

A Arte na Perda Traumática e no Trabalho de Luto: A Criação Artística, o Trabalho Colaborativo e a Jornada de Espectadora a Testemunha Empática.

Donna Bassin

Tradução do original em Inglês de Mariana Ferreira e Hélder Chambel

Grande parte do que escrevo, das aulas que dou e dos meus projetos relacionados com arte são uma tentativa de entender o impacto da perda traumática, tanto da perspectiva do indivíduo como das suas comunidades e, por sua vez, explorar as contribuições da criação artística no luto e no desenrolar pós-traumático. Eu vejo a criação artística e a apercepção como estratégias relacionais reparadoras que podem preencher o vazio da ausência, tornando-se presenças que advêm do reconhecimento, da restauração de um sentido de agência, e que podem mitigar a destruição que muitas vezes procede o trauma. Eu trabalho em projectos a longo prazo que expõem, a partir de uma linguagem estética, as feridas psíquicas da guerra, das desigualdades raciais e de género, a crise da democracia e as alterações climáticas.

A minha apresentação de hoje tem um carácter pessoal, um olhar detrás do pano, a minha história singular sobre a criação artística em relação com a minha história de vida. A minha apresentação incluirá ilustrações das minhas séries fotográficas e *trailers* de filmes, a minha experiência de perda na infância e a culpa do sobrevivente.

William Kentridge, um artista da África do Sul, descreveu o processo de criação de arte como uma forma de pensamento em câmara lenta, que ao longo do tempo, de forma incerta e imprecisa, constrói significado pela interacção com o domínio do implícito, como por exemplo, gestos corporais e mediadores artísticos: o não-dito encontra voz e as memórias sensoriais ganham forma visível. Na criação de arte, a observação, o tomar forma, o reconhecimento, o tomar posse, o apagar em ciclos intermináveis, resultam num momento estético; para o artista é um documento do seu próprio testemunho e uma oportunidade de criar uma ligação íntima com o público. Aspectos de fragmentos dissociados de memória emocional, sensorial

ou perceptiva tornam-se, assim, “conhecidos”. Através deste processo, formam-se novos estados do *self* em sintonia com a obra e à medida que o *self* se vai encontrando no objecto artístico em criação. Segue-se a incorporação das memórias, enquanto se originam estes momentos estéticos – pela reverberação entre *self* e o objecto artístico e, eventualmente, se o artista for bem-sucedido, entre o conjunto *self*-objecto artístico e o público que testemunha. Os vínculos relacionais, virtuais ou reais, podem ser reconstruídos à medida que o artista mitiga a vergonha e a culpa da perda traumática e à medida que ocorrem estes diálogos com o mundo.

A Minha História

Tinha acabado de fazer 11 anos quando morreu a minha irmã mais nova. A sua morte chegou-me de forma inesperada, pois nunca me tinham explicado a gravidade da sua doença. Era feriado (*Memorial Day* – nos E.U.A. é o dia em que são lembrados os combatentes que morreram na guerra) e a nossa viagem de fim de semana em família transformou-se num funeral no qual não fui capaz de estar presente. A nossa casa foi esvaziada de cores e num gesto infantil, genuíno embora inútil, recortei formas coloridas em papel e decorei a casa para lhe devolver alguma vida e alegria. Passei recados por debaixo da porta do quarto dos meus pais, para lembrá-los que continuava viva. Um mês depois da Beth morrer, enviaram-me para um campo de férias para ser protegida da escuridão em nossa casa, mas após algumas semanas de comportamento destrutivo, e com pânico que os meus pais se esquecessem de me visitar no dia da família, voltei para casa.

A minha mãe ficou de cama. Apesar da sua prática clínica como médico estar em pleno desenvolvimento, o meu pai esforçou-se por estar presente sempre que podia. Lembro-me de me acordar cedo para irmos pescar antes de eu ir para a escola. Apanhámos um peixe e insisti que o levássemos vivo para casa, mas lembro-me de vê-lo no dia seguinte a boiar morto devido ao cloro da água da torneira. Recordo-me de ouvi-lo falar de noite com a minha mãe, se deveriam ou não deixar Sloan-Kettering e encontrar outra equipa médica.

Depois da sua morte, Beth era raramente mencionada, e passados alguns anos os meus pais apresentaram-nos, à minha irmã mais nova e a mim, a quarta filha, uma

substituição de Beth - a Gaye. A minha irmã mais nova tinha três anos quando a Beth morreu. Não tinha nenhuma lembrança dela e não me restou ninguém para recordar a Beth comigo – o que acrescentou mais ainda ao meu vazio.

Quando era uma pré-adolescente comecei a cuidar de mim própria, separando-me daquilo que experienciava como uma família muito ansiosa e disfuncional. Desenvolvi estratégias maníacas de extrema autoconfiança, pseudo-competência e uma procura desenfreada por conhecimento.

Protegi-me da culpa do sobrevivente, apesar de ter certeza de a ter empurrado uma vez e que isso foi o que causou os danos aos seus pulmões. Com o passar dos anos apercebi-me das perdas traumáticas prévias dos meus pais, não verbalizadas. Encontrei cartas escritas do meu pai para a minha mãe, durante a Segunda Guerra Mundial e fiquei a saber da sua participação na libertação de Dachau e dos horrores que testemunhara. Tinha imagens destes horrores através de notícias às quais assistimos na escola hebraica. O irmão gémeo do meu pai estava desaparecido em combate. Soube, nessa altura, do esforço do meu pai em lidar com os seus medos e em manter-se vivo enquanto aguardava por notícias do seu irmão, retido num campo alemão para prisioneiros de guerra.

A minha mãe não falava do seu trauma cumulativo, dos períodos em que fora separada dos seus pais e colocada em casas de acolhimento devido à hospitalização da sua própria mãe, que estava doente demais para cuidar da minha mãe e seu irmão. Um trauma intergeracional fora-lhe transmitido quando o seu pai, nascido no Egito e criado na Palestina, fugiu da casa de família e dos seus amigos árabes e juntou-se ao *Haganah* no contrabando de armas; uma organização paramilitar judaica de carácter sionista estabelecida para defender os judeus contra os árabes no mandato britânico da Palestina. Os detalhes perderam-se; quando tentava falar com o meu avô sobre o passado, ele ria-se ou dizia-me que não se lembrava. O meu pai falava do meu avô como “o terrorista”.

O meu pai era um ávido fotógrafo e deu-me a primeira câmara. Na Universidade do Michigan estava indecisa entre medicina e fotojornalismo, queria documentar a guerra absurda no Vietname. O futuro como fotojornalista terminou quando a

estrela de rock Janis Joplin me acertou com uma garrafa de Southern Comfort. Eu estava a tentar tirar-lhe uma fotografia para conquistar um lugar no jornal da faculdade, composto por uma equipa estritamente masculina.

Antes do meu avô materno morrer eu prometi-lhe encontrar a campa da sua irmã, a minha tia-avó Victoria que havia sido enterrada sozinha no Cairo, sem a sua família, logo após o meu nascimento. Viajei com a minha família até ao Egito em Agosto de 2001. O cemitério judeu estava em mau estado e as campas de mármore já tinham sido retiradas para decorar as vitrines de lojas do Cairo. Sem registo que identificasse a campa a Victoria permaneceria perdida, um dos milhares de judeus que permanecem anónimos no cemitério. Voltei para casa, tendo falhado na minha busca, uma semana antes do 11 de Setembro.

11 de Setembro – O Ataque ao *World Trade Center*

Como consultora de psicologia para o gabinete do Presidente da Câmara de Nova Iorque, fui até ao *Ground Zero* com as primeiras famílias para que reconhecessem que os seus entes queridos tinham morrido, não estavam desaparecidos. Seguimos pelo rio Hudson de ferry até à costa oeste do distrito do *World Trade Center*. O mundo, coberto de cinzas, perdeu novamente as suas cores no *Ground Zero*. A minha experiência aí foi visceral. A palavra “dentro” é essencial na minha descrição, pois mesmo uma ocupação temporária do *Ground Zero* é diferente da experiência de ver o local de fora, como um objecto, como uma outra coisa. Estar dentro deste espaço, violado e desmembrado, evocava terror e angústia. Perdi o sentido de escala, de estar no meu corpo, e de mim própria como uma pessoa com recursos. Era viver num pesadelo e lembrar-me, constantemente, que era real. Os destroços colapsados gritavam em dor. Foi-me pedido que voltasse para ajudar e, de novo, atraída para uma situação de trauma, eu aceitei.

Tive um pesadelo: a minha vida corria perigo e eu estava no Holocausto. Estava a tentar encher uma mochila com mantimentos para mim e para os meus filhos. O saco rompia-se e eu, num frenesim, voltava a enchê-lo. Olhei em redor da sala à procura de ajuda e apesar de estar cheio de gente, eram todos loiros com rostos em branco.

Continuei a trabalhar com a polícia comunitária para apoiar as famílias das vítimas do 11/9 até que aqueles, encaminhados para mim para apoio em saúde mental, terminassem o seu processo ou lhes fosse atribuída outra colega. O meu consultório era muito próximo do lugar onde as famílias, aterrorizadas, se juntavam à espera de saber notícias dos seus entes queridos desaparecidos. O exterior da escola estava coberto de fotografias de pessoas desaparecidas, com recados para contactarem as suas famílias. Os meus pacientes, no consultório privado, tinham que passar sempre por este lugar para chegarem ao consultório. O cheiro era intenso, pairava um odor a morte no ar, e estávamos sempre rodeados de lembranças da tragédia. Muitos dos meus pacientes, que não perderam familiares ou amigos próximos no 11 de Setembro, expressaram, com vergonha, inveja das famílias que tinham perdido familiares. Sentiam que as famílias das vítimas tinham motivos legítimos para viver o luto. Muitos sentiam vergonha da inveja que tinham das imagens do *Ground Zero* passadas na televisão, que espelhava o mundo interno de uma pessoa traumatizada e em luto.

Passei tempo demais na violenta devastação do *Ground Zero* e emergi psiquicamente ferida e muito desafiada pelo trabalho clínico. O 11 de Setembro forçou muitos profissionais de saúde mental em Nova Iorque a saírem dos limites seguros, dos seus consultórios para dentro de um mundo de terror absoluto, de morte violenta e de perda avassaladora. Deu-se uma perturbação aos limites da prática clínica, à estrutura identitária (por exemplo, afinal, qual de nós dois é o paciente?), e às conhecidas regras que orientam os limites da autorrevelação; apesar de tudo isto ser assustador, eu, eventualmente, ganhei força para descobrir recursos que dissessem respeito ao impacto do trauma e aos modos de apoio ao luto traumático colectivo. Depois de anos de escrita psicanalítica para processar e integrar as minhas experiências clínicas, comecei a criar arte para “escrever” o trauma através da minha prática artística.

O Pós-vida das Bonecas

Entre sessões, comecei a brincar com a casa de bonecas do consultório e criei cenários dentro das suas divisões, com personagens e móveis em miniatura que tinha coleccionado quando acompanhava crianças. Fui reposicionando estes

objetos de plástico até encontrar cenários virtuais com ressonância empática. Aqui, no interior sagrado da casa de bonecas, pode existir como boneca e cenógrafa.

Eventualmente, sem o conhecimento dos meus pacientes, coloquei uma câmara pinhole dentro das divisões da casa de bonecas para capturar em filme as minhas experiências, para depois ver e refletir. Uma câmara pinhole é simples, não necessita de grandes ajustes para além de uma abertura ou obturador para controlar a luz que passa pela abertura. A abertura da câmara, como substituto do olhar de um observador, foi colocada muito perto das bonecas e criou distorções de escala e de luz. Eu abria o obturador mesmo antes do paciente entrar, depois de ter criado um cenário dentro da casa, e fechava o obturador 45 minutos depois, quando o paciente saía. Estas eram exposições de 45 minutos que espelhavam a sessão de 45 minutos. As fotografias que resultavam disso providenciavam um registo visual do trabalho entre mim e o meu paciente, simbolicamente representados pelas bonecas, enquanto nós, verbalmente, tentávamos processar o rescaldo do 11 de Setembro. As fotografias e o seu conteúdo manifesto, tal como foram criadas, serviam como uma testemunha compassiva e provocadora e davam-me espaço interpretativo para a minha “recuperação” profissional/pessoal, à recém-exposição de ansiedades primitivas e angústias, em ambos os parceiros da diáde analítica. Criar cada um destes mundos em miniatura foi um acto de recriar a perda e a recordação (*remembrance*). Com um mundo pequeno, podemos trazer esse mundo para dentro de nós mesmos. Experiências que foram grandes demais, avassaladoras e, mesmo, traumáticas, são agora tornadas pequenas o suficiente para serem reavidas (*repossessed*). Esta série de trabalhos deu início, pela mão da minha artista infantil, aos cuidados pessoais ao meu *self* analítico traumatizado.

Os pais introduzem a criança ao jogo e ao mundo da ilusão à medida que a criança, na sua inocência e com naturalidade, explora o corpo dos pais, o seu próprio corpo e para além do seu corpo, através de brinquedos e miniaturas de substituição. O mundo para além da mãe é repleto de estímulos viscerais. Junto com a aprovação e a satisfação dos pais às descobertas feitas pela criança, o jogo torna-se numa fonte de vitalidade e envolvimento com o mundo exterior.

Recebi a minha primeira boneca quando a minha irmã nasceu. Arrastei a minha "bebé", uma *Patty Play Pal* do meu tamanho, até a um convívio de meninas e as suas bonecas e, aí, disseram-me que a minha *Patty* não era verdadeira. A *Patty* oficial identificava-se por um coração embutido no peito, e a minha boneca era apenas uma imitação barata da original. Descobrir que a minha boneca não era "genuína" o que destruiu a magia do mundo das bonecas nas minhas brincadeiras. A minha "bebé" transformou-se numa boneca banal. No que toca à decepção, a *Patty* foi sujeita a um violento corte de cabelo e ficou com o rosto desfigurado. Foi atirada para um armário e as subsequentes bonecas que me foram oferecidas, eram alinhadas, lado a lado, numa prateleira. O seu potencial como mediadores nas minhas projecções chegou rapidamente ao fim, e as bonecas serviram apenas como símbolos da minha ilusão frustrada.

Numa abstracção do humano, as bonecas promovem a identificação de uma forma simples e permitem-nos o acesso ao belo através do nosso duplo. Aquilo que, em simultâneo, nos decepciona e nos atrai no objecto boneca consiste na sua "quase-humanidade" e na sua "quietude-vazia"; aqui, o desejo entra.

Baudelaire observou que o boneco é a iniciação da criança ao mundo da arte. As primeiras experiências da criança a brincar com os seus bonecos levam a criança a encarar a dor e o prazer da sua subjectividade e da subjectividade do outro. É aqui que começa a humanidade? Quando a criança-criadora se apercebe que a boneca não é responsiva, começa uma busca pela falta? Será a infância do artista marcada pela capacidade temporária em reconhecer a decepção da boneca e continuar a busca por uma ilusão que perdure? Será esta a origem do questionamento que dura uma vida inteira para o artista: é real, significativo, e será o artista capaz de encontrar alguma verdade numa estrutura ficcional que pode estar relacionada com esta tal tensão?



Dollhouse: Listening to Laurie

Na fotografia *Listening to Laurie*, coloquei a figura de Laurie Simmons, uma conhecida fotógrafa dos anos 70, num pequeno sofá, tentando escutar e apoiar-se na minha artista interna. Laurie Simmons, em 1970, usou bonecas para expor diversas preocupações culturais. Ao colocar a boneca Laurie no sofá, brinquei com a ideia de escutar e levar em consideração o meu *self* artístico. A fotografia acima do sofá, na parede, é a *Red Mask* da Sarah Charlesworth, sugerindo a ideia de máscara ou *persona*.



Dollhouse: The Wringer

Em *The Wringer* (O Espremedor), o cuidador adulto está esgotado; uma figura articulada do meu *self* terapêutico está caída em cima da poltrona face às necessidades avassaladoras dos meus pacientes, expressadas pelos bebés empilhados no carrinho.



Dollhouse: Window

A janela é tanto um meio de fuga da casa de bonecas como uma forma de olharmos para dentro da casa. Nesta imagem, Laurie está do lado de fora da casa. A figura da mãe está rígida e imóvel, espreitando por um dos vidros da janela, enquanto o malandro saltitão, na figura de Pee-wee Herman, perturba a sua quietude.



Dollhouse: Red Chairs

As bonecas, isoladas uma da outra, olham fixamente para a lareira sem fogo que as aqueça. Comecei a escrever acerca de como as bonecas desenterraram memórias da minha forma de brincar. Esta série de fotografias chamou a atenção de um curador do Museu de Montclair, por quem fui convidada para fazer uma exposição a solo no museu, em 2003.

Leave No Soldier

Procurei modelos profissionais no luto comunitário de perdas catastróficas e recorri aos Veteranos de Guerra das guerras dos Estados Unidos no Vietname, Afeganistão e Iraque, pela sua sabedoria em lidar com traumas tão profundos. Queria trazer os seus *insights* e as suas práticas para a compreensão psicanalítica contemporânea do luto catastrófico. Ao longo do tempo senti-me acolhida nas suas comunidades. Gostei, sinceramente, dos elementos vitais desta comunidade, dos rituais e do activismo que criaram para gerir o seu "regresso a casa depois da guerra". Em retrospectiva, acho que eu também queria ser encontrada - queria livrar-me da insuportável solidão que acompanha a perda traumática e queria encontrar omissões, inconscientes, da minha história pessoal e intergeracional.

O meu trabalho começou com a *Rolling Thunder Inc.*, uma comunidade de direita, constituída principalmente por veteranos que serviram no Vietname e que apoiaram os esforços dos EUA nas guerras do Iraque e do Afeganistão. Uma grande parte da sua agenda manifesta era um protesto contra a falta de empenho do nosso governo na procura dos "prisioneiros de guerra" e dos "desaparecidos em acção" da guerra do Vietname. Protestaram para ter apoio governamental na recuperação dos "velhos ossos", na esperança de poder dar um fim e uma permissão para lamentar às famílias que nunca tiveram a certeza da morte dos seus entes queridos ou que não foram capazes de enterrar os seus restos mortais. Anualmente, durante o fim-de-semana do *Memorial Day* em Washington DC, cerca de meio milhão de motos Harley Davidson circulam em memória, e protestam, desde o parque de estacionamento norte do Pentágono, à volta da cidade e até ao *Maya Linn's Vietnam Veterans Memorial Wall*. Os escapes das motos fazem um "trovão rolante", que ecoa os sons dos helicópteros e dos bombardeiros B-52, reminiscentes da campanha de bombardeamento com o nome da organização contra o Vietname do Norte em 1965, a "Operação Trovão Rolante". As motos soavam como helicópteros médicos de salvamento, mas o regresso destas memórias é ajustado, de forma semelhante à acção dos remédios homeopáticos, é reexperimentado, na segurança uns dos outros. Ao fazerem o seu desfile de boas-vindas, encorajaram os veteranos a aproximarem-se do *Memorial Wall* para reviverem a dor, na companhia de um bando de irmãos, e para iniciarem um processo de cura. Mais ou

menos conscientes da sua guerra, dissociados, muitas destas pessoas permanecem metaforicamente "prisioneiros de guerra" e ainda "perdidos em acção".

Ao tentarem regressar a casa colectivamente, procuraram comunicar perdas traumáticas através de laços relacionais sólidos com outros veteranos, criando ambientes facilitadores do acesso a perdas difíceis e à gestão do luto da guerra.

Com o tempo e à medida que a confiança ia aumentando, foi-me dado acesso às suas actividades e foi-me permitido participar nas suas comunidades. As entrevistas transformaram-se em convites para participar e para documentar os rituais comunitários de luto. O meu interesse era criar uma plataforma pública na qual a sabedoria dos veteranos pudesse ser partilhada, um reconhecimento e uma compaixão inspiradores empurraram-me para um envolvimento criativo com as suas preocupações e tarefas, com a ética do testemunho público e o poder da representação estética. Como praticante psicanalítica, tenho presente a importância estética na regulação dos afectos e na construção de narrativas coerentes e valorizadas.

Dei resposta a horas de conversas, entrevistas e participações em acções comunitárias de veteranos para criar o *Leave no Soldier* (2008), um documentário completo. Fui desafiada, como cineasta, a evocar e representar os testemunhos dos veteranos de uma forma que envolvesse e "movesse" o público, sem gerar mais sofrimento para aqueles que contavam as suas histórias. As dificuldades incluem a identificação de perdas complexas em várias camadas, as complicações do luto e do pós-guerra, e as expectativas dos homens, em relação ao seu género, na vivência do processo de luto. Os acontecimentos incluem a morte de camaradas, mortes de civis sem assistência, ferimentos corporais, a perda da inocência da juventude, e a confiança na pátria, mudanças radicais de identidade e de objectivos, e, por último, talvez o mais significativo, a perda da integridade moral.

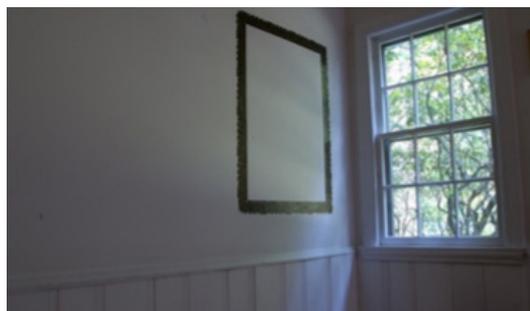
Leave No Soldier conta a história de uma jornada de duas comunidades intergeracionais de veteranos de guerra americanos que fizeram um juramento militar ou *ethos*, "*não deixar nenhum soldado caído para trás*", do campo de batalha para a frente doméstica, alargaram o seu significado literal, e aplicaram-no às suas vidas civis do pós-guerra. Ao fazê-lo, construíram uma comunidade, que criou laços de

vinculação, apoiando a capacidade de criar e permanecer em espaços onde o passado, o presente e o futuro existem simultaneamente e onde a dor - tanto redentora como rebelde, alimentou a consciência moral e a acção humanitária.

Na criação deste filme, as minhas perdas tornaram-se mais suportáveis à medida que experimentei o significado e o propósito de apoiar a dor dos outros.

Leaving Laurie

Após a conclusão deste documentário, o meu casamento desmoronou-se. O meu marido saiu de casa, e eu passei alguns meses a desconstruir a casa de família e a processar as perdas. A nossa casa foi vendida a um construtor que planeava demoli-la, o interior da minha casa tornou-se uma tela em branco para começar a trabalhar a perda do meu casamento e da nossa casa familiar.



Wall Frames

Este "projecto de arte" teve várias interacções. No início, quando comecei a arrumar os objectos da casa, desenhei ou gravei os locais onde a presença se tinha tornado ausência.



Wall Frames

Um dia dei por mim a desenhar casas infantis nas paredes agora vazias.



Laurie

Nessa altura, voltei às ideias não concretizadas no projecto *Afterlife of Dolls*. Aumentei as fotografias da parede da casa de bonecas, coleí-as às janelas, arranjei os restantes móveis e acabei por contratar uma modelo para posar vestida à semelhança da boneca Laurie Doll.



Laurie Leaving: Suitcases

Saí daquela casa de família com pouco tempo para acabar esta série, mas rapidamente a reanimei usando uma casa de bonecas que encontrei numa “venda de garagem”. “Perturbei” o interior desta casa de bonecas e criei miniaturas de bagagens.



Hopper's Beach: Olivia



Hopper's Beach: Laurie

Esta série *Leaving Laurie* também foi abandonada quando levei algumas casas de bonecas *vintage* e bonecas em miniatura para o meu "lugar feliz" e santuário - uma casa de praia em *Cape Cod*.

Os bonecos de bebés parecem perdidos nas ervas daninhas. A escala e a distorção na fotografia criadas pela colocação de uma câmara de pinhole na cena, fizeram surgir uma ambiguidade: serão a boneca e a casa de bonecas reais? Brincando no limite, questionei se a experiência traumática aconteceu ou foi imaginada.

Frontline Arts e The Mourning After

Depois do projecto *Leave No Soldier*, tornei-me consultora de investigação e dei apoio à saúde mental do *Combat Paper Project*, agora denominado *Frontline Arts*, um movimento artístico de veteranos para dar apoio comunitário aos militares que regressam. O projecto *Combat Paper* nasceu quando Drew Cameron, um veterano do Iraque, cortou o uniforme do seu corpo, triturando, desfazendo, limpando e prendando as fibras tiradas do uniforme em papel feito à mão. O uniforme é um símbolo complexo que contém o sangue, a sujidade e as lágrimas da guerra, o corpo violento e violentado do soldado. O papel incorpora a história da experiência militar do veterano. É um contentor simbólico das experiências de guerra e proporciona uma nova superfície para reconstruir e transformar memórias difíceis através de técnicas de impressão ou de transferência fotográfica. Em *workshops* por todo o país, os veteranos, na presença de uma comunidade de colegas, repetem este processo e trabalham colectivamente para se transformarem, de soldados em artistas civis. Durante estes workshops, os veteranos partilham memórias difíceis, e partilham também muitas tentativas de lhes darem uma forma visual.



Frontline Arts: Making paper

Incentivada a participar, levei um casaco do meu falecido pai para um *workshop* e, com o apoio da presença dos veteranos, rasguei-o para criar o meu papel. Este processo fez-me lembrar a prática judaica do *Kriah*, que consiste em rasgar a roupa para exprimir o luto e a raiva após a morte de um ente querido. O rasgar representa a um certo nível a própria morte, que "arranca" o ente querido dos vivos num acto violento que evoca a força destrutiva e a gravidade da experiência do fim. Esta prática ajuda a activar o luto através de uma memória sensorial de base corporal.

The Mourning After (2016), o meu segundo documentário, é um seguimento do *Leave No Soldier* (2008), partilha as histórias de alguns participantes neste movimento artístico de veteranos. Reuni um grupo de psicanalistas para verem as filmagens e discutirmos o que viram. Está disponível no PEP, que financiou o projecto.

My Own Witness

Iniciei a série *My Own Witness* após as eleições presidenciais de 2016. A injustiça racial veio à tona da nossa consciência colectiva, os nossos sistemas políticos vacilaram, ficaram à beira de um fracasso da democracia, e fissuras, há muito ignoradas, abriram-se, expondo a exploração sexual, a homofobia, a xenofobia e a brutalidade policial.

Convidei pessoas para o meu estúdio, para uma sessão de retratos, permitindo-lhes representar as suas histórias não contadas. Ou seja, iluminar e animar a experiência que elas têm de si próprias, isto como uma resposta ao actual ambiente sociopolítico, através da postura, do gesto, do olhar, das roupas, dos adereços, da iluminação e da narração de histórias. Dei um conjunto de materiais, incluindo várias bandeiras americanas, e pedi aos participantes que trouxessem objectos seus significativos. Embora a bandeira seja um símbolo complicado, muitos dos participantes recuperaram-na e reimaginaram-na para expressar a angústia, o desafio e uma esperança respeitosa no regresso da democracia.



My Own Witness: Messiah



My Own Witness: Shontel



My Own Witness: JT

Durante as sessões, participei nas histórias visuais que os meus co-criadores expressavam, desenvolvi estratégias estéticas específicas para os apoiar nesta tarefa. Movi-me para dentro e para fora, aproximando-me e afastando-me dos meus participantes, compondo um enquadramento preciso para atrair o espectador. Enquanto trabalhávamos, partilhei as fotografias - à medida que as fazíamos - no ecrã digital da câmara, criando oportunidades para reflectirmos sobre o que tinha sido retratado e dando tempo para os meus participantes, na sessão, se reenquadrarem. Continuávamos a trabalhar até que a pessoa que estava a fazer o retrato se sentisse satisfeita por termos captado uma imagem forte, de um eu emergente, que não fosse processado através das fantasias e dos medos dos outros, mas sim como um testemunho da sua agência. Depois de terminadas as sessões, enviei a cada participante os ficheiros digitais dos vários retratos das suas sessões e pedi-lhes uma breve narrativa verbal da sua experiência com a imagem. Este momento estético é semelhante a um encontro psicanalítico, quando a díade terapêutica reconhece a presença de algo emocionalmente poderoso e tenta dar-lhe forma através da linguagem.

E, enquanto queria iluminar a interação única da experiência de cada pessoa, também queria juntá-las em comunhão e comunidade. Seleccionei uma iluminação chiaroscuro, remanescente de Rembrandt, para reflectir o movimento de

desaparecimento e aparecimento da subjectividade ou do aparecimento para o desaparecimento. A luz captava os retratados, criando uma indistinção difusa - mesmo ambígua -, proporcionando uma certa intemporalidade. Muitos foram fotografados com apenas uma parte do rosto visível. Esse fragmento é visível e, portanto, é apenas o ponto de partida para que os espectadores absorvidos explorem uma diversidade de respostas e contribuam com as suas experiências de uma forma imaginativa. A "imagem incompleta" convida o público a entrar no retrato e, esperamos, a encontrar nele algo de si próprio.

Neste projecto em estúdio, inspirei-me nos grandes mestres clássicos do retrato, como Irving Penn e Richard Avedon. Queria que os retratos fossem convincentes para que o espectador pudesse ficar preso a eles e não se afastasse. Pretendia que o encontro cara-a-cara, entre o retratado e o espectador, permitisse ao espectador encontrar o seu rosto, por assim dizer, no retratado. No processo de criação e, eventualmente, na selecção da fotografia que faz ressonância, cada indivíduo encontra um eu que testemunha e uma agência para resistir ao ataque diário de eliminação e silenciamento.

My Own Witness: Rupture and Repair

Tive de fechar o meu estúdio de retratos durante a pandemia e interromper prematuramente o projecto *My Own Witness*. Um dia, dominada pela incerteza da COVID e pela escalada de mortes, rasguei alguns retratos concluídos em desespero e raiva. As fotografias rasgadas ficaram durante semanas numa mesa do meu estúdio. E um dia, lembrei-me de uma bela tigela que tinha visto no Japão, que tinha sido partida e posteriormente reparada com laca dourada.

Inspirada por esta prática budista japonesa de *Kintsugi*, os artesãos não tentam esconder ou disfarçar o que foi danificado, mas incorporam, de forma visível, o remendo na peça. Metaforicamente, o *Kintsugi* honra a aceitação do dano como parte da vida do objecto, e dá forma material à sua história experiencial. O objecto "reparado" reflecte a fragilidade e a imperfeição da vida, mas também a sua força.

Voltei aos meus retratos danificados e comecei a restaurar as fotografias rasgadas com papel de arroz dourado e linha, sublinhando a necessidade de juntar o que está partido, mas reconhecendo as cicatrizes persistentes que têm de ser aceites, emocional e fisicamente, como parte da nossa "imagem" de nós próprios. Quebrei o enquadramento clássico de uma superfície bidimensional, acrescentando uma dimensão física à fotografia. Os retratos rasgados e remendados pareciam finalmente completos, pois traziam à superfície ferimentos invisíveis, não ditos e internos. A costura apressada, crua e aleatória acrescentou uma qualidade visceral. Os rasgões são de certa forma remendados, mas deixam cicatrizes, pelo que as feridas nunca se tornam invisíveis.

Para uma exposição recente, colaborei com um dos meus filhos, editor de televisão, para dar vida a estas fotografias. Criámos pequenos vídeos que incluíam uma voz-off com a história do retratado.



*My Own Witness:
Rupture and Repair - Messiah*



*My Own Witness:
Rupture and Repair - Shontel*



*My Own Witness:
Rupture and Repair - JT*

Precious Scars

A série *Precious Scars* (cicatrizes preciosas) foi criada em simultâneo com os retratos rasgados e reparados, senti-me fascinada por uma estética de fazer e experimentar cicatrizes. E, em retrospectiva, quando tive de escrever uma “declaração de artista” para uma instalação, apercebi-me de que também continha outra história de metabolização da perda de uma idealização persistente do meu tio preferido, que me deu muitos presentes: *kimonos* de criança e gravuras em xilogravura do seu trabalho no Japão durante a II Guerra Mundial, e um modelo de uma vida de serviço a tentar reparar o mundo.

Durante o nosso período de quarentena, encontrei e li uma entrevista do meu tio de 1979, e fiquei a saber, com dor, que apesar de ter ajudado a negociar o tratado de paz com o Japão, também tinha sido um agente activo na criação dos *internment camps*. Lembrei-me da minha curiosidade de infância sobre o significado de *Made in Occupied Japan* estampado na base das bonecas de madeira que ele me oferecia.

Esta série começou com fotografias que tirei numa viagem de meditação a Quioto, no Japão. Queria captar a beleza, a paz e a tranquilidade desta cidade antiga. Em vez disso, o meu professor de meditação recordou-me com veemência que devia parar de me prender, devia deixar de encher a minha câmara com imagens. Mas não consegui e regressei a casa com centenas de fotografias de templos, paisagens serenas, monges e mosteiros. Imprimi as fotografias em papel de arroz de 16" x 16". Este formato quadrado criou uma versão ampliada dos slides *Kodachrome*, semelhantes aos que os meus pais tinham tirado quando viajavam para lugares exóticos. As cores foram suavizadas e as margens esbatidas à medida que as imagens eram absorvidas pelo papel de arroz. Repliquei uma imagem de superfície tradicional do Japão. Comecei a rasgá-las com menos medo de destruir o rosto de alguém. Sim, eram recordações da viagem – bonitas, mas insatisfatórias.



Precious Scars (processo)



Precious Scars: Monk



Precious Scars: Monk + Detail

Ao iniciar o processo de reparação, introduzi cores, texturas e pedaços estranhos de outras fotografias rasgadas que alteravam a fotografia original. Fragmentos rasgados de outras fotografias da série voltam como rasgões cosidos com uma costura rápida e rudimentar de linha de costura colorida. E, mais uma vez, a reparação não restaura a imagem original, mas acentua visual e visceralmente, os danos. As impressões foram mergulhadas num meio encáustico de cera. A cera encáustica criou uma textura translúcida semelhante à pele, mantendo a imagem unida e realçando as áreas do rasgão da reparação, iluminando a tentativa de reparação, e resultando em "cicatrices preciosas". A cicatriz que sempre permanece, depois de uma perda traumática.

Environmental Melancholia

Melancholia Ambiental, o meu projecto actual, e em curso, consiste numa série de paisagens imaginárias, utilizando metáforas visuais para celebrar o mundo natural, e para chamar a atenção para a precariedade do nosso sistema ecológico global e para a deterioração contínua da nossa Terra, bem como para proporcionar uma oportunidade de vivenciar experiências impensáveis de devastação ambiental, de uma forma prática.

O nome *Melancholia Ambiental* vem do trabalho da Dra. Renee Lertzman. Ela sugere que a nossa aparente apatia neste tema não é um sinal de falta de preocupação com o declínio ecológico. Seguindo a perspectiva de Freud sobre a melancolia, trata-se da resposta a uma perda que não é consciente e que, portanto, não pode ser lamentada. Compreendo que a consciência das perdas graves ameaça a nossa sobrevivência física e o nosso bem-estar emocional.

À medida que o mundo natural sofre danos cada vez mais significativos, a nossa sobrevivência física é ameaçada, a ansiedade da aniquilação aumenta e recuamos para a negação, para o desamparo e para a inactividade. Em parte, são memoriais de ambientes feridos e moribundos, estas fotomontagens confrontam o desejo de desviar o olhar, e convidam à reflexão. Inspirada e reagindo à beleza idealizada e sedutora dos pintores paisagistas da *Hudson River School*, e a uma história de fotógrafos paisagistas que documentaram a destruição do nosso ambiente, e à utilização de versões ficcionadas da realidade por Werner Herzog para encontrar verdades essenciais, as fotografias são, à primeira vista, pictóricas e idílicas. Espero que os espectadores sejam atraídos pelo esplendor da paisagem e pela facilidade de se relacionarem com um assunto fotográfico que é familiar. Um olhar mais atento desafia o sublime. Espero romper com a complacência em torno da "continuidade" do nosso ambiente. Quero que o espectador olhe para além das expectativas e pergunte: "Espera, o que é que está a acontecer aqui?"



*Environmental
Melancholia: Postcards
from the pastpaper*



*Environmental
Melancholia: Precarious
Places*

Transformar a forma e os conteúdos tradicionais da fotografia de paisagem através de uma imagem com várias camadas de ambientes provenientes de diferentes locais que, ocasionalmente, rompem o enquadramento convencional, sugere que a natureza é construída de todas as paisagens. Altero as cores e a escala com ferramentas de edição. Redimensiono e insiro materialmente uma fotografia de uma cena natural “em florescimento” sobre papel de arroz numa impressão de base de um ambiente empobrecido. Ligo duas fotografias através de uma relação de cores ou de composição, por exemplo, a curva de uma montanha e uma linha num riacho, e prendo-as com cantos de fotografia. Sugiro um resultado hipotético para o nosso futuro, quando o mundo natural for apenas vivido como uma recordação acumulada num álbum de recordações.

O nosso planeta está a desintegrar-se à medida que perdemos glaciares, animais, aves, árvores e terras férteis. Faço um esforço para impedir que as coisas desapareçam, para reparar os danos, restaurar as perdas e reconstituir a terra; retiro recursos naturais de uma fotografia e ligo-os apressadamente com fita *washi* japonesa a uma impressão de base de um ambiente degradado, criando uma experiência visceral de reparação.

Conclusão

Tinha acabado de chegar de uma viagem ao *The Legacy Museum* e *The National Memorial for Peace and Justice* em Montgomery, no Alabama, enquanto preparava esta conclusão. Bryan Stevenson, director do museu e autor de *Just Mercy*, e a sua equipa, criaram uma zona com uma área de 3,700 m² repleta de arte - instalações artísticas, fotografias, filmes e áudios - que representam visceralmente o passado brutal de injustiças dos EUA e a sua evolução, desde a escravidão até aos encarceramentos em massa. Passear por este memorial/museu desencadeia uma jornada em que os visitantes não podem senão entregar-se à intensidade emocional das histórias, ao serem confrontados com a angústia, o sofrimento e o desespero - a realidade da violência não-dita. Stevenson escreve, “ainda vivemos com este trauma que nos assombra até hoje. Sem olharmos para essa herança, não entenderemos os danos, o prejuízo e sofrimento que envolveram a fundação do nosso país”. A exposição começa com uma caminhada que atravessa uma enorme instalação

criada pelo escultor Kwame Akoto Bamfo, onde encontramos cabeças de pessoas escravizadas, representadas desde o pescoço ou dos ombros, mãos presas pelo pescoço por correntes ligadas aos seus filhos pequenos. Uma projecção de ondas azul-escuras vai enterrando estas formas humanas perdidas no mar, evocando a morte e desaparecimento de 12 milhões de pessoas roubadas das suas casas em África, acorrentadas, forçadas a embarcar, para sempre separadas das suas casas e famílias e trazidas para os Estados Unidos. São mencionadas 7 milhões de pessoas traficadas para colónias de Espanha e Portugal. Outra divisão é um memorial que contém centenas de frascos de terra colecionada em lugares onde cerca de 4000 homens, mulheres e crianças foram torturadas e linchadas.

Sete colegas do programa de pós-graduações da Universidade de Nova Iorque acompanharam-me nesta exposição. Ao caminharmos sozinhos pelo museu, cada um no seu próprio ritmo, sentíamos-nos sustentados ao sabermos que os outros se encontravam na mesma viagem. Todos nos sentíamos desfeitos na presença da intensidade desta realidade que ainda assombra as gerações de hoje de afro-americanos. Apesar de eu achar que conhecia a nossa história desumana, a minha visita clarificou que não há compreensão real do trauma até os nossos sentidos serem activados e os nossos corações e almas serem envolvidos.

Estamos a viver tempos difíceis. Nos Estados Unidos somos inundados pelas tentativas de ataque à democracia, pela exposição a injustiças raciais e económicas, pela pandemia, pelo aumento de violência por uso de armas e assassinatos em massa. Como sugeriu Bell Hooks, quando escutamos testemunhos de trauma, temos a obrigação ética de imaginar a violência que tentam representar e devemos ocupar, com empatia, os mundos que ainda não experimentámos, mas que devemos compreender e receber ternamente.

Como psicanalistas, precisamos deixar entrar, tolerar e mantermo-nos emocionalmente presentes durante os testemunhos de violência de um paciente traumatizado, mas acho que nos é exigido mais ainda: aceitei que ninguém se cura de um trauma; ficam sempre marcas. O luto é um processo, não um objetivo, e, como sugere Judith Butler, é necessário aceitar as diferenças que acompanham a perda. O activismo e o envolvimento numa comunidade traumatizada, protegidos por outros, são antídotos para o desespero e a melancolia.

Este diálogo, entre aqueles que nos contam as histórias e aqueles que podem ouvir profundamente, traz possibilidades, como sugere Solnit (2014), para que o sofrimento e luto distante se aproxime. Enquanto o luto dos outros nos inquieta, permite que experienciemos a nossa vulnerabilidade, permitindo que nos desloquemos da posição de meros observadores para testemunhas envolvidas numa actividade de cunho moral.

Quero concluir com as palavras de Hanna Siegel (1952): *“É quando o nosso mundo interno se destrói, quando está morto e sem amor, quando os nossos entes queridos estão em fragmentos, e nós, impotentes em desespero – é nessa altura que devemos recriar o nosso mundo, reunir as peças, inculir vida nos fragmentos mortos”*.

Referências

Segal, H. (1952) A psycho-analytic approach to aesthetics. *International Journal of Psycho-Analysis* 33: 196-207.

Solnit, R. (2013) *The Faraway Nearby*. Viking Books. U.S