



Richard Pinos. *Sem títulos (sunset e cowboy)*, 1981 e 1989

## O retorno do real\*

Hal Foster\*\*

Em minhas leituras dos modelos críticos em arte e teoria desde os anos 60, tenho enfatizado a genealogia minimalista da neovanguarda. Na maior parte, artistas e críticos dessa genealogia permanecem céticos com relação ao realismo e ao ilusionismo. Dessa forma, eles continuaram a guerra da abstração contra a representação com outros meios. Como observado no Capítulo 2, minimalistas como Donald Judd viam traços de realismo também na abstração, no ilusionismo ótico de seu espaço pictórico, apagando estes últimos vestígios da velha origem da composição idealista – um entusiasmo que os levou a abandonar a pintura como um todo.<sup>1</sup> Significativamente, essa postura antiilusionista foi mantida por muitos artistas envolvidos com arte conceitual, crítica institucional, arte corporal, *performance*, *site-specific*, arte feminista e de apropriação. Mesmo que realismo e ilusionismo tenham significado coisas adicionais nos anos 70 e 80 – o prazer problemático do cinema hollywoodiano, por exemplo, ou o elogio ideológico da cultura de massas –, eles continuaram sendo coisas ruins.

Porém outra trajetória da arte desde os anos 60 estava comprometida com o realismo e/ou idealismo: algo da pop arte, a maior parte do super-realismo (também chamado de fotorrealismo), algo da arte de apropriação. Frequentemente desbancada pela crítica de genealogia minimalista na literatura crítica (ou mesmo no mercado), essa genealogia pop é hoje novamente de interesse, pois ela complica as noções redutoras de realismo e ilusionismo propostas pela genealogia minimalista – e, de certa forma, igualmente ilumina o trabalho contemporâneo, que passa a ser renovado com essas categorias. Nossos dois modelos básicos de representação são praticamente incapazes de compreender o argumento dessa genealogia pop: de que imagens são ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou, alternativamente, de que tudo que uma imagem pode fazer é representar outras imagens, de que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos auto-referenciais. A maior parte das análises da arte do pós-guerra baseadas na fotografia faz a divisão, de alguma forma, ao longo desta linha: a imagem é referencial ou simulacro. Esse “ou isto/ou aquilo” redutivo determina as leituras dessas artes, especialmente da arte pop – uma tese que vou testar inicialmente nas imagens *Death in America* (“Morte na América”), de Andy Warhol, do início dos anos 60, imagens que inauguram a genealogia pop.<sup>2</sup>

Não é surpresa a leitura do pop warholiano como simulacro por parte de críticos associados ao pós-estruturalismo, para quem Warhol é pop e, mais importante, para quem a noção de simulacro, crucial à crítica pós-estruturalista da representação, parece às vezes depender do exemplo de Warhol como pop. “O

\* O presente texto corresponde ao Capítulo 5 do livro de mesmo nome: Hal Foster, *The Return of the Real*, Londres: MIT Press, 1996.

\*\* Hal Foster é professor Townsend Martin de arte e arqueologia na Universidade de Princeton. É autor dos livros *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* e *Compulsive Beauty* (ambos editados pela MIT Press).

<sup>1</sup> De certa forma, a crítica ao ilusionismo continua a velha história da arte ocidental como a procura da representação perfeita, tal como foi contada de Plínio a Vasari e de John Ruskin a Ernst Gombrich (que escreveu contra a arte abstrata); só que, aqui, o objetivo está invertido: abolir em vez de atingir essa representação. Mesmo assim, essa inversão carrega a estrutura da velha história — seus termos, valores, etc.

<sup>2</sup> “*Death in America* foi o título de um *show* projetado para Paris das imagens *electric chair* (cadeira elétrica), *dogs in Birmingham* (cachorros em Birmingham) e *car wrecks* (carros destruídos), e algumas *suicide pictures* (imagens de suicídio)” (Warhol, citado em Grene Swenson, “What is Pop Art? Answers from 8 painters, Part I”, *ArtNews* 62 [novembro 1963]; 26). Nos capítulos 2 e 4 compliquei a oposição da história da arte entre representação e abstração com o terceiro termo do simulacro. A seguir complicarei a oposição representacional entre referente e simulação de forma semelhante, com o terceiro termo do traumático.

que a pop art quer", escreve Roland Barthes em "That Old Thing, Art" ("Aquele velha coisa, arte", 1980), "é dessimbolar o objeto", libertar a imagem de qualquer significado profundo e situá-la na superfície enquanto simulacro.<sup>3</sup> Nesse processo, o autor também é libertado: "O artista pop não se encontra por detrás de sua obra", continua Barthes, "e ele mesmo não tem qualquer profundidade: é apenas a superfície de suas imagens, nenhum significado, nenhuma intenção em lugar algum".<sup>4</sup> Com algumas variações, essa leitura na chave do simulacro é realizada por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean Baudrillard, para quem profundidade referencial e interioridade subjetiva são igualmente vítimas da pura superficialidade pop. Em "Pop – An Art of Consumption?" ("Pop – uma arte de consumo?", 1970), Baudrillard concorda que o objeto na pop "perde seu significado simbólico, seu *status* antropomórfico de muitos séculos", mas, onde Barthes e outros vêem um rompimento vanguardista com a representação, Baudrillard vê o "fim da subversão", a "total integração" da obra de arte na economia política do signo de consumo.<sup>5</sup>

A visão referencial do pop warholiano é defendida por críticos e historiadores que ligam a obra a temas diversos: os mundos da moda, da celebridade, da cultura *gay*, a Warhol Factory, etc. Sua versão mais inteligente encontra-se em Thomas Crow que, em seu "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol" (1987), questiona as análises de Warhol ligadas ao simulacro, que afirmam serem as imagens indiscriminadas, e o artista, indiferente. Sob a superfície glamourosa do fetiche das mercadorias e estrelas das mídias, Crow encontra "a realidade do sofrimento e da morte"; as tragédias de Marilyn, Liz e Jackie", em particular, vistas como desencadeando a "expressão direta de sentimentos".<sup>6</sup> Aqui Crow encontra não apenas um objeto referencial *para* Warhol, mas um tema empático *em* Warhol, e aqui ele situa o caráter crítico *de* Warhol – não num ataque à "velha coisa, arte" (como Barthes o queria) mediante a aceitação do signo da mercadoria (como queria Baudrillard), mas antes numa exposição do "consumo complacente" por meio do "fato brutal" do acidente e da mortalidade.<sup>7</sup> Dessa forma, Crow empurra Warhol para além de sentimentos humanistas em direção ao engajamento político. "Ele se sentia atraído pelas feridas abertas da vida política americana", escreve Crow numa leitura das imagens de cadeiras elétricas como propaganda de agitação contra a pena de morte e das imagens da *race-riot* como um testemunho em favor dos direitos civis. "Longe de ser um puro jogo do signifiante libertado de qualquer referência", Warhol pertence à tradição popular americana do *truth telling* (contar a verdade).<sup>8</sup>

A leitura do Warhol empático, até mesmo engajado, é uma projeção, mas não mais do que a do Warhol superficial e indiferente, ainda que essa fosse sua própria projeção: "Se quiser saber tudo sobre Warhol, apenas olhe para a superfície de minhas pinturas e filmes, e de mim mesmo, e lá estou. Não há nada por detrás disso".<sup>9</sup> Ambos os partidos criam o Warhol que precisam ou obtêm o Warhol que

3 Roland Barthes, "That Old Thing, Art", in: Paul Taylor, ed. *Post-Pop* (Cambridge: MIT Press, 1989), pp. 25-26. Por significado profundo Barthes quer dizer tanto associações metafóricas, como conexões metonímicas.

4 *Id.*, *ibid.*, p. 26.

5 Jean Baudrillard, "Pop – An Art of Consumption?", in: *Post-Pop*, 33, 35. (Esse texto foi extraído de *La société de consommation: ses mythes, ses structures* [Paris: Gallimard, 1970], 174-85.)

6 Thomas Crow, "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", in: Serge Guilbaut (org.), *Reconstructing Modernism* (Cambridge: MIT Press, 1990): 313, 317. Essa é uma segunda versão; a primeira apareceu em *Art in America* (May 1987).

7 *Id.*, *ibid.*, p. 322.

8 *Id.*, *ibid.*, p. 324.

9 Gretchen Berg, "Andy Warhol: My True Story," *Los Angeles Free Press*, 17 de março de 1963, 3. Warhol continua: "Não havia nenhuma razão profunda para fazer uma série sobre morte, nenhuma vítima de seu tempo; não havia nenhuma razão mesmo, apenas uma razão de superfície". Claro que essa insistência pode ser lida como uma negação, como um sinal de que há "uma razão profunda". Esse transitar entre a superfície e a profundidade é constante no pop e pode ser característico do realismo traumático.

O que, afinal, faz de Warhol o local de tanta projeção? Ele posava como uma tela em branco, com certeza, mas Warhol era muito consciente dessas projeções, de fato muito consciente do mecanismo da identificação *como* projeção; é um de seus principais temas.

merecem; não há dúvida de que isso ocorre com todos nós. E nenhuma das duas projeções está errada. Acho ambas igualmente persuasivas. Mas ambas não podem estar corretas... ou será que podem? Será que podemos ler as imagens de *Death in America* como referenciais e simulacros, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes? Acho que devemos e podemos, se as lermos de uma terceira maneira, nos termos do *realismo traumático*.<sup>10</sup>

### Realismo traumático

Uma forma de desenvolver essa noção é pelo famoso moto da *persona* warholiana: "Quero ser uma máquina".<sup>11</sup> Normalmente essa declaração é entendida como confirmação da inexpressividade tanto do artista quanto da arte, mas ela pode talvez apontar menos para um sujeito indiferente do que para um sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choca, como uma defesa mimética contra o choque: Sou também uma máquina, faço (ou consumo) imagens-produto em série também, dou tão bem (ou tão mal) quanto recebo.<sup>12</sup> "Alguém disse que minha vida me dominou", declarou Warhol ao crítico Gene Swenson em uma famosa entrevista de 1963. "Gosto dessa idéia."<sup>13</sup> Aqui Warhol acaba de admitir entregar-se ao mesmo almoço todos os dias nos últimos 20 anos (o que mais senão sopa Campbell?). No contexto, então, as duas declarações podem ser lidas como a predominância da compulsão a repetir colocada em jogo por uma sociedade de produção e consumo seriais. Se você não os pode vencer, sugere Warhol, junte-se a eles. Mais, se você entrar totalmente no jogo talvez possa expô-lo, isto é, você talvez revele o automatismo ou mesmo o autismo desse processo, por meio de seu próprio exemplo exagerado. Usado de forma estratégica no Dadá, esse capitalismo niilista era encenado de forma ambígua em Warhol e, como vimos no Capítulo 4, muitos artistas jogam com ele desde então.<sup>14</sup> (Evidentemente isso é uma *performance*, há um sujeito "atrás" dessa figura de não-subjetividade que a apresenta como uma figura. De outra forma, o sujeito em choque seria um oxímoro, pois não há um sujeito presente para si mesmo no choque, quanto mais no trauma. Apesar disso, a fascinação em Warhol é que nunca se tem certeza sobre esse sujeito por detrás: há alguém em casa, dentro do autômato?)

Essas noções de subjetividade em choque e repetição compulsiva reposicionam o papel da *repetição* na *persona* warholiana e nas imagens. "Gosto de coisas tediosas" é outro moto famoso dessa *persona* quase autista. "Gosto que as coisas sejam exatamente as mesmas sempre."<sup>15</sup> Em *POPism* (1980), Warhol esboça essa aceitação do tédio, repetição e dominação: "Não quero que seja essencialmente o mesmo – quero que seja *exatamente* o mesmo. Pois quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado, e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios".<sup>16</sup> Aqui a repetição é tanto uma drenagem do significado quanto uma defesa contra o afeto, e essa estratégia já

10 Por razões que se esclarecerão, não pode existir um realismo traumático enquanto tal. No entanto a noção é útil do ponto de vista heurístico – mesmo apenas como uma forma de superar as oposições contidas na nova história da arte (semiótica *versus* métodos sócio-históricos, texto *versus* contexto) e na crítica cultural (significante *versus* referente, sujeito construído *versus* corpo natural).

11 Swenson, "What is Pop Art?", p. 26.

12 Hesito entre "produto" e "imagem", "fazer" e "consumir" porque Warhol parece ocupar uma posição liminar entre as ordens de produção e consumo; ao menos, as duas operações se embaralham em seu trabalho. Essa posição liminar também explica minha hesitação entre "choque", um discurso que se desenvolve em torno de acidentes no contexto da produção industrial, e "trauma", um discurso no qual o "choque" é repensado por meio de sua eficiência psicanalítica e fantasia imaginária – e, portanto, um discurso talvez mais pertinente a um sujeito consumidor.

13 Swenson, "What is Pop Art?," p. 26.

14 Para niilistas capitalistas no Dadá, ver meu artigo "Armor Fou", *October* 56 (Spring 1991); para o caso de Warhol, ver Benjamin Buchloh, "The Andy Warhol Line," in Gary Garrels (org.), *The Work of Andy Warhol* (Seattle: Bay Press, 1989). Sugiro a seguir que hoje esse niilismo freqüentemente assume um aspecto infantil, como se "atuar" (*acting out*) fosse o mesmo que "fazer *performance*."

15 Declaração não datada de autoria de Andy Warhol, lida por Nicholas Love na missa celebrativa em memória de Andy Warhol, St. Patrick's Cathedral, Nova York, em primeiro de abril de 1987, citado em Kynaston McShine (org.), *Andy Warhol: A Retrospective* (Nova York: Museum of Modern Art, 1989), 457.

16 Andy Warhol e Pat Hackertt, *POPism: The Warhol'60s* (Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), 50.

guiava Warhol desde cedo, como na entrevista de 1963: "Quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito".<sup>17</sup> Claramente essa é uma das funções da repetição, ao menos da forma como foi compreendida por Freud: repetir um evento traumático (nas ações, nos sonhos, nas imagens) de forma a integrá-lo à economia psíquica, que é uma ordem simbólica. Mas as repetições de Warhol não são restauradoras nesse sentido; não se trata do controle sobre o trauma. Mais do que uma libertação paciente por meio do luto, elas sugerem uma fixação obsessiva no objeto da melancolia. Pense apenas em todas as *Marilyns*, o cultivo, coloração e listagem dessas imagens: na medida em que Warhol retrabalha essas imagens de amor, uma melancólica "psicose-desejada" parece entrar em jogo.<sup>18</sup> Porém essa análise não está também exatamente correta. Pois a repetição de Warhol não apenas reproduz efeitos traumáticos; ela também os produz. De alguma forma, nessas repetições, então, ocorre uma série de coisas contraditórias ao mesmo tempo: uma evasão do significado traumático e uma abertura em sua direção, uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção.

Aqui devo explicitar o modelo teórico que esteve subentendido até agora. No começo dos anos 60, Jacques Lacan estava preocupado em definir o real em termos do trauma. Intitulado "O Inconsciente e a Repetição", tal seminário ocorreu mais ou menos contemporaneamente à criação das imagens de "Death in America" (no início de 1964).<sup>19</sup> Porém, à diferença da teoria do simulacro de Baudrillard e companhia, a teoria do trauma de Lacan não foi influenciada pelo pop. Ela é, no entanto, informada pelo surrealismo, que aqui apresenta seu efeito retardatário sobre Lacan, alguém associado ao surrealismo desde seu início, e abaixo afirmarei que a arte pop é relacionada ao surrealismo enquanto um realismo traumático (certamente minha leitura de Warhol é surrealista). Nesse seminário, Lacan define o traumático como um desencontro com o real. Enquanto perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido. De fato ele *deve* ser repetido. "*Wederholen*", escreve Lacan em referência etimológica à idéia de repetição em Freud, "não é *Reproduzieren*" (50): repetição não é reprodução. Isso pode valer como epítome também de meu argumento: repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também *aponta* para o real, e nesse ponto o real *rompe* o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem. Numa alusão à idéia de causalidade accidental de Aristóteles, Lacan chama esse ponto traumático de *touché*; em *Camera Lucida* (1980) Barthes chama-o de *punctum*.<sup>20</sup> "É esse elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge", escreve Barthes. "É aquilo que acrescento à fotografia e que mesmo assim já estava lá." "É preciso, porém abafado. Grita em

17 Swenson, "What is Pop Art?," 60. Isto é, tem um efeito, mas não *realmente*. Uso "afeito" não para reinstaurar uma experiência referencial, mas, ao contrário, para sugerir uma experiência que precisamente não pode ser localizada.

18 Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia" (1917), in: *General Psychological Theory*, Philip Rieff (org.), (Nova York: Collier Books, 1963), 166. O trabalho de Crow é especialmente bom no que diz respeito ao memorial de Warhol a Marilyn, porém ele o lê no sentido de um luto, em vez de lhe atribuir um sentido de melancolia.

19 Ver Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trad. Alan Sheridan (Nova York: W.W. Norton, 1978), 17-64; outras referências estarão incluídas no texto. O seminário sobre o olhar (*gaze*), "Of the Gaze as *Objet Petit a*" tem recebido mais atenção do que o seminário sobre o real, porém o último tem a mesma relevância para a arte contemporânea quanto o primeiro (de qualquer forma, os dois textos devem ser lidos em conjunto). Para um uso provocante do seminário sobre o real em escritos contemporâneos, ver Susan Stewart, "Onda: Reverse Trompe L'Oeil / The Eruption of the Real," in *Crimes of Writing* (Nova York: Oxford University Press), 273-90.

20 "Estou tentando entender aqui como o *touché* é representado na apreensão visual", diz Lacan. "Mostrarei que é ao nível do que chamo de "mancha" que o ponto de *tiche* é encontrado na função escópica" (77). Esse ponto de *tiche*, então, está no sujeito, mas o sujeito enquanto um efeito, uma sombra de uma "mancha" lançada pelo olhar do mundo.

silêncio. Estranha contradição: um raio flutuante.”<sup>21</sup> Essa confusão sobre o local da ruptura, *touché*, ou *punctum*, é uma confusão entre sujeito e mundo, entre o dentro e o fora. É um dos aspectos do trauma; de fato, pode ser que essa mesma confusão *seja* o traumático. (“Onde está sua ruptura?”, pergunta Warhol em uma pintura de 1960, baseada em uma propaganda de jornal, com uma série de flechas voltadas para o buraco entre os seios de uma mulher).

Em *Camera Lucida* Barthes está preocupado com fotografias simples, assim, ele situa o *punctum* em detalhes de conteúdo. Esse raramente é o caso em Warhol. Porém há para mim um *punctum* (Barthes estipula que ele é um efeito pessoal) na indiferença do passante em *White Burning Car III* (“Carro Branco Queimando III”, 1963). Tal indiferença em relação ao acidentado lançado sobre o poste de telefone é ruim o suficiente, mas sua repetição é *insuportável* e aponta para a forma de funcionamento do *punctum* em geral em Warhol. Ele funciona menos por meio do conteúdo do que da técnica, especialmente pelos “raios flutuantes” do processo do *silkscreen*, o escorregar e marcar, o alvejar e esvaziar, o repetir e colorir das imagens. Para tomar outro exemplo, um *punctum* aparece para mim em *Ambulance Disaster* (“Desastre de Ambulância”, 1963) não na mulher jogada na imagem de cima, mas na gota obscena que apaga sua cabeça na imagem de baixo. Nos dois casos – exatamente como o *punctum* em Gerhard Richter aparece menos nos detalhes do que no desfocar esparramado das imagens – assim o *punctum* em Warhol aparece não nos detalhes, mas no pipocar (*poping*) repetitivo da imagem.<sup>22</sup>

Esses pops, como falhas no registro ou uma diluição na cor, servem como equivalentes visuais de nosso desencontro com o real. “O que é repetido”, escreve Lacan, “é sempre algo que acontece... *como por acaso*”. Portanto, é como esses pops: parecem acidentais, mas também parecem repetitivos, automáticos, mesmo tecnológicos (a relação entre acidente e tecnologia, crucial para o discurso sobre o choque, é um tema importante em Warhol).<sup>23</sup> Dessa forma, ele intervém sobre o nosso inconsciente óptico, um termo introduzido por Walter Benjamin para descrever o efeito subliminar das modernas tecnologias de imagem. Benjamin desenvolve essa noção no início dos anos 30, respondendo à fotografia e ao cinema; Warhol a atualiza 30 anos mais tarde, respondendo à sociedade do espetáculo do pós-guerra, aos meios de comunicação de massa e à mercadoria.<sup>24</sup> Nessas imagens do começo de sua carreira, vemos o que é o sonhar a *vida* e o *tempo* na era da televisão – ou, antes, o que é ter pesadelo enquanto vítimas que se preparam para desastres que já chegaram, pois Warhol seleciona momentos em que o espetáculo racha (o caso do assassinato de JFK, o suicídio de Monroe, ataques racistas), mas racham apenas para se expandir.

Portanto, o *punctum* em Warhol não é nem estritamente privado, nem público.<sup>25</sup> Nem tem conteúdo trivial: uma mulher branca atirada para fora de uma ambulância ou um homem negro atacado por um cão da polícia é um

21 Roland Barthes, *Câmera Lúcida*, trad. Richard Howard (Nova York: Hill and Wang, 1981), 26, 55, 53.

22 Ainda outra situação desse pipocar (*poping*) é o apagamento da imagem (que freqüentemente ocorre nos dípticos, isto é, um monocromo próximo de um painel de um acidente de carro ou de uma cadeira elétrica), como se ele fosse um correlativo de um *blackout*.

23 Esse é, aliás, um tema modernista importante, de Baudelaire ao surrealismo e além. Ver Walter Benjamin, “On Some Motifs in Baudelaire” (1939), in *Illuminations*, trad. Harry Zohn (Nova York: Schocken Books, 1969), assim como também Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journal* (Berkeley: University of California Press, 1986). Como aponto na nota 7, esse choque é tátil em Benjamin, como ele é, de outra maneira, em Warhol: “Vejo tudo daquela forma, a superfície disso, uma espécie de Braille mental, apenas passo minhas mãos sobre a superfície das coisas” (Berg, “Andy: My True Story,” 3).

24 De fato Benjamin apenas toca brevemente a questão em “A Short History of Photography” (1931), in Alan Trachtenberg (org.), *Classic Essays on Photography* (New Haven: Leete’s Island Books, 1980) e “The Works of Art in the Age of mechanical Reproduction” (1936), in *Illuminations*.

25 Isso é igualmente verdade para Richter, especialmente em seu conjunto de pinturas de 1988, *October 18, 1977*, no que diz respeito ao grupo de Baader-Meinhof. O *punctum* dessas pinturas, que são baseadas em fotografias de membros de grupos, celas de prisão, cadáveres e funerais, não é um assunto privado, porém tampouco pode ser explicado por um código público (ou *studium* no léxico barthesiano). Isso igualmente fala a favor de uma confusão traumática das esferas pública e privada.

choque. Mas, novamente, essa primeira ordem do choque é protegida pela repetição da imagem, ainda que essa repetição possa também produzir uma segunda ordem do trauma, agora no nível da técnica, em que o *punctum* rompe o anteparo e permite ao real se expor.<sup>26</sup> O real, diz Lacan usando um trocadilho, é *troumatic*, e notei que para mim a gota no *Ambulance Disaster* é um tal buraco (*trou*), ainda que não consiga dizer que perda está figurada ali. Através desses buracos ou pops, temos a impressão de tocar o real, que a repetição da imagem ao mesmo tempo afasta e aproxima de nós. (Às vezes a coloração da imagem produz esse mesmo estranho efeito.)<sup>27</sup>

Dessa forma, tipos diferentes de repetição estão em jogo em Warhol: repetições que se fixam no real traumático, que o protege, que o produz. E essa multiplicidade dá conta do paradoxo não apenas das imagens, que são ao mesmo tempo afetivas e sem afeto, mas também dos observadores, que nem estão integrados (o que é o ideal da maior parte da estética moderna: o sujeito composto na contemplação), nem dispersos (o que é o efeito de grande parte da cultura popular: o sujeito entregue à intensidade esquizóide da mercadoria). “I never fall apart”, comenta Warhol em *The Philosophy of Andy Warhol* (“A Filosofia de Andy Warhol”, 1975), “because I never fall together” (jamais caio aos pedaços (*fall apart*), porque não sou coerente (*fall together*)).<sup>28</sup> Esse é igualmente o efeito de seu trabalho sobre o sujeito, e ele ressoa na produção artística que elabora o pop: novamente, em uma parte do super-realismo, da *appropriation art* (arte de apropriação) e em algumas obras contemporânea envolvidas com o ilusionismo – uma categoria, tal como a do realismo, que esse tipo de arte nos convida a repensar.

### Ilusionismo traumático

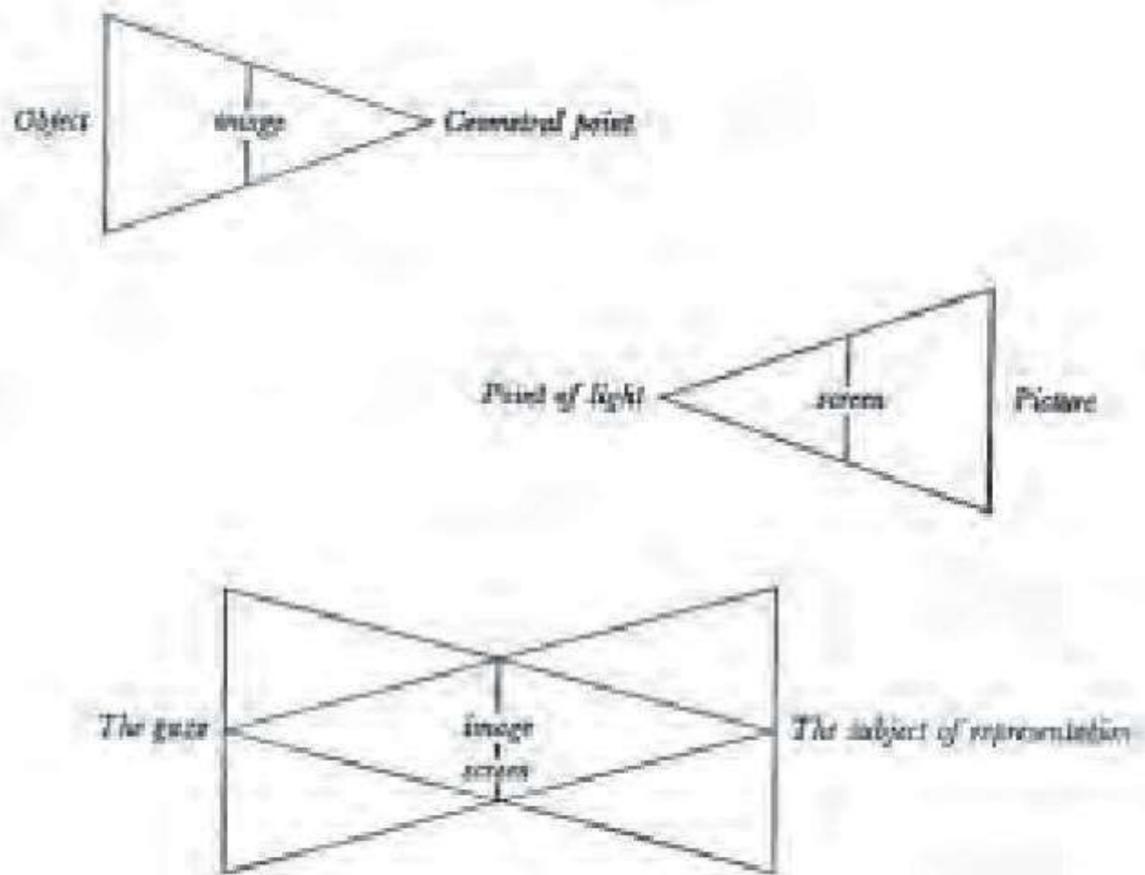
Em seu seminário de 1964 sobre o real, Lacan faz uma distinção entre *Wiederholung* e *Wiederkehr*. O primeiro é a repetição do reprimido, enquanto sintoma ou significante, que Lacan chama de *automaton*, também em alusão a Aristóteles. O segundo é o retorno discutido acima: o retorno do encontro traumático com o real, algo que resiste ao simbólico, que não é de forma alguma um significante, chamado por Lacan, como dissemos, de *touché*. O primeiro, a repetição do sintoma, pode conter ou proteger o segundo, isto é, o retorno do real traumático, que, no entanto, existe para além do *automaton* dos sintomas, “para além da insistência do signo”. De fato, para além do princípio do prazer.<sup>29</sup> Acima relacionei essas duas formas de recorrência aos dois tipos de repetições na imagem warholiana: a repetição de uma imagem a fim de proteger contra um real traumático, que, apesar disso, retorna, acidental e/ou obliquamente, no próprio anteparo. Agora me aventurarei em outra analogia com referência à arte super-realista: às vezes seu ilusionismo é tão excessivo que parece ansioso – ansioso para encobrir o real traumático –, mas essa ansiedade nada mais faz do

26 O choque pode existir no mundo, mas o trauma se desenvolve apenas no sujeito. Como observamos nos capítulos 1 e 7, são necessários dois traumas para efetuar um trauma: pois para que um choque se transforme em trauma, ele deve ser recodificado por um evento posterior; isto é o que Freud quis dizer com ação atrasada (*nachträglich*). Com relação a Warhol, isso sugere que o choque do assassinato de JFK ou o suicídio de Monroe tornou-se trauma apenas posteriormente, *après-coup*, para nós.

27 O colorir pode lembrar o vermelho histórico que Marnie vê no filme epônimo de Hitchcock (1964). Porém esse vermelho é muito codificado, seguro por ser simbólico. As cores de Warhol são arbitrarias, ácidas, *eficientes* (especialmente nas imagens da cadeira elétrica).

28 Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, 81. Em “Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956-1966”, Benjamin Buchloh argumenta que “consumidores (...) podem celebrar nas obras de Warhol seu próprio *status* de ter sido apagado enquanto sujeitos” (in McShine, *Andy Warhol: A Retrospective*, 57). Essa posição é a oposta à de Crow, que afirma que Warhol denuncia o “consumo complacente”. Novamente, em vez de escolher entre as duas, devemos pensá-las em conjunto.

29 O sintoma nos puxa de volta ao mesmo ponto (os trocadilhos de Lacan sobre a etimologia de *Wiederholen* puxam novamente), mas ao menos essa repetição nos oferece uma consistência, até mesmo um prazer. O real, ao contrário, retorna violentamente ao simbólico (novamente, ele não pode ser assimilado ali) para nos derrubar. Enquanto ruptura, ele é ao mesmo tempo extático e mortífero, precisamente além do princípio do prazer, e deve ser vinculado de alguma forma – pelo sintoma, se por mais nada.



que indicar igualmente esse real.<sup>30</sup> Tais analogias entre o discurso psicanalítico e as artes visuais valem pouco, se nada fizer a mediação entre os dois. Porém, aqui, tanto a teoria quanto a arte relaciona a repetição à questão da visibilidade e do olhar (*gaze*).

Mais ou menos contemporâneo à divulgação do pop e ao nascimento do super-realismo, o seminário de Lacan sobre o olhar sucede àquele sobre o real; ele é muito citado, mas pouco compreendido. É possível que haja um olhar masculino e que o capitalismo esteja voltado para o sujeito masculino, mas esses argumentos não encontram sustentação nesse seminário de Lacan, para quem o olhar não está incorporado a um sujeito, pelo menos numa primeira instância. Numa certa medida, à semelhança de Jean-Paul Sartre, Lacan distingue entre o ver (ou o olho) e o olhar, e em certa medida, como Merleau-Ponty, ele situa esse olhar *no mundo*.<sup>31</sup> Em Lacan, o que ocorre com a linguagem também ocorre com o olhar: ele preexiste ao sujeito, que, “olhado por todos os lados”, não é mais do que uma “mancha” no “espetáculo do mundo”. Portanto, posicionado, o sujeito tende a sentir o olhar como uma ameaça, como se o questionasse, e é por isso que, de acordo com Lacan, “o olhar, *qua objecta*, pode vir a simbolizar essa falta central expressa no fenômeno da castração”.

Ainda mais do que Sartre e Merleau-Ponty, portanto, Lacan desafia o velho privilégio do sujeito na visão e na autoconsciência (o *vejo-me vendo a mim mesmo* que fundamenta o sujeito fenomenológico), assim como o velho domínio do sujeito sobre a representação (“esse aspecto de pertença a mim da representação, tão sugestivo de propriedade”, que imbui o sujeito cartesiano de poder). Lacan subjuga esse sujeito na famosa anedota da lata de sardinha que boiava no mar, brilhando ao sol, parecendo olhar para o jovem Lacan que estava

30 Como veremos, esse ponto *traumático* pode ser associado com o ponto central na perspectiva linear, a partir do qual o mundo retratado retribui o olhar do observador. A pintura de perspectiva tem formas diferentes de sublimar esse buraco: em pinturas religiosas o ponto freqüentemente representa a infinidade de Deus (na *Última Ceia*, de Leonardo ele toca o halo de Cristo), na pintura de paisagem, a infinidade da natureza (existem muitos exemplos americanos no século XVIII), e assim por diante. A pintura super-realista, eu sugiro, sela ou mistura esse ponto com a superfície, enquanto muito da arte contemporânea procura apresentá-lo dessa forma – ou ao menos opor-se a sua forma de sublimação tradicional.

31 Lacan apóia-se, em particular, no Sartre de *Being and Nothingness* (1943) e no Merleau-Ponty de *The Phenomenology of Perception* (1945).

no barco de pesca “ao nível do ponto de luz, o ponto a partir do qual tudo o que olha para mim está situado”. Portanto, visto de seu ponto, figurado como ele/ela o figura, o sujeito laciano está fixo numa dupla posição, o que leva Lacan a sobrepor ao cone tradicional da visão que emana do sujeito outro cone que emana *do objeto*, no ponto da luz que ele chama de olhar.

O primeiro cone é familiar a partir dos tratados de perspectiva do Renascimento: o sujeito é evocado como o mestre do objeto, ordenado e focado como uma imagem posicionada para ele/ela, a partir de um ponto de vista geométrico. Porém, Lacan acrescenta imediatamente, “não sou simplesmente esse sujeito puntiforme localizado no ponto geométrico a partir do ponto em que a perspectiva é compreendida. Não há dúvidas de que no fundo de meus olhos, a figura está pintada. A figura está certamente dentro de meus olhos. Mas eu, eu estou na figura”.<sup>32</sup> Isto é, o sujeito também está sob a consideração do objeto, fotografado por sua luz, figurado por seu olhar: portanto, a sobreposição dos dois cones, com o objeto também no ponto da luz (do olhar), o sujeito também no ponto da figura, e a imagem também alinhada com o anteparo.

O significado deste último termo é obscuro. Entendo que ele se refira à reserva cultural da qual cada imagem é uma instância. Podemos chamá-la de convenções da arte, a *schemata* da representação, os códigos da cultura visual; o anteparo faz a mediação entre o olhar-do-objeto e o sujeito, mas também *protege* o sujeito do olhar-do-objeto. Isto é, ele capta o olhar, “pulsante, estontante e espalhado” e o *domestica* em uma imagem.<sup>33</sup> Esta última formulação é crucial. Para Lacan, os animais estão presos no olhar do mundo, estão apenas à disposição ali. Os humanos não estão tão reduzidos a essa “captura imaginária”, pois temos acesso ao simbólico – nesse caso, ao anteparo enquanto lugar de fabricação e visualização das figuras, onde podemos manipular e moderar o olhar. “O homem, de fato, sabe como jogar com a máscara enquanto aquilo para além do qual existe o olhar”, afirma Lacan. “O anteparo é aqui o *locus* da mediação”. Dessa forma, o anteparo permite ao sujeito, a partir do ponto da figura, apreender o objeto, que se encontra no ponto da luz. De outra forma seria impossível, pois ver sem o anteparo seria deixar-se cegar pelo olhar ou tocar pelo real.

Assim, mesmo que o olhar capture o sujeito, o sujeito pode domesticar o olhar. Esta é a função do anteparo: negociar uma *rendição* do olhar, como em uma *rendição* de alguém armado. Note os tropos atávicos de pregações e domesticações, lutas e negociações. São atribuídas atividades estranhas, tanto ao olhar quanto ao sujeito, e eles são posicionados de forma paranóica.<sup>34</sup> De fato, Lacan imagina o olhar não apenas como malévolos, mas também como violento, como uma força que pode deter ou mesmo matar, se não for primeiramente desarmado.<sup>35</sup> Portanto, quando urgente, a realização de imagens é apotrópica: seus gestos contêm essa detenção do olhar antes do fato. Quando “apolínea”, a realização de imagens é pacificadora: suas perfeições pacificam o

32 Curiosamente a tradição de Sheridan acrescenta um “não” (“Mas não estou na imagem”) onde o original dizia “Mais moi, je suis dans le tableau” (*Le Séminaire de Jacques Lacan*, Livre XI [Paris: Editions du Seuil, 1973], 89). Esse acréscimo tem apoiado o engano quanto ao lugar do sujeito, mencionado na próxima nota. Lacan é bastante claro nesse ponto; por exemplo: “o primeiro [sistema triangular] é aquele que, num campo geométrico, coloca o sujeito da representação no nosso lugar, e o segundo é aquele que *me* coloca na imagem” (105).

33 Alguns leitores situam o sujeito na posição do anteparo, talvez tomando como base esta declaração: “Ese sou algo na imagem, será sempre na forma do anteparo, que chamei anteriormente de mancha ou ponto” (97). O sujeito é um anteparo no sentido de que, observado por todos os lados ele/ela bloqueia a luz do mundo, lança uma sombra, é uma “mancha” (paradoxalmente esse anteparo é o que permite ao sujeito ver, em primeiro lugar). Porém esse anteparo é diferente da imagem-anteparo, e situar o sujeito apenas lá contradiz a superposição dos dois cones, em que o sujeito é igualmente observador e imagem. O sujeito é um agente da imagem-anteparo, e não um único com ela.

Em minha leitura, o olhar não é já semiótico, como para Norman Bryson (ver *Tradition and Desire: From David to Delacroix* [Cambridge University Press, 1984], 64-70). Em alguns sentidos ele melhora Lacan, que, usando Merleau-Ponty, torna o olhar quase animista. Por outro lado, ler o olhar como já sendo semiótico é domesticá-lo antes do fato. Para Bryson, no entanto, o olhar é benigno, “uma plenitude luminosa”, e o anteparo “mortifica” em vez de proteger o sujeito (“The Gaze is in the Expanded Field”, in Hal Foster (org.) *Vision and Visuality* [Sattle: Bay Press, 1988], 92).

34 Sobre o atavismo desse nexos de olhar, reza e paranóia, considerem a seguinte observação do romancista Philip K. Dick: “Penso que, em alguns aspectos, a paranóia é um desenvolvimento nos dias modernos de um sentido antigo, arcaico, que os animais ainda têm – animais de luta – de que estão sendo observados... Digo que a paranóia é um sentido atávico. É um sentido em declínio, que tínhamos há muito tempo, quando éramos – quando nossos ancestrais eram – muito vulneráveis a predadores, e esse sentido lhes diz que estão sendo observados. E estão provavelmente sendo observados por algo que irá pegá-los... E freqüentemente meus personagens têm esse sentimento. Mas o que realmente fiz foi tornar a sociedade deles atávica. E ainda que se passe no futuro, em muitas formas eles estão vivendo – há uma qualidade de retrocesso em suas vidas, sabe? – Estão vivendo como nossos ancestrais viviam. Quero dizer, as ferramentas

são do futuro, o cenário está no futuro, mas as situações são realmente do passado" (trecho de uma entrevista de 1974, usada como epígrafe em *The Collected Stories of Philip K. Dick*, vol. 2 [Nova York: Carol Publishing, 1990]).

Bryson discute a paranóia do olhar em Sartre e em Lacan em "The Gaze in the Expanded Field," no qual ele sugere que, mesmo ameaçado pelo olhar, o sujeito é também confirmado por ele, fortalecido precisamente por sua alteridade. De forma semelhante, numa discussão de Thomas Pynchon, Leo Bersani declara que a paranóia é o último refúgio do sujeito: "Na paranóia, a função primeira do inimigo é prover uma definição do real que faz a paranóia necessária. Devemos assim começar a suspeitar que a estrutura da paranóia, em si, é um mecanismo pelo qual a consciência mantém a polaridade entre o eu e o não-eu, preservando assim o conceito de identidade. Na paranóia, dois textos verdadeiros se confrontam: existência subjetiva e um mundo de alteridade monolítica. Essa oposição só poderá ser derrubada se renunciarmos à crença confortadora (ainda que perigosa) em identidades localizáveis. Apenas então, talvez, os duplos simulados da visão paranóica poderão destruir precisamente a oposição que ela parece sustentar" ("Pynchon, Paranóia, and Literature," *Representations* 25 [Winter 1989]: 109. Há um aspecto paranóico em outros modelos de visualidade – o olhar masculino, vigilância, espetáculo, simulação. O que produz essa paranóia e ao que ela serve, isto é, para além dessa estranha in/segurança do sujeito?

35 Lacan relaciona o olhar malefético ao olho mau, que ele vê como um agente de doença e morte, com o poder de cegar e de castrar: "É uma questão de retirar a posse que o olho mau tem sobre o olhar, para reduzir sua força. O olho mau é o *fascinum* [feitiço]. Ele é aquilo que tem o efeito de detenção do movimento e, literalmente, de matar a vida... É precisamente uma das dimensões em que o poder do olhar é exercido diretamente." (118). Lacan afirma que o olho mau é universal, sem qualquer olho benevolente que lhe equivalha, nem mesmo na Bíblia. Porém em representações bíblicas existe o olhar da Madonna sobre a Criança e da Criança sobre nós. Apesar disso, Lacan opta pelo exemplo da inveja em Santo Agostino, que relata sobre seus sentimentos assassinos de exclusão diante da visão de seu irmão menor no seio da mãe: "Isso é verdadeira inveja – a inveja que faz o sujeito empalidecer diante da imagem de um eu completo e fechado sobre si mesmo, diante da idéia de que o *petit a*, o *a* separado no qual ele está pendurado, pode ser a posse que traz satisfação a um outro." (116).

Aqui Lacan pode ser contrastado com Walter Benjamin, que imagina o olhar aurático e repleto de dentro da díade mãe e criança, em vez de ansioso e invejoso, na posição de um terceiro

olhar, "relaxam" seu domínio sobre o observador (esse termo nietzscheano projeta novamente o olhar como dionisiaco, cheio de desejo e morte). Isso é a contemplação estética segundo Lacan: algumas obras podem tentar um *trompe-l'oeil*, um engodo do olhar, mas toda arte aspira a um *dompte-regard*, a uma domesticação do olhar.

A seguir irei sugerir que uma parte das obras contemporâneas recusa o velho mandamento da pacificação do olhar, a fim de unir o imaginário e o simbólico contra o real. *É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que evocasse essa condição sublime.* Com esse objetivo, ela não somente se move para atacar a imagem, mas para romper o anteparo, ou sugere que este já se encontra roto. Porém, por enquanto, quero continuar com as categorias do *trompe-l'oeil* e do *dompte-regard*, pois uma parte da arte pós-pop desenvolve truques ilusionistas e domesticações de maneira que se distingue do realismo não apenas no antigo sentido referencial, mas também no sentido do traumático delineado acima.<sup>36</sup>

Em seu seminário sobre o olhar, Lacan reconta a anedota clássica da competição de *trompe-l'oeil* entre Zeuxis e Parrhasius. Zeuxis pinta uvas de forma a ludibriar os pássaros, mas Parrhasius pinta uma cortina, de forma a iludir Zeuxis, que pede para ver o que se encontra por trás da cortina e reconhece com embaraço sua derrota. Para Lacan a história diz respeito à diferença entre captações imaginárias de animais *ludibriados* e homens *enganados*. Verossimilhança provavelmente tem pouca relação com ambas as situações: o que parecem uvas para uma espécie pode não parecer para outra. A coisa importante é o signo apropriado para cada uma delas. Mais significativo aqui é que o animal é ludibriado com relação à superfície, ao passo que o humano é enganado no que diz respeito ao que se encontra *por trás*. E atrás da figura, para Lacan, encontra-se o olhar, o objeto, o real, com o qual "o pintor, enquanto criador ... estabelece um diálogo". Portanto, uma ilusão perfeita não é possível e, mesmo que fosse possível, não responderia à questão sobre o real, que sempre permanece atrás e além, para nos ludibriar. Isso ocorre porque o real não pode ser representado; de fato ele é definido como tal, como o negativo do simbólico, um desencontro, uma perda do objeto (a pequena parte do sujeito perdido para o sujeito o *objeta*). "Esta outra coisa [por trás da figura e além do princípio do prazer] é o *petit a*, em torno do qual se desenvolve um combate cujo *trompe-l'oeil* é a alma".

Enquanto a arte do *trompe-l'oeil*, o super-realismo está igualmente envolvido nesse combate, porém ele é mais do que um engodo do olho. Ele é um subterfúgio *contra* o real, uma arte empenhada não só em pacificar o real, mas também em selá-lo por trás da superfície, embalsamá-lo em suas aparências. (Obviamente essa não é a compreensão que eles têm de si mesmos: o super-realismo procura revelar a realidade como aparência. Porém, fazê-lo, quero sugerir, é postergar o

real – ou, novamente, selá-lo.) O super-realismo empreende esse selar por meio de pelo menos três formas. A primeira é representando a realidade aparente como um *signo* codificado. Com frequência baseado manifestamente na fotografia ou em cartões-postais, esse super-realismo mostra o real como já absorvido no simbólico (como nas primeiras obras de Malcom Morley). A segunda é representando a realidade aparente como uma *superfície* fluída. Mais ilusionista que a primeira, esse surper-realismo *desrealiza* o real, com efeitos de simulacro (relacionada às pinturas pop de James Rosenquit, essa categoria inclui Audrey Flanck e Don Eddy, entre outros). A terceira é representando a realidade aparente como um *enigma* visual com reflexos e refrações de todos os tipos. Nesse super-realismo, que se relaciona com os dois primeiros, a estrutura do real é forçada para o ponto de implosão, de colapso sobre o observador. Diante dessas pinturas, nos sentimos submetidos ao olhar, observados de muitos lados: daí a dupla perspectiva impossível que Richard Estes intentava em *Union Square* (1985), que converge mais sobre nós do que se estende a partir de nós, ou seu igualmente impossível *Double Self-Portrait* (Auto-Retrato Duplo, 1976), no qual olhamos por uma vitrina de lanchonete em completa perplexidade com relação ao que se encontra dentro ou fora, o que está diante ou atrás de nós. Se *Union Square* pressiona o paradigma renascentista da perspectiva linear como na *The Ideal City* (A Cidade Ideal), o *Double Self-Portrait* pressiona um paradigma barroco de flexibilidade pictórica, como em *Las Meninas* (não é surpreendente que, na ação de usar linhas e superfícies para amarrar e amaciar o real, o super-realismo se voltasse para os intrincamentos barrocos de um Velazquez).

Nessas pinturas, Estes transporta seu modelo histórico para um anúncio comercial e para uma vitrina de loja em Nova York; e, de fato, como no pop, é difícil imaginar o super-realismo apartado das linhas embaralhadas e superfícies lúcidas do espetáculo capitalista: a sedução narcisista das vitrinas de lojas, o brilho lascivo dos carros esporte – enfim, o apelo sexual do signo da mercadoria, com a feminilização da mercadoria e a mercantilização do feminino, de tal forma que, ainda mais que o pop, o super-realismo celebra mais do que questiona. Como reproduzidas nessa arte, essas linhas e superfícies frequentemente se distendem, dobram-se sobre si mesmas, achatando a profundidade pictórica. Mas terão elas o mesmo efeito sobre a profundidade *psíquica*? Em uma comparação entre o pop e o super-realismo de um lado, e o surrealismo de outro, Frederic Jameson diz o seguinte:

Precisamos apenas justapor o manequim, como símbolo [surrealista], aos objetos fotográficos da arte pop, as latas de sopa Campbell, as pinturas de Marilyn Monroe, ou às curiosidades visuais da op art; precisamos apenas trocar, aquele ambiente de pequenos ateliês e balcões de lojas, pelo *marché aux puces* e o barulho das ruas, pelos postos de gasolina ao longo das superestradas americanas, as brilhantes fotografias

excluído. De fato, Benjamin imagina o olhar benevolente que Lacan se recusa a ver, um olhar mágico que reverte o fetichismo e desfaz a castração, uma aura redentora baseada na memória do olhar e do corpo materno: "A experiência da aura, portanto, repousa sobre a transposição de uma resposta comum ao relacionamento humano para o relacionamento entre um objeto inanimado ou natural e o homem. A pessoa que olhamos, o que sente que está sendo olhada, revida nosso olhar. Perceber a aura de um objeto que olhamos significa investi-lo da habilidade de nos retornar o olhar. Essa experiência corresponde ao fato da *mémoire involontaire*." ("Sobre Alguns temas em Baudelaire...") Para discussão mais ampla sobre o tema, ver meu *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), 193-205.

36 Para Lacan, o olhar enquanto *objeto a*, enquanto o real, é a questão não apenas da pintura de *trompe-l'oeil*, mas de toda pintura (ocidental), da qual ele oferece uma curta história. (Aqui ele pode ser novamente contrastado com Benjamin, que apresenta uma história diferente em "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction") Lacan relaciona três regimes sociais – religioso, aristocrático e comercial – a três olhares pictóricos, que ele denomina "sacrificial" (o olhar de Deus; seu exemplo são os ícones bizantinos), "comunal" (o olhar de líderes aristocráticos; seu exemplo é o retrato de grupo dos doges venezianos) e "moderno" ("o olhar do pintor, que reivindica se impor como sendo o único olhar" [113]; aqui ele alude a Cézanne e Matisse). Para Lacan, cada olhar pictórico impõe uma apresentação do olhar como *objeto a*. Argumentarei abaixo que algumas formas de arte pós-moderna querem quebrar essa negociação, essa sublimação do olhar – que para Lacan seria romper com a própria arte.

nas revistas ou o paraíso de celofane de uma farmácia americana, para nos dar conta de que os objetos do surrealismo desapareceram sem deixar traços. Daqui para frente, naquilo que podemos chamar de capitalismo pós-industrial, os produtos com os quais somos supridos são, em última instância, sem profundidade: seu conteúdo de plástico é totalmente incapaz de servir como condutor de energia psíquica.<sup>37</sup>

Aqui Jameson marca uma virada na produção e no consumo que afeta a arte e igualmente a subjetividade; mas será que é uma "quebra histórica de um tipo absoluto e inesperado?"<sup>38</sup> Esses velhos objetos podem estar deslocados (já para os surrealistas eles eram atraentemente fora de moda), mas não se foram sem deixar traço. Certamente os *sujeitos* relacionados a esses objetos não desapareceram; as épocas do sujeito, quanto mais do inconsciente, não são tão pontuais.<sup>39</sup> Resumindo, o super-realismo retém uma conexão subterrânea com o surrealismo no registro do sujeito, e não apenas porque ambos jogam com fetichismos sexual e de mercadoria.

George Bataille comentou certa vez que seu tipo de surrealismo envolvia mais o *sub* do que o *sur*, mais o baixo materialista do que o alto idealista (que ele associava a André Breton).<sup>40</sup> Meu tipo de surrealismo envolve também mais o *sub* do que o *sur*, mas no sentido do real que se encontra por debaixo, que esse surrealismo procura atingir, deixar eclodir, como que por acaso (o que novamente é uma forma de aparição pela repetição).<sup>41</sup> O super-realismo está também envolvido com o real que se encontra por debaixo, mas, como um *super-realismo*, está preocupado em ficar em cima dele, deixá-lo por baixo. À diferença do surrealismo, portanto, quer esconder mais do que revelar o real. Assim, ele acumula suas camadas de signos e superfícies retirados do mundo do consumo não só contra a profundidade representacional, mas igualmente contra o real traumático. No entanto, esse movimento ansioso para encobrir esse real aponta, apesar disso, para ele. O super-realismo permanece uma arte "do olho, feito desesperado pelo olhar", e o desespero aparece. Como resultado, sua ilusão fracassa não só enquanto um truque do olho, mas enquanto uma domesticação do olhar, uma proteção contra o real traumático, isto é, ela falha em *não* nos lembrar do real e, nesse sentido, ela também é traumática: uma *ilusão traumática*.

## O retorno do real

Se o real está reprimido no super-realismo, ele também retorna ali, e esse retorno rompe com a superfície super-realista dos signos. Porém, assim como essa ruptura é inadvertida, também o é o pequeno distúrbio do espetáculo capitalista que ele pode causar. Esse distúrbio não é tão inadvertido na *appropriation art* (arte de apropriação), que, especialmente na versão simulacral associada com Richard Prince, pode assemelhar-se ao super-realismo, com seu excesso de signos, fluidez de superfície e envolvimento do observador. Porém, as diferenças entre as duas são mais importantes do que as semelhanças. Ambas

37 Frederic Jameson, *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University press, 1971), 105.

38 *Idem, ibidem* (grifo meu).

39 Um e outro não são modos produtivos, muito menos relações sociais, formas representacionais, etc., o que Jameson sabe.

40 Ver Georges Bataille, "The 'Old Male' and the Prefix *Sur* in the Words *Surhomme* and *Surrealist*," in *Visions of Excess*, Allan Stoekl (org.) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

41 O objetivo é raramente alcançado no Surrealismo; de fato, mesmo sua possibilidade foi questionada nos primeiros tempos do movimento (ver *Compulsive Beauty*, XV-XVI). Em outras palavras, o surrealismo poderia estar do lado do *automaton*, da repetição do sintoma como significante, mais do que no ponto do *touché*, do irromper do real, onde uma parte da arte contemporânea aspira a estar.

as artes usam a fotografia, mas o super-realismo explora alguns valores fotográficos (como ilusionismo) no interesse da pintura e exclui outros (como reprodução), não compatíveis com esse interesse, que até ameaçam valores pictóricos, como o da imagem única. A *appropriation art*, por outro lado, usa a reprodutibilidade fotográfica para questionar a singularidade da pintura, como nas primeiras cópias de mestres modernos de Sherrie Levine. Ao mesmo tempo, ela ou leva a ilusão fotográfica para um ponto de implosão, como nas primeiras refotografias de Prince, ou provoca uma reviravolta nessa ilusão para questionar a verdade documental da fotografia, o valor referencial da representação, como nos primeiros textos-fotos de Barbara Kruger. Daí a crítica excessiva da representação nessa arte pós-moderna: uma crítica de categorias artísticas e de gêneros documentais, de mitos da mídia e protótipos sexuais.

Assim, também as duas artes posicionam o observador de forma diferente: em sua elaboração da ilusão, o super-realismo convida o observador a devanear de forma quase esquizofrênica em sua superfície, enquanto em sua exposição da ilusão a *appropriation art* pede ao observador para olhar criticamente para além de sua superfície. Porém, por vezes, as duas se encontram aqui, como quando a *appropriation art* envolve o observador em uma maneira super-realista.<sup>42</sup> Mais importante, as duas se aproximam no seguinte aspecto: no super-realismo a realidade é apresentada como sobrecarregada de aparência, e na *appropriation art*, como construída pela representação. (Assim, por exemplo, as imagens de Malboro de Prince figuram a realidade da natureza norte-americana por meio do mito do *cowboy* do Oeste). Essa visão construcionista da realidade é a posição básica da arte pós-moderna, ao menos em sua visada pós-estruturalista, e ela encontra um paralelo na posição básica da arte feminista, ao menos em sua vertente psicanalítica: de que o sujeito é ditado pela ordem simbólica. Tomadas em conjunto, essas duas posições levaram muitos artistas a se concentrar na imagem-anteparo (refiro-me novamente ao esquema laciano de visualidade), freqüentemente negligenciando o real, de um lado, ou o sujeito, de outro. Assim, nas primeiras cópias de Levine, por exemplo, a imagem-anteparo é praticamente tudo o que existe; não é muito perturbada pelo real nem muito alterada pelo sujeito (nessas obras, pouca importância é dada ao artista e ao observador).

Porém, a relação da *appropriation art* com a imagem-anteparo não é tão simples: ela pode ser crítica do anteparo, até mesmo hostil, e fascinada por ele, quase enamorada. E, por vezes, tal ambivalência sugere o real, isto é, na medida em que a *appropriation art* trabalha para expor a ilusão da representação, ela pode furar a imagem-anteparo. Consideremos as imagens de pôr-de-sol de Prince, que são refotografias de propagandas de férias tiradas de revistas, imagens familiares de jovens amantes e crianças graciosas na praia, com o sol e o mar oferecidos como tantas outras mercadorias. Prince manipula a aparência super-

42 O envolvimento do observador (por exemplo, nas imagens de entretenimento de Prince) é uma propriedade do simulacrum definido por Deleuze: "O *simulacrum* implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que não podem ser dominadas pelo observador. É porque não as pode dominar que ele tem a impressão de semelhança. O *simulacrum* inclui em si mesmo o diferencial de pontos de vista, e o espectador transforma-se em parte do *simulacrum*, que é transformado e deformado de acordo com o seu ponto de vista. Resumidamente, entrelaçado no interior do *simulacrum* existe um processo de enlouquecimento, de falta de limites." (Plato and the Simulacrum," *October* 27 (Winter [1983]: 49). Esse entrelaçamento do observador também concerne às confusões do eu e da imagem, dentro e fora, na fantasia consumista, como explorado em muitas imagens de propaganda e em algumas *appropriation art*. "Seus próprios desejos tinham muito pouco a ver com o que vinha de si mesmo," escreve Prince em *Why I Go to the Movies Alone* (1983), pois o que ele pôs para fora, (ao menos em parte) já estava fora. Sua maneira de fazê-lo novo era *fazê-lo novamente*, e fazê-lo outra vez era o suficiente para ele e certamente, de um ponto de vista pessoal, *quase ele*." (New York: Tanam Press, 63). Às vezes essa ambigüidade faz seu trabalho ser provocativo de uma forma que a *appropriation art*, confiante demais em sua capacidade crítica, não consegue ser, pois Prince está envolvido na fantasia consumista que ele desnaturaliza. Isto é, às vezes sua crítica é eficiente precisamente porque ela é comprometida – pois nos deixa ver uma consciência dividir-se diante de uma imagem. Por outro lado, esse dividir-se também pode ser outra versão da razão cínica.

realista dessas propagandas a ponto de elas se tornarem *desrealizadas* no sentido da aparência, mas *realizadas* no sentido do desejo. Em várias imagens, um homem levanta uma mulher para fora da água, mas a pele dos dois aparece queimada — como em uma paixão erótica que é também uma irradiação fatal. Aqui o prazer *imaginário* da cena de férias vai mal, torna-se obsceno, deslocado por um êxtase *real* de desejo acompanhado de morte, *jouissance* que espia por detrás do princípio do prazer da imagem-propaganda ou, em geral, da imagem-anteparo.<sup>43</sup>

*Essa mudança na concepção – da realidade como um efeito da representação para o real como uma coisa do trauma – pode ser definitiva na arte contemporânea e tanto mais na teoria contemporânea, na ficção e no cinema.* Pois com essa mudança na concepção veio uma mudança na prática, que desejo enfatizar aqui, novamente numa relação com o diagrama laciano da visualidade, como uma mudança do foco, da imagem-anteparo para o olhar-do-objeto. Essa mudança pode ser acompanhada na obra de Andy Sherman, que fez tanto quanto qualquer artista para prepará-la. De fato, se dividirmos sua obra em três grupos, ela parecerá mover-se ao longo das três principais posições do diagrama de Lacan.

Nos primeiros trabalhos de 1975-82, das cenas congeladas de filmes até as projeções de fundo (*rear projections*), encartes e testes de cor, Sherman evoca o sujeito sob o olhar, o sujeito-como-figura, que é igualmente o lugar principal de outros trabalhos feministas do começo da *appropriation art*. Seus sujeitos vêem, é lógico, mas são muito mais *vistos*, capturados pelo olhar. Frequentemente, nas cenas congeladas de filmes e nos encartes, esse olhar parece vir de outro sujeito, que poderia indicar o observador. Às vezes, nas projeções de fundo, ele parece vir do espetáculo do mundo. Porém, frequentemente também, o olhar parece vir de dentro. Aqui, Sherman mostra seus sujeitos femininos como auto-observados – não em uma imanência fenomenológica (*me vejo me vendo*), mas em um estranhamento psicológico (*não sou o que imaginava ser*). Assim, na distância entre a jovem mulher arrumada e sua face no espelho, em *Untitled Film Still #2* (1977), Sherman capta a distância entre corpo imaginado e corpo real, imagens que existem em cada um de nós. A distância do (mal)reconhecimento em que a moda e a indústria de entretenimento operam dia e noite.

Nos trabalhos intermediários de 1987-90, das fotos de moda, passando pelas ilustrações de contos de fada e pelos retratos de história da arte, até as fotos de desastres, Sherman move para a imagem-anteparo, para seu repertório de representação. (Falo apenas de foco: ela também se volta para a imagem-anteparo nos primeiros trabalhos, e o sujeito-como-figura, igualmente não desaparece nesses trabalhos intermediários.) As séries de moda e história da arte retomam dois topos da imagem-anteparo que afetaram profundamente as auto-apresentações, presentes e passadas. Aqui Sherman faz a paródia do *design* de vanguarda com uma longa série de vítimas da moda e ridiculariza a história da

43 Considere esta observação apositiva de Slavoj Žižek: "Aqui se encontra a ambigüidade fundamental da imagem no pós-modernismo: ela é um tipo de barreira que permite ao sujeito manter distância do real, protegendo-o de sua irrupção, porém seu 'hiper-realismo' intrusivo evoca a náusea do real" ("Grimaces of the Real," *October* 58 [Fall 1991]: 59). Richard Misrach também evoca esse real obscuro, especialmente em sua série "Playboy" (1989-1991). Com base em imagens de revistas usadas como alvo de tiro em testes de alcance nucleares, essas fotografias revelam uma agressão poderosa à visualidade na cultura contemporânea. (Algumas *décollages* dos anos 50 e 60 também dão testemunho dessa agressão na sociedade do espetáculo.) Seria essa antvisualidade relacionada com a paranóia do olhar mencionada na nota 34?



arte com uma galeria de horríveis aristocratas (em uma substituição de tipos do renascimento, barroco, rococó e neoclassicismo, com alusões a Rafael, Caravaggio, Fragonard e Ingres). A brincadeira torna-se perversa quando, como em algumas fotografias de moda, a distância entre o corpo imaginado e o corpo real torna-se psicótica (um ou dois modelos não parecem ter qualquer percepção egóica) e quando, em algumas fotografias da história da arte, a desidealização é levada a ponto de dessublimação: com sacos marcados por cicatrizes no lugar de bustos e furúnculos no lugar de narizes, esses corpos rompem os limites da representação com propriedade, rompem, de fato, com a própria subjetividade.<sup>44</sup>

Essa virada em direção ao grotesco é acentuada nos contos de fada e imagens de desastres, alguns dos quais mostram terríveis acidentes de nascimento e aberrações da natureza (uma jovem mulher com nariz de porco, uma boneca com cabeça de um velho homem imundo). Aqui, como ocorre freqüentemente em filmes de terror e histórias de ninar, o horror significa, em primeiro lugar e acima de tudo, horror à maternidade, ao corpo da mãe tornado estranho, mesmo repulsivo, na repressão. Esse corpo é igualmente a cena primária do *abjeto*, uma categoria do (não)ser definida por Julia Kristeva como nem sujeito, nem objeto, mas antes de se tornar o primeiro (antes da inteira separação da mãe) ou depois que se tornou objeto (como um cadáver entregue à condição de objeto).<sup>45</sup> Essas condições extremas são sugeridas por algumas das cenas de desastres, infiltradas como estão de significantes de sangue menstrual e descarga sexual, vômito e

Andy Sherman. *Sem títulos (#2 e #153)*, 1977 e 1985

44 Rosalind Krauss concebe, em *Andy Sherman*, essa dessublimação como um ataque à verticalidade sublimada da imagem artística tradicional (New York: Rizzoli, 1993). Ela igualmente discute a obra numa relação com o diagrama da visibilidade de Lacan. Ver também a discussão de Sherman em Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1996), que apareceu tarde demais para que eu o pudesse consultar.

45 Ver Julia Kristeva, *Powers of Horror*, trad. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982).

merda, decadência e morte. Tais imagens evocam o corpo virado ao avesso, o sujeito literalmente abjetado, jogado fora. Mas também evocam o fora tornado dentro, o sujeito-come-figura invadido pelo olhar-do-objeto. A essa altura, algumas imagens passam para além do abjeto, que freqüentemente se relaciona com substâncias e significados não só em direção ao *informe* – uma condição descrita por Bataille, em que a forma significativa se dissolve porque a distinção fundamental entre figura e fundo ou eu e outro se perde –, mas também em direção ao *obsceno*, em que o olhar-do-objeto é apresentado *como se não houvesse uma cena para encená-lo, nenhuma moldura representativa para contê-lo, nenhum anteparo*.<sup>46</sup>

Esse também é o universo das obras pós-1991, as imagens da guerra civil e de sexo, pontuadas por *close-ups* em corpos e/ou partes de corpos simuladamente deformados e/ou mortos. Às vezes o anteparo parece tão rasgado, que o olhar-do-objeto não só invade o sujeito-come-figura, mas o domina. E em algumas imagens de desastres e guerra civil intuimos o que seria ocupar a terceira posição impossível no diagrama laciano, receber o olhar pulsante e mesmo tocar o objeto obsceno, sem a proteção do anteparo. Em uma de suas imagens, Sherman fornece a esse olho mau sua própria visada terrificante.

Nesse esquema, o impulso para destruir o sujeito e rasgar o anteparo levou Sherman de seus primeiros trabalhos, em que o sujeito é captado no olhar, via trabalhos intermediários, em que ele é envolvido pelo olhar, até os mais recentes, em que ele é obliterado pelo olhar, apenas para retornar como partes de bonecos desconjuntados. Mas esse ataque duplo sobre o sujeito e sobre o anteparo não ocorre apenas com Sherman; acontece em várias frentes na arte contemporânea, nas quais ele é colocado, quase abertamente, a serviço do real.

Esse trabalho evoca o real de diferentes formas. Começarei com duas abordagens que beiram o ilusionismo. A primeira envolve um ilusionismo praticado menos em imagens do que em objetos (se ele se relaciona com o super-realismo, é então referindo-se às figuras de Duane Hanson e John de Andrea). Essa arte faz de forma intencional o que alguma arte super-realista e *appropriation art* faziam de forma inadvertida, ou seja, empurra o ilusionismo até o ponto do real. Aqui, o ilusionismo é usado não para encobrir o real com uma superfície de simulacro, mas para *descobri-lo* em coisas misteriosas, que são freqüentemente também incluídas em *performances*. Com esse fim, alguns artistas provocam o estranhamento com relação a objetos cotidianos relacionados com o corpo (como os urinóis selados e as pias esticadas de Robert Gober, a mesa com natureza-morta que recusa ser morta, de Charles Ray, e os aparatos quase atléticos, desenhados como elementos de *performance* por Matthew Barney). Outros artistas tornam estranhos alguns objetos infantis retornados do passado, freqüentemente distorcidos em escala ou proporções, com um toque de sinistro (como nos pequenos caminhões ou nos enormes ratos de Katarina Fritsch) ou de

46 Com respeito a essas diferenças, ver: "Conversations on the Inform and the Abject," *October* 67 (Winter 1993).

patético (como nos 'animais de pelúcia do exército da salvação' de Mike Kelley), de melancólico (como nos pardais mortos com casacos tricotados de Annet e Messenger) ou de monstruoso (como no berço que se torna uma cadeia psicótica, de Gober). Porém, ainda que provocativa, tal abordagem ilusionista pode tornar-se um surrealismo codificado.

A segunda abordagem é oposta à primeira, mas tem o mesmo fim: ela rejeita o ilusionismo, de fato, qualquer sublimação do olhar-do-objeto, numa tentativa de evocar o real enquanto tal. Esse é o âmbito principal da arte abjeta, que é atraída pelo derrubamento dos limites do corpo violentado. Frequentemente, como na estrutura agressivo-depressiva de Kiki Smith, esse corpo é materno e serve como *medium* de um sujeito infantil ambivalente que o estraga e restaura em seguida: em *Trough* (Através, 1990), por exemplo, o corpo encontra-se seccionado, um recipiente vazio, enquanto em *Womb* (Útero, 1986) ele parece um objeto sólido, quase autônomo, mesmo autogenético.<sup>47</sup> Frequentemente também, o corpo aparece como um duplo direto do sujeito violentado, cujas partes são apresentadas como os resíduos da violência e/ou traços do trauma: as pernas de botas de Gober que se estendem para cima e para baixo, como se cortadas pela parede, às vezes com as coxas implantadas com velas ou as nádegas tatuadas com música, são, assim, humilhadas (em geral de forma hilária). A ambição estranha dessa segunda abordagem é a de livrar-se do trauma do sujeito, aparentemente calculando que, se seu objeto a, perdido, não pode ser reconquistado, pelo menos a ferida que ele deixou pode ser explorada (em grego "trauma" quer dizer "ferida").<sup>48</sup> Porém essa abordagem também tem seus perigos, pois a exploração da ferida pode cair em um expressionismo codificado (como na expressiva dessublimação da arte de diário de Sue Williams e outros) ou em um realismo codificado (como no romance boêmio das fotografias *verité* de Larry Clark, Nan Goldin, Jack Pierson e outros). Porém, esse mesmo problema pode ser provocativo, pois levanta a questão, crucial para a arte abjeta, da possibilidade de uma representação *obscena*, isto é, de uma representação *sem* uma cena que encene o objeto para o observador. Seria essa uma diferença entre o *obsceno*, no qual o objeto, sem uma cena, chega perto demais do observador, e o *pornográfico*, em que o objeto é encenado para o observador que está, portanto, distanciado o suficiente para ser seu *voyeur*?<sup>49</sup>

## O artifício do abjeto

De acordo com a definição canônica de Kristeva, o abjeto é do que preciso livrar-me *para tornar-me um eu* (mas o que seria esse eu primordial que expulsa em primeiro lugar?). É uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas íntima dele – de fato, demasiadamente –, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito. Dessa forma, o abjeto toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre nosso dentro e fora, assim

47 Para uma excelente análise desse tipo de obra, ver Mignon Nixon, "Bad Enough Mother," *October* 71 (Winter 1995). Nixon pensa essa obra do ponto de vista de uma preocupação kleiniana com a relação objeto. Eu a vejo como uma virada na arte feminista que se relaciona com uma virada no interior da teoria lacaniana, do simbólico para o real, uma virada que Slavoj Žižek tinha proposto. À vezes o aspecto de "objeto" dessa arte expressa não mais do que um essencialismo do corpo (quando não, como em Smith, uma iconografia do sentimentalismo), enquanto o aspecto "real" expressa pouco mais do que a nostalgia por uma fundamentação experimental.

48 É quase como se esses artistas não pudessem representar o corpo senão violentado – como se ele apenas fosse registrado quando representado nessa condição. De forma semelhante, a encenação do corpo também orientou a arte da *performance* nos anos 70 em direção a cenários sadomasoquistas – novamente, como se ele se registrasse como representado quando amarrado, amordaçado, e assim por diante.

49 "Obsceno" pode não significar "contra a cena", mas sugere o ataque. Muitas imagens contemporânea apenas encenam o obsceno, tornam-no temático ou cênico e, assim, o controlam. Dessa forma, situam o obsceno a serviço do anteparo, e não contra ele, que é o que a maior parte da arte abjeta faz, contrariando seus próprios desejos. Porém, pode-se argumentar que o obsceno é a maior defesa apotropaica contra o real, o último reforço da imagem-anteparo, e não sua dissolução final.

como da passagem temporal entre o corpo materno (novamente o local privilegiado do abjeto) e a lei paterna. Tanto espacial como temporalmente, portanto, o abjeto é a condição na qual a subjetividade é perturbada, "em que o sentido entra em colapso"; daí sua atração para artistas de vanguarda que desejam perturbar tais ordenações do sujeito e da sociedade.<sup>50</sup>

Isso apenas resvala a superfície do abjeto, por mais crucial que ele seja para a construção da subjetividade, racista, homofóbica, etc.<sup>51</sup> Aqui apontarei apenas as ambigüidades da noção, pois o valor cultural-político da arte abjeta depende dessas ambigüidades, de como são elas decididas (ou não). Algumas já são familiares a esse ponto. Será que o abjeto pode ser representado? Se ele é oposto à cultura, será que pode ser exposto *na* cultura? Se ele é inconsciente, será que pode ser feito consciente e permanecer abjeto? Em outras palavras, é possível um *abjeto consciente*? ou será que isso é tudo o que pode existir? Será que a arte abjeta poderá algum dia escapar a um uso instrumental, de fato, moralista do abjeto? (Em certo sentido, essa é a segunda parte da questão: é possível evocar o obsceno *sem* ser pornográfico?)

A ambigüidade crucial em Kristeva é seu escorregar entre a operação de *abjetar* e a condição para *ser abjeto*. Novamente, abjetar é expulsar, separar; ser abjetado, por outro lado, é ser repulsivo, preso, sujeito suficiente apenas para sentir a ameaça a essa subjetividade.<sup>52</sup> Para Kristeva a operação de *abjetar* é fundamental à manutenção do sujeito e igualmente da sociedade, enquanto a condição *de ser abjeto* é corrosiva de ambas as formações. Será o abjeto, então, destruidor do sujeito e da ordem social? *ou*, de certa forma, fundamental para eles? Se um sujeito ou uma sociedade abjeta o estranho que se encontra dentro, não seria a abjeção uma operação reguladora? (Em outras palavras, será que o abjeto está para a regulação assim como a transgressão para o tabu? "A transgressão não nega o tabu", lê-se na famosa formulação de Bataille, "mas o transcende e completa".)<sup>53</sup> Ou poderia a *condição* de abjeção ser mimetizada de tal forma, que, para perturbar, invoca a *operação* de abjeção?

Na escrita moderna, Kristeva considera a abjeção conservadora, mesmo defensiva. "Juntamente com o sublime", o abjeto testa os limites da sublimação. Mas mesmo escritores como Louis-Ferdinand Céline sublimam o abjeto, o purificam. Concordando ou não com esse relato, Kristeva de fato aponta para uma virada cultural em direção ao presente. "Em um mundo em que o Outro desapareceu", ela coloca de forma enigmática, a tarefa do artista não é mais a de sublimar o abjeto, de elevá-lo, mas de testar o abjeto, medir "a 'primazia' sem fundo, constituída pela repressão primária."<sup>54</sup> Em um mundo em que o Outro desapareceu: aqui está implicada, para Kristeva, uma crise na lei paterna que sustenta a ordem social.<sup>55</sup> Em termos da visualidade delimitada aqui, isso implica igualmente uma crise na imagem-anteparo, e alguns artistas de fato a atacam, enquanto outros, assumindo que ela já está rasgada, procuram por detrás dela o

50 Kristeva, *Powers of Horror*, 2.

51 Ver, em particular, Judith Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990) e *Bodies That Matter* (New York: Routledge, 1993); ambos contêm elaborações críticas referentes ao abjeto kristevano. Kristeva tende a priorizar o nojo; em seu mapeamento do abjeto em direção à homofobia, Butler tende a priorizar a homofobia. No entanto, ambos podem bem ser primordiais. 52 Ser abjeto é ser incapaz de abjetar, e ser completamente incapaz de abjetar é estar morto, o que faz do cadáver o derradeiro (não) sujeito da abjeção.

53 Bataille, *Erotism: Death and Sensuality* (1957), trans. Mary Dalwood (San Francisco: City Lights Books, 1986), 63. Uma terceira opção é a de que o abjeto é duplo e que seu caráter transgressivo reside nessa ambigüidade.

54 Kristeva, *Powers of Horror*, 18.

55 Mas, então, quando ela não existe? A noção de hegemonia sugere que ele está sempre ameaçada. Nesse sentido, o conceito de uma ordem simbólica talvez projete uma estabilidade que o social não possui.

obsceno olhar-do-objeto do real. Enquanto isso, em termos do abjeto, outros artistas ainda exploram a repressão do corpo materno, considerado subjacente à ordem simbólica, isto é, exploram o efeito de ruptura de seus restos maternos e/ou metafóricos.

Aqui a condição da imagem-anteparo e igualmente da ordem simbólica é de grande importância. Localmente, a valência da arte abjeta depende dela. Se for considerada intacta, o ataque à imagem-anteparo pode reter um valor transgressivo. Por outro lado, se for considerada rota, tal transgressão pode não fazer sentido, e essa velha vocação da vanguarda pode estar no fim. Mas existe ainda uma terceira opção, e essa é a de reformular essa vocação, *repensando a transgressão não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heróica de fora da ordem simbólica, mas como uma fratura traçada por uma vanguarda estratégica, dentro da ordem.*<sup>56</sup> Desse ponto de vista, a meta da vanguarda não é romper de forma absoluta com essa ordem (esse velho sonho foi abandonado), mas o de expô-la em crise, registrando seus pontos não só de falência (*breakdown*), mas de passagem (*breakthrough*), as novas possibilidades que uma tal crise poderia abrir.

Em sua maior parte, no entanto, a arte abjeta tem tendido para duas outras direções. Como sugerido, a primeira é a de identificar-se com o abjeto, aproximando-se dele de algum modo – explorando a ferida do trauma, tocando o obsceno olhar-do-objeto no real. A segunda é a de representar a condição do abjeto para provocar sua operação – para pegar o abjeto em seu ato, para torná-lo reflexivo, até mesmo repelente, em sua condição própria. Porém essa mimese pode também reconfirmar uma determinada abjeção. Tal como o velho e transgressivo surrealista evocou certa vez a polícia religiosa, assim também um artista abjeto (como Andres Serrano) pode evocar um senador evangélico (como Jessy Helms), a quem é permitido, de fato, completar o trabalho negativamente. Além do mais, assim como a direita e a esquerda podem concordar sobre os representantes sociais do abjeto, elas podem sustentar-se mutuamente em uma troca pública enojante, e esse espetáculo pode inadvertidamente dar suporte à normatividade da imagem-anteparo e igualmente da ordem simbólica.

Essas estratégias da arte abjeta são, portanto, problemáticas, tal como eram 60 anos atrás no surrealismo. O surrealismo também fora atraído pelo abjeto como forma de testar a sublimação; de fato ele reivindicava como seu o ponto em que impulsos dessublimatórios confrontam imperativos sublimatórios.<sup>57</sup> Porém foi também nesse ponto que o surrealismo rompeu, dividindo-se nas duas facções dirigidas por André Breton e Bataille. De acordo com Breton, Bataille era um “filósofo do excremento” que recusava elevar-se acima de grandes dedos do pé, de pura causa, de pura merda, elevar o baixo para o alto.<sup>58</sup> Para Bataille, por outro lado, Breton era “uma vítima juvenil envolvido em um jogo edípico, com “pose de Ícaro” assumida menos para desfazer a lei do que para provocar seu

56 Arte e teoria radicais freqüentemente celebram figuras fracassadas (especialmente de masculinidade) como transgressoras da ordem simbólica; porém essa lógica vanguardista pressupõe (afirma?) uma ordem estável contra a qual tais figuras são posicionadas. No *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 1996), Eric Santner oferece brilhante reavaliação dessa lógica: realocaliza a transgressão *dentro* da ordem simbólica, em um ponto de crise interna, que ele define como uma “autoridade simbólica em estado de emergência”.

57 “Tudo tende a nos fazer crer”, escreveu Breton no *Second Manifesto of Surrealism* (1930), “que existe um certo ponto da mente em que vida e morte, o real e o imaginado, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, alto e baixo deixam de ser percebidos como contradições. Agora, por mais que se procure, não se encontrará outra força motivadora nas atividades dos surrealistas do que a esperança de encontrar e fixar esse ponto.” (in *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver e Helen R. Lane [Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972], 123-24). Várias obras significativas do modernismo fixam esse ponto entre a sublimação e a dessublimação (há exemplos em Picasso, Jackson Pollock, Cy Twombly, Eva Hesse, entre outros). Eles são privilegiados porque *precisamos* dessa tensão – precisamos tratá-la de algum modo, ao mesmo tempo incitada e suavizada, *administrada*.

58 Ver Breton, *Manifestoes of Surrealism*, 180-87. A certo ponto Breton acusa Bataille de “psychastenia” (ver mais sobre isso abaixo).

59 Ver Bataille, *Visions of Excess*, 39-40. Para mais informação sobre essa oposição, ver meu texto: *Compulsive Beauty*, 110-114.

60 Georges Bataille, "L'Esprit moderne et le jeu des transpositions," *Documents* n. 8 (1930). A melhor discussão relativa a Bataille nesse ponto encontra-se em Denis Hollier, *Against Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1989), especialmente pp. 98-115. Em outro lugar, Hollier especifica o aspecto fixo do abjeto de acordo com Bataille: "É o sujeito que é abjeto. É aqui que se introduz seu ataque à metafóricidade. Se você morre, você morre, não se pode obter um substituto. O que não pode ser substituído é aquilo que liga o sujeito ao abjeto. Ele não pode ser apenas um substituto. Deve ser uma substância que se reporta a um sujeito, que o coloca em risco, em uma posição da qual ele não pode escapar." (Conversation on the *Informe* and the *Abject*").

61 A divisão não é absoluta. Algumas artistas de sexo feminino também zombam da lei paterna a partir de um ponto de vista infantilizado, mas esse zombar tende a apoiar-se em um vocabulário oral-sádico (por exemplo, Pondick, Hayt), e não num anal-sádico, como ocorre com a maior parte dos artistas do sexo masculino. Da mesma forma, alguns artistas homens também evocam o corpo materno (por exemplo, os brinquedos e cobertores aconchegantes de Kelley, que, no entanto são solidificados, ou mesmo esvaziados, como para registrar uma agressão originada no abandono). Em outro registro, não são apenas homens que querem ser maus meninos, algumas mulheres também o desejam, uma ambição registrada na exposição "Bad Grls", apresentada em 1994 em Nova York (New Museum) e em Los Angeles (UCLA Wight Art Gallery). Sobre essa inveja do mau menino, Mary Kelly comentou: "Historicamente, a vanguarda tem sido sinônimo de transgressão, então o artista homem já assumiu o feminino, como uma forma de 'seu outro', mas, em última instância, ele o faz como uma forma de exposição viril. Então o que as más meninas fazem e que é tão diferente das gerações anteriores é adotar a máscara do artista masculino como feminino transgressivo, de forma a expor sua virilidade. Em jargão Zine, se diria: "uma coisa de menina sendo uma coisa de menino para ser uma coisa má" ("A Conversation: Recent Feminist Practices," *October* 71 [Winter 1995]: 58).

62 "Sou a favor de uma arte de cheiros infantis. Sou a favor de uma arte de mama-balbucio." (Claes Oldenburg, *Store Days* [Nova York: The Something Else Press, 1967]).

castigo: apesar de todas as suas confissões de desejo, ele era tão comprometido com a sublimação quanto qualquer outro esteta.<sup>59</sup> Em outra parte, Bataille deu a essa estética o nome de *le jeu des transpositions* (o jogo de substituições) e, em um aforismo muito celebrado, dispensou-o como incapaz de equiparar o poder das perversões: "Desafio qualquer amante de pintura a amar um quadro tanto quanto um fetichista ama um sapato".<sup>60</sup>

Relembro essa velha oposição pela perspectiva que ela lança sobre a arte abjeta. Em certo sentido, tanto Breton quanto Bataille estavam certos, pelo menos um sobre o outro. Frequentemente Breton e seus amigos de fato agiam como vítimas juvenis que provocavam a lei paterna *para garantir que ela continuasse lá* – no melhor dos casos em um desejo neurótico de punição, no pior, numa exigência paranóica de ordem. E essa pose de Ícaro é assumida por artistas e escritores contemporâneos, que se mostram quase desejosos demais de falar palavrão dentro do museu, quase preparados demais para ser atacados por Hilton Kramer ou espancados por Jesse Helms. Por outro lado, o ideal de Bataille – o de optar pelo sapato fedorento em vez do belo quadro, o de fixar-se na perversão ou se prender ao abjeto – também é adotado por artistas e escritores contemporâneos, descontentes não apenas com o refinamento da sublimação, mas com o deslocamento do desejo. Serão estas então as opções que o artifício do abjeto nos oferece – travessuras edípicas ou perversão infantil? Atuar de forma suja com o desejo secreto de ser espancado ou rolar na merda com a crença secreta de que o mais nojento pode converter-se no mais sagrado, o mais perverso no mais potente?

No testar a ordem simbólica pelo abjeto, uma grande divisão de trabalho se desenvolveu, de acordo com o gênero: os artistas que exploram o corpo materno em oposição à lei paterna tendem a ser mulheres (por exemplo, Kiki Smith, Maureen Connor, Rona Pondick, Mona Hayt), enquanto os que assumem uma posição infantilizada para ridicularizar a lei paterna tendem a ser homens (por exemplo, Mike Kelley, John Miller, Paul McCarthy, Nayland Blake).<sup>61</sup> Essa mimese da regressão é forte na arte contemporânea, mas ela tem muitos precedentes. A *personae* infantilista predominou no Dadá e no neoDadá: na criança anarquista em Hugo Ball e Claes Oldenburg, por exemplo, ou no sujeito autista em "Dadamax", de Ernst e Warhol.<sup>62</sup> Porém figuras relacionadas apareceram igualmente na arte reacionária: em todos os palhaços, marionetes e equivalentes da arte neofigurativa dos anos 20 e começo dos 30, e na pintura neo-expressionista do final dos anos 70 e início dos 80. Portanto, a valência política dessa mimese regressiva não é estável. Nos termos de Peter Sloterdijk, discutido no Capítulo 4, ela pode ser *kynical* (ironia cínica), em que a degradação individual é levada até o ponto de acusação social, ou *cynical* (razão cínica), em que o sujeito aceita tal degradação como proteção e/ou lucro. O avatar principal do infantilismo contemporâneo é o palhaço obscuro que aparece em Bruce Nauman, Kelly, McCarthy, Blake e

outros; uma figura híbrida que parece ao mesmo tempo *kynical* e *cynical*, em parte um psicótico internado, em parte um performático de circo.

Como sugerem tais exemplos, a *personae* infantilizada tende a realizar sua *performance* em tempos de reação político-cultural, como indícios de alienação e reificação.<sup>63</sup> Porém, essas figuras da regressão podem ser também figuras de perversão, isto é, de *père-version*, de um afastar-se do pai que é uma torção de sua lei. No início dos anos 90 esse desafio foi manifestado num excesso geral de merda (ou substitutos de merda: a coisa em si raramente era encontrada). Certamente Freud entendia a disposição à ordem, essencial para a civilização, como uma reação contra o erotismo anal e em *O Mal-Estar na Civilização* (1930) ele imaginou um mito de origem envolvendo uma repressão semelhante, que provocou a ereção do homem de quadrúpede para bípede. Com essa mudança na postura, segundo Freud, ocorreu uma revolução nos sentidos: o olfato foi rebaixado, e a visão, privilegiada; o anal, reprimido, e o genital, destacado. O resto é literalmente história: com seus genitais expostos, o homem sintonizou-se a uma frequência sexual constante, não periódica, e aprendeu a ter vergonha: e essa junção de sexo e vergonha impeliu-o a procurar uma esposa, formar família, fundar civilização, ir aonde nenhum outro homem jamais havia estado antes. Por mais heterossexual que essa divertida história possa ser, ela de fato revela como a civilização é concebida em termos normativos – não apenas como uma renúncia geral e sublimação dos instintos, mas como uma reação específica contra o erotismo anal, que implica uma abjeção específica do homossexualismo.<sup>64</sup>

Sob essa luz, o movimento da merda na arte contemporânea pode estar pretendendo uma reversão simbólica desse primeiro passo para dentro da civilização, da repressão do anal e do olfativo. Enquanto tal, ele pode também estar pretendendo alcançar uma reversão simbólica da visualidade fálica do corpo ereto como o modelo primordial para a pintura e para a escultura tradicionais – a figura humana como sujeito e moldura da representação ocidental em arte. Esse duplo desafio da sublimação visual e da forma vertical é uma forte corrente subterrânea da arte do século XX (que poderia receber o título: “Visualidade e seus Descontentes”)<sup>65</sup> e por vezes é expresso em um excesso de erotismo anal. “O erotismo anal encontra uma aplicação narcísea na produção do desafio”, escreveu Freud em um artigo sobre o tema em 1917 – no desafio de vanguarda também, poder-se-ia acrescentar, da máquina de moer chocolate de Duchamp, passando pelas latas de *merde* de Piero Manzoni, até as pilhas de substitutos de merda de John Miller.<sup>66</sup> Esses diferentes gestos têm valências distintas. Na arte contemporânea o desafio do erotismo anal é com frequência autoconsciente, e mesmo autoparódico. Ele não apenas testa a autoridade repressora do anal da cultura museológica tradicional (o que em parte é uma projeção edípica), mas também ridiculariza o narcisismo erótico

63 Ver Benjamin H.D. Buchloh, “Figures of Authority, Others of Regression,” *October* 16 (Spring 1981): “Esse ícone do palhaço só é equiparado, em frequência, nas pinturas daquele período [os anos 20] pela representação do *manichino*, a boneca de madeira, o corpo reificado, originário tanto de decorações de vitrinas quanto do ateliê de artistas acadêmicos. Se o primeiro ícone aparece no contexto do carnaval e do circo, como a mascarada da alienação da história presente, o segundo aparece no palco da reificação”. (53)

64 Abjetado e reprimido, “fora” e “embaixo”; esses termos tornam-se críticos, capazes de revelar o aspecto heterossexista dessas oposições. Porém essa lógica pode também aceitar uma redução da homossexualidade masculina a um erotismo anal. Além disso, como no zombar infantilizado da lei paterna, ela pode eventualmente aceitar a dominação dos próprios termos aos quais se opõe.

65 Para uma leitura incisiva desse modernismo descontente, ver Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1992); e, para uma história compreensiva dessa tradição antiocular, ver Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

66 Sigmund Freud, “On Transformations of Instinct as Exemplified in Anal Erotism,” in: *On Sexuality*, Angela Richards (org.) (Londres: Penguin, 1977), 301. Sobre o primitivismo desse desafio vanguardista, ver meu texto “Primitive Scenes”, *Critical Inquiry* (Inverno 1993). Evocações do erotismo anal, como no “Black-Painting”, de Rauschenberg, ou nos *graffitis* iniciais de Twombly, podem ser mais subversivos do que declarações de desafio anal.

anal dos artistas rebeldes de vanguarda. “Falemos da desobediência” está escrito em um cartaz com um pote de biscoito, do artista Mike Kelley. “Cagador de calças e orgulhoso disso” lê-se em outro que escarnece a autocelebração do incontinente institucional. (“Cai fora também” acrescenta esse rebelde-bobalhão, como para completar seu sarcasmo à civilização, de acordo com Freud).<sup>67</sup>

O desafio pode ser patético, mas, novamente, também pode ser perverso, uma torção da lei paterna da diferença – sexual e generacional, ética e social. Essa perversão é freqüentemente realizada por uma regressão mimética a um mundo anal, em que as diferenças dadas poderiam ser transformadas.<sup>68</sup> Tal é o espaço fictício no qual artistas como Kelley e Miller construíram seu jogo crítico. Em *Dick/Jane* (1991) Miller tinge uma boneca loura de olhos azuis de marrom e enterra profundamente seu pescoço em uma substância semelhante... à merda. Conhecidos de velhas cartilhas, Dick e Jane ensinaram várias gerações de americanos a ler – e como ler diferenças sexuais. Porém, na versão de Miller, Jane é transformada em um Dick (“pau”), e o compósito fálico é enfiado em um monte anal. Assim como a barra no título, a diferença entre homem e mulher é transgredida, apagada e desvalorizada ao mesmo tempo, assim como a diferença entre branco e negro. Resumindo, Miller cria um mundo anal que testa os termos da diferença simbólica.<sup>69</sup>

Kelley também coloca seus seres em um mundo anal. “Interligamos tudo, construímos um campo”, diz o coelho ao ursinho em *Theory, Garbage, Stuffed Animals, Christ* (*Teoria, Lixo, Animais de Pelúcia, Cristo*, 1991), “portanto não existe mais diferenciação”.<sup>70</sup> Ele também explora o espaço no qual os símbolos são instáveis, “em que o conceito de *faeces* (dinheiro, presente), *bebê* e *pênis* estão mal-distinguidos um do outro e são facilmente intercambiáveis”.<sup>71</sup> E ele também o faz menos para celebrar a pura indistinção do que para complicar a diferença simbólica. *Lumpem*, a palavra alemã para “trapo”, que nos dá *Lumpensammler* (o catador de trapos que interessava tanto a Baudelaire) e *Lumpenproletariat* (a massa esfarrapada demais para formar uma classe própria, que tanto interessava a Marx – “o resto, o que sobra, o recusado de todas as classes”),<sup>72</sup> é uma palavra-chave no dicionário de Kelley, que ele desenvolve como um terceiro termo, como o obscuro, entre o *informe* e o abjeto. De certa forma, ele faz o que Bataille queria fazer: pensa o materialismo por meio de “fatos psicológicos ou sociais”.<sup>73</sup> O resultado é uma arte de formas *lumpem* (animais de pelúcia sujos, costurados uns aos outros em feias massas, pedaços de pano imundos jogados sobre formas ruins), temas *lumpem* (imagens de sujeira e lixo) e *personae lumpem* (homens disfuncionais que constroem aparatos estranhos, encomendados de obscuros catálogos de subsolos e quintais). A maior parte dessas coisas resiste a um moldar formal, mais ainda a uma sublimação cultural ou releitura social. À medida que tem um referente social, então, o *Lumpem* de

67 Kelley empurra o desafio infantilista em direção à disfunção adolescente (ele se aprofunda bastante na subcultura jovem): “Um adolescente é um adulto disfuncional, e a arte é uma realidade disfuncional, do meu ponto de vista” (citado em Elisabeth Sussman (org.), *Catholic Taste* [Nova York: Whitney Museum of American Art, 1994], 51).

68 Ver Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion* (Nova York: W.W. Norton, 1984). Chasseguet-Smirgel considera a analfunção problemática, de fato, homofóbica, um espaço em que as diferenças são abolidas.

69 No entanto, esse testar realiza-se sob o risco da velha associação racista entre negritude e fezes.

70 Mike Kelley, *Theory, Garbage, Stuffed Animals*, citado em Sussman (org.), *Catholic Tastes*, 86.

71 Freud, “On Transformations of Instinct”, 298. Kelley joga com conexões antropológicas e psicanalíticas com estes termos – fezes, dinheiro, presentes, bebês, pênis.

72 Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, em: *Surveys from Exile*, David Fernbach (org.) (Nova York: Vintage Books, 1974), 197.

73 Bataille, *Visions of Excess*, 15. Senão, Bataille adverte, “o Materialismo será visto como um idealismo senil”.

Kelley (à diferença do *Lumpem* de Louis Bonaparte, Hitler ou Mussolini) resiste à modelação, mais ainda à mobilização. Mas será essa indiferença uma política?

Freqüentemente, no culto do abjeto, ao qual se relaciona a arte abjeta (o culto do desleixado e do perdedor, do *grunge* e da Geração X), essa postura de indiferença expressa pouco mais do que um cansaço com a política das diferenças (social, sexual, étnica). Às vezes, no entanto, ela impõe um cansaço mais fundamental: um estranho impulso em direção à indiferenciação, um desejo paradoxal de não ter desejo, de acabar com tudo, uma chamada da regressão para além do infantil em direção ao inorgânico.<sup>74</sup> Em um texto de 1937, crucial para a discussão lacaniana sobre o olhar, Roger Caillois, outro associado ao surrealismo de Bataille, considerou esse impulso em direção à indiferenciação, em termos de visualidade – especificamente nos termos da assimilação de insetos ao espaço por mimese.<sup>75</sup> Aqui Caillois argumenta que não existe a questão da ação (como adaptação protetora), menos ainda a da subjetividade (tais organismos “não possuem [esse] privilégio”), uma condição que pode apenas aproximar-se, no âmbito do ser humano, da extrema esquizofrenia:

Para essas almas despossuídas, o espaço parece ser uma força devoradora. O espaço as persegue, as circunda, as digere em uma gigantesca fagocitose [consumo de bactérias]. Termina repondo-as. Então o corpo se separa do pensamento, o indivíduo rompe a barreira de sua pele e ocupa o outro lado de seus sentidos. Ele tenta ver a si mesmo de um ponto qualquer do espaço. Ele se sente a si mesmo tornando-se o espaço, *espaço escuro onde as coisas não podem ser postas*. Ele é semelhante; não semelhante a algo, mas apenas *semelhante*. E ele inventa espaços nos quais ele é “a possessão pela convulsão”.<sup>76</sup>

A quebra do corpo, o olhar devorando o sujeito, o sujeito tornando-se o espaço, o estado de pura similitude: essas condições são evocadas na arte recente – em imagens de Sherman e outros, em objetos de Smith e outros. Elas relembram o ideal perverso da beleza, redefinido em termos do sublime, apresentado pelos surrealistas: uma possessão convulsiva do sujeito entregue à mortífera *jouissance*.

Se essa possessão convulsiva pode ser relacionada à cultura contemporânea, ela deve ser dividida em suas partes constituintes: de um lado, um êxtase na quebra imaginada da imagem-anteparo e/ou da ordem simbólica; de outro, o horror diante desse evento fantasmal, seguido de um desespero em relação a ele. Algumas das primeiras definições do pós-modernismo evocam essa estrutura *extática* do sentimento, por vezes numa analogia com a esquizofrenia. De fato, para Frederic Jameson, o principal sintoma do pós-modernismo é uma quebra esquizofrênica da linguagem e da temporalidade, que provoca um investimento compensatório na imagem e no instante.<sup>77</sup> E muitos artistas de fato exploraram intensidades do simulacro e pastiches a-históricos nos anos 80. Em intimações mais recentes do pós-modernismo, no entanto, a estrutura *melancólica* do

74 Sobre o que era a música do Nirvana senão sobre o princípio do Nirvana, uma canção de ninar embalada pelo ritmo sonhador do impulso de morte? Ver meu “The Cult of Despair”, *New York Times*, 30 de dezembro de 1994.

75 Roger Caillois, “Mimicry and Legendary Psychasthenia”, *October* 31 (Winter 1984). Denis Hollier classifica “psychasthenia” da seguinte forma: “uma queda no nível de energia psíquica, uma espécie de detumescência subjetiva, uma perda de substância egóica, uma exaustão depressiva próximo daquilo que um monge chamaria de *acedia*” (“Mimesis and Castration in 1937”, *October* 31: 11).

76 *Idem, ibidem*, 30.

77 Isso foi divulgado pela primeira vez em “Postmodernism and Consumer Society”, in Hal Foster (org.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bat Press, 1983). Para uma crítica de tais usos psicanalíticos, ver Jacqueline Rose, “Sexuality and Vision: Some Questions,” in Foster (org.) *Vision and Visuality*. Essa versão extática não pode ser diferenciada do *boom* do início dos anos 80, nem a visão melancólica pode ser diferenciada do explosão do final dos anos 80 e início dos 90.

sentimento predomina, e, às vezes, como em Kristeva, também é associada a uma ordem simbólica em crise. Aqui os artistas são levados não para as alturas da imagem do simulacro, mas para o baixo do objeto depressivo. Se alguns modernistas tardios queriam transcender a figura referencial e alguns primeiros pós-modernistas queriam deleitar-se na pura imagem, alguns pós-modernistas tardios querem possuir a coisa real.

Hoje esse pós-modernismo bipolar está sendo empurrado em direção a uma mudança qualitativa: muitos artistas parecem motivados por uma ambição de habitar um lugar de afeto total e esvaziar-se totalmente de afeto; a possuir a vitalidade obscena da ferida e ocupar a radicalidade niilista do cadáver. Essa oscilação sugere a dinâmica do choque psíquico, aparado pelo escudo protetor que Freud desenvolveu em sua discussão do impulso de morte e Walter Benjamin elaborou em sua discussão do modernismo de Baudelaire – mas agora levado para muito além do princípio do prazer. Puro afeto, nenhum afeto: *It hurts, I can't feel anything* (dói, não sinto nada).<sup>78</sup>

Por que tal fascinação com o trauma? Por que essa inveja do abjeto hoje? É certo que motivos existem dentro da arte e da teoria. Como foi sugerido, há uma insatisfação com o modelo textual da cultura assim como com a visão convencional de realidade – como se o real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático. Além disso, há a desilusão com a celebração do desejo enquanto passaporte aberto para um sujeito móvel – como se o real, descartado por um pós-modernismo performático tivesse sido mobilizado contra um mundo imaginário de uma fantasia capturada pelo consumismo. Mas há forças intensas trabalhando igualmente em outras partes: desespero diante da crise persistente da Aids, doenças invasivas e morte, pobreza sistemática e crimes, a destruição do estado de bem-estar social, de fato, a quebra do contrato social (quando os ricos optam por sair, da revolução, por cima, enquanto os pobres são descartados, tornando-se miseráveis, por baixo). A articulação dessas diferentes forças é difícil, porém juntas elas impulsionam a preocupação contemporânea com o trauma e com o abjeto.<sup>79</sup>

Um resultado é este: para muitos, na cultura contemporânea, a verdade reside em temas traumáticos ou abjetos, no corpo doente ou danificado. Podemos estar certos de que esse corpo é a base da evidência de um importante testemunho da verdade, do testemunho necessário contra o poder. Porém, há perigos nessa localização da verdade, como a restrição de nosso imaginário político a dois campos: o dos abjetores e o dos abjetados, e a pressuposição de que, para não sermos contados ao lado dos sexistas e racistas, devemos nos tornar o objeto fóbico de tais sujeitos. Se há um sujeito da história para o culto da abjeção, ele não é o trabalhador, nem a mulher, nem a pessoa de cor, mas o cadáver. Essa não é apenas uma política da diferença levada à indiferença; é uma política de alteridade, levada ao niilismo.<sup>79</sup> “Tudo morre”, diz o ursinho de Kelley. “Como

78 Ver Sigmund Freud *Beyond the Pleasure Principle* (1920), trad. James Strachey (Nova York: W. W. Norton, 1961) e Walter Benjamin, “On Some Motifs in Baudelaire” (1939), in *Illuminations*. Essa bipolaridade do extático e do abjeto talvez seja a afinidade, por vezes mencionada na crítica social, entre o barroco e o pós-moderno. Ambos são atraídos por uma fragmentação extática que é também um quebrar traumático; ambos são obcecados com figuras do estigma e da mancha.

79 Questionar essa indiferença não significa descartar uma política não comunitária, uma possibilidade explorada tanto pelas críticas culturais (por exemplo, Leo Bersani), quanto pela teoria política (por exemplo, Jean-Luc Nancy).

nós", responde o coelho.<sup>80</sup> Porém seria esse ponto nihilista a epítome do empobrecimento, que o poder não pode penetrar? Ou seria ele um lugar de onde emana o poder em uma forma nova? Será a abjeção uma recusa do poder, o seu estratagema, ou sua reinvenção?<sup>81</sup> Finalmente, seria a abjeção um espaço-tempo para além da redenção? ou o caminho mais rápido em direção à graça para estrategistas-santos contemporâneos?

Por meio das culturas artística, teórica e popular (no SoHo, em Yale, na Oprah), há uma tendência a redefinir a experiência, individual e histórica, em termos do trauma. De um lado, na arte e na teoria, o discurso sobre o trauma continua a crítica pós-estruturalista do sujeito, por outros meios, pois, novamente, num registro psicanalítico, não existe o sujeito do trauma: a posição é evacuada, e nesse sentido a crítica do sujeito é, aqui, a mais radical. De outro lado, na cultura popular, o trauma é tratado como um acontecimento que garante o sujeito, e nesse registro psicologizante, o sujeito, por mais perturbado, retorna como testemunho, atestado, sobrevivente. Aqui se encontra de fato um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode desafiar o trauma do outro, só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. *No discurso sobre o trauma, portanto, o sujeito é ao mesmo tempo evacuado e elevado.* E dessa forma, o discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios da cultura hoje: análise desconstrutivista e política de identidade. Esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal de autoridade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea e na política cultural. Aqui o retorno do real converge com o retorno do referencial, e agora voltar-me-ei para esse ponto.<sup>82</sup>

80 Kelley, citado em Sussman (org.), *Catholic Tastes*, 86.

81 "O autodesinvestimento nesses artistas é também uma renúncia de autoridade cultural", escreveram Leo Bersani e Ulysse Dutoit sobre Samuel Beckett, Mark Rothko e Alain Resnais, em *Arts of Impoverishment* (Cambridge: Harvard University Press, 1993). No entanto, eles perguntam: "Haverá, talvez um 'poder' nessa impotência?" Se positivo, ela não deveria ser, por sua vez, questionada?

82 Alguns comentários suplementares: (1) Se há, como observaram alguns, uma virada autobiográfica na arte e na crítica, ela é sempre um gênero paradoxal, pois é possível que não exista um "eu" lá. (2) Da mesma forma que o depressivo é duplicado pelo agressivo, também o traumatizado pode tornar-se hostil, e o violado, por sua vez, violar. (3) A reação contra o pós-estruturalismo, o retorno do real, também expressa uma nostalgia por categorias universais de ser e de experiência. O paradoxo é que esse renascimento do humanismo ocorreria no registro do traumático. (4) Em alguns momentos deste capítulo, permiti que os conceitos de trauma e abjeto se tocassem, como ocorre na cultura, ainda que sejam teoricamente distintos, desenvolvidos em diferentes correntes da psicanálise.