

Pintando a realidade interna e externa e a sensação do corpo¹

A pintora austríaca Maria Lassnig

Rotraut De Clerck,² Frankfurt

Gostaria de me formar por completo o mais tarde possível.

ROBERT WALSER

Sou uma realista descontente com o realismo.

MARIA LASSNIG

*O novo conhecimento advém do consciente
quebrar de regras – inclusive na arte.*

MARIA LASSNIG

Quando, por exemplo, abre-se o catálogo de uma exposição de Maria Lassnig e defronta-se com a obra *Du oder Ich* [Você ou eu], de 2005, não é possível saber se é preferível desviar o olhar e fechar novamente o livro ou encarar sua mescla de fascinação e resistência.

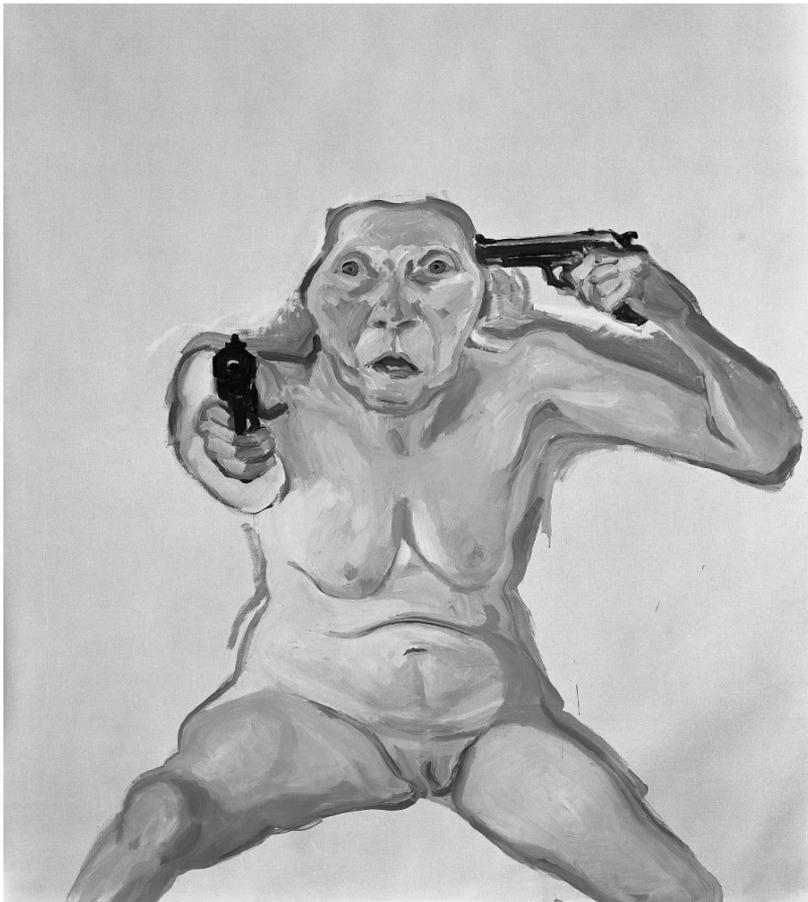
Existem imagens,³ e essa é uma delas, que atiram nas pessoas. Engatilham um impulso em se salvar. Tanto a violência quanto a impotência estão diretamente presentes. Ambas imobilizam o observador. O momento capturado é estático. Não há movimento. Somente um par de olhos arregalados e dois

1 Texto apresentado no 33º Congresso Anual da Federação Psicanalítica Europeia, em março de 2021.

2 Psicanalista. Pós-graduada em psicanálise kleiniana pelo Instituto de Psicanálise de Londres (1985-1986). Analista didata no Instituto de Psicanálise de Frankfurt e no Instituto de Psicanálise de Mainz. Coordenadora do grupo ad hoc da Federação Psicanalítica Europeia (EPF): Psicanálise na Literatura – Literatura na Psicanálise. Consultora do Comitê IPA na Cultura por dois mandatos.

3 O copyright das imagens aqui utilizadas é de Maria Lassnig Trust, com exceção daquelas devidamente indicadas.

revólveres posicionados. A dualidade da agressão e da dor, ambas representadas na mesma pessoa, é congelada nesse único instante. Uma moderna estátua de sal. Não há estrondo ou grito. Criminoso e vítima são um só, e o assassinato é também o suicídio. O “ou” do título da obra coincide com “ambos”, um eu – e – um você. O horror está em ambos. Maria Lassnig apresenta-se a nós tão ameaçadora quanto nós nos apresentamos a ela, e também quanto ela aparenta apresentar-se a si mesma.



Maria Lassnig, *Du oder Ich* [Você ou eu], 2005, óleo sobre tela, 202 x 155 cm.

Por sorte, há ainda outras obras: *Zärtlichkeit* [Ternura] (2004), *Diskretion* [Discrição] (2004), *Ehepaar* [Casal] (2001) e *Adam und Eva in Unterwäsche* [Adão e Eva em roupas íntimas] (2005), que se entrelaçam com nossa vida cotidiana, imagens como as conhecemos, que nos acalmam e trazem a impressão de que no mundo de Maria Lassnig, além da violência e do horror, existem outras qualidades de sentimentos, afeição, ternura e humor, imagens em que podemos nos sentir seguros no “eu”, no “você” e no “eu e você”.



Maria Lassnig, *Adam und Eva in Unterwäsche*
[Adão e Eva em roupas íntimas], 2005, óleo sobre tela, 150 x 207 cm.

Conclui-se que valeu a pena insistir em sua obra. O aprofundamento em seu trabalho rapidamente revela uma artista contemporânea extraordinária, que, através da tematização de si mesma, propicia o questionamento de nossa própria identidade. Esse autoquestionamento produz duas coisas: a experiência de *identidade*, da qual uma característica é a constância – em sua obra, seu rosto é sempre inconfundivelmente seu –, e de *não identidade*. Porque atrás, ao lado, dentro, acima e por cima dela encontramos outros seres, outras figuras, que podem ser, ambos, objetos e representações de si mesma. Estes variam em sua diversidade: sapo, macaco, pássaro, porquinho-da-índia, criaturas míticas, estranhas, espantosas, ameaçadoras, cômicas – criaturas oníricas. Podem estar fora ou dentro, realidade ou fantasia. Psicanaliticamente poderíamos pensá-las como projeções do inconsciente no mundo externo.

De acordo com o tema de nossa conferência, *Realidades*, gostaria de limitar-me a este aspecto: o questionamento da identidade através do questionamento da realidade no trabalho de Maria Lassnig. Apesar de todas as características especiais que encontramos nessa artista incomum, vejo-a alinhada com a típica tradição austríaca de auto-observação e introspecção embutida nessa cultura de artistas como Gustav Klimt, Egon Schiele e Oskar Kokoschka e de escritores como Joseph Roth, Robert Musil e – em primeiro lugar e acima de todos – Sigmund Freud.

É certamente importante destacar a singularidade dessa artista original, essa “solitária” que, nascida em 1919 na província de Kärnten, não se curvou diante de nenhum movimento artístico em particular, os “ismos”, como ela os chamava, como maneirismo, surrealismo e outros “ismos”. Entretanto, gostaria de enfatizar o aspecto de continuidade de seu trabalho em relação à tradição da atmosfera intelectual nas artes por volta da virada do século em Viena, quando *A interpretação dos sonhos*, de Freud, foi publicada. Também gostaria de traçar um paralelo entre ela e Lucian Freud, seu contemporâneo, neto de Sigmund Freud, que, através de seus nus femininos, lançou um olhar ao indivíduo que acompanhava de perto a concepção de seu avô sobre o ego ser, “antes e acima de tudo”, um ego corporal (De Clerck, 2007, 2013a; Freud, 1923/1961).



Maria Lassnig, *Froschkönigin*
[A rainha sapo], 2000, óleo sobre tela, 125 x 100 cm.

Maria Lassnig e Lucian Freud, de diferentes maneiras, afastaram-se da tendência ao abstrato da época para melhor centrar-se na pintura do corpo humano – a pele e a carne –, em grandiosas execuções de retratos semirrepresentacionais.

Em relação ao método, minha abordagem de uma obra de arte, de um ponto de vista psicanalítico, é baseada em três níveis. Primeiro, o conceito de *compreensão cênica*, desenvolvido nos anos 70 por Alfred Lorenzer (1970, 1983), Hermann Argelander (1970) e Rolf Klüwer (1983, 1995). Segundo, conceitos da teoria psicanalítica que me parecem adequados ao esclarecimento do fenômeno artístico – a discussão da natureza e função da fantasia inconsciente (Isaacs, 1948; King & Steiner, 1991). Terceiro, material biográfico e autobiográfico do(a) artista obtido através de múltiplas fontes. Sinto-me conectada à minha análise quando detecto paralelos entre essas três dimensões (De Clerck, 2013b).⁴

A compreensão cênica foi inicialmente concebida para a situação clínica, de forma a descrever a natureza de um primeiro encontro entre analista e paciente. O termo, derivado do teatro, leva em consideração *todos* os elementos e fenômenos que emergem na dupla, reais e fantasiados, verbais e não verbais, conscientes e inconscientes. Aqui o utilizo como analogia para contemplar a relação entre o observador e a obra de arte, seu conteúdo, forma e estética. A ênfase da compreensão cênica está mais sobre a percepção do que sobre a análise da transferência e contratransferência. O acontecimento, aquele que se dá quando o analista “tropeça” em algo que percebe como surpreendente, estranho ou contraditório no material analítico, é visto como importante e torna-se o ponto de partida para a contemplação e a investigação subsequentes. A

4 A compreensão cênica não tem a ver com afetos arbitrários. Segue a ideia de que o mundo interno é organizado através de cenas, as quais estão ligadas umas às outras como em uma peça de teatro pela *função cênica do ego* (Argelander, 1970).

compreensão cênica, assim, usa as ferramentas centrais do analista, a observação e o dar-se conta dos estados internos de *ambos* os participantes, para abrir espaço à profunda dimensão pré-consciente e inconsciente da obra de arte, de modo a torná-la frutífera à interpretação. As características psicanalíticas da compreensão cênica legitimamente a distinguem enquanto processo de outras abordagens da arte, como a histórica, a biográfica e a sociológica.

Neste momento, vou guiar-me pelo que a apreciação da obra *Você e eu* despertou em mim em termos de compreensão cênica, usando isso como fio condutor para um mergulho profundo em aspectos centrais da obra de Maria Lassnig. Vejo dois revólveres em vez do típico um só. Sou confrontada com a nudez chocante de um corpo que parece sublinhar o desnudar de sentimentos subjacentes. Observo a “irreal” coincidência ou mesmo contradição de um par de seios de mulher idosa junto aos genitais de menina jovem, que transmitem a vulnerabilidade de uma mulher crescendo e de uma mulher envelhecendo. Mas *Você e eu* também pergunta: a violência, o medo e o desespero estão em você – ou em mim? Conduz minhas associações a um exemplo de autoquestionamento presente em outro campo da arte, uma conhecida obra literária do autor austríaco Robert Musil, *O homem sem qualidades* (1930-1943). Essa obra toca na questão da identidade e sua dissolução em decorrência da queda do regime militar e autoritário austríaco K.u.K.⁵ Trata-se de um projeto incompleto em três volumes que aborda um largo espectro de temas existenciais. Maria Lassnig é austríaca. Estava familiarizada com a derrocada do sujeito, com a desintegração de certezas pessoais e institucionais. O “choque”, signo moderno da certeza destruída – como foi o caso na Primeira Guerra Mundial e ainda mais na Segunda –, não só no campo da pintura, mas também no da filosofia, da literatura e da ciência, permanece vivo aqui. Qualidades pessoais únicas definem a identidade. Mas Ulrich, o herói de *O homem sem qualidades*, pergunta a si mesmo: esta ou aquela qualidade realmente me pertencem? Serão elas somente uma encenação, uma postura, uma atribuição, uma convenção – uma fachada? O que realmente é minha identidade e quais são minhas possibilidades de sabê-lo? Posso ganhar segurança com isso? Faz-me seguro? Realmente desejo sabê-lo? Não será a identidade uma prisão, os papéis sociais uma constrição existencial? Para debruçar-se sobre essas questões, o personagem tira “férias da vida” por um ano, para libertar seu “utópico senso de possibilidades” e tornar-se um diferente e “melhor” ser humano.

Maria Lassnig foi confrontada com essas mesmas questões quando suas primeiras obras foram avaliadas como *entartet* (degeneradas) pelos nazistas.

5 NT: K.u.K. refere-se, em alemão, a Kaiserlich und Königlich, Imperial e Real, alusão ao Tribunal dos Habsburgos e à monarquia dupla da Áustria e Hungria da dinastia Habsburgo (1867-1918). No período, os órgãos governamentais centrais (e comuns aos dois países) tinham seus nomes prefixados com K.u.K.

Na ocasião ela era ainda uma jovem artista. Depois de encontrar a biblioteca da escola de artes em Viena saqueada, com livros confiscados e destruídos pelos nazistas, ela recomeça. Não pede por “férias da vida”. Usando seu “utópico senso de possibilidades”, livre das convenções, ela pinta para si uma nova existência.



Maria Lassnig, *Drei Arten zu sein*
[Três jeitos de ser], 2004, óleo sobre tela, 126 x 205 cm.

Möglichkeitssinn, o “utópico senso de possibilidades”, e *splitting do self* surgem então como um primeiro ganho ao self de Maria Lassnig – questionamento e novas formas de repensar sua identidade. Permanecem sempre próximos ao corpo, próximos de si. As criaturas míticas e animais, as estranhas e misteriosas figuras, podem ser vistas como objetos externos ou partes do self a refletir e completar o corpo/ego. A cisão do ego em uma parte que experimenta/sente e outra que observa/reflete, processo familiar em psicanálise, possibilita a abertura a dimensões do inconsciente, tornando-as acessíveis como partes do self – em suas pinturas e desenhos, elas tornam-se visíveis. Então ela pergunta: “Quais são os caminhos para o autoconhecimento?”. Descartes respondeu à pergunta com “cogito, ergo sum”, o cartunista Robert Gernhard com “sum, sum” (do desenho animado belga *A abelha Maya*) e Adorno com “todos são salsichas” (*armes Würstchen*). Essa lista aparentemente arbitrária resume três importantes modalidades do autoquestionamento de Maria Lassnig: o sério, o divertido e o grotesco. O autoconhecimento, em sua visão, não pode ser alcançado além dessa tríade.



Maria Lassnig, *Selbstportrait mit Meerschweinchen*
 [Autorretrato com porquinho-da-índia], 2000-2001, óleo sobre tela, 125 x 100 cm.

Maria Lassnig partiu do questionamento “quem sou eu” incondicionalmente, do zero. “Tabula rasa”, ela disse. Isso é revelado em seus primeiros “desenhos de consciência do corpo”, nos quais vou me concentrar agora. “Eu mostro”, diz Lassnig, “somente as partes do corpo que consigo sentir enquanto pinto”. Esses trabalhos começaram como “desenhos de sensações corpóreas” (*Körpergefühlsbilder*) em 1947, dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Enquanto desenhos, esses trabalhos iniciais parecem menos espetaculares do que as pinturas coloridas, mas contêm um radicalismo especial. O radicalismo advém da ausência de precondições: “Quando começo do zero, primeiro tenho que estabelecer uma base em que posso me apoiar”. O que podemos inferir dessas condições iniciais é que nesse momento Maria Lassnig não se olha diante de um espelho, ferramenta convencional para o autoconhecimento. Ela sente, experimenta o dentro de si e o fora de si. Seu meio para a construção da autorrepresentação não é o espelho, como Narciso, mas sim um processo interno que pertence a si, que se abriu através de uma aguda percepção de suas sensações corpóreas. Projetada para fora, permite o emergir de uma imagem desenhada ou pintada. Os dois aspectos sensoriais, o sentir-se e o olhar-se, combinam-se na atividade de desenhar, na mão que guia a caneta. Mas o que o sentir significa aqui? O que lhe concede tal importância a Maria Lassnig? Penso que para ela o olhar direcionado para fora não pode ser, por si só, confiável. Representa a chamada “realidade externa”. Mas “verdadeiro” em um sentido subjetivo é o que pode ser obtido de dentro, de uma sensibilidade aprofundada, percepção cinestésica, dos proprioceptores, tudo isso se unindo em uma experiência interna que é então projetada para fora sobre a folha de papel. “De olhos fechados”, diz ela. Entretanto essa imagem é, por sua vez, algo diverso de uma fantasia inconsciente. É baseada na percepção de processos

corpóreos, experimentados através dos sentidos, e assim também realidade sensorial (De Clerck, 2006; King & Steiner, 1991). É uma representação no sentido freudiano. Pode, entretanto, ser temporária e transformar-se a qualquer momento. Em um instante ela fixa o que foi sentido como “presente”. O resultado não é uma “imagem espelhada”, fiel à representação realística dos contornos de uma pessoa. “Presente”, no sentido de imediatamente representável, é somente o que é sentido naquele instante. Não pode ser repetido novamente da mesma maneira.

Maria Lassnig sentia que isso poderia ser expresso de forma particularmente eficaz através do desenho. O lápis é capaz de capturar a natureza fugaz do momento, em sua particularidade específica, melhor do que a pintura, sendo esta comparativamente mais demorada – o imediato se perde na escolha da cor e em sua aplicação. “O desenho”, diz Maria Lassnig, “é mais próximo ao instante” (Kippenberger & Lassnig, 2019, p. 15).

Ao longo das etapas de seu trabalho, Maria Lassnig ilustra a charada corpo/mente. Sendo ela uma artista, não adota uma abordagem científica, como era o caso na Viena de seu tempo, importante palco da pesquisa em neurociências. Ela circunscreve a questão. Toma-a por diferentes ângulos. “Não existem palavras suficientes, então desenho”, ela afirma (citada por Lettner, 2017, p. 324). Se o decisivo para o que é possível retratar são sensações internas e não a realidade visível, isso pode resultar em figuras humanas não completas. Em uma, falta um braço, uma perna, uma mão, a cabeça; em outra, uma parte das costas, o centro do corpo, ou o que está dentro. Na obra *Autorretrato no espelho das possibilidades* (2001) falta o cabelo. Não está refletido no espelho. Deve carregar, então, algum significado particular. Parece-me difícil interpretar. O rosto parece quase imaterial, como se estivesse a transmitir a experiência de não poder *apossar-se de si mesmo*, controlar-se.

Apesar de a artista mencionar o espelho no título da obra, não penso que se refira ao espelho convencional, aquele que produziria uma imagem verdadeira no sentido de “objetiva”. Esse retrato se parece mais com algo produzido pelo traço de sua mão sensível, aquela que sente. O que emerge dessa exploração tátil se assemelha muito mais ao que surgiria em seu papel de desenho do que em um espelho. A figura no papel não é um verdadeiro espelhamento da realidade física, mas sim uma representação do que as mãos sentem, as sensações físicas de seu corpo durante a exploração. Lassnig afirma:

Certamente, não desenho e pinto o corpo como um objeto. ... Pinto sensações do corpo. Penso que não é possível a alguém que não saiba nada sobre mim reconhecer em meu trabalho imagens de consciência corporal. Essa pessoa só verá criaturas distorcidas ou somente linhas. (citada por Lettner, 2017, p. 324)



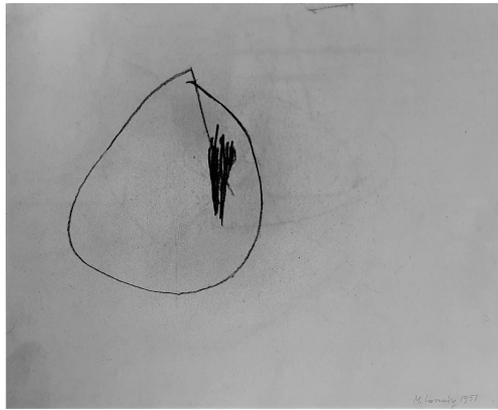
Maria Lassnig, *Selbstportrait im Möglichkeitsspiegel*
[Autorretrato no espelho das possibilidades], 2001,
grafite e acrílico sobre papel, 64,5 x 50 cm.

A próxima e um tanto sarcástica imagem confronta a culturalmente válida questão “ver é igual a pensar”. A partir da suposição do papel designado à mulher no fogão, seu ver e pensar tornam-se restritos – a mulher está com os olhos vendados. Enquanto Judith Butler (1993/1997), em um ato contra a atribuição de papéis pelo patriarcado (“anatomia é destino”) adota a ideia de desconstrução do corpo, consequentemente roubando-lhe toda corporalidade e conduzindo-o à indiferenciação de gênero, Maria Lassnig enfatiza o corpo em sua forma biológica, suas características sexuais, com seios e pênis e pele como constitutivos do gênero – algo inescapável. Entretanto, não define através disso nenhuma forma de importância social. O corpo feminino é investigado de maneira muito privada, a morada primária de uma experiência subjetiva de posse.



Maria Lassnig, *Selbstportrait mit Kochtopf*
[Autorretrato com panela], 1995, óleo sobre tela, 125 x 100 cm.

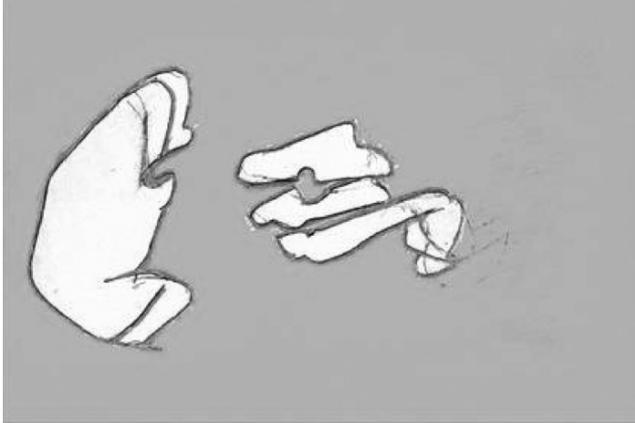
“Completamente meu” – esse sentimento de posse parece estar ligado à experiência do bebê que coloca o dedo na boca para formar uma primeira impressão sensorial dos contornos do corpo, um mapa do corpo, por meio tanto dos proprioceptores internos quanto dos receptores na pele, marcando seus limites externos. Essa fase inicial de autoconsciência foi descrita por Freud como a fase (estágio) do narcisismo primário. Não há objeto separado do self, no máximo um self-objeto no sentido de uma fusão entre self e objeto. O bolinho, representando o senso de união em um “sentimento arredondado” (do alemão *rundes Gefühl*), é confortável como o feto no útero em “sentimento oceânico”.⁶



Maria Lassnig, *Informelles Knödelselbstportrait*
[Autorretrato informal do bolinho], 1950-1951.

Entretanto, esse bolinho tem uma fenda que o impede de rolar de modo suave. Novamente, as coisas não são unidimensionais para Maria Lassnig. A fenda poderia ser um orifício do corpo, uma boca, um ânus, uma vagina. A forma intacta está quebrada e exposta, sugerindo um sentimento de um espaço interno ameaçador, subjacente à superfície lisa e macia. Maria Lassnig fez parte do movimento Informel, mas distanciou-se de seus últimos desenvolvimentos e acontecimentos. De todos os artistas aos quais ela credita influência sobre seu trabalho, Pablo Picasso tem especial destaque: “Ele desconstruiu a forma” (Kaess-Farquet, 2008).

6 O bolinho é um prato típico austríaco. É o que a mulher serve ao homem numa boa refeição. Nesse sentido, pode conter uma nuance irônica relativa aos papéis de gênero.



Maria Lassnig, *Erwachen*
[Despertar], 2008, serigrafia, 42 x 61 cm.

Essa imagem retrata a experiência de um ser humano “despedaçado” pela manhã, precisando remontar as partes do corpo, como se tivessem sido fragmentadas durante o sono. É executada como um desenho de consciência corporal. Eu não pensaria que Maria Lassnig remonta seu corpo a partir de fragmentos. Não se trata de algo concreto, uma tradução literal de sensações corpóreas em imagens. Diz respeito a algo simbólico, um processo em que a artista toma uma decisão consciente sobre como seu mundo interno deve se apresentar ao mundo externo. Essa decisão reflete uma subjetivação da personagem feminina sob a forma de uma voluntariedade alegre em oposição às regras paternalistas impostas ao formato de seu corpo. Sua obra não trata de fragmentação no sentido de destrutividade patológica, como descrita por Bion em “Ataques ao elo de ligação” (1959/1967), nascida do ódio a serviço da destruição do significado. Ela é curiosa e corajosa o suficiente para perseguir a ideia de que o indivíduo não é monolítico. E não são sempre as emoções grandiosas que a interessam, como o amor e o ódio.

O joelho pode começar a formigar, as costas transformam-se em um avião turbulento, o nariz se torna uma caverna em chamas, e as pernas, em parafusos. Por que eu escolhi esse azul nítido e esse verde nítido eu não sei, mas acredito que podem expressar a intensidade dessa sensação de queimação na pele da bochecha e do pescoço. (citada por Lettner, 2017, pp. 318-319)

Maria Lassnig traz à tona em suas imagens de consciência corporal os processos de exploração do “sinto, logo existo”. Ela os captura em minutos ou segundos com sua caneta. Não permite que outra realidade ou realidades sejam consideradas válidas. Desse ponto de partida, cria uma imagem de si

mesma que vem de dentro. Na perspectiva do desenvolvimento, é algo anterior ao autorreconhecimento da criança diante do espelho (Lacan, 1966/1973).

A dependência em relação ao corpo não é de maneira alguma negada, mas o sentido atribuído ao corpo é apresentado por ela de forma muito pessoal. Ela enfatiza enfaticamente o diferente. É por isso que os genitais são também claramente contornados em seu trabalho – seja o masculino ou, com ainda mais frequência, o feminino, uma vez que em seu trabalho predominam as autoimagens. Por outro lado, os papéis sociais são bastante questionados. Não deveriam se aplicar. O corpo é, para ela, uma constante: companheiro, amigo e inimigo – familiar e estrangeiro. Em todo caso, é um corpo físico no sentido de “deslocamento da matéria”. Isso torna inevitável que o indivíduo o confronte, tenha de lidar com ele, sucumbir a ele. O corpo constitui “a realidade”. Ela apreciou quando, na apresentação de sua exposição na Serpentine Gallery de Londres, em 2008, o curador H. U. Obrist mencionou Willem de Kooning: “A carne foi a razão da invenção da pintura a óleo” (citado por Lettner, 2017, p. 318).

A abordagem de Maria Lassnig da transformação de sensações internas em imagens lembra a de uma criança, pois uma criança está muito próxima a seu próprio corpo. Se a sensação é intensa, importante, então também ganhará importância na extensão que ocupa no papel. As imagens de consciência corporal são em parte grandiosas – novamente, como se consideradas pela perspectiva de uma criança. A relação entre as partes do corpo, a proximidade ou distância de umas em relação às outras, também é carregada de significado afetivo.

Sem o corpo, não haveria vida. Isso reflete o papel central que Lassnig confere ao corpo para todas as formas de vida, ao longo de todo o seu tempo de existência, desde a infância até a idade avançada – por exemplo, os seios da mulher idosa junto aos genitais da menina jovem. Distorções que aparecem em sua obra, como os olhos e a boca deslizando juntos em uma sensação, não são expressão de uma experiência bizarra. Representam um momentâneo estado subjetivo de realidade interna. Essa realidade não é constante. Materializa-se com novidade a cada vez, análoga aos cambiantes estados sensoriais que compõem a consciência corporal.

Maria Lassnig visualiza sensações físicas como consciência corporal em sua obra. Esse é seu plano, e dele nunca se desvia, pois possibilita que seja verdadeira consigo mesma. Não precisa seguir as regras da pintura figurativa tradicional, que demanda uma representação completa, inteira do objeto. Paradoxalmente, para se manter verdadeira, ela se permite uma apresentação incompleta de si – como demonstração de sua descrença de que o que percebemos como realidade é a verdade completa. Ela se mantém assim em um processo de divisão e fragmentação que melhor reflete seu perpétuo desenvolvimento – uma

Pintando a realidade interna e externa e a sensação do corpo

“identidade” não inteiramente preenchida. Desse modo, ela se apoderou de um “espelho de possibilidades”, uma liberdade que foi possibilitada pela modernidade. “Gostaria de me formar por completo o mais tarde possível.”

Maria Lassnig faleceu no dia 6 de maio de 2014 em Viena. Atualmente, a importância de sua obra tem sido reconhecida no mundo todo.



Maria Lassnig, *Selbstporträt*
[Autorretrato], 1944,
copyright fr.artprice.com.

Referências

- Argelander, H. (1970). Die szenische Funktion des Ich und ihr Anteil an der Symptom und Charakterbildung. *Psyche*, 24, 325-345.
- Bion, W. R. (1967). Attacks on linking. In W. R. Bion, *Second thoughts* (pp. 93-109). William Heinemann. (Trabalho original publicado em 1959)
- Butler, J. (1997). *Körper von Gewicht* (K. Wördemann, Trad.). Suhrkamp. (Trabalho original publicado em 1993)
- De Clerck, R. (2006). *Trauma und Paranoia*. Psychosozial-Verlag.
- De Clerck, R. (2007). Der zudringliche Blick: Sexualität und Körper: Subjektvorstellungen bei Sigmund Freud und Lucian Freud. In P. Soldt (Org.), *Ästhetische Erfahrungen: Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse* (pp. 97-127). Psychosozial-Verlag.

- De Clerck, R. (2013a). How deep is the skin? Surface and depth in Lucian Freud's female nudes. In I. Moeslein-Teising & F. Thomson-Salo (Eds.), *The female body inside and outside*. Karnac.
- De Clerck, R. (2013b). *Understanding the "scene" in art and literature* [Texto não publicado].
- Freud, S. (1961). The ego and the id. In S. Freud, *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (J. Strachey, Trad., Vol. 19, pp. 1-66). Hogarth Press. (Trabalho original publicado em 1923)
- Isaacs, S. (1948). The nature and function of phantasy. *The International Journal of Psychoanalysis*, 29, 73-97.
- Kaess-Farquet, J. (Diretora). (2008). *The interview: Hans Ulrich Obrist interviews Maria Lassnig* [DVD]. Independent Artfilms J. K. F.
- King, P. & Steiner, R. (Eds.). (1991). *The Freud-Klein controversies (1941-45)*. Routledge.
- Klüwer, R. (1983). Agieren und Mitagieren. *Psyche*, 37, 828-840.
- Klüwer, R. (1995). Agieren und Mitagieren: zehn Jahre spatter. *Zeitschrift für Psychoanalytische Theorie und Praxis*, 10, 45-70.
- Kippenberger, M. & Lassnig, M. (2019). *Body check*. Lenbachhaus.
- Lacan, J. (1973). *Schriften*. Walter-Verlag. (Trabalho original publicado em 1966)
- Lettner, N. (2017). *Maria Lassnig: die Biografie*. Brandstätter.
- Lorenzer, A. (1970). *Spracherstörung und Rekonstruktion*. Suhrkamp.
- Lorenzer, A. (1983). Sprache, Lebenspraxis und szenisches Verstehen in der psychoanalytischen Psychotherapie. *Psyche*, 37, 97-115.
- Musil, R. (1930-1943). *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt.

Tradução de Mariana Mies

Recebido em 13/12/2022, aceito em 23/12/2022

Rotraut De Clerck
 rotrautdeclerck@aol.com