

Narcissus Garden, corpo-imagem: território insólito entre o simbólico e o imaginário de Yayoi Kusama

Adriana Camargo Pereira¹

Resumo

O presente estudo apresenta a obra *Narcissus Garden* de Yayoi Kusama em dois momentos: na sua primeira edição, em 1966, e em um segundo momento, no ano de 2009, em que recebe novo formato e caráter permanente no instituto de arte contemporânea, Inhotim. O texto sugere um diálogo sobre a obra diante dos binômios: espetacularização da imagem do corpo e os padrões dominantes de representação do corpo narcísico; a construção imagética do Eu e do Outro através da imagem especular. E termina com a problemática suscitada entre a presença tanto de um corpo imaginário, quanto simbólico como território insólito instaurado por meio das perturbações e obsessões do inconsciente da artista, convertido, em prática artística que determina a marca intrínseca da sua escritura. Com uma averiguação interpretativa, busca-se assumir como suporte analítico a dimensão da formação da self adotada por Jacques Lacan na sua concepção do Estágio do Espelho (1998) e a sua construção da noção de Eu no íntimo da tópica do imaginário que foi marcada a princípio por aspectos comportamentais.

Palavras-chave: Corpo; Imagem; Imaginário; Narcissus Garden; Simbólico.

1. Introdução

Este artigo tenciona avaliar, em dois momentos distintos, a obra *Narcissus Garden* (*Jardim Narciso*) da artista plástica e escritora japonesa Yayoi Kusama, através do panorama de parte de sua trajetória artística, formando, portanto, uma hermenêutica interpretativa que se assume no entendimento não só dos métodos, mas dos processos fundamentais do próprio núcleo da arte e vida de Kusama. Ressaltando os binômios: espetacularização da imagem do corpo e padrões dominantes de representação do corpo narcísico e a construção imagética do Eu e do Outro através da imagem especular, apostamos, mesmo de forma inicial e ainda incipiente, em uma análise com caráter documental, biográfico e investigativo *in loco*, amparados por uma perspectiva lacaniana contendo traços comportamentais a partir de dados da psicologia comparada acerca da construção do Eu, no que concerne ao imaginário. Lacan, na concepção do Estágio do Espelho, afirma que

Talvez algum de vocês que se recorde do aspecto do comportamento do qual partimos, esclarecido por um fato de psicologia comparada: o filhote do homem, numa idade em que se encontra, por pouco tempo, mas ainda por um tempo, superando em inteligência instrumental pelo chimpanzé, já reconhece, todavia sua imagem como tal no espelho. Reconhecimento assinalado pela mímica iluminativa [...] onde para Köhler se expressa a percepção situacional, tempo essencial do ato de inteligência (LACAN, 1998, p. 96).

¹ Doutora pelo PPG Multidisciplinar em Cultura e Sociedade - UFBA, Mestre em Artes Visuais - UNICAMP-SP. Graduação em Jornalismo UNI-BH. Professora adjunta na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. E-mail: camargoadrianapereira@gmail.com

Essa perspectiva lacaniana, embasada na trajetória da artista, é uma visão que parece fortalecer a sua arte, dialogar com questões do Eu e do imaginário contemporâneo (público e privado) e ainda estabelecer encontros com as relações que se entrecruzam nos vieses da cultura já que, como tema da imagem e da arte, a imagem estabelece a função na formação do sujeito. Segundo Lacan, “através das imagens, objetos de interesse, como se constitui esta realidade, onde se concilia universalmente o conhecimento do homem? Através das identificações típicas do sujeito, como se constitui o eu, onde ele se reconhece?” (LACAN, 1998, p. 95).

Desse modo, estruturamos nossa pesquisa por meio de uma metodologia mista, isto é, uma parte hipotético-dedutiva, com hipóteses sobre a construção/evolução artística baseada na própria biografia da artista, e outra indutiva, que engloba (A) a pesquisa de campo com visitas constantes ao museu em diferentes dias e horários para uma melhor percepção da reflexão de luz na obra, no intuito de aferir também o eixo reflexivo nas esferas de aço que flutuam e se movimentam sobre o espelho d’água e a análise descritiva, pesquisa qualitativa (B).

A grande maioria dos trabalhos de Yayoi Kusama das décadas de 1960 a 1970 está relacionada com performances e acontecimentos em que o corpo, seja o dela próprio, seja o de participantes, faz a obra. Entre os anos de 1968 e 1969, no auge da *body arte*, a artista começou a trabalhar em Nova York com grupos de homens e mulheres nus, que, recobertos apenas com a sua assinatura de bolinhas, dançavam pelas ruas ou posavam como estátuas na fonte do Museu de Arte Moderna (Figura 1). Como forma de abordar o “amor livre”, ela questiona o sistema capitalista, a guerra, entre outros fatores que envolviam o contexto da época. Outra característica de Kusama é a sua entrega a movimentos artísticos atrelados à cultura de massa (Figura 2). Ela posava ao lado de manequins recobertos de bolinhas, se apresentava vestida com a mesma indumentária das suas pinturas infinitas ou dos espaços expositivos, em tom de brincadeira ou com toques de ironia. Essas performances, de outros modos, ainda perduram. O corpo na arte de Kusama se traduz em linguagem e identidade, reiterando o universo distribuído entre realidades e ficções de si mesmo.



Figura 1 - Yayoi Kusama, Naked Happening Orgy and Flag-burning, Brooklyn, New York, 1968

Fonte: Non Solo Kawaii, 2009.



Figura 2 – Vuitton And Kusama. By Ella Alexander

Fonte: Ferreira, 2017.

Para Bree Richards, a arte de Kusama se faz em processo e sobre a sua relação com o corpo, ele afirma que

O corpo na arte é o local onde a identidade, como definido por gênero, raça e sexualidade, é mais frequentemente situado, bem como realizado e desafiado. Para Kusama, o corpo tem sido frequentemente utilizado como uma superfície literal para a inscrição de uma linguagem visual de identificação, real e projetada. Tirada de estereótipos e personas do artista, habita, muitas vezes literalmente, com figurinos e perucas uma constante em seu repertório visual (INTERACTIVE, 2020, s.p.).

Yayoi Kusama é uma artista japonesa, nascida em 1929, em Matsumoto, cidade localizada na província de Nagano. Seu trabalho artístico é bastante diversificado: muitas vezes relaciona-se à cultura pop, por grande influência, nos anos 1960, do artista Andy Warhol, mas, também, dialoga com outros movimentos, como o surrealismo e o minimalismo. O uso de cores fortes e a mistura de diversas formas de expressão, como colagem, pintura, escultura, desenho, arte performática, instalações, são recorrentes em seu trabalho, alguns próprios do espaço urbano, porém todos marcadas por uma característica comum, que é a fixação da artista por pontos, círculos e linha, o que determina traço identitário característico. O trabalho de Kusama é justificado na repetição e acumulação dessas formas em todas as suas criações. Em algumas dessas obras, ela utiliza espelhos que, pela reflexão, multiplicam infinitamente as formas já repetidas. Em performances, apresenta, também, o seu próprio corpo como parte integrante da obra: a artista, travestida em uma indumentária idêntica ao cenário que compõe o espaço expositivo, estabelece uma fusão do seu corpo com a sua obra em um corpo-obra.

Segundo dados biográficos, a artista sofre de esquizofrenia desde a infância e, em decorrência dessa doença, cria e alimenta o seu próprio mundo paralelo, no qual as formas (círculos, pontos, linhas) com que trabalha obsessivamente fazem parte de suas alucinações. A arte parece ter sido o modo que ela encontrou para conviver melhor com as consequências da doença. Em um dos depoimentos, Yayoi Kusama afirma:

Minha arte é uma expressão da minha vida, sobretudo da minha doença mental, originária das alucinações que eu posso ver. Traduzo as alucinações e imagens obsessivas que me atormentam em esculturas e pinturas. Todos os meus trabalhos em pastel são produtos da neurose obsessiva e, portanto, intrinsecamente ligados à minha doença. Eu crio peças, mesmo quando não vejo alucinações (KUSAMA apud FUKS, 2020, s.p.).

2. Narcissus Garden: imagem-corpo, um debate público

Em Inhotim², desde 2009, Kusama apresenta uma obra permanente no terraço-jardim do Centro Educativo Burle Marx, que estabelece um diálogo com o entorno e com a arquitetura do prédio. *Narcissus Garden (Jardim Narciso)* é uma versão adaptada pela artista da obra datada de 1966 e apresentada (extraoficialmente) na Bienal de Veneza (Figura 3).

² Museu a céu aberto construído em uma fazenda da pequena cidade de Brumadinho, na região metropolitana de Belo Horizonte – MG, a cerca de 60 km da capital mineira. Fruto de uma iniciativa privada e constituiu-se, inicialmente, de uma coleção particular. Inhotim foi idealizado por Bernardo Paz. A inauguração do museu, inicialmente intitulado Centro de Arte Contemporânea de Inhotim (Caci), hoje Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico, ocorreu em 2004 (Mais informações disponível em: <https://www.inhotim.org.br/mobile/>. Acesso em: 09 mar. 2021).

Originalmente fora constituída por “1.500 bolas espelhadas que eram vendidas aos passantes por dois dólares cada. A placa colocada entre as esferas – ‘Seu narcisismo à venda’ – revela de forma irônica sua mensagem crítica ao sistema da arte” (INHOTIM, 2020, s.p.). No museu (Figura 4), a obra recebeu outro formato e proposição: são quinhentas bolas feitas de aço inoxidável, colocadas sobre um lago, que, de acordo com a atividade climática local (vento, chuva, sol) ou a ação do homem, ganham novos formatos e espaços; em movimentos constantes, elas se aproximam ou se afastam coletivamente, em pequenas ou grandes quantidades, de acordo com a intensidade das forças externas na superfície do lago. Essas formas são também determinadas e delimitadas pelo contorno e anteparos, em razão das margens e da arquitetura própria do terraço que abriga o espelho d’água. O texto de apresentação da obra no *site* do Museu Inhotim complementa as informações:

Evocando o mito de Narciso, que se encanta pela própria imagem projetada na superfície da água, a obra constrói um enorme espelho, composto por centenas de espelhos convexos, que distorcem, fragmentam e, sobretudo, multiplicam a imagem daqueles que a contemplam. Em sua releitura do mito, Kusama o desconstrói na medida em que proporciona uma experiência de dispersão da imagem, que ali é refratada ad infinitum, ao contrário da ilusão de unidade e completude vivenciada por Narciso (INHOTIM, 2020, s.p.).



Figura 3 - Narcissus Garden (1966)
Fonte: Non Solo Kawaii, 2009.



Figura 4 - Narcissus Garden (2009)

Fonte: Viagens da Paulete, 2012.

Na instalação de 1966, essas esferas espelhadas foram dispostas sobre a grama, e cada uma delas se mostrava à venda, como uma forma de questionar ironicamente a vaidade narcisista inerente ao humano e discutir, de modo extremamente atual e urgente, como o corpo pode, mediante distintos processos, adquirir “a beleza narcísica”. Dessa maneira, trocam-se o rosto, os cabelos, compra-se um corpo moldável e metamorfoseia-se *ad eternum*. Essa experiência é comum em artistas, como a francesa Orlan (ARTRIANON, 2018), por exemplo, que pratica a arte carnal – ela desfigura o próprio corpo, pondo em xeque a nossa precariedade biológica corporal, visando, com as intervenções cirúrgicas, suscitar um debate público sobre os padrões dominantes e hegemônicos de representação do corpo feminino, sobretudo em personagens contemporâneos que rejeitam a própria imagem e, a fim de minimizar os efeitos de se ver no espelho e não se aceitar/reconhecer, adquirem nova aparência a qualquer preço por meio de intervenções, entre outras práticas, como é o caso da cantora e escritora Cindy Jackson (BRANDÃO, 2013), que já entrou para o livro dos recordes, por ser considerada a mulher que mais fez cirurgias plásticas no mundo, na tentativa de alcançar o padrão de beleza e medidas (impossíveis) da boneca Barbie.

Práticas, como a de Kusama e Orlan, paradigmaticamente se inscrevem em uma problemática no campo da arte acerca do valor da obra de arte como mercadoria. Na obra permanente em Inhotim, as quinhentas esferas estão todas sobre o espelho d’água, mas não podem ser compradas pelo espectador, como na instalação de 1966; ele pode, apenas, observá-las. Todavia, nessa contemplação, a imagem do corpo do espectador é projetada e

multiplicada infinitamente pelos espelhos, que se rearranjam constantemente na superfície refletora do lago, juntamente com a imagem do céu e do entorno. Como consequência disso, o corpo é afetado, tanto pela propagação da imagem nas esferas que se proliferam e se movem sobre o lago, quanto pela duplicidade de si.

A esfera espelhada de *Narcissus Garden* é uma formação convexa, que reflete a luz incidente dos raios luminosos. O espelho convexo tem a propriedade de prolongar o campo de visão, a profundidade de campo do motivo que reflete. Já nos espelhos planos, os quais estamos habituados a utilizar em nosso cotidiano, não é possível essa observação do campo e extracampo de visão em profundidade, e a imagem se faz restrita e reduzida em suas dimensões. O espelho convexo, por seus atributos, não é muito utilizado para fins caseiros; é restrito a locais onde há necessidade de uma visão ampliada e contemporizada do recinto, por ser possível a reflexão e a representação de todo o contexto da cena “real”. Na imagem se encontram refletidos todos os planos: primeiro plano, médio plano e plano de fundo até a linha do infinito no espelho.

Nas esferas dessa obra, existe o ponto focal (característica comum desse tipo de espelho), que se faz pelo ponto central – encontro dos raios que são refletidos e para onde eles convergem (centro de curvatura do espelho). Outra particularidade desse tipo de espelho é a nitidez da imagem, que supera a do espelho plano comum, pois o seu ângulo de abertura é inferior a dez graus. A imagem é formada por diferentes encontros dos raios que incidem no espelho convexo e é muito mais nítida em razão da variação de encontro desses raios e a sua captura pelo espelho (STOODI, 2020). E ainda:

Para o espelho convexo temos apenas um caso para a formação da imagem. Para um objeto (O) posicionado a frente do espelho, os raios R^1 e R^2 emitidos do objeto incidem no espelho e esses refletem de acordo com o comportamento que vimos anteriormente. No encontro do prolongamento dos raios, temos a formação da Imagem, que no caso é caracterizada como sendo Virtual (pois é constituída pelo prolongamento dos raios incidentes, outra característica é que tal imagem não é constituída por luz na formação), Direita (mesma direção do objeto) e Reduzida (porque é menor que o objeto) (IFUSP, 2020, s.p.).

Com efeito, as esferas da obra de Kusama adulteram a representação imagética convencional, naturalística e cultuada do corpo do espectador e também do entorno, o que origina uma nitidez imagética que supera os padrões normativos da visão humana. Por sua vez, as esferas funcionam como uma prótese do olhar, pois a imagem proporcionada intensifica o prolongamento da cena e a profundidade dos planos representados e, ainda, ocasiona a distorção da imagem visualizada em um plano geral, pois apresenta um ângulo de

360° de alcance (o do humano se faz em 48°). O corpo então, ao se aproximar da esfera, tem as suas proporções reduzidas e desestabilizadas na convencionada representação do “real”, pois a propriedade do espelho convexo, assim como a de uma lente grande angular olho de peixe, se faz apropriada e mais adequada para a representação de grandes planos. A imagem observada no espelho sofre sucessivas modificações, seja pelo movimento do corpo defronte às esferas, seja pela aproximação e distanciamento delas, o que engendra imagens individualizadas e deformadas do motivo representado, causando deformidade da imagem real e criação da imagem virtual. A visualização dos motivos representados em forma circular, como um globo, e, ainda, a imagem multiplicada infinitamente pelas centenas de esferas revelam a perda da unidade do corpo.

No entanto o espectador continua atraído pelo espelho ao fitar a sua imagem refletida e se ver em foco. Percebemos, nessa análise, que *Narcissus Garden*, de Yayoi Kusama, apresenta a sedução proporcionada pelo espelho: o corpo, ao se ver refletido na superfície, é imediatamente compelido por uma súbita atração e, como consequência, o narcisismo é novamente invocado pela reflexão imagética.

3. Corpo: espelhos da alteridade

A reflexividade, que é intrínseca ao espelho, pode gerar no corpo a desconstrução de valores no âmbito do consciente e do inconsciente. Já disse Arthur Omar: “Olhar é um ato violento” (SESCSP, 2018). Quem olha? Quem e o que vemos? O que nos olha? Sim, parece redundância, mas esta imagem nos faz olhar para fora e, em um ato-reverso, nos remete imediatamente para fora-dentro, como se a imagem nos mirasse, devolvendo o olhar em um ato difícil, abrupto e exigente quanto à nossa, muitas vezes, (in)capacidade de situar-nos do outro lado dessa dinâmica do olhar. Didi-Huberman sugere, na forma de um fragmento extraído da fala de Stephen Dedalus, no clássico *Ulisses*, que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (HUBERMAN, 2005, p. 29).

Ao nos aproximarmos do pensamento de Lacan (SHIMABUKURO, 2019), na psicanálise, o inconsciente é a mola propulsora do pensamento, inclusive dos aspectos conscientes. O consciente é a manifestação do inconsciente. Diante disso, a obra da artista está muito ancorada nessa problemática. Lacan entende que a constituição do Eu é diretamente atravessada pela imagem que se tem do próprio corpo. Não obstante, ao se olhar no espelho, apesar de ver a sua imagem, “Ele” – o sujeito – não se reconhece como totalidade ou unidade. O espelho se personifica como algo externo ao corpo nessa constituição do Eu. Para o teórico, tanto o homem ou a criança, como o animal, a partir de ações, reconhecem sua

imagem como tal no espelho. E por meio dessa imagem, seja do próprio corpo, seja do espelho, seja do outro, é que o Eu se desenvolve e evolui.

Para aprofundar e discutir a relação entre o sujeito e o Eu, Lacan trabalha, em algumas linhas argumentativas, como a proposta de substituição do termo *instinto* por *complexo*; o *complexo* corresponde a uma ordem de conhecimento, o conhecimento inconsciente; determinados traços da *imago*³ compõem o psiquismo humano e a reflexão em torno da noção de objeto.

Lacan sugere mais sobre essa relação entre *instinto*, *complexo* e *imago*, que compete ao homem ainda na infância como também ao animal:

Esse ato, com efeito, longe de se esgotar, como no caso do macaco, no controle – uma vez adquirido – da inanidade da imagem, logo repercute, na criança, uma série de gestos em que ela experimenta ludicamente a relação dos movimentos assumidos pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas imediações (LACAN, 1998, p. 96-97).

Sobre essas premissas, o mais importante para o nosso estudo é que a relação entre *complexo* e *imago* dirige-se ao encontro da temática do espelho e, como consequência, dialoga com os trabalhos da artista, já que, para Lacan, a substituição do termo *instinto* por *complexo* diz respeito à organicidade psíquica do sujeito, no que se refere à realidade, à projeção especular e às inscrições psíquicas através dos traços da *imago*.

Lacan interpreta a necessidade de o humano se constituir, se formar e se desenvolver na relação com o outro, e isso se verifica pelo diálogo entre *complexo* e *imago*. Para Lacan (1998, p. 33), “é por intermédio do complexo que se instauram no psiquismo as imagens que dão forma às mais vasta unidades do comportamento: imagens com que o sujeito se identifica altamente, para encenar, como ator único, o drama de seus conflitos”.

Arantes (1992) também compartilha desse pensamento em relação ao *complexo* e, assim como Lacan, considera que o complexo e a imagem são partes fundamentais na compreensão psíquica do ser humano e, mais, que o sujeito é inteiramente responsável por sua biografia e que a relação com o outro também dita reações e comportamentos. Com base nessas avaliações, percebemos que a formação do ser humano decorre da troca, da experiência e do conjunto de reações do sujeito em relação mútua, da dimensão de alteridade. Compreendemos que, muitas vezes, ou quase sempre, dependemos dos outros, como se

³ Segundo o dicionário formal Novo Aurélio: para a psicanálise *imago* significa a imagem ou fantasia de uma pessoa, carregada de valor afetivo (formada na infância, é projetada mais tarde sobre certas pessoas do meio ambiente).

fossem espelhos, para definir quem somos, o que somos e o que pode o corpo, pois o espelho permite uma visualização do extraquadro de nós mesmos. Reiteramos a nossa fala com a comunicação de Lacan datada de 1949:

Pelas *imagos*, com efeito, das quais é nosso privilégio ver perfilarem-se, na nossa experiência cotidiana e na penumbra da eficácia simbólica, os rostos velados, a imagem especular parece ser o umbral do mundo visível, se confiamos na disposição em espelho da imago do corpo próprio que se apresenta na alucinação e no sonho, quer se trate de seus traços individuais, quer mesmo de suas enfermidades ou de suas projeções objetais, ou se observarmos o papel do aparelho do espelho nas aparições do *duplo* onde se manifestam realidades psíquicas, aliás, heterogêneas (ARANTES, 1992, p. 47).

Retornando a *Narcissus Garden*, somos capazes de compreender que os espelhos (aqui se referindo ao outro também como um espelho), assim como as esferas, que tudo refletem (o céu, o entorno, o corpo, os corpos de outrem, o lago), auxiliam o sujeito na sua constituição identitária atrelada ao corpo e inscreve comportamentos e condutas. A superfície desses espelhos representa a construção e desconstrução dos valores que se fazem mutáveis, simulados na obra através das esferas que multiplicam as imagens desses corpos.

É também na representação imagética do seu duplo que o corpo se vê dividido e, por meio dessa dimensão especular, ocorre a contingência de formação e deformação corporal desse sujeito. Na imagem do outro, nesse confronto, é que a dimensão de alteridade é incitada e, como resultado, é capaz de alcançar maior clareza acerca de si próprio e, por conseguinte, se reinventar e tornar-se outro. Em outras palavras, a imagem do corpo refletida nas esferas desencadeia uma noção de diferença e, ao mesmo tempo, uma maior grandeza de si em relação ao outro. Isso se verifica, primeiro, de forma consciente em razão do contato direto e reflexo da imagem e, posteriormente, de forma inconsciente, pois a imagem é deformada nessa representação em razão das propriedades próprias das esferas, que distorcem as laterais como uma imagem feita por uma lente olho de peixe. O corpo se depara com algo que não quer ver, pois, defronte do espelho, formaliza-se a imediata necessidade do vislumbre de ver-se “belo” e não descobrir ou se revelar diferente do imaginado ou pretendido. Ninguém deseja enxergar o avesso do que considera e acredita para si próprio ou para o outro como estatuto de beleza e verossimilhança. O corpo não estima ver refletida a imagem dos seus monstros, mesmo que esse espelho seja a representação do seu outro. Ele não está e não quer estar preparado para esse confronto. Eis, então, a questão: querer se ver, mas não se enxergar, ou se aceitar como é/está representado. A construção do corpo, portanto, só é viável por meio desse (des)encontro. Ieda Thucherman orienta a nossa proposição no que se refere à ausência da

imagem dos nossos monstros refletida no espelho:

E quando nos vemos no espelho, o que vemos refletido é a imagem do Narciso que está em nós, mas não do vampiro que nos habita: este sempre escapa. [...] O vampiro que somos torna possível a imagem do Narciso que vemos, mas o vampiro é o que não pode ser contemplado, já que o espelho não reproduz a imagem do vampiro (TUCHERMAN, 1999, p. 19).

Outro ponto que merece atenção nessa obra é a relação de espaço e tempo que o corpo estabelece com a imagem no espelho (Figura 5). Assim como acontece com o retrato fotográfico, o tempo e o espaço são congelados e apreendidos na imagem refletida, mesmo que, no espelho, esse tempo e espaço sejam retratados por apenas alguns instantes. O espaço representado refere-se diretamente à nossa percepção visual e à percepção corporal e é, a partir dessas duas percepções, especialmente da percepção corporal, que temos o sentido do espaço ao redor, que é contemplado mediante a ocupação de um corpo em movimento, considerando que “a vista aprecia sempre o espaço em virtude de sua ocupação por um corpo humano móvel” (AUMONT, 1993, p. 213). Já o tempo representado está relacionado de modo direto com a sua duração, mesmo que isso decorra em instantes e que, nesse fragmento de tempo, a imagem refletida se faça completamente nula no que concerne à temporalidade, pois o sujeito se enamora do seu duplo. Os acontecimentos sucedem no espaço-tempo, e isso requer, por conseguinte, a passagem do tempo, mas o corpo se esquece, ele não se atém à passagem do tempo enquanto contempla a sua imagem no espelho, pois está enfeitiçado pela própria imagem – a relação narcísica retorna à tona. A imagem, então, é congelada instantaneamente por um tempo mínimo, irrisório, todavia infinito durante aquele dado instante, já que essa passagem temporal deriva mais da percepção que o corpo tem do espaço do que propriamente do recorte temporal.



Figura 5 - Yayoi Kusama e seu espelho infinito

Fonte: Ferreira, 2017.

O espelho merece ser discutido pelo prisma do espetáculo, da espetacularização do mundo contemporâneo, que se manifesta nas selfies, na mídia (revista, TV, jornais, webséries, redes sociais) e ainda estabelece a relação entre o público e o privado, que hoje se faz muito estreita e até mesmo inversa em muitos casos – a privacidade é um conceito tão elástico que já se rompeu. A própria concepção da obra *Narcissus Garden*, de 1966, com a placa “Seu Narcisismo à Venda”, reflete e reverbera essa imagem particular do corpo que ganha caráter público por um valor estipulado de troca. A imagem particular do corpo se “ausenta” nessa valoração pública e, ainda, aumenta e expande o valor quanto maior for a sua exposição refletida no espelho público sociocultural e sociopolítico. A composição e exposição das esferas em *Inhotim* apresentam essa cofabricação entre o espaço público e o privado, representada nas quinhentas bolas espelhadas boiando na superfície refletora do lago. O corpo – objeto de desejo de si e do outro – é expandido por meio do “espelho público” e hoje é vendido e também comprado por preços cambiáveis, pois a imagem que o corpo pretende refletir de si próprio está quase sempre ao seu alcance, investido de desejo e concedido o direito a quem pode pagar para transfigurar e se reconhecer Outro, como objeto de beleza e de desejo de si próprio e de quem o observa através do espelho.

Entendemos, nos trabalhos de Kusama, a presença tanto de um corpo **imaginário**, quanto de um corpo **simbólico**, a julgar que este corpo é constituído e instaurado segundo as

perturbações e obsessões do inconsciente da artista, convertidas em prática que marca e legitima o seu traço intrínseco.

Retomando o psiquismo de Lacan, porém agora nos beneficiando das suas ideias em *O Triunfo da Religião* (LACAN, 2005a), a questão é que cada um dos discursos comporta algo que é característico a partir de três registros, ou seja, o embasamento no qual se engendra o **discurso religioso**, que é o registro do Imaginário; o **discurso científico**, que é o registro do Simbólico; e o **discurso psicanalítico**, que é o registro do Real. Por ser um discurso sobre o Real (LACAN, 2007), a psicanálise tem como efeito a produção de resistência. Assim, a arte de Kusama manifesta-se como um discurso que comumente tange o Real. Sem o intuito ou a pretensão de nos aprofundarmos na psicanálise – já que não se apresenta para nós como área do saber ou objeto de estudo neste artigo, mas como arte em relação à obra da artista –, a hipotética do corpo na psicanálise de Lacan e, aqui para nós, na arte de Kusama, ambas expõem não somente a dimensão do Imaginário e do Simbólico (corpo) como, também, a do Real (território).

Ao utilizarmos “um discurso sobre”, entendemos que cada um desses três discursos apresenta como tripé um elemento que posiciona o sujeito/imagem diante deles. O discurso da psicanálise se organiza em um elemento do Real, o inconsciente; o discurso da ciência se organiza em um elemento do Simbólico, a dúvida; e o discurso da religião se dá em torno de um elemento do Imaginário, a veracidade.

Em o **simbólico**, o **imaginário** e o **real**, Lacan afirma serem estes os registros essenciais da realidade humana (LACAN, 2005b). Logo, com apoio nestas considerações, entendemos que, na obra de Kusuma, os modos da experiência de si e do outro, através da imagem do corpo, se traduzem de maneira simbólica, imaginária ou real. Eles formam a própria composição, a base de como o corpo-imagem se articula como um território insólito. Na perspectiva de Lacan, traços que perpassam o universo da arte se manifestam também no âmbito do simbólico, enquanto o Real está naquilo que não conseguimos esclarecer e também não se deixa entender. Este aparece como um momento em suspensão: “não é algo a ser buscado, como se devêssemos rasgar as cortinas da realidade simbólico-imaginária para flagrá-lo” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2008, p. 25). Tal como *objeto*, o Real pulsional, “o olhar estranho do ‘vidente que não sou eu’ vem denunciar – apresenta-se por si mesmo, como uma visita inesperada que não precisou ser chamada” (MÜLLER-GRANZOTTO, 2008, p. 25).

Nesse território insólito, o Eu imaginário do corpo se forma indubitavelmente por entre a imagem do outro, e é o outro, porém, que também entrará em rivalidade com a sua

imagem e, assim, sucessivamente. Por conseguinte, o Eu não se forma ou se constitui pelo reconhecimento de si mesmo no espelho; “paradoxalmente se constitui pelo não reconhecimento do que está em si, vendo-se do lado de fora” (SANTAELLA, 2004, p. 145). Dito de outro modo: é somente na reflexividade do outro (em si), que não é percebida em si próprio, que está o seu reconhecimento e incidência.

4. Corpo e percepção

Também nos parece relevante analisar, mesmo de forma breve, que a obra *Narcissus Garden* dialoga com o corpo refletido e com a percepção. Sobre essa questão, o filósofo francês Merleau-Ponty (2004), em *O olho e o espírito*, examina, através dos elementos estilísticos da pintura, a percepção como acontecimento que vai ao encontro com o sentido do “pensamento de ver” – de “olhar as coisas e interrogá-las, compreender o corpo, de forma geral, como um sistema voltado para a inspeção do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 74). Avalia, por esse viés, a sensibilidade como andamento para o estágio ou índice de realidade.

Merleau-Ponty utiliza os elementos da pintura como recurso de linguagem e expressão silenciosa de sentido, mas que desenvolve uma ação reflexiva do próprio corpo; uma ação dialógica com o outro por meio do ato de ver/olhar e da sensibilidade. Para ele, a experiência da percepção somente se faz possível tendo em vista a noção de sensação como parte fundante do processo. A sensação não é um estado, tampouco uma qualidade; ela só pode ser compreendida no movimento, pois, segundo Merleau-Ponty, “a cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 284). Ou seja: a percepção relaciona-se à atitude corpórea, assim como a obra de Kusama, que acontece não somente pelo movimento das esferas sobre o espelho d’água, mas, também, pelas reflexões que elas ocasionam nos corpos.

Essa concepção de sensação transtorna a ideia de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre transversalmente à causalidade linear estímulo-resposta, pois a assimilação do sentido ou dos sentidos é empreendida pelo corpo controvertido de um significativo ato criador, a partir dos diferentes olhares de si e do Outro.

A teoria da percepção, para Merleau-Ponty (1994), também se assume, como vemos na obra de Kusama, no âmbito da produção da subjetividade, da história e, não menos, da cultura na qual se inscreve nas dimensões simbólica e imaginária. Sob o sujeito encarnado

(DIDI-HUBERMAN, 2012), correlacionamos o corpo, o tempo, o Outro e o espaço. Ainda com base nesses estudos, entendemos que a experiência perceptiva de *Narcissus Garden* se confirma em um exercício corporal, haja vista que o movimento e o sentir, para o autor, configuram-se matérias da percepção, ou seja:

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 308).

Na obra da artista, no que concerne à experiência corporal da sensação, Claude Lefort, ao narrar uma paisagem no prefácio do livro de Merleau-Ponty, complementa as nossas observações sobre *Narcissus Garden* ao observar/ver através do espelho:

Quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva (LEFORT, 2004, 10-11).

5. Considerações finais

Retornando aos processos criativos da artista, compreendemos com mais clareza esse corpo imaginário que irrompe por meio da reflexividade das bolas de inox, dos espelhos circulares convexos e dos planos que recobrem as paredes e o teto de alguns espaços expositivos compostos pela artista. O corpo nesses trabalhos pretende, via reflexões, duplicações e anamorfoses, encontrar, na imagem refletida, o reconhecimento de si próprio nesse duplo que, genuinamente, se faz outro. O espelho, ao mesmo tempo em que aproxima e promove o duplo, ele, paradoxalmente, afasta esse corpo de si em decorrência da própria duplicidade da imagem que o divide e o multiplica, ocasionando, logo, a reflexividade. A duplicidade do corpo produzida pelas superfícies refletoras permite a viagem, tanto dentro, como fora de si mesmo. Para o espectador, essas obras admitem que, por alguns instantes, ele (o espectador), se ausente, se olhe e se veja a distância em um movimento cíclico e conjunto de observar e ser observado simultaneamente. Esse intervalo entre as imagens duplicadas pelo espelho produz uma transformação da própria história e da geografia desse sujeito que,

circundado pela experiência da distância de si (pelo duplo), é atravessado como forma de adulteração e mutação da própria experiência interna, construída, tanto na memória, como na imaginação, que subjaz em um testemunho e ficção de si mesmo.

Ainda na superfície do espelho, o espectador, pela própria externalidade da imagem, se depara com o desejo narcísico, pois o que vê é, também, a imagem do outro. *Narcissus Garden* formaliza uma interlocução entre espaço e tempo reais, simbólicos e imaginários do corpo. Para Bree Richards, Kusama trabalha com o corpo como sujeito e objeto da ação, em que "a teatralidade da performance, a fisicalidade de arte corporal e o espelhamento de autorretratos, onde seres inconscientes estão ativamente projetados externamente" (INTERACTIVE, 2020, s.p.), reiteram o processo de autorreflexo da artista.

Já no campo simbólico, todo o trabalho de Kusama está envolto pelo próprio corpo, que é tributário da prática obsessiva de suas alucinações traduzidas nas bolinhas. O simbólico surge do inconsciente, mas, também, é assinalado pela linguagem e, em decorrência disso, segundo Lúcia Santaella:

A condição simbólica interpõe-se à maneira de um corte entre o sujeito e o objeto, transformando o objeto em uma abstração. O significante é assim um poder que mortifica, desencarna a substância vital, secciona o corpo e o subordina à constrição da rede significadora. Apesar disso, é na cadeia significante que o desejo se inscreve [...] (SANTAELLA, 2008, p. 13).

Apesar de Santaella (2004) afirmar que o simbólico é determinado por um rompimento entre o sujeito e o objeto, transformado em abstração, contraditoriamente ela afirma que o desejo decorre da "cadeia significante". É em consequência disso que, no trabalho de Kusama, existe um registro do corpo simbólico traduzido em desejo, pois a artista criou o seu mundo significante por meio da representação e multiplicação dos pontos, o que a permite encontrar o lugar de si e, assim, se ressignificar. É no encontro dos padrões desconcertantes, recorrentes e centena de vezes duplicados, seja pelos pontos e linhas, seja pelas esferas distribuídas em superfícies diversas no espaço expositivo, que Kusama imprime o corpo nas suas obras. O ato performático de se adornar em forma de personagens, com chapéus e indumentária, tanto na sua figura corporal, quanto em suas práticas artísticas, desde 1960, ecoa um corpo que se constitui como elemento genitor e como parte da obra, pois o seu corpo é fundido ao espaço e, assim, corpo-artista e obra se metamorfoseiam e se transformam em apenas um: o corpo artista-obra nesse universo simbólico criado por Kusama. Nessa prática, mesmo que dialogue ou reafirme eventos da cultura e da mídia, o corpo da artista extrapola o mero e simples efeito fugaz e pulverizado contemporâneo, que confere esse

cenário do corpo como figurino, pois, para ela, o corpo não está recoberto por adornos e vestuário ou se “entregando” à publicidade ou ao consumo, apenas.

Referências

ARANTES, P. E. Hegel no espelho do Dr. Lacan. *Rev. Psicologia*, USP, v. 6, n. 22, 1992. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicosp/v6n2/a02v6n2.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2021.

ARTRIANON. *Obra de arte da semana as cirurgias plásticas performances de Orlan*. 13 fev. 2018. Disponível em: <https://artrianon.com/2018/02/13/obra-de-arte-da-semana-as-cirurgias-plasticas-performances-de-orlan/>. Acesso em: 06 mar. 2021.

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BRANDÃO, J. F. *Corpo em evidência: uma poética da sedução*. 2013. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Salvador, 2013. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/dissertacao_pdf_final.pdf. Acesso em: 08 mar. 2021.

DIDI-HUBERMAN, G. A pintura encarnada. In: BALZAC, H. du. *A obra prima desconhecida*. São Paulo: Escuta/Unifesp, 2012.

FERREIRA, G. B. Yayoi Kusama transcende seu universo da arte para a moda. *Cidadão Cultura*, 6 mar. 2017. Disponível em: <https://www.cidadaocultura.com.br/yayoi-kusama-transcende-seu-universo-da-arte-para-a-moda/>. Acesso em: 07 mar. 2021.

FUKS, R. *Yayoi Kusama*. Disponível em: https://www.ebiografia.com/yayoi_kusama/. Acesso em: 09 mar. 2021.

HUBERMAN, D. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

IFUSP. *Espelhos esféricos*. Disponível em: <http://fap.if.usp.br/~omdg/espelhos-esfericos-.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2021.

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO (INHOTIM). Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/mobile/>. Acesso em: 09 mar. 2021.

_____. *Release Yayoi-Kusama*. Disponível em: http://www.inhotim.org.br/novenovosdestinos/pt/release_yayoi-kusama.html. Acesso em: 09 mar. 2021.

_____. *Yayoi Kusama Nagano Japo 1929 vive em Toquio Japão*. Disponível em: http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/362/yayoi_kusama_nagano_japo_1929_vive_em_tquio_japo. Acesso em: 09 mar. 2021.

INTERACTIVE. *Performing the body*. Disponível em:
<http://interactive.qag.qld.gov.au/looknowseeforever/essays/performing-the-body/>. Acesso em:
09 mar. 2021.

LACAN, J. O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *O triunfo da religião*. Tradução: A. Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005a.

_____. *O simbólico, o imaginário e o real in "Nomes-do-pai"*. Tradução: A. Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005b.

_____. O seminário, livro XXIII, O Sinthoma. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, trad. S. Laia

LEFORT, C. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 10-11.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MÜLLER-GRANZOTTO, M. J.. Comportamento, expressão e subjetividade: Merleau Ponty e a psicanálise. In: VALVERDE, M. E. G. L. (org.). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcádia, 2008.

NON SOLO KAWAII. *Art file Yayoi Kusama*. 21 dic. 2009. Disponível em:
<http://www.nonsolokawaii.com/art-file-yayoi-kusama-part-2/>. Acesso em: 09 mar. 2021.

SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. O corpo como sintoma da cultura. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 1, n. 2, 2008. Disponível em:
<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/17/17>. Acesso em: 09 mar. 2021.

SESCSP. *Fotografia, percepção e antropologia: Arthur Omar e a origem do rosto*. 24 ago. 2018. Disponível em:
https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12387_FOTOGRAFIA+PERCEPCAO+E+ANTROPOLOGIA+ARTHUR+OMAR+E+A+ORIGEM+DO+ROSTO. Acesso em: 09 mar. 2021.

SHIMABUKURO, F. O inconsciente e a lógica a partir de Freud e Lacan. *Ágora* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 200-208, May 2019. Doi: 10.1590/1809-44142019002007.

STOODI. *Espelhos côncavos e convexos: fórmulas, características e uso*. 09 mar. 2021. Disponível em: <https://www.stoodi.com.br/blog/fisica/espelhos-concavos-e-convexos/>. Acesso em: 09 mar. 2021.

TUCHERMAN, I. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999. (Coleção Passagens).

VIAGENS DA PAULETE. *Narcissus garden Yayoi Kusama*. 2012. Disponível em:
<http://www.viagensdapaute.com.br/2012/06/narcissus-garden-yayoi-kusama.html>. Acesso em: 09 mar. 2021.

Narcissus Garden, cuerpo-imágen: territorio insólito entre lo simbólico y lo imaginario de Yayoi Kusama

Resúmen

El siguiente estudio presenta la obra Narcissus Garden de Yayoi Kusama en dos momentos: en su primera edición, en 1966 y más tarde, en 2009 en que la misma recibe un nuevo formato y carácter permanente en el instituto de arte contemporánea, Inhotim. El texto sugiere un diálogo sobre la obra, mediante la contraposición de dos binomios: espectacularización de la imágen del cuerpo y los padrones dominantes de representación del cuerpo narcisista; la construcción imagética del Yo y del Otro a través de la imágen especular. Y finaliza, con la problemática suscitada entre la presencia tanto de un cuerpo imaginario, cuánto simbólico, como território insólito instaurado por medio de las perturbaciones y obsesiones del inconsciente de la artista, convertido en práctica artística que determinan la marca intrínseca de su escritura. Con una investigación interpretativa, buscamos asumir como soporte analítico la dimensión de la formación del yo adoptada por Jacques Lacan en su concepción de la Etapa del Espejo (1998), así como su construcción de la noción del yo dentro del imaginario. tema que se marcó en un principio por aspectos conductuales.

Palabras-llave: Cuerpo; Imágen; Imaginario; Narcissus Garden; Simbólico.

Jardin des Narcisses, image corporelle: territoire insolite entre symbolique et imaginaire de Yayoi Kusama

Résumé

La présente étude présente l'œuvre Narcissus Garden de Yayoi Kusama en deux moments: dans sa première édition, en 1966, et dans un second moment, en 2009, lorsqu'elle reçoit un nouveau format et un caractère permanent à l'institut d'art contemporain, Inhotim. Le texte propose un dialogue sur le travail avant les binômes: spectaculaire de l'image corporelle et des schémas dominants de représentation du corps narcissique; la construction imaginaire du Soi et de l'Autre à travers l'image miroir. Et il se termine par le problème posé entre la présence à la fois d'un corps imaginaire et symbolique comme territoire insolite établi à travers les perturbations et les obsessions de l'inconscient de l'artiste, converti en une pratique artistique qui détermine la marque intrinsèque de son écriture. Par une investigation interprétative, nous cherchons à assumer comme support analytique la dimension de la formation du moi adoptée par Jacques Lacan dans sa conception du Scène du Miroir (1998) et sa construction de la notion de je dans le thème de l'imaginaire. c'était marqué le principe des aspects comportementaux.

Mots-clés: corps; Image; Imaginaire; Jardin des narcisses; Symbolique.

Narcissus Garden, body-image:unusual territory between the symbolic and the imaginary from Yayoi Kusama

Abstract

The present study presents the work Narcissus Garden by Yayoi Kusama in two moments: in its first edition, in 1966 and in a second moment, in the year 2009 when it receives a new format and permanent character at the institute of contemporary art, Inhotim. The text suggests a dialogue about the work in front of the binomials: spectacularization of the body image and the dominant patterns of representation of the narcissistic body; the imagetic construction of the Self and the Other through the mirror image. And it ends with the problem raised between the presence of both an imaginary and symbolic body as an unusual territory established through the disturbances and obsessions of the artist's unconscious, converted into artistic practice that determine the intrinsic mark of his writing. With an interpretive investigation, we seek to assume as an analytical support the dimension of the formation of the self adopted by Jacques Lacan in his conception of the Mirror Stage (1998), as well as his construction of the notion of the I within the topic of the imaginary that was marked at first for behavioral aspects.

Keywords: Body; Image; Imaginary; Narcissus Garden; Symbolic