada uma delas. Esse projeto intitulado "7000 Carvalhos" só foi terminado em 1987, na Documenta VII. "Plantando árvores, as plantas plantam-se também em nós. Assim coexistimos, sendo um no outro". Esse projeto, seu penúltimo, proporciona uma compreensão mais clara de sua idéia de Conceito Ampliado de Arte e Escultura Social. O carvalho já tinha uma simbologia forte para os alemães e foi apropriado pelos nazistas. Beuys quis trazer este símbolo de volta e alargou ainda mais esse desejo ao colocar as colunas de pedra na mesma praça onde foram empilhadas as vítimas de ataques aéreos que aconteceram durante a II Grande Guerra. "7000 Carvalhos" foi uma grande proposta pública, que envolveu cidadãos comuns num espaço fora do "ambiente artístico"; e que com certeza contribuiu para a formação de uma sociedade mais criativa. "Todas as suas teorias buscaram construir uma base prática e teórica para se alcançar este

caminho; criando estímulos para a conscientização do potencial interno de cada indivíduo como um criador responsável pelo mundo em que deseja viver.”²⁷

“Em entrevista de junho de 1984 a Achille Bonito Oliva, Beuys falou da transformação da energia através do movimento, da experiência da emoção e do sentimento numa forma cristalina que constitui uma aparência do eu. Através da passagem de um pólo a outro, a energia e a forma entram em fusão e constituem uma imagem não-fragmentada do homem, uma imagem inteira. Ele disse ainda que seu interesse projetava-se somente na questão da representação e da forma, não tendo nada a ver com a política. Afirmou, finalmente, visar especificamente à "formação do mundo vista como escultura, evolução e transformação de uma forma em outra nova". “²⁸

Ao abordar a ação “Como explicar quadros à uma lebre morta” Beuys escreve: “A idéia de explicar alguma coisa para um animal transmite algo de um segredo do mundo ou da existência que aparece apenas para a imaginação. Um animal morto pode preservar mais forças intuitivas do que algumas criaturas humanas com seu teimoso racionalismo. O problema situa-se no contexto do entendimento, pois são muitos os níveis que não podem ser restritos a uma análise racional. Imaginação, intuição e desejos direcionam-se para o senso destes outros níveis que também fazem parte do entendimento. Este pode ser o caminho para entendermos as reações a esta ação e isto acontece porque minha técnica está em procurar outros pontos de energia no campo da força humana, de preferência no campo específico do reconhecimento ou de reações por parte do público. Eu tento trazer luz para áreas complexas da criatividade. Esta é também uma técnica de possibilitar a discussão sobre a posição humana nestes tempos críticos, em que ideais racionalistas e materialistas são imperativos, o que causa uma perda da imaginação, da inspiração e da compreensão de outros pensamentos. Então temos novamente a questão: qual é a realidade? E este é o limite da compreensão materialística sobre o que é matéria e substância. Substância para mim é um grande fluxo que inclui forças evolucionárias, as quais se direcionam para a real idéia de matéria, que possui como raiz a palavra mater, de mother (mãe), mais earth (terra), como

²⁷ Dália Rosenthal “O Elemento Material na Obra de Joseph Beuys” Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Ernesto G. Boccara, pp 111, 2002.

²⁸ Marco Veloso – www.mac.usp.br/exposicoes/00/beuys/textoa.

mother earth (mãe terra): um pólo espiritual para outras abrangências do conjunto da evolução.”²⁹

Sentimos nestas frases de Beuys, a ênfase a não racionalidade; ou a procura por formas de expressão que privilegiem a imaginação, a intuição e a compreensão em outros níveis de entendimento. Um entendimento de conteúdos simbólicos, que para o artista representam a própria existência. Beuys entende o mundo através da sua materialidade, que é um pólo espiritual, um pólo de energia. O elemento material é admitido como substância portadora e transformadora de significado. Para ele a experiência escultural era vista como algo em transformação, um fenômeno flutuante contrário a tudo o que era fixo. Segundo Dália, a pergunta principal de Beuys seria: Quais são as forças que conduzem o conceito de esculpir? E nas palavras de Beuys: “Quando eu falo sobre pensamento eu estou falando sobre forma. As pessoas devem considerar as idéias como o artista considera a escultura; a busca da forma criada através dos pensamentos.” Ao usar a palavra pensamento, acredito que Beuys não esteja se referindo ao pensamento lógico, formal, racional; mas sim a um tipo de pensamento mais simbólico, mais intuitivo, mais imaginativo. “O que me interessa é que a escultura materializa uma definição de ser humano. Minha teoria depende do fato de que todo ser humano é um artista. E eu tenho que encontrá-lo quando ele está livre, quando ele está pensando”³⁰

A Teoria da Escultura de Beuys se baseia no fato de transitarmos entre dois pólos. Entre um estado psicológico caótico e desordenado de desejo e um estado determinado, ordenado, intelectual, que teriam seus correspondentes na matéria. Beuys explica melhor essa idéia em seu trabalho “Cantos Gordos”: “...Pensamento, sentimento e desejo são afetados pela escultura. O pensamento é afetado pela forma, o sentimento, pelo movimento ou ritmo, e o desejo pela força caótica. Isto explica o princípio da minha obra Cantos Gordos. A gordura na forma líquida se espalha caoticamente e sem forma até que se solidifica na forma diferenciada de um canto. Então ela vai do princípio do caos ao princípio da forma através do desejo de um pensamento.”³¹

²⁹ Dália Rosenthal “O Elemento Material na Obra de Joseph Beuys” Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Ernesto G. Boccara, pp 47, 2002.

³⁰ Kuoni Carin, “Energy Plan for the Western Man: Writings by and Interviews with the artist”, pp 91

³¹ Idem pp 78

Argila amorfa tomando corpo,
Mantendo em pé o que antes era disforme,
Lama pré-histórica tornando-se objeto
Do pensamento...
Do sentimento...
Do desejo...
Fogo fundindo sonho e realidade
Frágil existência que tenta desafiar o esquecimento.

Darly

Escrevi essas linhas há uns dez anos atrás para uma exposição. Bem mais tarde, ao tomar conhecimento das palavras de Beuys, tive a impressão de saber exatamente do que ele falava. Na verdade acredito que o que Beuys tentou demonstrar é algo que empiricamente o homem experimenta cada vez que transforma ou que dá forma a matéria, principalmente a matéria mole aquela que já foi usada pela humanidade desde os seus primórdios e faz parte de todas as culturas como é a argila e a gordura. “Penso porque tenho mãos” disse Anaxágoras. Ao se deixar ser levado pela brincadeira do barro, é como se algo nascesse nas próprias mãos, numa mistura de sentimentos e emoções que acredito não são somente pessoais mas se ligam à humanidade com um todo. A argila nos remete a uma região de nós mesmos que dificilmente encontraríamos com outro material. Talvez uma região onde nossa consciência se alie a inconsciência do barro.

Ainda ao falar sobre Cantos Gordos, Beuys enfatiza a flexibilidade da gordura dada pela mudança de temperatura: “Esta flexibilidade é psicologicamente efetiva: as pessoas instintivamente a sentem e a relacionam com processos internos e sentimentos.” E mais adiante: “...posso dizer que sem Cadeira Gordas e Cantos Gordos como veículos, nenhuma de minhas atividades posteriores teriam tido o mesmo efeito. Estes trabalhos iniciaram um processo quase químico entre as pessoas, que teria sido impossível se eu apenas tivesse falado teoricamente.”³²

A transformação química dos materiais como mudança de cheiro de cor de textura era uma preocupação constante nas obras de Beuys e faziam parte do seu discurso. No

³²Dália Rosenthal “O Elemento Material na Obra de Joseph Beuys” Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Ernesto G. Boccara, pp 66

trabalho com cerâmica essa transformação faz parte da própria experiência. Transformar argila em cerâmica requer muitos cuidados quanto a sua extração e limpeza. Sem exceções, a argila tem que ser limpa de pedregulhos e material orgânico, o que é um processo bem trabalhoso. Toda argila tem que ser seca, triturada, peneirada; e novamente amolecida e amassada. Nas argilas compradas prontas, são incorporados elementos que permitem maior plasticidade, resistência ou refratabilidade. Num segundo estágio, a argila processada e descansada se transforma. A matéria ganha corpo nas mãos do homem. A massa inerte ganha vida. Beuys fala da flexibilidade da gordura, mas acredito que suas palavras se encaixam perfeitamente na flexibilidade da argila “Esta flexibilidade é psicologicamente efetiva: as pessoas instintivamente a sentem e a relacionam com processos internos e sentimentos.” Depois vem a secagem. Muitas vezes ela retrai, empena ou racha. Transforma-se mais uma vez, agora sem a participação e apesar da vontade de seu criador. Vai então ao forno onde uma terceira transformação acontece. Uma transformação química através da perda de moléculas de água, o que torna aquela matéria irreversível. A cerâmica nunca mais será lama. A forma se definiu para sempre. Beuys fala que os trabalhos com gordura “iniciam um processo quase químico entre as pessoas.” O que será que ele queria dizer com isso? Talvez seja possível pensar em algum tipo de projeção na matéria, ou na forma que se transforma quimicamente revelando e trazendo à tona sentimentos e desejos...

“Não tenho certeza de nada, a não ser da santidade dos afetos do coração e da verdade da imaginação – o que a imaginação capta como beleza deve ser verdade – tenha ou não existido antes.”

John Keats, carta a Benjamin
Bailey, 22 de novembro de 1817

2- A VISÃO JUNGUIANA DE ARTE

2.1 A realidade interna

Ao se criar alguma coisa, nem sempre se tem a exata noção do que ela vai se tornar. O que nos conecta a ela é algo invisível que, acredito, cresce e toma corpo posteriormente. Ao encararmos a Arte como conhecimento, temos que levar em conta que esse conhecimento se traduz na obra e não é produzido nem entra na consciência de forma linear. Também não se chega até ele só através da razão, do pensamento. Ao se falar em arte como conhecimento, supõem-se uma prática, um relacionamento obra-espectador ou obra-autor. Seja enquanto espectador seja enquanto autor, só o que realmente nos toca a um nível interior, pessoal, pode nos atingir esteticamente com intensidade. São as vivências, os conteúdos internos que têm importância. A teorização pode ou não, vir posteriormente a essa experiência.

A criatividade ocupa o centro da psicologia de Jung. A importância que ele atribui quanto a tornar o núcleo criativo do inconsciente acessível ao consciente, faz com que suas

idéias encontrem eco em muitos dos que se esforçam em pensar sobre o processo criativo. Para ele a expressão visível do desenvolvimento criativo é o símbolo, que não representa uma situação ou objeto de modo direto, mas por meio de metáforas. Desta forma os símbolos podem ser materializados, objetivados, de várias maneiras, inclusive através da expressão plástica.

De todos os psicólogos que lançaram uma luz nova aos mistérios da alma humana, Jung com certeza foi o que explorou mais profundamente sua própria vida interior, com o auxílio da imaginação. Desta maneira, pôde reavaliar as experiências internas, não como um quebra-cabeça a ser resolvido, mas como uma fonte inesgotável de conteúdos com uma linguagem própria. Esta linguagem não é racional, mas simbólica; e se dá através de imagens, que podem ser exploradas nos sonhos, mas também em qualquer representação visual. Estas imagens podem ter suas origens no inconsciente pessoal, ou no inconsciente coletivo, ou no pré consciente ou podem também misturar tudo e vir dos três ao mesmo tempo.³³ Há portanto uma infinidade de maneiras de comunicação dos conteúdos inconscientes para a consciência. Jung foi o primeiro a afirmar que o inconsciente não é um simples depósito do passado, mas que está também cheio de germes de idéias e de situações psíquicas futuras. As expressões do inconsciente são tão importantes que Jung afirma serem as raízes quase invisíveis dos nossos pensamentos conscientes. “As imagens produzidas no

33

Inconsciente Coletivo: Uma camada estrutural da psique humana que contém elementos herdados, distintos daqueles do inconsciente pessoal. Nas palavras de Jung " o inconsciente coletivo contém toda a herança espiritual da evolução da raça humana que eclode de novo na estrutura cerebral de todo indivíduo". Sua teoria do inconsciente coletivo surge da observância dos fenômenos psicológicos que surgem em todos os lugares e não podem ser explicados com base na experiência pessoal. Jung distingue duas camadas do inconsciente: o inconsciente pessoal que se deriva das experiências próprias da pessoa e o inconsciente coletivo, uma estrutura herdada comum a toda a humanidade, contendo padrões e imagens universais (que existem independentemente de credo, cultura, raça ou qualquer outro fator) chamados de arquétipos ou representações simbólicas específicas ou imagens arquetípicas. É a camada mais profunda do inconsciente que normalmente se encontra inacessível à consciência comum. É de natureza supranormal, universal e não-individual. Estes conteúdos quando se manifestam são experienciados como estranhos ao ego, como algo numinoso ou divino.

Inconsciente Pessoal ou Individual: A camada pessoal do inconsciente, distinta do inconsciente coletivo. É aquela porção da psique que se encontra fora do campo da consciência. Para Jung o inconsciente pessoal contém memórias perdidas, idéias dolorosas que são reprimidas (esquecidas por conveniência), percepções subliminares ou percepções sensoriais que não foram fortes o suficiente para alcançar a consciência, e finalmente, conteúdos que ainda não amadureceram para a consciência. O inconsciente se expressa por meio de sonhos, fantasias, preocupações obsessivas, falhas de linguagem e acidentes de todos os tipos.

O inconsciente pessoal é estruturado pelos complexos, que são temas emocionais reprimidos; e o inconsciente coletivo pelos arquétipos. Atrás de todo complexo tem um arquétipo. Para Jung, as imagens simbólicas não seriam nem totalmente arquetípicas, nem totalmente pessoais, mas estariam a meio caminho entre esses dois níveis

sonho são muito mais vigorosas e pitorescas do que os conceitos e experiências congêneres de quando estamos acordados. E um dos motivos é que, no sonho, tais conceitos podem expressar o seu sentido inconsciente. Nos nossos pensamentos conscientes restringimo-nos aos limites das afirmações racionais – afirmações bem menos coloridas, desde que as despojamos de quase todas as suas associações psíquicas.”³⁴ E mais adiante Jung afirma: “A função geral dos sonhos é tentar restabelecer a nossa balança psicológica, produzindo um material onírico que reconstitui, de maneira sutil, o equilíbrio psíquico total. É ao que chamo função complementar (ou compensatória) dos sonhos na nossa constituição psíquica.”³⁵

Acredito que para saber o que se quer dizer é preciso saber o que se quer; e para isso é fundamental tentar saber quem se é. Encontrar a própria voz, o próprio discurso. Nossa ação externa só alcança longe o quão dentro se for dentro de nós mesmos. Com certeza, à medida que as coisas emergem do inconsciente se aprofunda na consciência.

Se partirmos desse pressuposto, a obra (e nesse contexto podemos pensar em qualquer produção, seja ela plástica, escrita, movimento ou música; e tenha ela qualidades estéticas reconhecidas ou não), passa a ter um significado muito grande. O artista sempre se revela através da obra, creio que de uma maneira consciente ou inconsciente procura por si mesmo através dela. A obra fala do artista, quer ele queira ou não. Ao que parece, o conhecimento em arte atinge e envolve todas as funções da psique, mesmo que de qualquer forma sempre fique uma parte que não se esgota e permanece um mistério. Um dos sentidos da arte seria então o de ampliar a consciência, integrando elementos que não são racionais, o que não exclui o uso da linguagem e de um pensamento racional para abranger e entrar em contato com a expressão artística.

Jung entende os símbolos como “tentativas de expressar alguma coisa para a qual ainda não existe conceito verbal”. Na psicologia analítica, ao reproduzirmos uma imagem interna, devemos ser os mais fiéis possíveis, resistindo a qualquer pressão para ajustá-la ou colocar sentido. Quando se pensa em imagens internas, Jung diz que estamos sendo instruídos mesmo que não saibamos o que elas signifiquem. Ele visualizou a importância de uma troca entre os dois sistemas (consciência e inconsciente). Segundo ele, “a pedra

³⁴ Jung, Carl G. , “O Homem e Seus Símbolos”, pp 43

³⁵ Jung, Carl G. , “O Homem e Seus Símbolos”, pp 49

fundamental para a construção da realidade objetiva seria a capacidade de diálogo interior.”
A esse fenômeno da psique que promove a união entre os conteúdos da consciência e do inconsciente Jung chamou de Função transcendente.

Para Aniela Jaffé³⁶ é vital para o homem integrar em sua vida o conteúdo psíquico do símbolo. O que nos chama a atenção e nos emociona é sempre aquilo que tem uma significação especial. Nas palavras de D’Annunzio, “Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível.”³⁷ Por traz das imagens que se mostram existem as imagens que se ocultam. Gaston Bachelard escreve: “Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paixões que vimos antes em sonho”³⁸

Assistimos a uma rápida mudança de perspectiva da arte figurativa para a arte abstrata, para os “ready made”, para a arte eletrônica... Acredito que o que nos impressiona verdadeiramente em uma imagem ou forma, não é apenas seu aspecto visível e aparente. O que fascina e proporciona o vínculo entre obra-artista ou obra-espectador é o significado que a imagem gera em nós. Significado na maioria das vezes inconsciente. Retomo mais uma vez à idéia junguiana de arte não como uma expressão meramente pessoal, mas algo que usa o ser como um canal, um solo fértil. E quanto mais ampla, mais abrangente, menos redutora ela for, ou seja, quanto mais arquetípica; ela tocará, sensibilizará, e se tornará interessante para um número maior de pessoas. Neste sentido, a imagem ou a forma ganha um aspecto mágico. Ganham nas palavras do escultor Jean Arp (1888-1966) “um significado secreto e primitivo que dormita sob o mundo das aparências.”

Ao olhar para minha produção plástica sei que estou olhando para uma parte de mim mesma. Falar em autoconhecimento implica estar atento as manifestações da psique tal como ela se manifesta nos sonhos e nas outras atividades do inconsciente. Mas podemos também ampliar essas informações através da expressão artística, através da melhor compreensão de alguns processos de criação. Não se trata aqui de modo algum de

³⁶ Carl G. Jung, “O Homem e Seus Símbolos” pp 239

³⁷ Bachelard, Gaston, “A Água e os Sonhos – Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria”, pp 19, 1998.

³⁸ Idem, pp 5

interpretar essas produções, mas simplesmente deixar que elas aflorem, liberando e transformando a energia psíquica que possuem. A psique tem uma capacidade espontânea de criar imagens que precisam ser cuidadas, vivenciadas pois a linguagem simbólica nos proporciona a chance de ampliar a consciência. No entender de Hillman³⁹, essas imagens precisam mais de relacionamento que de explicação.

2.2 O artista como porta voz de algo que é maior do que ele.

Sobre a obra de arte, Jung considera que “Seu sentido e sua arte específica lhe são inerentes e não se baseiam em suas condições prévias externas; aliás, poderíamos até falar de um ser que utiliza o homem e suas disposições pessoais apenas como solo nutritivo, cujas forças ordena conforme suas próprias leis, configurando-se a si mesma de acordo com o que pretende ser.”⁴⁰ O que é essa forma que aparece? De onde ela vem e o que representa? Jung entende os símbolos como tentativas de expressar alguma coisa para a qual ainda não existe conceito verbal. No mesmo capítulo Jung fala sobre o sentido da obra. Este sim seria digno de questionamento; a causalidade pessoal do artista não seria relevante, já que a obra não é um ser humano, mas algo suprapessoal. É uma coisa e não uma personalidade e, por isso, não pode ser julgado por um critério pessoal.

Acredito que há muitas forças em nós que desconhecemos. Não há arte sem o diálogo consciente-inconsciente; e o artista, talvez mais do que ninguém possa se sentir como um canal, um porta-voz de algo que é muito maior do que ele. O símbolo é polivalente, representa várias coisas tanto para quem produz como para quem entra em contato depois. O homem, antes de usar a linguagem, usava símbolos para integrar consciente e inconsciente. E são símbolos que o artista usa, é essa a sua linguagem, quer se trate de meios convencionais de expressão, com a pintura em suporte, o desenho, a modelagem; quer estejamos falando de instalações e performances as mais diversas. Insisto

³⁹ James Hillman, psicólogo pós junguiano, fundador da Psicologia Arquetípica e autor entre outros do livro “O Código do Ser”.

⁴⁰ “O Espírito na Arte e na Ciência” pp 61, 1991.

na idéia de que quanto mais amplo, mais geral, mais coletivo for o símbolo, mais profunda é a obra e mais gente se sente sensibilizado com ela.

O psicólogo pode abrir condições para que o processo de criação se dê, mas não analisar e interpretar. Ao tentarmos interpretar a simbologia da obra de arte, ela parece perder sua magia. Mas que imagens são essas que muitas vezes aparecem com tanta força? De onde elas vêm? Nos dizeres de Jung, “Não é função do artista analisar a própria obra, ela deve falar por si.” Contudo, me parece estar ganhando uma importância cada vez maior a reflexão do artista sobre o que criou. O processo artístico não pode abrir mão da consciência da linguagem no sentido de estar conectado ao universo do seu material e da sua expressão. Isso não quer dizer de forma alguma que se reduza a motivação da expressão estética ao próprio universo do suporte que se utiliza. A obra tem que falar por si. Por outro lado, acredito que estar atento ao processo criativo é abrir uma porta para se entrar em contato com imagens arquetípicas e perceber talvez que esse fazer não tem só uma raiz pessoal. Estar aberto para essas dimensões mais interiores é facilitar a manifestação das imagens.

“Com um poeta aparentemente consciente e em pleno gozo de sua liberdade que produz por si mesmo e cria o que quer, pode acontecer o seguinte: que este poeta, apesar de consciente, esteja absorvido de tal modo pelo impulso criativo, que já nem possa lembrar-se de outra vontade; assim como o outro tipo que não consegue sentir diretamente sua própria vontade na inspiração que se apresenta como alheia, embora o si mesmo fale claramente por ele. Assim sendo, a convicção do poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão de seu consciente: ele acredita estar nadando, mas na realidade está sendo levado por uma corrente invisível.”... “Fariamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isso *complexo autônomo*. Este, como parte separada da alma e retirada da hierarquia do consciente, leva vida psíquica independente e, de acordo com seu valor energético e sua força, aparece ou como simples distúrbio de arbitrários processos do consciente, ou como instância superior que pode tomar a seu serviço o próprio Eu.”⁴¹

Como dialogar com esse texto de Jung que parece refletir uma idéia um tanto romântica, até mais perto de uma idealização do que da verdadeira realidade do artista

⁴¹ Idem pp 63

atual? Como reconhecer ainda no artista o impulso criador? Em que momento ele se desconecta da mídia, das tendências, das demandas de mercados com interesses econômicos sempre mais vorazes?

“Falamos tanto sobre o *sentido e significado* da obra de arte, que já não podemos ocultar a dúvida que nos assalta em princípio: será que a arte realmente “significa”? Talvez a arte nada “signifique” e não tenha nenhum “sentido”, pelo menos não como falamos aqui sobre sentido. Talvez ela seja como a natureza que simplesmente *é* e não “significa”. Será que “significação” é necessariamente mais do que simples *interpretação*, que “imagina mais do que nela existe” por causa da necessidade de um intelecto faminto de sentido? Poder-se-ia dizer que arte é beleza e nisso ela se realiza e se basta a si mesma. Ela não precisa ter sentido. A pergunta sobre o sentido nada tem a ver com a arte. Se me colocar dentro da arte tenho que submeter-me à verdade dessa afirmação. Quando, porém, falamos da relação da psicologia com a obra de arte, já estamos fora da arte e nada mais nos resta senão especular e interpretar para que as coisas adquiram sentido, caso contrário nem podemos pensar sobre o assunto. Precisamos reduzir a vida e a história, que se realizam por si mesmas, em imagens, sentido e conceitos, sabendo que, com isso, estamos nos afastando do mistério da vida. Enquanto estivermos presos ao próprio criativo, não vemos nem entendemos, e nem devemos entender, pois nada é mais nocivo e perigoso para a vivência imediata do que o conhecimento. Para o conhecimento, porém, devemos deslocar-nos para fora do processo criativo e olhá-lo desse lado, pois só então ele se tornará imagem que exprime um sentido.”⁴²

É só sob essa perspectiva que acredito ser possível uma analogia entre o método de imaginação ativa e o processo criativo. Jung fala de *complexo autônomo*; onde, de maneira completamente inconsciente se desenvolvem as formações psíquicas. É onde surge a imagem. O complexo aparece e desaparece sem a vontade da pessoa. Para que aconteça esse diálogo consciente-inconsciente, não basta só a vivência interior. É preciso objetivar a imagem, expressá-la de alguma forma. E parece que há uma tendência da psique de se auto regular quando ela se expressa espontaneamente, criativamente.

Para o artista há um momento em que a necessidade de materialização é muito grande. Esse momento, na imaginação ativa é chamado “fase de objetivação”, onde o artista

⁴² Idem pp 66

concretiza por meios plásticos, corporais, musicais, poéticos, as idéias ou imagens que surgiram ou vêm surgindo. Nessa fase, consciente e inconsciente dialogam, ora com predominância de um, ora de outro. Jung fala também de complexo criativo, que tem a mesma característica de associar consciente e inconsciente, não sob a forma de uma assimilação, mas de uma percepção. Não se pode contudo esquecer que é o consciente que avalia, que interpreta e que decide. É ele que tem a chave dos valores do inconsciente. E é o consciente que determina o significado das imagens e reconhece o seu sentido.

Com certeza um grande número de artistas para aqui; e ao se falar de produção artística não se faria necessário ir além. Acredito porém que cada vez mais se manifesta uma vontade, ou talvez uma necessidade do próprio artista refletir criticamente sobre sua produção, e se manter conectado e atualizado com outras formas expressivas. Técnicas lúdicas como a caixa de areia, técnicas meditativas, a imaginação ativa; podem com certeza ajudá-lo a relacionar e pensar dessa maneira mais crítica seu próprio fazer artístico. Numa época em que os modelos se confrontam e competem entre si, como se manter alheio? Pessoalmente acho muito difícil que isso possa ser feito de maneira razoável se não houver também um processo de autoconhecimento. Aquela imagem do gênio criativo, um ser dotado de um dom sobrenatural; parece se diluir num árduo trabalho de reflexão. Não estou falando de maneira excludente, com certeza há muita produção interessantíssima sem que o artista nem ao menos se dê conta disso (poderíamos aqui pensar em algumas produções de doentes mentais). A academia se integra num sistema, onde pensamento, reflexão e crítica assumem uma importância muito grande. Poderíamos ver aí uma tendência ou uma necessidade?

Jung fala que a relativa inadaptação do artista significa para ele uma vantagem real, que lhe permite permanecer afastado da estrada principal, seguir seus próprios anseios e encontrar aquilo de que os outros, sem o saber sentiam falta. Fala ainda que no indivíduo, a unilateralidade de sua atitude consciente é corrigida por reações inconscientes, deste modo, a arte representa um processo de auto-regulação espiritual.

Será que poderíamos pensar nas diferentes tendências artísticas, ligadas a diferentes épocas da história da humanidade, como representações, de alguma forma compensatórias da atmosfera psíquica e espiritual, na qual a humanidade (ou alguns segmentos dela) tem

mergulhado? Ou será que deveríamos pensar nos movimentos artísticos como reflexo dessa atmosfera?

O artista se revela na obra mas não é a obra. Esta não pode ser confundida com o que o artista tem de pessoal. “Quanto mais particularidades pessoais são encontradas, menos se tratará de arte. Uma arte essencialmente pessoal mereceria ser tratada como uma neurose.”⁴³ Será que a pessoa que cria tem realmente consciência do processo de criar? Para evitar a persona do artista, que é essa máscara pela qual as pessoas são reconhecidas socialmente, artistas japoneses mudavam de nome de tempo em tempo. Isso mostra a proximidade do artista com o sagrado, ou seja, com uma missão de caráter cósmico e não individual.

⁴³ Idem pp 89

Capítulo 3

“Antes de começar a trabalhar com substâncias químicas você deve primeiro obter a adequada qualidade interior, pois então trabalhará com ela e o resultado estará de acordo com o que você é. Cada parte do trabalho que você realizar corresponderá às suas próprias qualidades. Você está em todas as coisas que faz, e essas coisas não dependem do que você faz concretamente”.

Gerhard Dorn

3- O HOMEM COMO LABORATÓRIO ALQUÍMICO

3.1 Materialidade e simbolismo da argila – a importância do imaginário.

Tudo o que temos contato pode assumir uma significação simbólica. O homem tem uma tendência nata para criar símbolos, ou seja, conferir um valor psicológico a algo natural como pedras, plantas, animais, o vento, a água etc; ou fabricados por ele como bens de consumo e objetos. A matéria se liga ao conceito que se faz dela mas não é só isso. Existe a projeção dessa matéria em nossa psique, o que cria possíveis ligações com idéias muitas vezes arquetípicas. Quero dizer que o inconsciente está de algum modo ligado a matéria. No caso da argila tenho motivos para pensar que essas ligações sejam muito fortes. Acredito também que a argila nos remete a uma maneira diferente de vivenciar imagens.

Não só pela sua tridimensionalidade, mas principalmente pela possibilidade de nos deixar ser guiados pela matéria como uma criança que brinca experimentando pelos sentidos o barro, num deixar-se levar que exige uma dinâmica humilde e reverente. Talvez possamos pensar que em grande parte a atração que o barro exerce em nós esteja no fato de termos em algum lugar na nossa psique a idéia de que Deus o usou como matéria prima ao criar o homem sua imagem e semelhança.

A criação artística é uma pressão consciente para expressar uma articulação simbólica que quer se manifestar na obra de arte. Os elementos simbólicos surgem no suporte dando origem a imagem, mas também surgem na psique se amarrando num diálogo consciente-inconsciente. Quando fazemos a experiência de fechar os olhos e tocar, amassar, nos deixamos ser levados pelo ritmo, pela temperatura e umidade do material, é como se nossas mãos (neste momento acho que toda a realidade do nosso corpo está presente nas mãos) e aquele pedaço de barro fossem um só.

A argila ajuda a sonhar. Gosto de compará-la a terra úmida e fecunda onde o calor das mãos dá vida e transforma. Mas também somos penetrados, nos deixamos ceder. É a docilidade do barro que convida, que insiste; para depois se negar. Nos vemos diante de um infinito de possibilidades que aos poucos vão se fechando. Essa matéria, esse útero da natureza que cede e convida ao mesmo tempo limita nos impondo um respeito, um tempo de espera. É a argila que dita o tempo. Para trabalhar com ela é preciso deixar de lado a ansiedade da obra acabada pois existe um ponto certo de secagem para cada etapa do trabalho. Muito úmida ela não se sustenta, colapsa sobre o próprio peso. Muito seca é impossível lhe dar a forma, ela racha e se quebra mesmo nas mãos mais cuidadosas. Começamos a trabalhar com a argila sempre muito úmida, maleável, dócil, num processo que se aprende lentamente, a partir de ensaios e erros. Esperamos. Esperamos que ela perca umidade e aceite a forma que lhe propomos. Com argila não se impõe, se propõe. Podemos escolher o melhor tipo de argila para dada finalidade, modificá-la, acrescentar alguns materiais, mas ainda assim temos que nos curvar ao que ela nos permite, pois com cerâmica o trabalho não acaba com a finalização da peça. Existe a secagem, a primeira queima e a queima do vidrado; e se tentarmos ir além do que nos é permitido a resposta virá fatalmente depois através das trincas.

Existe um aprendizado pessoal nessa experiência da onipotência: diante do pedaço de argila amorfa, dócil, tudo é possível. Mas essa experiência é também a da fragilidade, da limitação, da humildade. Acredito que o trabalho com argila ao longo de tantos anos me proporcionou um amadurecimento e uma compreensão que passam do empírico e do material para o vivencial.

Gostaria de transcrever alguns parágrafos do livro “A Água e os Sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria” de Gaston Bachelard. Neste livro é analisado a combinação ou o casamento da água com cada um dos outros três elementos (ar, fogo e terra); e o que essa combinação pode produzir na mente que cria. Ao falar especificamente da mistura da terra e da água, ele salienta a experiência tátil como fundamental para a imaginação criadora, e este é um outro ponto muito importante quando se usa a argila como material.

“Essa *pega* da água à matéria não será plenamente compreendida se nos contentarmos com a observação visual. É preciso acrescentar uma observação do tato. É uma palavra com dois componentes sensíveis. É interessante seguir a ação, por apagada que seja, de uma experiência tátil que vem somar-se à observação visual. Desse modo se retificará a teoria do *homo faber* que postula com demasiada rapidez um acordo entre o trabalhador e o geômetra, entre a ação e a visão.

Proporemos, então, reintegrar na psicologia do *homo faber* ao mesmo tempo os mais distantes devaneios e o mais duro labor. Também a mão tem seus sonhos, suas hipóteses. Ela ajuda a conhecer a matéria em sua intimidade. Ajuda, pois a sonhar.

As hipóteses de “química ingênua” que nascem do trabalho do *homo faber* têm pelo menos tanta importância psicológica quanto às idéias de “geometria natural”. E mesmo, como tais hipóteses pré-julgam a matéria mais intimamente, dão mais profundidade ao devaneio. Na amassadura, não há mais geometria, nem aresta, nem corte. É um sonho contínuo. É um trabalho em que se pode fechar os olhos. É, pois um devaneio íntimo. E depois ele é ritmado, duramente ritmado, num ritmo que toma o corpo inteiro. É, portanto vital. Tem a característica predominante da duração: o ritmo.

A pasta produz a *mão dinâmica* que fornece quase a antítese da *mão geométrica* do homo *faber* bergsoniano. É um órgão de energia e não mais um órgão de formas. A mão dinâmica simboliza a imaginação da força.”⁴⁴

A referência que faço a um texto de 1941 de um filósofo que abrangeu áreas tão distintas do conhecimento humano, é um ponto de partida para desenvolver algumas outras idéias que encontram eco na mesma linha de pensamento.

Na verdade minha experiência com a argila me leva a crer que a forma não é dada somente pela vontade, mas que a materialidade da argila úmida age de maneira importante sobre essa vontade. As mãos dão forma e solidez a um material que acaba se transformando de maneira quase mágica.

De onde vem a força que parece brotar do próprio “espírito” do material? Talvez nossa energia psíquica esteja tão ligada à energia do material que usamos, que muitas vezes se confundem. À uma força física, à uma resistência que o barro oferece há também uma submissão, um deixar-se fazer aonde se soma uma força digamos sobrenatural, mística, algo de desconhecido que vem da própria terra. É a criatura tornando-se criador, num equilíbrio perfeito entre o ato de dominar e de ser dominado. Ao nos voltarmos para o sentido tátil, estamos retomando nossa forma mais primordial de sensação. O homem que veio do barro e ao barro retornará é o mesmo que modela a argila úmida e que no fundo não cansa de se perguntar de que argila é feito. A essa dúvida se soma outra de igual importância se pensarmos que essa mistura de terra e água aguarda ser fecundada por esse ser que a transforma. O que senão seus próprios sentimentos e emoções serão capazes de fazê-lo?

Ao priorizarmos os conteúdos internos que de maneira espontânea normalmente estão presentes nas expressões plásticas e artísticas de forma mais abrangente, é impossível não pensar na transformação, ou numa linguagem mais popular, nas mudanças de estado de ânimo que costumam acontecer. Que conteúdos são estes e de onde eles vêm? Muitas vezes o que os artistas produzem é tão significativo, tão forte como imagem, que é impossível nos manter indiferentes. Mas da mesma forma que podemos entrar em contato com uma região inconsciente fascinante e numinosa, é possível também acessar uma região sombria, tenebrosa e algumas vezes muito devastadora. Pode-se pensar na vida

⁴⁴ Idem, pp 111 e 112

como um percurso em dois planos: um material, do dia-a-dia, dos relacionamentos concretos; e outro subjetivo, individual, que diz respeito à própria existência. Acredito que muitas vezes, ao criar, o artista mantém um diálogo nestes dois planos, material e psíquico. Projetamos muito de nós mesmos na produção artística. É nosso inconsciente nos mandando informações constantemente, não só quando estamos sonhando. De alguma forma nos vemos conectados a algo que ultrapassa nossa individualidade, à algo que é maior que a nossa realidade concreta e temporal.

A experiência da fluidez e da maleabilidade remonta à minha primeira infância. Uma infância de beira de rio. Um rio que punha medo, que podia me levar para longe nas suas águas turvas e cheias de mistérios... Mas cuja margem era encantadora, com suas muitas sombras e perfumes úmidos. Um universo de brincadeiras e devaneios. Durante muitos anos era para lá que eu corria, para me esconder ou para brincar. A lama do rio Atibaia foi para mim a materialização de muitas fantasias.

Parto da minha experiência pessoal para afirmar que quando usamos a argila como meio expressivo, é muito difícil definir uma idéia e realizá-la exclusivamente por meio da vontade. Quero dizer que no processo de construção, no desenvolvimento dessa idéia original, muitos fatores se agregam consciente e inconscientemente. O recipiente de barro pode ser visto como um símbolo para algo que não deixa o que está fora escapar, o lugar onde alguns sentimentos e emoções vão cozinhar lentamente. O simbolismo que a argila carrega si mesma não pode ser ignorado. E isso é importante se quisermos estar atentos ao que está sendo produzido.

3.2 Analogia do trabalho em cerâmica com as três etapas do processo alquímico

O homem, desde seus primórdios, sempre fez experiências com animais, plantas, minerais, fogo, água, não só como especulação para saciar sua curiosidade, mas como práticas mágicas diversas. Foi também desde o princípio dominado por idéias e conceitos interiores, símbolos e imagens que têm sua origem nos materiais exteriores na natureza. A

Arte imita a Natureza, diz um lema alquímico. O trabalho dos alquimistas em seu laboratório era acelerar, ou fazer dentro de condições controladas (laboratoriais), aquilo que a natureza demoraria anos para fazer.

Separações precisas entre externo e interno não fazem parte do olhar alquímico. sujeito e objeto estão em absoluta relação fazendo uso de uma linguagem imagética, simbólica, uma linguagem que está a serviço de conexões. Existe sempre algo concreto para um significado simbólico.

“Os místicos sempre entenderam que o verdadeiro laboratório alquímico era o próprio homem. O homem natural era comparável aos metais vis. A meta seria transformá-lo no novo homem, que corresponderia ao ouro, o metal puro por excelência.”⁴⁵ Jung verificou que o “grande trabalho” descrito pelos alquimistas correspondia exatamente ao processo de individuação que ele desvendara na profundidade do inconsciente. O processo de individuação que Jung constatou, é a tendência que todo ser humano tem ao desenvolvimento e unificação da personalidade. Neste processo existe uma integração entre ego e inconsciente. Conteúdos inconscientes podem trazidos à consciência através de sonhos, fantasias, e várias formas de experiências criativas, permitindo em muitos casos que a pessoa se perceba como aquilo que é e não como aquilo que gostaria de ser. Normalmente esse processo se inicia com uma ou mais experiências decisivas que desafiam nosso egocentrismo, produzindo a consciência de que o ego está subordinado a uma entidade psíquica mais compreensiva. É uma longa série de transformações psicológicas que culminam na integração de tendências e funções opostas, e na realização da totalidade. Mas sendo o inconsciente inesgotável, a individuação nunca se completa, por isso é um processo, um caminho, uma meta. O que surpreendeu Jung foi constatar que Opus alquímico e processo de individuação eram “fenômenos gêmeos”. Os trâmites de ambos podiam se ajustar passo a passo. Os símbolos alquímicos são semelhantes aos símbolos de nossos sonhos, fantasias, mitos, e arte; expressando portanto as profundidades da alma humana, onde somos todos semelhantes. A visão de mundo alquímica não estabelecia separações entre sujeito e objeto. Ao se falar das transmutações da matéria falava-se do processo de transformação que ocorria no próprio homem, que por

⁴⁵ Silveira, Nise da, “Jung Vida e Obra”, pp 136, 1981.

não ter conhecimento exato da matéria esta tornava-se um espelho para o que ocorria em sua própria alma.

O “ouro” já se encontrava como germe para os alquimistas, assim como para Jung nosso vir-a-ser também, o processo de individuação gradativamente liberta aquilo que verdadeiramente somos das amarras de uma personalidade estreita, “não trabalhada”.

Espiritualizar o corpo e corporificar o espírito, é um lema alquímico. Espiritualizar, volatilizar aquilo que é denso, material, literal e dar corpo aos nossos sonhos, fantasias e imagens, àquilo que é volátil em nós. Um eterno jogo entre os opostos, simbolizados aqui pelo par de opostos espírito e matéria, mas também pelo Rei e a Rainha, pássaro e a serpente, entre outros tantos.

Jung compreende o mundo físico e o psíquico como duas faces de uma mesma moeda, onde o externo e o interno se encontram profundamente vinculados; e onde espírito e matéria possuem uma mesma unidade.

Para Gerardus Dorneus, um alquimista que viveu provavelmente na segunda metade do séc XVI, e foi fervoroso discípulo de Paracelso, o Opus, ou Trabalho alquímico, era o conhecimento de si mesmo que englobava o conhecimento de Deus por um lado e por outro a união do corpo físico com o espírito. Espírito e matéria se unem no que os alquimistas chamaram de “Unus Mundus”. A alquimia na visão Junguiana é justamente essa busca espiritual (ou psíquica), onde o alquimista, tentando encontrar o espírito mercurial, o “Antrophos”, nos elementos da natureza, ou seja, na matéria, acabava encontrando-o dentro de si mesmo; e querendo redimir a natureza, redimia a si mesmo. Jung concluiu que o próprio processo de individuação poderia ser visto refletido nos termos alquímicos e em todo seu imaginário simbólico, embora a grande parte dos alquimistas ignorasse o jogo de projeções em que estavam imersos.

Assim, para Jung, a alquimia do final do séc XVI, guardava o mistério da estrutura do universo que na verdade estava nos próprios alquimistas, localizado no que hoje chamamos de inconsciente, mas que eles imaginavam como sendo sua própria existência material, projetada no interior de seus corpos. Através da meditação ou da oração eles poderiam entrar em contato com poderes ou forças que dariam informações sobre o que estavam fazendo no plano material. Todo este solve et coagula, estas separações e reuniões alquímicas somente acontecem para os alquimistas, com a

permissão da divindade. A alquimia trabalha com a matéria, mas toda sua obra sofre a intervenção de algo além desta. Como costuma-se dizer, a palavra “laboratório” significa: labor, trabalho e oratório, oração. Uma analogia ao “setting” analítico, muito trabalho e também a ação do inconsciente. Por isso as qualidades exigidas de um alquimista, são a paciência, humildade, perseverança, muita leitura e um abrir de seu coração. Qualidades aliás imprescindíveis a qualquer bom ceramista. Creio que é neste espírito que podemos ler o “lema mais repetido em toda literatura alquímica pós-renascentista”⁴⁶. *Ora, lege, lege, lege, relege, labora et invenies*. Reza, lê, lê, lê, relê, trabalha e encontrarás.

Segundo alguns autores a expressão mais clara da mística alquímica é que a pedra é Dom de Deus. Acho que podemos sem receio pensar em Dom de Deus como voz do inconsciente. Portanto, o que em termos junguianos chama-se inconsciente coletivo⁴⁷, e em termos da física chama-se matéria, eram para a alquimia a mesma coisa. É interessante e bem a propósito uma observação que Marie Louise Von Franz faz no seu livro

“Alquimia”: “O problema psique/matéria ainda não foi resolvido, e é por isso que o enigma básico da alquimia ainda não foi solucionado. A resposta à questão que eles perseguiam nós tampouco a descobrimos. Podemos ter projeções de muitas coisas, tal como eles tinham sobre a matéria, mas preferimos falar das deles como projeções ingênuas do inconsciente porque já suplantamos esses modelos. Podemos ainda reconhecê-los como fenômenos do inconsciente ou substância onírica, mas já não podemos continuar a reconhecê-los como científicos.”⁴⁸

O Opus alquímico pode ser considerado como um processo iniciado pela natureza, mas que tem seu percurso completado no esforço paciência, dedicação e esperança do alquimista. O Opus alquímico carrega algo de secreto em sua natureza no sentido de uma

⁴⁶ Mutus Liber, pp, 1995

⁴⁷ O inconsciente coletivo é uma camada mais profunda do inconsciente, inacessível ao ego, constituída de padrões não individuais mas universais que contém elementos herdados, distintos daqueles do inconsciente pessoal. Nas palavras de Jung "o inconsciente coletivo contém toda a herança espiritual da evolução da raça humana que eclode de novo na estrutura cerebral de todo indivíduo". Sua teoria do inconsciente coletivo surge da observação dos fenômenos psicológicos que ocorrem em todos os lugares e não podem ser explicados com base na experiência pessoal. Jung distingue duas camadas do inconsciente: o inconsciente pessoal que se deriva das experiências próprias da pessoa e o inconsciente coletivo, uma estrutura herdada comum a toda a humanidade, contendo padrões e imagens universais (que existem independentemente de credo, cultura, raça ou qualquer outro fator) chamados de arquétipos. Arquétipo é um conceito criado por Jung a partir da observação de temas típicos bem definidos, presentes nos mitos e na literatura universal, que se repetem nos sonhos, imagens, fantasias, delírios e alucinações de todos os indivíduos.

⁴⁸ Marie Louise Von Franz, “Alquimia, Introdução ao Simbolismo e à Psicologia”, pp 26

busca individual, uma busca daquilo que se esconde no mais profundo do ser e que anseia por ser revelado; exatamente como podemos falar da “natureza secreta” do barro, que aguarda pacientemente que mãos hábeis o tirem do repouso numa brincadeira incansável de revelar e esconder. Ao criar o artista se transforma; e ao deixar que o irreal se estruture artesanalmente, deixa também que seus sonhos mais íntimos se materializem. Paul Klee escreveu uma vez que o objeto expande-se além dos limites da sua aparência pelo conhecimento que temos de que ele significa mais do que o que vemos exteriormente, com nossos olhos. Poderíamos dizer que os objetos possuem uma “alma secreta” ou para usar um conceito alquímico, um “espírito da matéria”, que considerava que elementos como pedra e metal possuíam um espírito em seu interior. Para Aniela Jaffé,⁴⁹ esse espírito é inconsciente e se manifesta sempre que o conhecimento consciente ou racional alcança seus limites extremos, pois o homem tende a preencher o inexplicável e o imponderável com os conteúdos do seu inconsciente. Aniela Jaffé diz ainda que é como se ele os projetasse em um receptáculo escuro e vazio.

De uma maneira muito simplificada, é possível fazer uma analogia bastante interessante com os três estágios do Opus Alquímico: nigredo, albedo e rubedo; e o trabalho em cerâmica.

O resgate da Alquimia para a psicologia analítica nos permite encontrar na relação com a matéria, imagens nascidas do interior do homem e que nos trazem um paralelo com o processo de análise em um processo químico de transmutação da matéria a começar pela nigredo: um estado caótico da condição primeira do estado da matéria ou, a nível psicológico um estado de dissociação das energias no qual nos deparamos com nossa própria sombra e a conseqüente dor psíquica do reconhecimento do lado desconecto que precisa de integração. De acordo com o alquimista, a confusão inicial é até necessária, pois somente haverá transformação de algo se houver a desconstrução daquilo que estava cristalizado. Por isso a putrefatio, solutio, e mortificatio são operações ou estágios necessários: à fase de nigredo: noites escuras da alma.

Num segundo momento temos a albedo, estágio de purificação e embranquecimento da matéria, ou a catarse, clarificação e conexões psíquicas necessárias à ampliação da consciência bem como o confronto com a contra-sexualidade (anima-

⁴⁹ Carl G. Jung, “O Homem e Seus Símbolos”, pp254

animus). Como a luz que nasce da escuridão ,momentos de “luz” também são lançados sobre nossos problemas, e sobre a questão de quem realmente somos, ou do porquê do que fazemos. O amanhecer é o estágio da albedo, ou seja: o estado das operações e momentos onde já não somos mais as nossas questões, não estamos mais à elas misturados e sim as compreendemos, Na alquimia a albedo incluía operações como purificatio, sublimatio e separatio.

O terceiro estágio, ou de amarelecimento-citrinitas- é considerado como uma passagem ao estágio seguinte o qual para a Psique seria o momento de educação e auto-educação, o compromisso ético de transportar para a vida o conhecimento adquirido. A personalidade madura é consequência do trabalho realizado, o opus alquímico,com o nascimento do Homem Interior ou o reino de Deus dentro de nós. A iluminação . O surgimento do ouro puro para os alquimistas ou o estágio da rubedo onde ocorre a integração masculino/feminino, espírito/matéria, micro e macrocosmos. Falar de alquimia é falar da possibilidade de transformações, passagens de um estado para outro: a transmutação de metais vis em nobres. Precisamos atualizar, integrar, colocar na vida aquilo que descobrimos e deixar circular para contagiar nosso “novo” ser. Os alquimistas falavam da rubedo como sendo o sangue, a vida. A multiplicatio e a coniunctio são operações deste momento.

Citarei Nise da Silveira para ilustrar estas três etapas tidas como essenciais. “Na busca da pedra filosofal, a primeira etapa do trabalho alquímico é o nigredo, quando a matéria está no estado de massa confusa. O nigredo corresponde ao encontro com a sombra⁵⁰, em sentido psicológico. Seguem-se complicados procedimentos de lavagem, solução, separação de elementos, etc., a parte mais árdua de seu trabalho segundo os alquimistas. A seguir é atingida a segunda etapa, denominada albedo. Aqui a lua rege os fenômenos. Em termos psicológicos o adepto estaria na condição do encontro com o

⁵⁰ Aspectos não vividos, desenvolvidos nem conhecidos pelo indivíduo. É uma parte inconsciente ou obscura da personalidade que contém características e fraquezas as quais a auto-estima não permitirá que se reconheça por si próprio.

A sombra é um problema moral que desafia o ego-personalidade por inteiro, por isso ninguém pode tornar-se consciente da sombra sem um esforço moral considerável. Tornar-se consciente dela envolve reconhecer os aspectos escuros da personalidade como presentes e reais. [“A Sombra,” CW 9ii, par. 14.]

princípio feminino (anima)⁵¹. Aquecimento intenso muda o albedo em rubedo. O sol surge. O vermelho e o branco são o Rei e a Rainha que celebram suas núpcias nesta terceira etapa. Unem-se os opostos, os princípios masculino e feminino internos. Assim é obtida a pedra, cuja unidade resulta da fusão dos opostos extremos. O alquimista teria realizado a totalização psíquica, ou seja, a individuação. A pedra é homóloga do self (si mesmo).”⁵²

Quando se trabalha com cerâmica, pode-se visualizar claramente estas três etapas do trabalho alquímico. A argila na natureza é uma mistura de elementos químicos que exceto em algumas raras regiões e com finalidades bem restritas; precisa ser limpa, filtrada e acrescentada de elementos específicos, ora para garantir maior plasticidade, ora maior refratibilidade e resistência ou ainda com muita frequência efeitos de superfície em determinado esmalte. Em todos os casos ela precisa de cuidados de limpeza, homogeneização, e retirada de bolhas de ar. É por isso que todo ceramista amassa bem a argila antes de usá-la. Costuma-se armazenar a argila por alguns meses para que alguma eventual matéria orgânica como pequenas raízes desapareçam e microorganismos se desenvolvam, melhorando assim a plasticidade da argila. No Japão, país de muita tradição em cerâmica, é costume armazenar a argila por anos e grandes ceramistas costumavam deixar argila de herança para seus filhos.

Após essa fase de limpeza, homogeneização e retirada de bolhas, o artista se vê em frente de uma massa amorfa, um universo de possibilidades a espera de alguém que possa lhe dar forma. É a hora de materializar, dar concretude, colapsar idéias muitas vezes já esboçadas, ou as vezes nem sonhadas. O artista que pensa dominar e submeter seu material é tão dominado quanto ele. É a argila que na maioria das vezes o submete e o humilha, fazendo dele agente, veículo para que a forma então surja.

Passamos então para a segunda fase do processo alquímico (albedo), ou em termos psicológicos como descreve Dra Nise, o encontro com a figura anímica interior, (feminina ou masculina). Nesta etapa me remeto intensamente ao processo de criação propriamente dito, onde a matéria informe toma corpo.

⁵¹ Anima / Animus são arquétipos que personificam respectivamente a figura feminina no interior do inconsciente do homem e a figura masculina no interior do inconsciente da mulher. Sua função é estabelecer uma ponte entre a consciência individual e o inconsciente coletivo. Como todo arquétipo, ao ser projetado atrai e fascina a consciência.

⁵² Silveira, Nise da, “Jung Vida e Obra”, pp 137, 1981.

Tomo emprestada aqui uma frase muito interessante de Maria Margarida M. J. de Carvalho, uma das pioneiras no trabalho de arte-terapia em São Paulo: “A atividade plástica, aliada ao trabalho de compreensão intelectual e emocional, facilita o processo evolutivo da personalidade como um todo. Ao dar livre curso às expressões das imagens internas, o ser humano, ao mesmo tempo que as modela, transforma a si mesmo. Ao conhecer aspectos próprios se recria, se educa e sobretudo pode experimentar inserir-se na realidade de uma maneira nova”.⁵³

Na terceira etapa do processo alquímico “Aquecimento intenso muda o albedo em rubedo. O sol surge... Assim é obtida a pedra, cuja unidade resulta da fusão dos opostos extremos. O alquimista teria realizado a totalização psíquica, ou seja, a individuação. A pedra é homóloga do self”.⁵⁴ Os alquimistas trabalhavam em seus fornos, com vasos semelhantes à úteros, lidando com o fogo, com o calor adequado a cada operação. Não há obra alquímica sem o fogo, sem energia nada se transforma.

Na transformação da argila em cerâmica o calor do forno, ou literalmente o fogo para os fornos a lenha ou a gás, altera a composição química das moléculas tornando as peças duras como pedra. (No caso de queimas superiores a 1200°C a cerâmica tem um grau de resistência e impermeabilidade superior ao mármore.) Todo trabalho de queima é um trabalho de espera, de expectativa. Para os fornos a lenha em particular, um trabalho árduo e cansativo. É chegada a hora de por à prova o que foi criado. É o forno que vai dizer se o trabalho valeu a pena, pois em cerâmica é o calor que completa a criação. Sob o calor do fogo o objeto se recria, renasce, ganha cor, textura e vida. Mas também é sob o calor do fogo que podemos perdê-lo, pois muitas vezes a peça racha ou deforma ou até explode, chegando a quebrar tudo o que está em volta. Dentro do forno muita coisa pode acontecer. O imprevisto é tão presente que se torna uma característica e uma abertura de forno é muitas vezes uma surpresa, ou muito boa, ou muito ruim.

A alquimia sempre foi praticada experimentalmente. Marie-Louise fala de “drama individual de fazer, efetivamente, experiências com o desconhecido”.⁵⁵ Lidar com o inesperado é sempre uma constante quando se cria. Em cerâmica o inesperado não está presente só no processo de criação propriamente dito, onde a argila parece ter vontade

⁵³ M. F. de Carvalho, Maria Margarida, “A Arte Cura?”, pp 32, 1995.

⁵⁴ Idem, pp 138

⁵⁵ von Franz, Marie Louise, “A Alquimia e a Imaginação Ativa”, pp 38, 1992.

própria, e na maioria das vezes a idéia original se transforma a medida que a peça vai adquirindo forma, mas também na secagem da argila, onde muitas vezes ela empena ou racha; e principalmente na queima tanto no que diz respeito as cores como nos efeitos de textura. Podemos auxiliar o diamante a acordar das entranhas da terra, mas não somos os criadores do carbono e nem sabemos ao certo o momento em que ele torna-se diamante.

Marie-Louise Von Franz, ao abordar a questão da sincronicidade, diz que podemos “considerar muitos eventos exteriores como pertencentes à mesma classe de eventos que as revelações dos sonhos.”⁵⁶ O que acontece em nossa vida, (poderíamos falar aqui do que produzimos?) parece possuir uma unidade simbólica com os acontecimentos interiores. Na página 149 podemos ler que “Se uma pessoa olha a partir de dentro para as coisas que ocorrem de maneira absolutamente acasual a um ser humano, ou se alguém olha para essas coisas com a *lumen naturae*, isto é, com uma atitude consciente desejosa de olhar para os padrões naturais que ocorrem no interior e no exterior, então essa pessoa pode até mesmo chegar a se reconhecer através do que acontece fora dela. Pode-se considerar isso como uma parte da realidade psicológica objetiva de si mesmo.” Segundo a autora, Dorn, ou Dorneus como verdadeiro alquimista viveu isso: a realidade externa ligada a efeitos objetivos no inconsciente. Ao descrever uma “fórmula” alquímica, ela fala que “todo o procedimento assemelha-se a uma imaginação ativa executada com substâncias simbolicamente significativas”.⁵⁷

“A individuação não se dá apenas ao nível do sujeito, ela está intimamente ligada no desenrolar da história universal, ligada à história do cotidiano, dos pequenos e grandes momentos...A libido envolve toda realidade humana e no momento que sintonizarmos com a energia da matéria mesma, então, a decepção humana encontrará sentido e uma nova conduta. Uma ação real se dará”⁵⁸ Se acredito, como é o caso, que a expressão plástica através da argila facilita o contato do indivíduo com ele mesmo, falar em processo de individuação é quase inevitável. Partindo de uma experiência real, prática, pude me convencer de que a manipulação da argila, o fabricar formas, a queima posterior, com todo o seu processo de transformação química; e o respeito ao material que isso impõe, podem

⁵⁶ Idem, pp 149

⁵⁷ Idem, pp 151

⁵⁸ Gouvêa, Álvaro de Pinheiro, “Sol da Terra”, pp 46, 1989.

levar a uma compreensão melhor de si mesmo quando conseguimos ver projetados na matéria alguns conteúdos internos.

Capítulo-4

“Nunca poderemos vivenciar tudo que seremos, de forma totalmente consciente; poderemos apenas vislumbrar, aprendendo com a intuição. Cada aspecto de nós mesmos, até então desconhecido, tem um valor especial e comunica a mensagem urgente da ampliação da consciência.”

Elisabeth Zimmermann

4 - A IMAGINAÇÃO ATIVA E O PROCESSO CRIATIVO

4.1 O que é imaginação ativa

A imaginação ativa é uma técnica não verbal, descoberta e desenvolvida por Jung, que põe em contato a personalidade consciente e inconsciente; ou seja, promove um envolvimento consciente com imagens que vão surgindo. Nas palavras de Robert Johnson “é um diálogo que travamos com as diferentes partes de nós mesmos que vivem no inconsciente”. Ela consiste em nos relacionar com nossos sentimentos, pensamentos, atitudes e emoções através dos vários personagens que aparecem e interagir ativamente com eles, isto é, discordando, quando for o caso, opinando, questionando e até tomando providências com relação ao que é tratado, isso tudo pela imaginação. O objeto da imaginação ativa é dar voz aos lados da personalidade que normalmente não são ouvidos,

estabelecendo assim uma linha de comunicação entre a consciência e o inconsciente. Tomo aqui as palavras da Prof. Dra. Elisabeth B. Zimmermann, quando diz que a imaginação ativa é uma experiência meditativa que visa a emergência espontânea de imagens interiores impregnadas de emoções importantes na história do indivíduo em busca de sua inteireza, que é um processo natural de crescimento.

Por volta dos 40 anos de idade, Jung foi tomado por uma avalanche de conteúdos inconscientes. Para escapar do que poderia se tornar uma psicose, ele intuitivamente chegou no que mais tarde denominaria Imaginação Ativa, e que continuou utilizando até o final da vida, por considerar uma ferramenta importante no processo de Individuação.

A psique naturalmente elabora a unificação dos opostos. A imaginação ativa “provoca intencionalmente o que a natureza produz inconscientemente e espontaneamente, integrando tal material à consciência.”⁵⁹ Esse método se baseia no fato de que essas imagens que emergem do fundo da psique seriam dignas de confiança. O que se poderia chamar de verdade profunda e histórica reside no inconsciente, não apenas em um nível pessoal e egóico, mas vinda do inconsciente coletivo através de manifestações arquetípicas. Com essa base é que podemos fazer uma relação do processo artístico com os relatos mitológicos. A arte consegue desvelar uma região do inconsciente que é real, embora se manifeste pela fantasia, pela imaginação, pela emoção. E são exatamente as emoções, fantasias, imagens oníricas, etc o que essa técnica possibilita o surgimento; e de forma desperta as trata como realidades objetivas, travando um diálogo consciente com elas, favorecendo e acelerando assim o processo de individuação, ou seja, de autoconhecimento.

Parto do pressuposto que criando, o artista projeta seus conteúdos psíquicos no material ou suporte que utiliza. (Como faziam os alquimistas, que usavam uma base empírica para projetar seus processos interiores.) O artista plástico, o poeta, ou alguém que se manifeste de forma criativa, normalmente não está preocupado em contar a realidade como ela é, mas sim transpor o mundo interior para sua obra. A Profa. Dra. Elisabeth B. Zimmermann escreve que o relato mitológico e a expressão artística não se caracterizam por uma descrição objetiva da realidade e sim por uma comunicação intuitiva da realidade

⁵⁹ Luiz Paulo Grinberg, “O Homem Criativo”, pp 193, 1997.

psíquica interior que procura um canal de expressão. Na imaginação ativa, a pessoa projeta suas imagens, ou seja: símbolos que podem ganhar expressão e materialidade sob diferentes formas.

A imaginação ativa é tida como o método para se avançar plenamente na exploração do inconsciente. Enquanto os sonhos são produto exclusivo do inconsciente, a imaginação ativa nos oferece a oportunidade de diálogo, de troca de conteúdos de dimensão consciente/inconsciente. O inconsciente se expressa e está constantemente nos mandando mensagens que não mentem nem têm a “intenção” de nos enganar, mas que geram fortes afetos. As imagens simbólicas são autênticas, mas o ego muitas vezes se sente ameaçado e tende a se defender. A imaginação ativa facilita o diálogo consciente – inconsciente.

Johnson fala de ponto de confluência, onde os “eventos se sucedem em um nível imaginativo, que não é nem consciente nem inconsciente”, “um solo comum onde ambos se encontram em termos igualitários e juntos criam uma experiência de vida que combina os elementos de ambos.”⁶⁰ Segundo Marie Louise von Franz, o aspecto mais importante da imaginação ativa é que ela é uma forma de influenciar o inconsciente. Acredito que ela possa ser de forma ainda maior um meio de influenciar nossa consciência e percepção de nós mesmos.

A objetivação dessas imagens pode se dar de diferentes formas como a pintura, desenho, dança, modelagem ou relato escrito, sendo a utilização da escrita aconselhável como suporte, independente do material expressivo escolhido. Essas fantasias podem ser tanto espontâneas como provocadas pelo próprio indivíduo. Jung enfatiza a liberdade e independência do paciente em relação ao terapeuta. Isso quer dizer que não existe nenhum modelo, direcionamento prévio, comportamento recomendado ou meta que obrigatoriamente tenha que ser atingida. A pessoa é totalmente livre para iniciar sua imaginação a partir da imagem que mais a tocar e tomar a direção que mais achar conveniente. Assim, cada passo se torna uma escolha individual e única.

Marie-Louise von Franz em seu livro “A Alquimia e a Imaginação Ativa”, fala que Jung costumava definir a tradição psicológica introvertida na alquimia como sendo a arte da imaginação ativa com as substâncias. “Geralmente pensamos na Imaginação Ativa como uma conversação com nossos complexos personificados, tentando, em nossa imaginação e

⁶⁰ Johnson, Robert A., “A Chave do Reino Interior” pp 156, 1989.

fantasia, personificar alguns de nossos complexos e então acertar as contas com eles, os complexos do ego, ou o ego, ao conversar com esses fatores internos. Com sabermos, pode-se também ativar a imaginação pela pintura; vocês apanham um pincel e produzem seu material inconsciente na forma de uma fantasia pintada, ou então da escultura ou da dança. Pode-se canalizar formas muito diversas de auto-expressão até o inconsciente. Seus corpos, vocês podem dançar uma fantasia, ou com um pincel vocês podem pintar uma imagem fantástica. Então, por que não poderíamos levar material químico ao inconsciente, e com ele produzir nossa fantasia? Porque invés de formar um mosaico com uma imagem de fantasia para com isso exprimir nossa situação inconsciente, não poderíamos tomar de diferentes materiais que nos afetam de modo a expressar alguma coisa em nós, e misturá-los? Esse era, então um aspecto introvertido da alquimia, e, naturalmente, enquanto fazem isso, vocês podem conversar com esses materiais.”⁶¹

A chave para realmente se praticar a imaginação ativa é o envolvimento, a imagem ou a situação precisam produzir um efeito emocional, uma vivência do símbolo. Esse envolvimento consiste em realmente se colocar de frente à uma parte de si mesmo, muitas vezes até então desconhecida. Desconhecida nas não existente, pois o material inconsciente está lá, ele só precisou de uma ajuda da imaginação para se transformar em algo visível para a mente consciente. Quando se pensa na produção artística, existe um nível que se controla. É o que se refere a técnica, ao domínio racional. Mas tem um momento em que normalmente se deixa conduzir. Algo quer aparecer e aí perde-se o domínio total, a razão cede lugar à intuição.

Como método terapêutico, a imaginação ativa facilita ou permite que a psique fale. Primeiro o paciente relaxa para abaixar o nível de consciência, deixa então a imagem emergir, entra em contato com ela e neste momento há um envolvimento com essa imagem. Os motivos são evidentes e claros: trazer à tona um pouco do que estava escondido e integrar esses conteúdos inconscientes para que o indivíduo se desenvolva plenamente. No processo terapêutico tudo é muito didático. Segue orientações precisas e fases bem determinadas. Mais ainda, no processo terapêutico, não é suficiente a execução, a

⁶¹ von Franz, Marie Louise, “A Alquimia e a Imaginação Ativa”, pp 28, 1992.

objetivação das imagens internas, mas é preciso também a compreensão intelectual e emocional destas imagens. Segundo Jung, elas devem ser conscientemente integradas e moralmente assimiladas, submetidas, portanto a um processo de interpretação.

Quando se fala no artista, (que em muitos casos não é necessariamente um paciente), as coisas acontecem de forma semelhante, mas sem cumprir uma ordem cronológica já determinada. Pessoalmente sinto que às vezes a imagem já vem pronta, executo uma idéia que já estava em algum lugar. Mas na maior parte das vezes, é com a manipulação, é no contato com a argila úmida e maleável que vem a idéia, a imagem. Tudo acontece ao mesmo tempo. É a argila que induz a obra que vai se transformando a medida que amadurece e ganha corpo. Uma vez a obra concluída, é como se aquele infinito de possibilidades da massa, do volume inicial, só tivesse uma alternativa, um caminho: tornar-se o que se tornou.

Ao se pensar no indivíduo como artista e não como paciente, que tipo de relação é possível ser feita? Para Jung, símbolo significa “possibilidade e indício de um sentido mais amplo e elevado além da nossa capacidade de compreensão atual.” Como podemos pensar o processo criativo dentro dessa visão? Seria possível uma analogia com as etapas da imaginação ativa? E em que sentido essa relação pode ser importante quando se analisa principalmente a mudança perceptiva sobre a qual a arte hoje nos obriga a refletir? E se pensarmos na angústia da tela vazia, a técnica da imaginação ativa poderia ser usada como facilitadora no processo criativo? Um tipo de aquecimento, um exercício pré-expressivo? (Talvez o que em décadas passas tenha sido buscado principalmente através de uso químico, possa encontrar formas alternativas nessas técnicas, que não são tão recentes, mas das quais com certeza poderemos descobrir ainda muitas formas de utilização.)

É possível, neste sentido dialogar com o pensamento de Jung quando este se refere à obra de arte? “Seja o que for que a psicologia possa fazer com a arte, terá que se limitar ao processo psíquico da criação artística e nunca atingir a essência profunda da arte em si”.⁶² “A insistência no pessoal, surgida da pergunta sobre a causalidade pessoal, é totalmente inadequada em relação à obra de arte, já que ela não é um ser humano, mas algo suprapessoal.”... “Assim, a obra de arte deverá ser considerada uma realização criativa, aproveitando livremente todas as condições prévias. Seu sentido e sua arte específica lhe

⁶² Jung, “O Espírito na Arte e na Ciência” pp 55, 1991.

são inerentes e não se baseiam em suas condições prévias externas; aliás poderíamos até falar da arte como um ser que utiliza o homem e suas disposições pessoais apenas como solo nutritivo, cujas forças ordena conforme suas próprias leis, configurando-se a si mesma de acordo com o que pretende ser.”⁶³

4.2 Etapas da Imaginação Ativa e possível analogia com o processo criativo.

De uma maneira didática podemos descrever a Imaginação Ativa segundo alguns estágios que normalmente seguem a seguinte ordem:

1-Relaxamento, numa tentativa de esvaziar a consciência do ego. Esvaziar a mente pode levar a pensar em técnicas de meditação oriental, mas o acolhimento e o relacionamento que as imagens têm na imaginação ativa é muito diferente.

2-Envolvimento com uma imagem, isto é: deixar que uma imagem de fantasia que vem do inconsciente flua para o campo da percepção interior. É preciso cuidado para não se fixar demais nela congelando-a, ou então não se concentrar o suficiente, o que faria as imagens se modificarem rápido demais. (Fantasia passiva não é imaginação ativa)

3-Objetivação, que é conferir uma forma a imagem de fantasia interiormente percebida; seja relatando-a por escrito, pintando, modelando, desenhando ou dançando. (Jung acreditava na eficácia de se inventar um pequeno ritual concreto como acender uma vela ou andar em círculos). Esta etapa de materialização, normalmente envolve de alguma forma o corpo; freqüentemente um impulso corporal, assim como uma melhor compreensão do próprio corpo. O conteúdo da fantasia não deve ser esteticamente exagerado transformando-o em obra de arte, porque aí seu significado, sua mensagem pode ser negligenciada. Mas o oposto também deve ser evitado: fazer um rápido esboço e aí entrar na questão do significado. As imagens têm que ser cuidadas. Segundo Hillman elas precisam mais de relacionamento que de explicação.

⁶³ Idem pp 60

4-Diálogo com o desenho ou outra forma de objetivação. Com certeza o relato escrito ajuda a fixar o conteúdo, mas ele pode já estar contido no item 3.

5-Conseqüência ética ou “confrontação moral com o material já produzido”, é a integração do que se imaginou. Jung nos adverte do erro de entrarmos nos eventos internos com um ego fictício em vez de com o verdadeiro ego. A chave da imaginação ativa é o envolvimento, a vivencia do símbolo. É preciso uma certa “ingenuidade”. Nossa personalidade tem que continuar a mesma. Temos as mesmas reações que teríamos se estivéssemos experimentando os fatos no mundo concreto. “Só devemos praticar a imaginação ativa com o objetivo exclusivo de obter a verdade a respeito de nós mesmos.”⁶⁴ É uma técnica estritamente pessoal, individual. “Trata-se de um caminho solitário na direção do próprio eu sem proteção, mas ao mesmo tempo sem a interferência de uma mão guia.”⁶⁵

O irracional é manifestado de forma emocional, em algumas vezes sem controle. Essa é a primeira mensagem que vem do interior e se pudermos isolá-la suficientemente, ela pode se tornar um diálogo entre o consciente e o inconsciente. A progressão pode então vir da emocionalidade para emoção específica que pode encontrar expressão em uma imagem. Mas a Imaginação Ativa não é associação de imagens e sim transformação da imagem original, o que é ainda mais difícil de ser realizado, porque exige concentração na imagem inicial para que todas as outras sejam excluídas. É importante ficar observando a transformação dessa imagem, porque é isso que a psique faz num processo meditativo, espontâneo, que não envolve nenhum tipo de intenção.

Muitas vezes a tentação de achar que tudo não passa de fantasia é muito grande. Tem-se a tendência de tentar “compreender” as imagens, racionalizá-las; e aí elas perdem completamente seu poder, sua força. A vivência com a imagem está também no equilíbrio dado à qualidade estética e à busca de significado. As imagens, os diálogos devem ser percebidos como “mensagens do self”, da mesma maneira que os sonhos, que, salvo em raras ocasiões, seria possível conseguir uma participação consciente, o que faz com que na

⁶⁴ von Franz, Marie-Louise, “Psicoterapia” pp 197

⁶⁵ von Franz, Marie-Louise, “C. G. Jung, Seu Mito em Nossa Época”, pp 97,1992.

maioria das vezes os conteúdos, da mesma forma que afloram, submergem, sem que possamos tirar proveito deles.

Não pretendo de maneira alguma propor que a criação artística e a Imaginação Ativa sejam processos idênticos. Poderíamos dizer que são análogos, no sentido de que a atitude de esperar por algo que se veicula através da pessoa, mesmo que depois entre a consciência do fazer, é a mesma. A analogia está na abertura em relação a manifestação da realidade interior, que é a mesma. Não é uma atuação egóica simplesmente, mas algo que toma o ser como um solo fértil, como veículo. É um preservar o clima da expressão artística, estar predisposto a não espantar as imagens respeitando o momento, estar atento as pequenas conexões que se tem com o processo interior. Este estar em contato pode começar com a preparação do atelier. É o arrumar, varrer, organizar o material. Preparando o ambiente para começar o trabalho acredito que o artista prepara-se. Ou como Jung fez durante muitos anos, simplesmente brincar. Brincar e se deixar levar pela brincadeira. “A criação de algo novo não é realizada pelo intelecto, mas pelo instinto lúdico, agindo por necessidade intrínseca. A mente criativa joga com o objeto que ama.”⁶⁶

A Imaginação Ativa é um exercício terapêutico que pode ser um exercício para a criação se a pessoa se colocar nessa disposição. Neste caso, as imagens interiores e o estado emocional ligado a elas encontram um ambiente propício para se manifestarem, o que poderá ou não se materializar na obra de arte.

⁶⁶ Jung, “Tipos Psicológicos”, §197

CONCLUSÕES

Na introdução desse trabalho cito uma frase de Fayga Ostrower. Gostaria de terminar minha dissertação com outra idéia dela que se conecta muito bem ao que tentei expor: O indivíduo criativo é um ser que consegue dar forma aos fenômenos, porque parte de uma coerência interior que absorve os múltiplos aspectos da realidade externa e interna, os contém, os "compreende" coerentemente; e os ordena em novas realidades significativas. Como ser coerente, ele estará mais aberto ao novo por estar mais seguro dentro de si no momento da criação. Sua flexibilidade de questionamento, ou melhor, a possibilidade da ausência de rigidez defensiva ante o mundo, permite-lhe configurar espontaneamente tudo o que toca.

Uma das questões que levantei ao longo desse trabalho é o que distinguiria realmente a arte dos outros fenômenos, já que quando falamos de criatividade, estética, inovação, maestria, inserção histórica, etc, estamos nos referindo a eventuais qualidades da Arte, que podem se apresentar em inúmeras outras manifestações. Mais do que isso, estamos falando de qualidades da Arte que caminham e variam ao longo dos anos, ou melhor, dos séculos, conforme a tendência crítica.

O que é próprio e único da arte, o que é específico só dela é a imaginação. Sem ficção, sem imaginação, não existe Arte. A Arte se apresenta como uma possibilidade. A atividade artística está sempre numa região intermediária entre o ser e o não ser, onde a ficção não é a verdade, mas está comprometida com ela. A irrealidade na Arte não é mentira, pois nos libertamos dos fatos sem perder sua essência. "Arte é verdade liberta de realidade" dizia o escultor José Antonio Van Acker.

O poder criador é um potencial estruturante que gera consciência diante da vida, quer ele apareça na relação terapêutica, quer na relação homem-matéria da qual surge a obra de arte. Há uma tendência da psique de se auto-regular quando ela pode se expressar espontaneamente, criativamente. Os passos a serem seguidos precisam ser vividos com um profundo respeito aos mistérios da realização de uma obra e só alcançam a compreensão

aqueles que assumem uma atitude de entrega e confiança. O entregar o controle é condição essencial para que aconteça a imaginação ativa, e de alguma forma ele é imprescindível no processo de criação. Arte é compulsão de vida, é sintonia e não resistência. Só encontramos a própria voz cedendo a ela, deixando que ela fale. Isso só ocorre no âmbito da expressão em que se atua. É nesse fazer que a voz vai surgir. Ao fazer nos fazemos.

É preciso tempo, espaço interno e permissão para entrar. É exatamente nesse ponto que o processo de criação, a técnica da imaginação ativa, e a alquimia se assemelham. O **processo** é análogo, pois nos três de alguma forma está presente uma integração consciente-inconsciente. É preciso que os olhos se abram, pois ninguém pode executar uma tarefa que cabe apenas a nós mesmos. Isso valia para o aprendiz de alquimista quando chegava o momento de completar a “obra”; vale para o praticante da Imaginação Ativa ao reconhecer uma experiência real na fantasia; e pode valer para o artista, se este ultrapassar uma atitude meramente perceptiva e estética e de alguma forma conseguir uma integração, uma transcendência pessoal.

Ao criar o artista se transforma; e ao deixar que o irreal se estruture artesanalmente, deixa também que seus sonhos mais íntimos se materializem. Muitas as imagens surgem como revelação de algo que pede passagem, mas sem um comprometimento visível das necessidades do cotidiano. Através da Arte saímos do real, do cotidiano, do físico e do material e nos transportamos de uma maneira livre, imaginativa a esse mesmo real. A Arte é parcial, seletiva, penetra em um ponto específico suprimindo a realidade para que possamos senti-la do nosso ponto de vista. A lua projetada na superfície da água pode ser muito mais interessante do que a própria lua. A Arte partilha das mesmas fontes-verdades dos sonhos e acredito dos mesmos processos para elaborá-los. A história da Arte não é a história da humanidade, ela é a história dos sonhos da humanidade.

Jung diz que a vocação do homem é criar consciência. “À medida que somos capazes de discernir, o único sentido da existência é acendermos a luz nas trevas do ser puro e simples. Pode-se mesmo supor que da mesma forma que o inconsciente age sobre nós, o aumento de nossa consciência tem, por sua vez, uma ação de ricochete sobre o

inconsciente.”⁶⁷ Podemos deduzir por essa frase de Jung que a função do inconsciente não é que nos identifiquemos com ele ou simplesmente o aceitemos, mas sim deixar que ele abra nossa consciência para ampliá-la; e isso só é possível se permitirmos um diálogo entre os dois: consciência e inconsciente. A experiência criativa pode ser uma maneira de estabelecer esse diálogo, mesmo que o façamos sem saber. Com ela temos a sensação de sermos ínfimos e ilimitados ao mesmo tempo. Não se pode contudo esquecer que é o consciente que avalia, que interpreta e que decide. É ele que tem a chave dos valores do inconsciente. E é o consciente que determina o significado das imagens e reconhece o seu sentido.

Diante de uma obra tem-se uma experiência objetiva e individual, onde existe uma memória afetiva, com referência a um passado pessoal. Toda criação é vivência de um processo. Neste sentido, o processo que mais consigo vivenciar é o meu próprio, porque ele vibra em mim, ele está vivo. A originalidade está ligada a função afetiva. Ver é aprofundar, é penetrar no objeto, é questioná-lo. Questionando o objeto estamos questionando a nós mesmos. Que questões internas preciso responder?

O processo de criação nos faz viver a experiência da fragilidade através das limitações materiais e de suporte, mas também nos liga ao infinito, pois envolve um conhecimento inconsciente, eterno que com certeza é muito maior que o conhecimento consciente. Nesse sentido a experiência artística se revela como uma vivência arquetípica.

O impulso criativo é uma energia vital, é um impulso para existir, e a questão artística é uma questão de fluir de energia. O imaginário e o real são dimensões com a mesma força. O imaginário é a energia para que o real se manifeste, mas para isso é preciso disciplina, persistência, domínio técnico. Só assim é possível atravessar os momentos de busca, de incubação e chegar nos momentos de insight. Creio que esses momentos de insight estejam estreitamente ligados a questão do auto conhecimento.

⁶⁷ Jung, “Memórias, Sonhos, Reflexões”, pp 282, 4ª edição.

Acredito também que o processo de criação está estreitamente ligado ao processo de individuação. E como processo é possível ligá-lo também a imaginação ativa e a alquimia.

BIBLIOGRAFIA

Bachelard Gaston, *A Água e os Sonhos – Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria*, Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998

Bachelard Gaston, *Epistemologia - Trechos escolhidos por Dominique Lecourt*, Zahar Editores - Rio de Janeiro, 1977

Boccaro Ernesto Giovanni, “Os Ciclonautas”

Boccaro Ernesto Giovanni, “Reflexões Analítico- Críticas...” - Cadernos da Pós-Graduação - Instituto de Artes da Unicamp - Ano 1, Vol. 1, N°1, 1997. pp25

Carvalho Maria Margarida,(coord.), *A Arte Cura?*, Editorial Psy II, Campinas, 1995

Di Biasi Francisco, *O Homem Holístico: A Unidade Mente Natureza*, Ed. Vozes, Rio de Janeiro, 1995

Franz Marie-Louise von , *Psicoterapia*

Franz Marie-Louise Von, *A Alquimia e a Imaginação Ativa*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1992

Franz Marie-Louise Von, *Alquimia, Introdução ao Simbolismo e à Psicologia*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1999

Franz Marie-Louise Von, *C.G.Jung- Seu Mito em Nossa Época*, Editora Cultrix, São Paulo, 1992

Ginestier Paul, *Pour Connaître la Pensée de Bachelard*, Bordas, Paris,1968

Gouvêa, Álvaro de Pinheiro, *Sol da Terra - o Uso do Barro em Psicoterapia*, Summus Editorial, São Paulo,1990

Grinberg Luiz Paulo, *O Homem Criativo*, Ed. FTD, São Paulo, 1997

- Heartney Eleanor, *Pós-Modernismo*, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 2002
- Hillman James, *O Código do Ser – Uma Busca do Caráter e da Vocação Pessoal*, Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 1997
- Hillman James, *Psicologia Arquetípica – Um Breve Relato*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1992
- Hobsbawn Eric, *Era dos extremos - O Breve Século XX*, Ed. Franz Marie-Louise Von Companhia das Letras, São Paulo, 2000
- Honnef Klaus, *Arte Contemporânea*, Ed. Taschen, Colônia, 1992
- Johnson Robert A., *A Chave do Reino Interior*, Ed. Mercúrio, São Paulo, 1989
- Jung Carl Gustav, *O Espírito na Arte e na Ciência*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1991
- Jung Carl Gustav, *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, Ed. Vozes, Rio de Janeiro, 1976
- Jung, Carl G. e Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé, *O Homem e Seus Símbolos*, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 19ª impressão
- Kuoni Carin, *Energy Plan for the Western Man: Writings by and Interviews with the artist*, Four Walls Eight Windows, New York, 1990
- Kast Verena, *A Dinâmica dos Símbolos – Fundamentos da Psicologia Junguiana*, Ed. Loyola, São Paulo, 1997
- Kast Verena, *A Imaginação Como Espaço da Liberdade – Diálogos entre o Ego e o Inconsciente*, Ed. Loyola, São Paulo, 1997
- Mutus Líber*, Ensaio introdutório, comentários e notas de José Jorge de Carvalho. Attar editorial, São Paulo, 1995
- Pignatari Décio, “Entrevista a Márion Strecker Gomes” - Cadernos de Arte São Paulo - Nº16, 1988.

Plaza Júlio, “Arte, Ciencia, Pesquisa: Relações”, Trilhas-Revista do Instituto de Artes da Unicamp, julho/dezembro 1997

Rosenthal Dália, “O Elemento Material na Obra de Joseph Beuys” Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Ernesto G. Boccara – Agosto de 2002

Silveira Nise da, *Jung Vida e Obra*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981

Simão Luciano Vinhosa - Artigo: “Da Arte: Sua Condição Contemporânea”- Revista do Mestrado em História da Arte - EBA - UFRJ, Ano V, N°5, 1998

Stein Murray, *Jung o Mapa da Alma – Uma Introdução*, Ed. Cultrix, São Paulo, 2001

Tarnas Richard, *A Epopéia do Pensamento Ocidental*, Ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2001

Taylor Brandon, *Avant-Gard and After – Rethinking Art Now*, Harry N. Abrams Incorporated, New York, 1995

Zamboni Sílvio, *A Pesquisa em Arte – Um Paralelo Entre Arte e Ciência*, Ed. Autores Associados, Campinas SP, 1998

Zimmermann Elisabeth Bauch, “Integração de Processos Interiores no Desenvolvimento da Personalidade” Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Joel Sales Giglio – Agosto de 1992

Zimmermann Elisabeth Bauch, “Dança Meditativa e Caixa de Areia Associadas à Análise Verbal Como Técnica Facilitadora de Integração de Processos Simbólicos” Dissertação de doutorado apresentada na Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Joel Sales Giglio – Fevereiro de 1997

ANEXOS

Centelha divina,
Certeza certa,
Vive.
Pulsam as formas,
Disformes formas,
Intenção de fazer.
Se contorcem, somem.
Desaparecem
No eterno nascer
Renascem.
Te olham
Zombando de ti.
Te usam
Sem dó,
Com paixão.
Escuta sua voz,
Aquece seu querer.
Sem medo, nem pressa,
Desfruta a prenhez.
Dança a mesma dança,
Na certeza de ser
Tal qual,
Simplesmente igual.
Diante do que
Nunca conseguirás entender.

As fotos abaixo seguem uma seqüência cronológica, começando com uma instalação apresentada em Nancy na França, para obtenção do diploma de artes plásticas, até o momento atual.

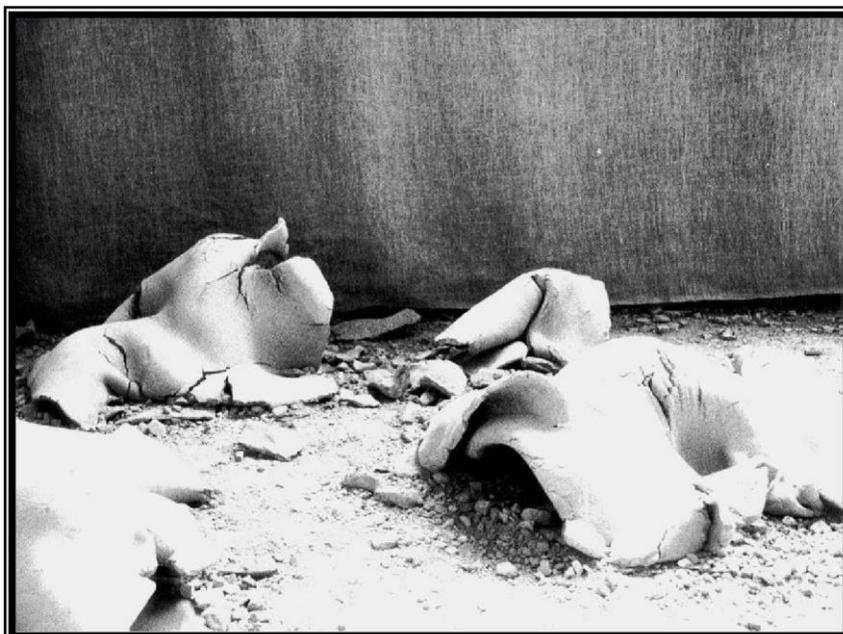
Apresento meu trabalho dessa maneira, apenas como uma ilustração, ou até como uma tentativa de deixar mais visível para o leitor de onde partiu minha formulação teórica.



Estudo em terra cota, 1985



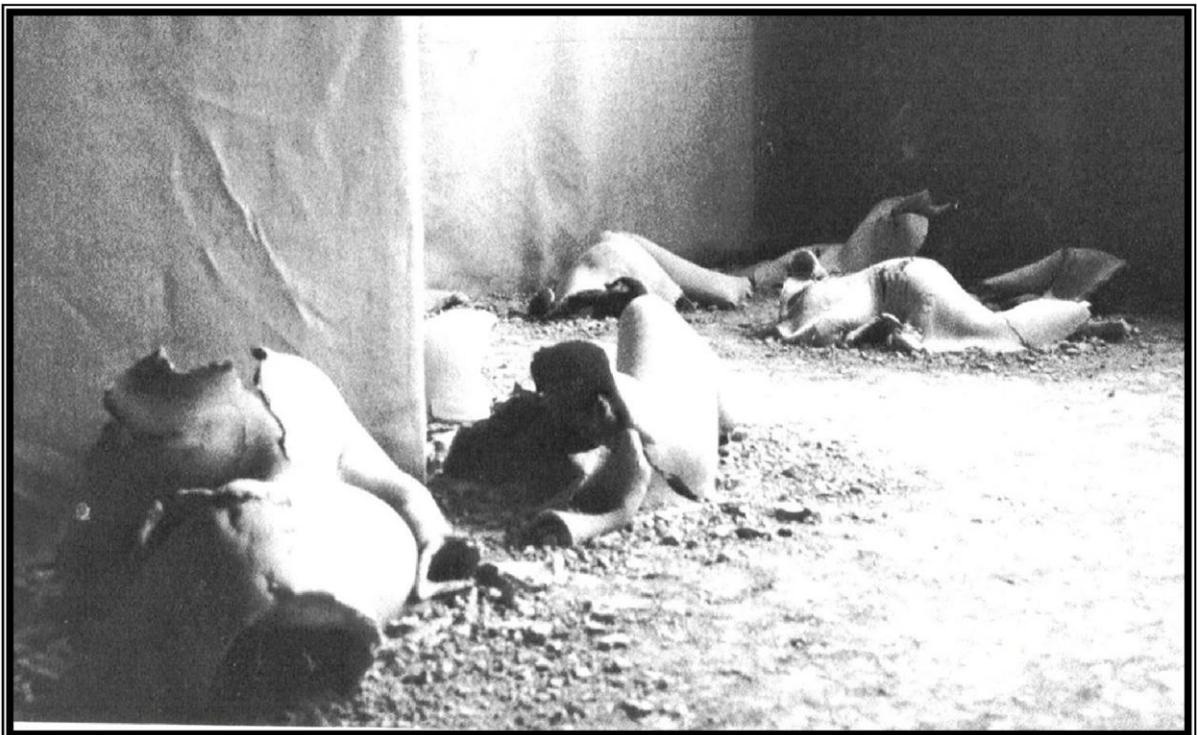
Modelagem das placas para instalação



Instalação apresentada em 1986 na École des Beaux Arts de Nancy



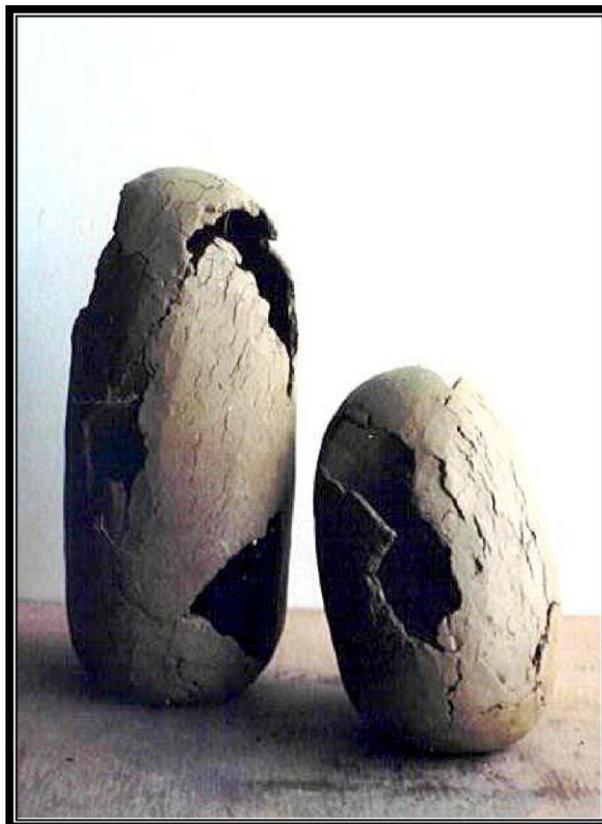
detalhe da instalação



Instalação apresentada em 1986 na École des Beaux Arts de Nancy



Terra cota queimada a 800°C, 1987



Argila crua, 1987



Cerâmica de alta temperatura, 1995



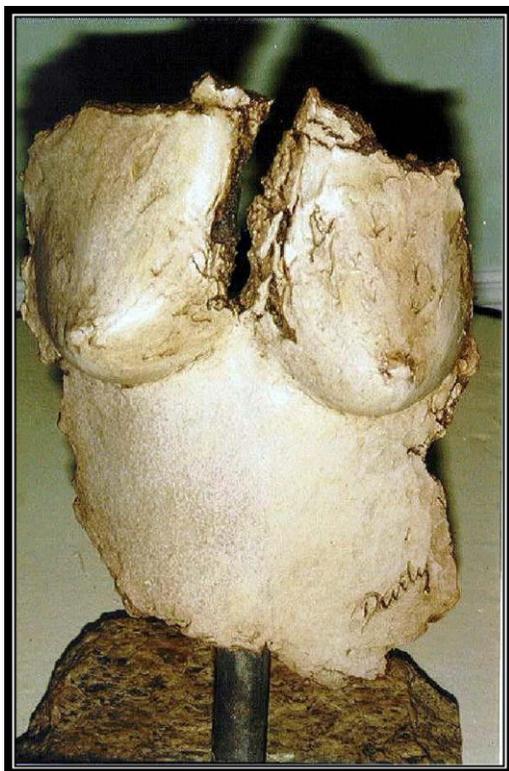
Cerâmica de alta temperatura, 1995



Terra cota queimada a 800°C, 1995



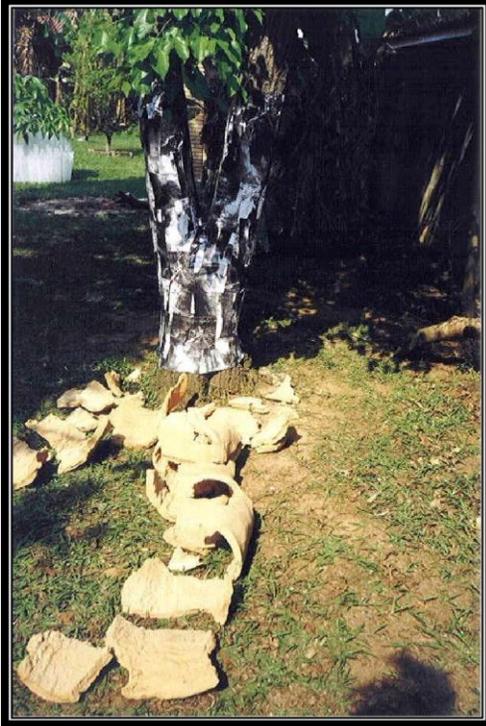
Terra cota queimada a 800°C, 1995



Cerâmica de alta temperatura, 1995



Terra cota queimada a 800°C, 1996



Instalação apresentada em 1996 sob orientação do prof. Marco do Valle



Mandala em terra cota, 2000



Cerâmica de alta temperatura, 2000



Cerâmica de alta temperatura, 2000



Cerâmica de alta temperatura, 2000



Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2002



Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2002



Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2002



Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2002



Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2003



Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2003



Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2003



Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2003



Argila crua, 2003



Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2003



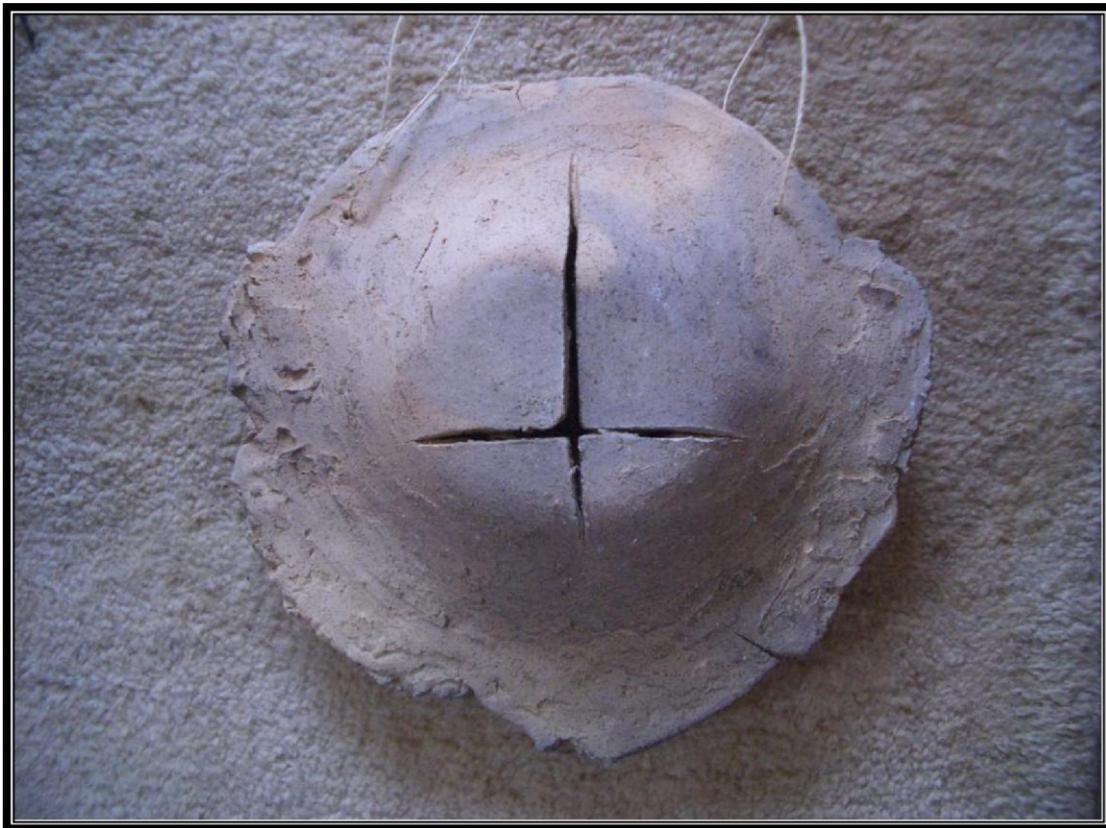
Cerâmica de alta temperatura,2004



Cerâmica de alta temperatura,2004



Cerâmica de alta temperatura, 2004



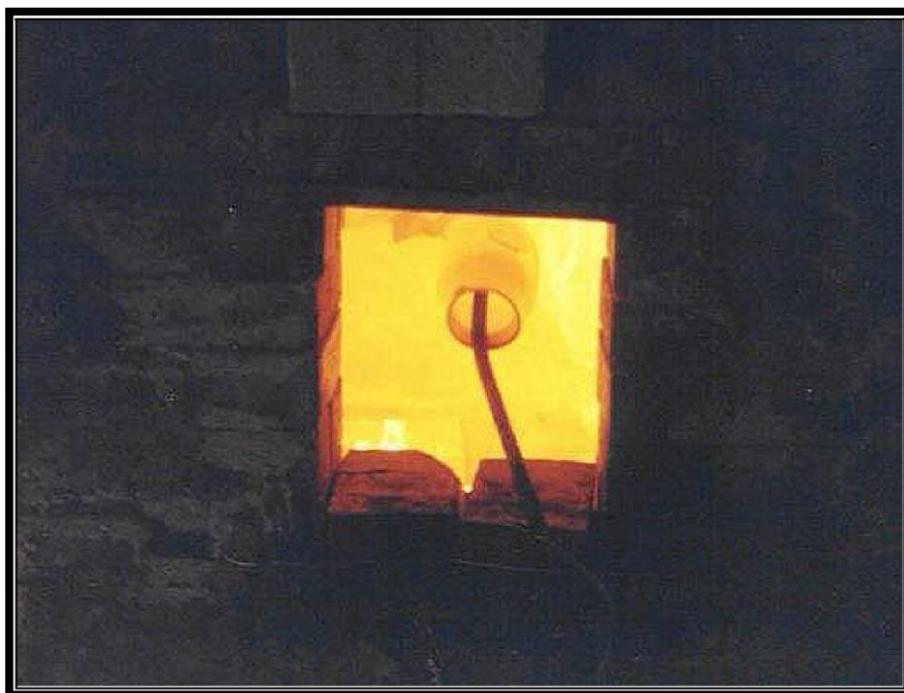
Cerâmica queimada em forno a lenha (anagama), 2000



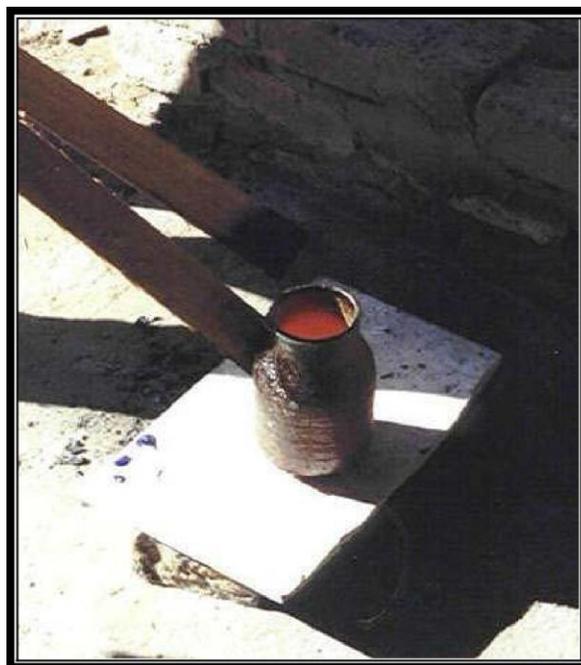
Cerâmica de alta temperatura,2004



Cerâmica de alta temperatura,2004



Retirada de peça teste de um forno a lenha a temperatura aproximada de 1280°C



Peça de cerâmica ainda quente