

DESEJO INFINITO NA ARTE DE ROMAN OPAŁKA

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

Resumo: Este artigo é inspirado na obra do artista Roman Opałka, intitulada *Opałka 1965/1 – ∞*. Ancorado na teoria e no método da psicanálise freudo-lacanianiana, propõe uma leitura da obra tecida à metapsicologia, buscando dialogar com as concepções de sujeito, corpo e repetição. Objetiva aprofundar, assim, nesse diálogo entre arte e psicanálise, o conceito de desejo e sua dimensão infinita. A arte de Roman Opałka, situada na arte conceitual, ao criar uma poética como um sistema de pensamento, permite e possibilita expandir reflexões teóricas.

Palavras-chave: Roman Opałka. Arte conceitual. Psicanálise. Desejo. Infinito.

INFINITE DESIRE IN THE ART OF ROMAN OPAŁKA

Abstract: This article is inspired by the work of artist Roman Opałka, entitled *Opałka 1965/1 – ∞*. Anchored in the theory and method of Freud-Lacanian psychoanalysis, it proposes a reading of the work woven into metapsychology, seeking to dialogue with the concepts of subject, body and repetition. Therefore, he aims to deepen, in this dialogue between art and psychoanalysis, the concept of desire and its infinite dimension. Roman Opałka's art, situated in conceptual art, by creating poetics as a system of thought, allows and makes it possible to expand theoretical reflections.

Keywords: Roman Opałka. Conceptual art. Psychoanalysis. Desire. Infinite.

ENTREGA À ARTE

Quando, a partir da série das condições contingentes, uma coisa se realiza, produz-se o efeito retroativo de lidarmos com uma necessidade (Žižek, 1991, p. 39).

A arte do franco-polonês, Roman Opalka, carrega a força da interrogação sobre o conceito de desejo. Destacarei, em especial, sua obra intitulada: *Opalka 1965/1 – ∞* (Figura 1), que envolve um projeto de vida, um jogo de registro diário iniciado pelo número 1 em progresso ao infinito, bem como a produção cotidiana de um autorretrato e uma peça sonora, na qual ele lê os números em voz alta. Os registros de imagem e escritos gradativamente tornam-se mais brancos sobre fundo branco, em uma espécie de apagamento.

Em determinado dia, enquanto esperava sua esposa em um café, decide começar a pintar os números naturais progressivos ao infinito. Nesse momento, dá-se o gatilho para o ato criativo que se torna um trabalho de dedicação cotidiana, um projeto de vida.

Tendo a ampulheta como metáfora, dia a dia, de *grão em grão* registra os números em sequência. Idealizava chegar ao número 7.777.777, número que remete à repetição, mas, sobretudo, tem uma mística que envolve a aquisição de novos conhecimentos, autocontemplação, liberdade e transformação. Número 7 da perfeição divina, envolveria também a realização do desejo. Opalka chega ao número 5.607.249, em 2011, ao longo de 46 anos, com uma média de 333 números escritos/pintados por dia, que geraram 233 telas, todas do mesmo tamanho (196 cm x 135 cm).

Buscava a criação de uma unidade de extensão da sua vida em direção à morte, colocando em evidência a duração da existência. Segundo ele, não se trata de uma obsessão quantitativa para exaltar a morte, mas exaltar a vida, a cultura (o negro, o branco – exaltar a pintura, a relação com o tempo, o fim como abolição do fim). Uma invisibilidade absoluta.

Precedido pelo pintor russo Kazimir Malevich, com sua obra *Branco sobre branco*, de 1918 (Figura 2), a proposta de Opalka difere de forma incisiva. Enquanto Malevich buscava a pureza das formas, com um quadrado branco sobre fundo branco, que se desloca ao



infinito, deixando uma sensação de desaparecimento, fenômeno visual abstrato, por sua vez, Roman Opałka, em uma proposta radicalmente conceitual, tenta romper com a separação entre arte e vida, tendo o registro branco sobre fundo branco como expressão da passagem do tempo, do transcorrer da vida, do encontro com a morte, em um infinito. O trabalho de Opałka é apaixonado e interminável. O crítico e curador de arte Philippe Piguet (LMtv Sarthe, 2011) o qualifica como escultor do tempo, uma vez que seu trabalho convoca a refletir sobre a linearidade temporal, mas, paradoxalmente, articula também presente, passado e futuro em uma mesma trama.



Figura 1. Roman Opałka. *Opałka 1965/1 – ∞* (fragmento de detalhe em curso). Acrílico sobre tela, 196 x 135 cm. Fonte: <https://Opałka1965.com/>.

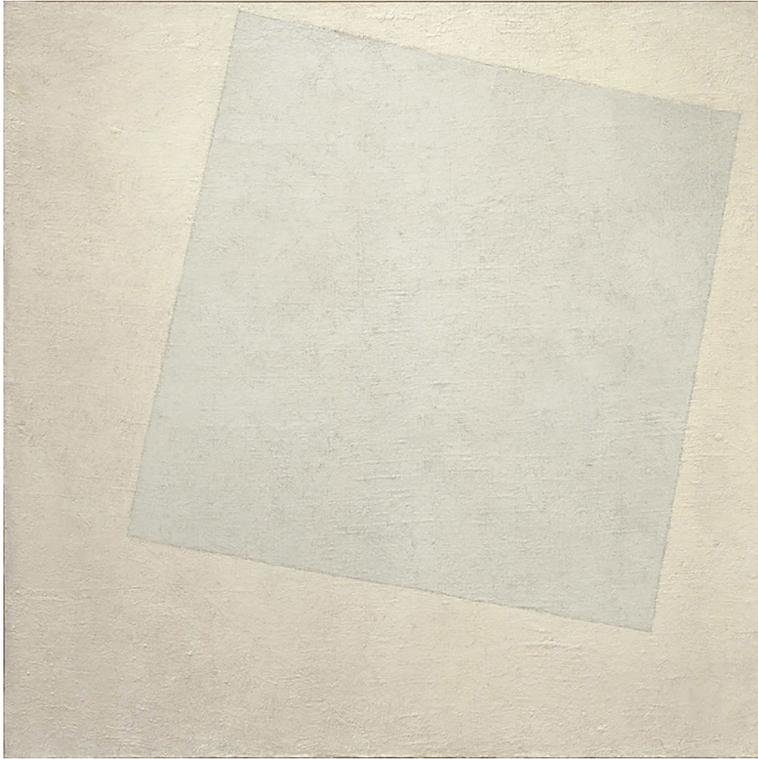


Figura 2. Kazimir Malevich. *Branco sobre branco*, 1918. Óleo sobre tela, 79,4 x 79,4 cm. Nova York: The Museum of Modern Art, EUA.

O trabalho de escrita dos números naturais, iniciado em 1965, torna possível articular repetição e diferença. Todos os dias, escreve números naturais em sequência do número em que tinha parado no dia anterior, dessa forma, ainda que o trabalho seja repetitivo, os números são diferentes. Em 1968, inicia um trabalho fotográfico e sonoro em paralelo (Figuras 3 e 4). Cotidianamente, sempre com a mesma camisa, a mesma aparência, faz autorretratos após escrever os números na tela e os ler em voz alta (Opalka - *Fondu au blanc*, 2010) (Figuras 5 e 6). Trabalho que remete a certa relação com a hipnose, com o automatismo de repetição.





Figura 3. Roman Opalka. *Opalka 1965/1 – ∞* (artista se fotografando), s. d. Fotografia: Lothar Wolleh. Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Roman_Opa%C5%82ka.

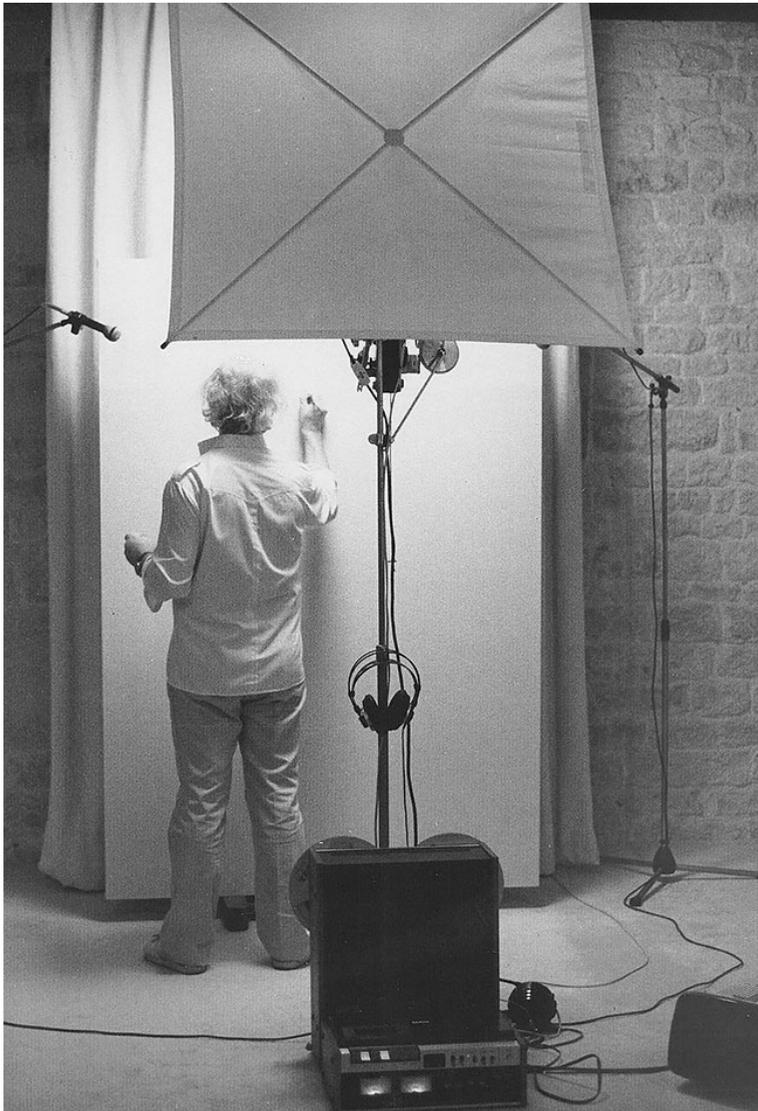


Figura 4. Roman Opalka. *Opalka 1965/7 – ∞* (Opalka em Bazerac), s. d. Fonte: www.designyourtrust.com.





Figura 5. Roman Opalka. *Opalka 1965/1 – ∞*, s. d. Fotografia, 24 x 30,50 cm. Fonte: <https://www.Opalka1965.com/fr/autopoitrtraits.php?lang=fr>.



Figura 6. Roman Opalka. *Opalka 1965/1 – ∞*, s. d. Fotografia, 24 x 30,50 cm. Fonte: <https://www.Opalka1965.com/fr/autopoitrtraits.php?lang=fr>.

Ancorada na arte conceitual, a obra de Opalka implica em uma transformação dos objetos e objetivos da arte. Tal como argumenta o historiador de arte Paul Wood (2002), trata-se de deslocar o público, colocá-lo a pensar e, assim, tornar-se também um agente de transformação. A obra conceitual é por definição múltipla, indagando os fundamentos dos conceitos, assumindo as mais variadas formas visuais e, no caso de Opalka, também auditivas. Identifica-se, então, com a valorização das ideias, com a articulação das diferentes linguagens e com a desmaterialização/rematerialização do objeto de arte.

Opalka pertence ao grupo de artistas contemporâneos que se colocam como objeto e sujeito de sua arte e questionam em seu trabalho a capacidade mimética de representação da realidade – no caso, o passar do tempo. A contagem numérica pintada pelo artista não só nos deixa diante de um testemunho do tempo sem volta, mas de uma representação do tempo em espaço. Um dia de trabalho é igual a uma tela, que é igual a uma fotografia, que é igual a um dia de sua vida, e assim por diante (Abreu; Velasco, 2009, p. 94).

O trabalho de Opałka, nessa vertente artística, envolve a escrita dos números, o autorretrato cotidiano, a leitura dos números pintados a cada dia, revelando a repetição de um mesmo, em uma estrutura habitada, paradoxalmente, por diferenças. Com a foto, o eu muda e a mudança da sua aparência é ilustração do devir, da flecha do tempo, curso do tempo que é incessante e circularidade do tempo que retorna no ato de fotografar. A voz também muda com o passar dos anos e os números, ainda que se repitam enquanto algarismos, não se repetem enquanto valor.

O corpo é matéria-prima da obra: sua escrita, ato, imagem e voz. A obra é corpo por sua presença, faz corpo por seus contornos e aberturas. O tempo também é matéria da obra, do desencadear do projeto, sua processualidade, suas origens e ideais, até um futuro, infinito. O sonho tanto pode remeter aos seus ideais quanto ao processo de montagem da obra, com sua mistura de tempos e imagens, como enigma.

Segundo Lacan (1992, p. 37), “a função do enigma é um semi-dizer, [...] um meio-corpo”. Ele estaria no nível da enunciação, da fala do sujeito que sustenta o enunciado proferido pelo eu. O enigma aproxima-se do que vem a ser a verdade. A verdade também só se pode meio-dizer, contra-dizer. “Ela está no dualismo do verdadeiro e do falso” (Lacan, 2016, p. 100), ainda que se afirme como um corpo. Nesse sentido, já começo a introduzir elementos nessa proposição que envolvem a perspectiva conceitual que sustenta esta leitura da obra de Roman Opałka.

Saber e verdade são duas correntes importantes para refletirmos sobre essa obra visceral. A obra se interpõe como verdade, enigma a ser descoberto e do qual só alcançamos enquanto saber, construção analítica decorrente, interpretação. No discurso do analista (Lacan, 1992), a verdade está no lugar do sujeito barrado, sujeito desejante, que pela



relação analítica vai em busca dos significantes e dos significados que o representam. No caso da leitura de obras de arte, desde a perspectiva da psicanálise, poderíamos inferir que a obra ocupa o lugar do analista, enigma, a interrogar aquele que a olha, movimento de reverberação discursiva, busca de um saber como verdade. Esta é a estrutura da interpretação psicanalítica, como bem analisa Lacan. Assim, partimos do enigma que nos propõe o artista Roman Opalka em direção às aberturas que essa análise se propõe a desencadear, buscando significados que construam esse caminho, esse saber.

LER E ABRIR ENIGMAS: O SIGNIFICANTE INFINITO

Proponho iniciarmos a leitura por um significante central na obra. Trata-se do infinito, que articula as relações entre o desejo, o corpo, o tempo e o sonho. A repetição acena ao infinito, mas esse é um paradoxo que se coloca pois, a negação dessa premissa é inerente ao processo da obra, que depende da vida do artista. O infinito é uma palavra que remete à ausência de fronteiras, ausência de limites, sem princípios, nem fim, que durará para sempre. Entre a vida humana e o infinito esbarra-se na morte do corpo. Ante a consciência da morte, a linguagem vem na tentativa de elaboração. Segundo Lacan (1998, p. 320), “O primeiro símbolo em que reconhecemos a humanidade em seus vestígios é a sepultura e a intermediação da morte se reconhece em qualquer relação em que o homem entra na vida de sua história”. Assim, enquanto seres de linguagem, esbarramos permanentemente nos limites da vida, entre as palavras e as coisas. Palavras e símbolos que vêm no lugar das coisas. O infinito habita o corpo em sua condição metafórica, de intensidade afetiva, de crença. O infinito habita o corpo sobretudo em sua condição de movimento e apagamento de fronteiras.

A fita de Moebius é a figura matemática que representa o infinito. O infinito, enquanto significante na obra de Opalka, é uma totalidade furada. Dois em um, todo e exceção, interior e exterior. O infinito é uma totalidade inconsistente, por isso é não-todo. Enquanto signo indica a referência, mas é na condição de significante que habita a obra, pela singularidade do jogo interposto pelo artista. O significante por se articular à dimensão do sujeito

repudia a categoria do eterno, ele é contingente. O infinito como significante pode ser pensado como uma ponta insensata do real, um impossível a convocar significados e exuberância dos sentidos.

O conceito de pulsão, introduzido por Freud (2020) em 1916, remete diretamente a essa impossibilidade de demarcação fronteira entre sujeito e objeto, eu e outro, ativo e passivo, prazer e desprazer. A pulsão é o principal conceito do campo psicanalítico para refletirmos sobre o desejo e suas relações com o corpo, a cultura, o tempo e os sonhos. Diríamos que é um conceito limite, mítico. Seria importante destacar que a pulsão é intrínseca à repetição, em sua força constante, da qual não há como fugir. Exercer pressão é a essência das pulsões. A finalidade é obter satisfação, princípio do prazer, que rege o sistema inconsciente. Não há um caminho, tampouco objeto único para se obter essa finalidade. Os objetos são apenas contornados pela pulsão e estão articulados de forma singular às fantasias, aos sonhos. A fonte energética é o corpo e seus orifícios, reforçando sua parcialidade. Seu verdadeiro alvo não é o fim visado pelo princípio do prazer, tampouco os objetos a que se busca, mas sim o retorno em circuito, é seguir pulsando. Os infinitos do corpo remetem a esses movimentos incessantes, a essas fronteiras furadas que retêm e expõem de forma constante e singular.

Se o infinito da repetição é demarcado, inevitavelmente também a morte se evidencia como furo, como corte no infinito. Este é um princípio universal, mas que afirma sua particularidade radical na finitude do artista. Interessante observar que a dimensão da morte se tornou primeiramente evidente através de um depoimento do artista, no qual ele diz que seu trabalho é suicida.

“Essas obsessões – a morte, o desaparecimento, a irreversibilidade do tempo – são difíceis, corajosas, suicidas. Na verdade, minha atitude foi comparada ao suicídio, ao sacrifício” (Opalka - *Fondu au blanc*, 2010, tradução nossa)¹. Essa fala veio a complementar o enigma que a repetição já colocava em cena. Por que suicídio? Será por que Opalka com sua obra presentifica o morrer cotidianamente? De certo

¹ No original: “These obsessions – death, disappearance, the irreversibility of time – are difficult, courageous, suicidal. In fact, my attitude has been likened to suicide, sacrifice”.



modo, precisamos esquecer essa condição inelutável para seguirmos vivendo, seguirmos arriscando a vida. Talvez o suicídio, a que Opałka se refira, diga dos limites do corpo que se escancaram pela entrega que o projeto artístico requer, pelos limites do ato, da imagem e da voz, demarcando os ganhos e perdas da passagem do tempo.

A obra de Opałka é trágica justamente por esse caráter do retorno. Como bem analisa o psicanalista argentino Luiz Alfredo Garcia-Rosa (2014, p. 35): “O trágico implica a repetição [...] Poderíamos ainda supor que o primeiro momento do acaso-trágico seria marcado pelo inconsciente e que o segundo momento assinala a passagem à consciência”. De uma ideia inicial, que certamente se desdobra de um processo de trabalho, mas que, ao acaso daquela espera, daquele dia, desencadeia o processo. O trágico é que isso se torne uma necessidade cotidiana, clausura poética a que o artista se entrega.

Nesse ponto, podemos diferenciar as dimensões da repetição que são magistralmente abordadas nessa obra. Haveriam duas perspectivas da repetição, na teoria freudiana (Garcia-Rosa, 2014), que se desdobram de um vasto pensamento filosófico sobre o tema, a partir de Hegel, Kiekegaard e Nietzsche. A pulsão, segundo Freud, guarda as duas perspectivas da repetição, como força de mudança e força do mesmo. Do puro acontecimento, do viver como lei natural, do acaso dos encontros teríamos um primeiro momento, que se ressignifica pela necessidade decorrente e repetitiva que se instaura a partir dele e afirma o acaso. É somente *a posteriori* que podemos significar o acontecimento, sempre em um segundo tempo que se torna possível elaborar.

Opałka escancara a necessidade da repetição, a partir do desencadeamento do ato. Ao mesmo tempo, revela a impossibilidade de repetição pelos números que não se repetem, pela fisionomia e a voz que se alteram com a passagem do tempo. Repetição que também demarca a luta contra o inevitável encontro com a morte a que o corpo está sujeito.

É interessante refletirmos que o artista consegue com seu gesto condensar uma profundidade filosófica e poética sobre a repetição e o desejoso. Lacan (1995), dialogando com o pensamento de Aristóteles, recupera duas dimensões da repetição, através dos conceitos de *tyche* e *automaton*. A primeira remete à uma excepcionalidade, necessidade desconhecida e algum grau de deliberação; já a segunda seria o acaso

como causa acidental, aquilo do qual não há deliberação. A esta, *automaton*, Lacan aproxima a própria rede de significantes, como aquilo que se move por si mesmo. A *tyche*, por sua vez, envolveria o encontro com o real, o encontro faltoso com o tempo, a própria temporalidade da cadeia significante.

Ante a insistência dos signos, temos como correlato a insistência do desejo, que produz uma articulação temporal entre os significantes, marcando a presença do desejo e a falta do objeto. Nesse sentido, não poderíamos falar em um puro acaso, nem em ordem absoluta. A repetição joga justamente com isso, aquilo que parece ao acaso, encontro com o real, com o inusitado, em um segundo tempo pode vir a integrar-se em uma série determinante, mas ainda assim sempre incompleta, pois lida com o impossível do real, da morte, do sexual e do corpo. Na obra de Opałka, *tyche* e *automaton* se atualizam cotidianamente.

Cabe voltar ao significante infinito que marca de forma cabal a obra de Roman Opałka, sua estrutura impossível, a cada dia repete-se ao artista não como o que retorna, mas como o que falta, *tyche*, paradoxalmente, é ela que confere realidade à obra, que movimenta a pulsão, o corpo e sua entrega ao sonho de alcançar o infinito. A repetição é interminável, é máscara, vem para buscar um prazer primário e mítico que supostamente tivemos. Da mítica de um objeto pleno de satisfação primária, o sujeito move-se na busca de reencontro.

CORPO DA OBRA: DESEJO E GOZO

O infinito como objeto é a própria materialização do objeto a^2 inalcançável em sua dimensão real. O conceito de objeto a , cunhado por Jacques Lacan, possibilita refletirmos sobre os paradoxos do objeto causa de desejo. Objeto a , que carrega a marca do outro,

² Objeto a é um conceito cunhado ao longo da obra de Jacques Lacan. Envolve a demarcação do objeto causa de desejo. O termo a é uma referência ao outro, *autre*, na língua francesa. Nesse sentido, enfatiza a relação do desejo com o outro, com a alteridade, com a cultura e enquanto causa, movimento de ir de busca e não objeto a completar o sujeito; “o objeto a é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão. Isso vale como símbolo da falta, quer dizer do falo, não como tal, mas como fazendo falta” (Lacan, 1995, p. 101).



que busca ser reconhecido pelo *Outro*³, objeto que demarca a impossibilidade de completude. Por sua magnitude subjetiva produz fascínio e medo.

Poderíamos dizer que a obra de Opałka cria um enigma sobre a pulsão de vida e de morte. A vida impulsiona o artista, o faz acordar cotidianamente para representar seu sonho do objeto infinito. Não esqueçamos que sua obra foi produzida ao longo de 46 anos, repetindo os mesmos gestos, demarcando a mínima diferença a cada dia. A pulsão mostra sua indissociabilidade entre o corpo e a linguagem. Não haveria necessidade desta entrega, mas o artista nos parece mostrar que as necessidades do corpo ultrapassam sua dimensão orgânica e consciente. A lógica do corpo envolve sua articulação com o inconsciente e com a cultura em busca de prazer. Entrega tão intensa que joga com a morte. A pulsão de morte, como bem analisada por Freud em seu texto *Além do princípio do prazer*, escrito em 1920, não é o impulso a morrer. Vida e morte não são contrários e sim complementares.

Essas pulsões não seriam ontologicamente diferentes, mas como a banda de Moebius, ou numa aproximação à lógica da figura e fundo, são indissociáveis. Enquanto a pulsão de vida é ruidosa, diferenciada e busca dar forma, oferecendo seus representantes psíquicos; a pulsão de morte é silenciosa, invisível, sem forma, teima em se ocultar, talvez seja mesmo a pulsão por excelência. A pulsão de morte que nos indica os limites da validade do princípio do prazer, apresenta-nos a compulsão à repetição. Não é da morte que se trata, mas dos limites da experiência, limites do discurso. É em torno dela que construímos os fantasmas, os mitos, as religiões, as ilusões. A pulsão de morte é quem produz a primeira separação do Outro, demarca a relação alienação e diferença, alavanca a constituição do objeto causa de desejo (objeto *a*) e o próprio nascimento do sujeito desejante. Do prazer alucinatório primário e suas desilusões, a perda do objeto vem como prova da realidade, ato de julgar, desunião, separação original, disjunção. Não há como alcançar o infinito, ainda assim, Opałka o busca incansavelmente.

3 O *Outro* é um conceito cunhado ao longo da obra de Jacques Lacan. Envolve uma abstração do social, da cultura. Segundo Lacan (1995, p. 194), "O Outro é o lugar em que se situa a cadeia significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito [...]".

A compulsão à repetição diz sobre esse limite da palavra, limite do conceito, que vem instituir a morte da coisa. Está além do princípio do prazer, apresenta-nos a dimensão do real. Importante destacar essas duas figuras da negatividade: uma como limitação e outra como determinação. Por não termos todas as possibilidades, abrem-se escolhas possíveis, que necessariamente implicam em renúncias. Princípio da pulsão de morte como desunião, como negação e superação do natural. Se a morte é o destino, Opalka parece jogar com ela, como se buscasse não sucumbir a esse curso natural da vida. Ele sonha com o infinito, assim como todos nós também estamos às suas voltas. Nesse sentido, a obra faz seu enlace, pois as questões que o artista expõe também nos dizem respeito cotidianamente.

O infinito correlaciona a rede dos significantes enquanto um significante primordial. Vazio traumático em torno do qual se articula o processo significante. O infinito na obra de Opalka em sua dimensão real confronta-se com a morte do corpo, término do projeto, da operação artística. Todos os dias, repetidamente, entrega e positivação da finitude, positivação de um vazio. O infinito remete aos paradoxos da dimensão não-toda do corpo, da linguagem e da cultura. Os atos de Opalka afirmam a falta. A distância entre o corpo e sua imagem, o pensamento e a voz, o número entre materialidade, serialidade e representação.

O infinito é a necessidade estrutural da obra, elemento que se destaca e funciona como sua exceção constitutiva. O objeto obra é composto por diferentes registros, em processo até a morte do artista, tem início e fim, ainda que este não nomeie a obra, que se deixa aberta ao infinito. Obra objeto em seu limite faltoso, em sua falta a ser, em um ainda não, em sua demasiada paixão e entrega.

A obra como enigma interpõe-se como objeto *a*. Objeto quimérico, sem substância, pois envolve nossa captura pelo desejo de dar forma ao infinito, sonho de superar a morte e de negá-la para seguir vivendo. No inconsciente, não há representação da morte, tampouco negação, mas essas se interpõem ao aparelho psíquico pelo real do corpo e pela incompletude da linguagem, do sistema simbólico. Exatamente como Roman Opalka nos apresenta em sua obra. Nesse sentido, cabe destacar a densidade teórica que as obras de arte podem aportar. A operação artística conceitual rompe com o objeto de contemplação, o conceito



arte usa o corpo, a vida e os sonhos como obra. Se a pulsão de morte poderia ser identificada pela própria ordem simbólica, que aniquila a coisa da realidade material e a torna simbolizada; a coisa pode estar ainda mais presente em sua unidade conceitual (Žižek, 1991). Para Lacan (1986, p. 276) “O conceito faz com que a coisa esteja ali, não estando”. Nesse sentido a arte conceitual rompe com a ideia de objeto de arte e torna a arte conceito, imaterial, impregnada no corpo do artista e/ou da recepção.

Ainda que o projeto artístico de Opałka seja visceral, em sua entrega cotidiana e infinita à arte, há produtos da operação artística, que no caso são pinturas, fotografias e áudios. Em sua dimensão real, a obra *Opałka 1965/1 – ∞* é um núcleo duro, que resiste à simbolização, mantém-se como enigma, ameaça as consistências lógicas, coloca-nos face a face com uma experiência de perda.

O infinito remete a um futuro inalcançável, mas, sobretudo, confronta-se com nossa condição finita. O infinito é utópico e radicalmente entrelaçado com o sonho, movendo-nos em busca dos ideais do eu. A fantasia, segundo Lacan, articula o sujeito ao objeto causa de desejo, objeto *a*, em sua relação com o outro. A vida não é um sonho, “aquilo com que lidamos constantemente são fantasias” (Lacan, 2005, p. 20), logo há que se considerar que a fantasia é como um sonho acordado, que movimenta como um fantasma nossos atos cotidianos em busca dos ideais singulares. O singular remete àquilo que é construído, articulado entre o sujeito e a cultura. Entre interno e externo; íntimo, *êxtimo*; Moebius. O infinito diz do tempo do humano e seus modos de lidar com a finitude, fantasias de completude infinita. O montante 7.777.777 idealizado pelo artista é uma abstração interposta por ele como um ideal que dá ritmo ao trabalho. Era preciso muitas horas diárias para o alcançar, certa obsessão, luta contra o limite do corpo, colocando-o em uma engrenagem. Um excedente necessário como traço fundamental da ordem simbólica ante ao jogo com o tempo e com a finitude. Opałka nos apresenta, assim, um caminho performativo do processo de conhecimento.

O psicanalista e filósofo Slavoj Žižek, em sua obra *O mais sublime dos histéricos: Hegel com Lacan*, na qual analisa princípios e origens da teoria Lacaniana, afirma:

O caráter performativo do processo de conhecimento é quando o sujeito penetra atrás da cortina da aparência em direção à essência oculta, pensa descobrir o que estava ali desde sempre e desconhece que, ao avançar para trás da cortina, ele mesmo levou para lá o que ali encontrou (Žižek, 1991, p. 32).

A obra cria uma poética como um sistema de pensamento, que se materializa de diferentes formas, integrando imagens, escrita e voz. Formas de esculpir o tempo e a vida. Parece haver uma busca pela exclusão do acaso, mas o corpo, o cansaço, o tempo vão insistindo em não se deixar escrever de pleno. Podemos aproximar essa reflexão à análise realizada por Lacan (2007, p. 121) de que “Abordar esse impossível não poderia constituir uma esperança, posto que é impensável, é a morte – e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real”. Nesse sentido, o real está sempre presente, sempre em seu lugar, ainda que nos diga sobre o impossível. 7.777.777 é da ordem do imaginário, uma miragem, um sonho de completude, totalidade de encontro com o infinito. Ao término da obra e da vida, depara-se com o já sabido, o real da morte, a impossibilidade do infinito. Ainda assim, ele segue pulsando em nossas fantasias.

O automatismo de repetição segue o veio do simbólico, determina os atos, seu destino, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte. A normativa imposta a si pelo artista abre um trilho pelo qual deve seguir, *automaton*. O real do corpo, *tyche* faz furo, revela a precariedade. Os sonhos, as fantasias do infinito fazem borda, somadas às imagens dão contorno à obra, que se inventa como montagem: sobreposições e sobredeterminações. Cada dia de trabalho contém uma totalidade que mantém o paradoxo do finito/infinito. Assim, a particularidade de cada dia dá o tom à totalidade da obra, marcas do tempo em ato. Particularidade paradoxal que faz parte da estrutura da obra e ao mesmo tempo estrutura o todo de uma estrutura subjetivada. Fragmentos cotidianos que dizem da estrutura não toda.

De um encontro fortuito com a ideia, intromissão contingente, desencarrilha o automatismo simbólico, que, por sua vez, não se deixa aprisionar. Segue deixando restos que insistem em não serem simbolizados. Ante à impossibilidade do infinito, de superação da



morte, impossibilidade de um prazer pleno, resta um mais-de-gozar, que indica a efetividade e parcialidade do gozo que é produzido pelo processo simbólico.

Da impossibilidade de plenitude da vida, o gozo se revela como substância do corpo, núcleo não simbolizado, no qual o exterior vem fazer parte da intimidade. Lacan (2008) utiliza a expressão *êxtimo* do Outro para articular o mais-de-gozar e o objeto *a*. Da ordem, da cultura, da linguagem nasce o sujeito.

A palavra *êxtimo* nos faz lembrar o *Unheimlich*, o estranho familiar, que Freud usa em seu texto *O estranho* (1919). Ambas parecem carregar certa ambiguidade. Ambas parecem portar a noção de interior e exterior acontecendo juntos. Ambas são capazes de conjugar o fora e o dentro. Ambas apontam para algo da ordem do real. *Êxtimo*: o mais íntimo, o mais particular, o mais interior, mas que está excluído, fora. *Unheimlich*: aquilo que é estranho, estrangeiro e familiar ao mesmo tempo (Seganfredo; Chatelard, 2014, p. 63).

O cerne do sujeito não todo e desejante *lhe* é externo, é um corpo estranho. Cabe lembrar que, na perspectiva freudo-lacanianiana, “o desejo do homem, é o desejo do Outro” (Lacan, 1995, p. 41), ou seja, o desejo se inscreve na medida em que o sujeito percebe que ele não completa o outro, pois o outro tem desejos para além de si, logo o que institui seu desejo é a suposição do que faria o Outro completo. Supõe-se assim o que o outro deseja, para que, ao se aproximar desse objeto, volte-se a ser pleno ante ao Outro.

A repetição da fantasia nos remete ao gozo. Cabe destacar que Lacan reflete sobre a imbricada relação entre a fantasia, o sujeito, em sua condição não toda, e o objeto *a*. Relação intrínseca e pulsante entre sujeito, desejo, objeto e fantasia. Na incompletude da palavra e da estrutura, a repetição do ato toca no limite da significação. Neste ponto está o gozo e seu movimento incessante que joga entre prazer e desprazer, busca cotidiana por superar a morte, pelo prazer e encontro com o seu limite, que paradoxalmente insiste na potência da vida.

A vida sexuada envolve o viver e o morrer, a obra, ao colocar essa relação em seu centro e seu mecanismo repetitivo de inscrição na cultura, também nos ensina sobre o gozo. É no discurso corrente, naquilo que roda

o disco, no trilhamento da linguagem, tal como analisa Lacan, presente em *Seminário 20: Mais, ainda, proferido entre 1972 e 1973* (2008), que se faz girar o impossível encontro com o infinito, que não se pode escrever. O gozo se baseia e é aparelhado na satisfação da linguagem. Importante destacar que quem goza é o superego, correlato da castração, do corpo do Outro, *corpo* da cultura e da linguagem que habita o sujeito. Por isso associamos, no campo da psicanálise lacaniana, o gozo não só ao prazer, mas também ao sofrimento, a isso que o sujeito sucumbe na repetição mortífera de entrega ao Outro.

A cada um só resta um pedaço desse gozo, a lógica do negativo mostra aqui toda a sua força, pois é ao ser não todo que pode não sucumbir ao mandato do gozo que o faria colar no objeto supostamente pleno, em um Outro, em uma linguagem e cultura plenas. A espécie de adição, compulsão a que o projeto artístico de Opałka remete, à necessidade cotidiana de seguir rigorosamente a regra do jogo, de colocar a arte acima da vida, apresenta-nos essa parcela de gozo. O mais-de-gozar é o resto, o produto da arte, objeto enigma que nos resta deste belo processo de afirmação do infinito que a obra de Roman Opałka nos mostra.

ARTE COMO AFIRMAÇÃO DA VIDA

A arte de Opałka é radicalmente densa de teoria e experiência. Muitos seriam os caminhos de análise, tanto pela composição artística quanto conceitual que a obra coloca em cena. Do jogo que a obra interpõe, busquei sublinhar um traço estrutural, um significante central, que se tece com os demais elementos. O infinito como significante possibilitou transitar pela vida e pela morte, pelo corpo, pelo tempo e pelo sonho, articulando conceitos centrais para a psicanálise freudo-lacaniana, como o desejo, a pulsão, a repetição, a fantasia, o objeto *a*, o gozo e o Outro.

Opałka 1965/1 – ∞ de Roman Opałka é uma entrega à arte e à vida, permite conhecermos mais sobre os princípios centrais da arte conceitual, a saber a relação radical entre arte e vida e o rompimento das fronteiras entre artista, recepção e obra. O projeto artístico de Roman Opałka também possibilitou uma articulação conceitual com a metapsicologia psicanalítica, fazendo trabalhar os conceitos, revelando as aproximações entre a escuta clínica e a leitura da obra de arte. É



pelo fragmento e pela cadeia discursiva do sujeito, que guiamos nossa escuta em psicanálise, buscando que se constitua um saber sobre o viver; também através das obras de arte, como fragmentos da cultura, que buscamos saber mais sobre o desejo. A arte de Opałka joga com o infinito, na interface entre vida e morte, nesse sentido ele nega a totalidade e afirma a complexidade da existência.

REFERÊNCIAS

ABREU, Elaine; VELASCO, Nina. De 1965 para cá: contando o tempo de Opalka na pintura e na fotografia. *Discursos Fotográficos*, Universidade Estadual de Londrina – UEL, v. 5, n. 6, p. 77-98, jun./jul. 2009. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/2935/2486>. Acesso em: 11 jun. 2024.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução: Pedro H. Tavares. São Paulo: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud. Tradução: Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 17: O avesso da psicanálise. Tradução: Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20: mais, ainda. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 23: O Sinthoma. Tradução: Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *Os não-tolos vagueiam*. Tradução: Letícia P. da Fonseca. Salvador: Espaço Moebius, 2016.



LMtv sarthe. **Expo**: Opalka le vertige de l'infini (Le Mans), 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pjibEMLs6tU>. Acesso em: 8 mai. 2024.

OPAŁKA, Roman. **Artnet**. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/roman-Opalka/8>. Acesso em: 8 mai. 2024.

OPAŁKA, Roman. **Site oficial**. Disponível em: https://Opalka1965.com/fr/index_fr.php. Acesso em: 8 mai. 2024.

Opalka: fondu au blanc. Marc Jampolsky (dir.). Bry-sur-Marne: Institut national de l'audiovisuel, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p5l0rDF_xpQ. Acesso em: 8 mai. 2024.

SEGANFREDO, Gabriela; CHATELARD, Daniela. Das Ding: o mais primitivo dos êxtimos. **Cadernos de Psicanálise**. CPRJ. Rio de Janeiro, v. 36, n. 30, p. 61-70, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v36n30/v36n30a04.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2024.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. **O mais sublime dos histéricos**: Hegel com Lacan. Tradução: Octavio de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac é psicanalista e Prof. Dra. do Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFSC. Coordenadora do LAPCIP/UFSC. Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Pós-doutora pela Universidade Nova de Lisboa. Bolsista Pq do CNPq. Desenvolve projetos de pesquisa e extensão na interface arte, psicanálise e saúde mental, bem como é autora de diversos artigos, capítulos e do livro *Aberturas utópicas: arte, política e psicanálise*, saído em 2018, pela Appris de Curitiba.