

## WARHOL: OS DIAMANTES, A VERDADE E O TRAUMA

## WARHOL: LOS DIAMANTES, LA VERDAD Y EL TRAUMA

Marcel Alexandre Limp Esperante / UFU

### RESUMO

O texto parte da reflexão feita pelo filósofo Martin Heidegger no livro *A origem da obra de arte*, que indaga sobre a relação entre a arte e a verdade, concebida enquanto desocultação. Problematizamos a interpretação da obra *Diamond Dust Shoes*, do artista Andy Warhol, articulando observações feitas por Fredric Jameson e pelo crítico de arte Hal Foster, que estende sua leitura lacaniana do trauma à obra do artista contemporâneo Robert Gober. Interessamo-nos pela possibilidade de utilizar tais abordagens como chave heurística no entendimento da obra de arte em questão.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea; arte pop; trauma; crítica de arte.

### RESUMEN

El texto parte de la reflexión hecha por el filósofo Martin Heidegger en el libro *El origen de la obra de arte*, que indaga sobre la relación entre el arte y la verdad, concebida en cuanto desocultación. Problematizamos la interpretación de la obra *Diamond Dust Shoes*, del artista Andy Warhol articulando observaciones hechas por Fredric Jameson y por el crítico de arte Hal Foster, que extiende su lectura lacaniana del trauma a la obra del artista contemporáneo Robert Gober. Nos interesamos por la posibilidad de utilizar tales enfoques como clave heurística en el comprensión de la obra de arte en cuestión.

### PALABRAS-CLAVE

Arte contemporánea; arte pop; trauma; crítica de arte.

Este texto aborda, a princípio, a relação entre a arte e a verdade desenvolvida pelo filósofo Martin Heidegger no livro *A origem da obra de arte*. O filósofo questiona o que vem a ser a origem da obra de arte: “Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é.” (HEIDEGGER, 2005, p. 11).

Indagar sobre a origem significa perguntar sobre o lugar de algo no modo essencial, em que o autor parte da seguinte compreensão: a obra surge por meio da atividade do artista. Afinal, ele se torna um artista por meio do quê? Ora, se conhece um artista por meio de sua obra – “O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista.” (HEIDEGGER, 2005, p. 11).

Nem mesmo essa relação recíproca existiria se não houvesse “arte”; mas haveria “arte” sem a atividade dos artistas e suas obras? Nas palavras de Heidegger (2005), nos movemos em um círculo.

Como saber se aquele trabalho é de fato uma obra de arte? Heidegger (2005) postula que a dedução por meio de conceitos superiores ou de supostos predicados encontrados nas obras se mostra insuficiente, pois, em ambos os casos, devemos partir do entendimento do que seja uma obra de arte.

Heidegger (2005) discorre sobre três determinações da “coisicidade” que concebem a coisa como: aquilo que suporta as características (duro-mole, claro-escuro, líquido-sólido); unidade de uma multiplicidade de sensações; e matéria enformada. Esse modo de conceber se aplica não somente às “coisas”, como também aos apetrechos entendidos como objetos de uso pessoal ou ferramentas, à obra de arte e aos entes em geral.

O modo de pensar (fenomenológico) antecipa-se a toda experiência imediata do ente. Desse modo, para entender a coisa, a obra, o apetrecho, devemos deixar nosso hábito de interpor a concepção prévia à nossa experiência imediata dos entes.

Este conhecimento é, pois, tanto mais necessário, quando ousamos tentar trazer à luz e à palavra o caráter coisal da coisa, o caráter instrumental do apetrecho e o caráter de obra da obra. Para tanto, uma coisa é precisa: mantendo afastadas as antecipações e os

atropelos desses modos de pensar, deixar a coisa, por exemplo repousar no seu ser-coisa. (HEIDEGGER, 2005, p. 23).

Tal perspectiva implica num “retorno às coisas mesmas”. Uma vez que o apetrecho está a meio caminho entre a coisa e a obra, ao buscar o “caráter instrumental” do apetrecho, talvez possamos aprender algo a respeito do “caráter coisal” da coisa e do “caráter de obra” da obra.

Mas que caminho conduz ao caráter instrumental no apetrecho? Como é que devemos experienciar que é que o apetrecho na verdade é? O procedimento agora necessário deve obviamente manter-se afastado daquelas tentações que imediatamente trazem consigo os atropelos das interpretações correntes. Estamos mais seguramente ao abrigo disso se pura e simplesmente, sem qualquer teoria filosófica, fizermos a descrição de um apetrecho. (HEIDEGGER, 2005, p. 24).

Para tal descrição, Heidegger (2005) recorre a um quadro (Fig.1) do pintor holandês Vincent Van Gogh:



Fig.1. Vincent Van Gogh (1853-1890)  
Par de sapatos, 1886  
Ost, 38,1 x 45,3 cm  
Museu Van Gogh, Amsterdam

Em uma das passagens mais sensíveis feitas pelo filósofo a respeito da arte, tece o seguinte comentário:

Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no Inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte. (HEIDEGGER, 2005, p. 25).

O calçado apresentado no quadro nos fez ver isso, mas Heidegger (2005, p. 26) adverte: “Pelo contrário, a camponesa, traz pura e simplesmente os sapatos.” De fato, o apetrecho gasta-se, o uso ataca sua solidez, ele cai na usura e se torna banal, trivial, sobra apenas sua serventia. Descobrimos o ser-apetrecho do apetrecho?

De acordo com Heidegger (2005), isso não ocorre a partir de explicações ou descrições na presença do apetrecho, tampouco pela comparação ou observação de sua utilização real. Quando nos deparamos com o quadro de Van Gogh:

Foi este que falou. Com a proximidade da obra, estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar. A obra de arte fez saber o que o apetrecho de calçado na verdade é. (HEIDEGGER, 2005, p. 27).

O que “está em obra” na obra é a abertura do ente que emerge no desvelamento do seu ser, denominado pelos gregos como *Alethéia*. Aqui chamamos de verdade não a adequação do conceito a seu objeto, mas como desocultação, desvelamento do ser.

Há muito tempo, verdade é a consonância do conhecimento com seu objeto. Mas o que vem a ser a verdade como desvelamento, desocultação? “A desocultação é para o pensar o que há de mais oculto no ser-aí grego, mas simultaneamente é o que determina, desde cedo, toda adveniência do advento.” (HEIDEGGER, 2005, p. 40).

Todavia, na concepção da verdade que supõe o lugar da abertura e sua consequente desocultação, também acontece o enganar-se, a dissimulação.

A ocultação pode ser um enganar-se ou apenas uma dissimulação. Nunca temos certeza se é uma coisa ou outra. A ocultação oculta-se e dissimula-se a si mesma. Quer isso dizer: o lugar aberto no seio do ente, a clareira, nunca é um palco rígido, com o pano sempre levantado e sobre o qual o jogo do ente se representa. Antes pelo contrário, a clareira acontece apenas sob a forma desta dupla reserva. A desocultação do ente nunca é um estado que está aí, mas sempre um acontecimento. A desocultação (verdade) não é, nem uma qualidade das coisas no sentido do ente, nem qualidade das proposições. (HEIDEGGER, 2005, p. 43).

Em que sentido podemos pensar a dissimulação? Gostaríamos de partir de uma obra de Andy Warhol – artista americano que se tornou um ícone da arte pop –, chamada de Diamond Dust Shoes (Fig.2), produzida em 1980 a partir de uma retomada dos inúmeros desenhos de sapatos femininos feitos anteriormente por ele. Vale ressaltar que existe uma versão em tela e outra, menor, feita sobre papel de aquarela.

Nesses termos, indaga-se: Em que medida o pensamento de Heidegger permite o entendimento de uma obra produzida num contexto diverso daquele em que foi concebido o quadro de Van Gogh, realizado segundo um paradigma moderno?

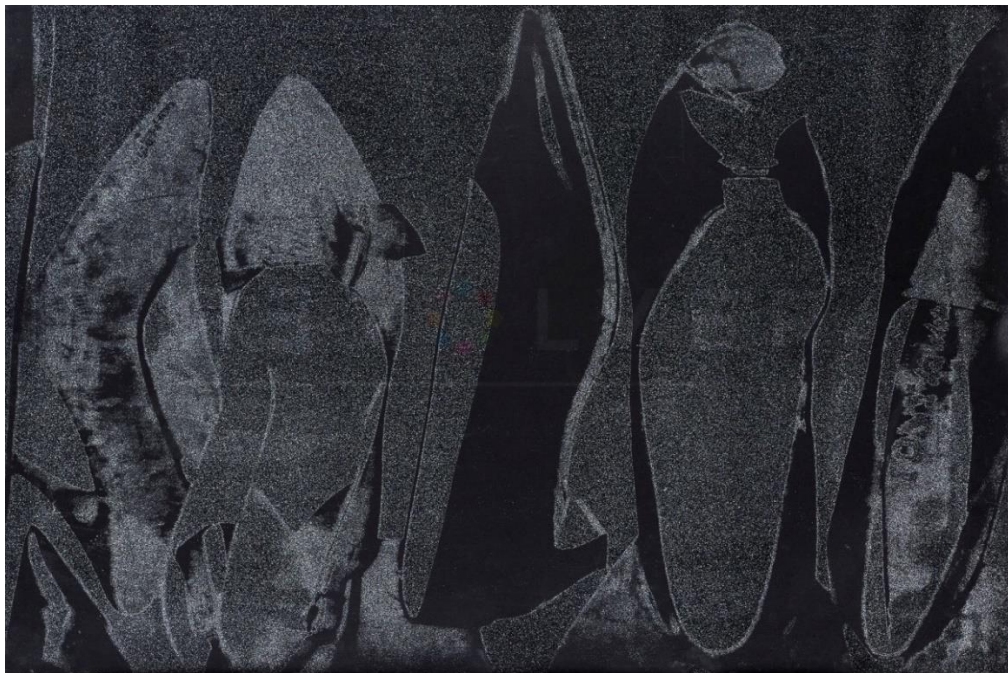


Fig.2. Andy Warhol (1928-1987)

Diamond Dust Shoes, 1980-1981  
Serigrafia, tinta acrílica, pó de diamante sobre papel Arches, 2,28 m x 1,78 m  
Fundação Andy Warhol, Nova Iorque.

Em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson faz a mesma pergunta. Segundo o autor, no início dos anos 1960, momento em que surge a obra de Warhol, o alto modernismo começa a ser questionado, e o existencialismo na filosofia, o expressionismo abstrato na pintura e a poesia moderna começam a se exaurir nos últimos suspiros.

Fim da história e das ideologias, Jameson (1996) “um milenarismo invertido”? Ou mais uma tábula rasa? Resta entender se o pós-modernismo configura uma ruptura ou um desenvolvimento das tendências que se encontravam latentes no modernismo.

Na opinião de Jameson (1996), uma “mutação na esfera da cultura” tornou arcaicas as posições modernistas de crítica e de repúdio ao modo de vida burguês.

Essa é, certamente, uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo, uma vez que a nova geração dos anos 60 vai se confrontar com o movimento moderno, que tinha sido um movimento oposicionista, como um conjunto de velhos clássicos [...] (JAMESON, 1996, p. 30).

O que representaria a *pop-art* no contexto desse *turnover*? A arte pop assume uma posição distinta da crítica modernista aos valores burgueses, despida das utopias de transformação social. Porquanto, a *pop-art* abandona os ambientes melancólicos e solitários de Edward Hooper para saudar alegremente o brilho superficial das latas de sopa Campbell.

Warhol também inaugura uma nova postura – a do artista totalmente integrado ao sistema de produção de mercadorias –, que se difere radicalmente de artistas modernos como Van Gogh ou Paul Gauguin.

Jameson (1996) reivindica uma periodização que caracteriza o pós-modernismo como uma “nova dominante cultural”, que se refere a nada mais do que a expressão de uma “[...] nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror.” (1996. p. 31). Essa dominante cultural

permite a coexistência de uma miríade de características diferentes e conflitantes, porém subordinadas.

O autor almeja definir os contornos da “dominante cultural”, na esperança de obter algum tipo de totalidade que permita escapar ao puro jogo de heterogeneidade aleatória. Nesse sentido, tudo coexiste em meio à diferenciação radical que obscurece e oblitera qualquer tipo de pensamento sistemático.

Ao retornarmos ao par de sapatos de Van Gogh e ao Diamond Dust Shoes de Andy Warhol, percebemos que, para Jameson (1996), a leitura heideggeriana da obra de Van Gogh se insere no paradigma de uma leitura hermenêutica. Isso indica que a obra aponta para uma realidade mais vasta, da qual seria o sintoma de uma realidade última ou a sua “verdade”.

Em consonância ao pensamento de Jameson (1996, p. 36), os Diamond Dust Shoes não permitem tal leitura, uma vez não nos dizem “absolutamente nada”:

Aqui, no entanto, temos uma coleção aleatória de objetos sem vida, pendurados na tela como se fossem nabos, tão desprovidos de sinais de sua vida anterior como uma pilha de sapatos que ficaram em Auschwitz, ou restos de um incêndio inexplicável e trágico em um salão de baile lotado. (JAMESON, 1996, p. 35).

Nesse contexto, a obra Diamond Dust Shoes evidenciaria um novo tipo de achatamento, falta de profundidade e superficialidade que Jameson associa à mais importante característica formal dos pós-modernismos.

O referido autor publicou o livro na década de 1990 e, como ele mesmo indica em seu texto, o modelo teórico pós-moderno desfere uma série de críticas. Isso é feito a fim de neutralizar não só o modelo hermenêutico, mas também o dialético marxiano da essência e aparência, o freudiano do latente e do manifesto, o existencialista da autenticidade e da inautenticidade e o semiótico do significante e do significado.

Ainda assim, pretendemos discorrer sobre o Diamond Dust Shoes a partir de preceitos que remetem ao paradigma heideggeriano, no que diz respeito ao desvelamento do ser no ente, ao par autenticidade x inautenticidade e ao conceito de alienação prefigurado por Karl Marx. Entendemos, porquanto, que os Diamond Dust Shoes não nos dizem “absolutamente nada”.

Na concepção de Heidegger o homem é definido por um “poder ser”, ao passo que sua natureza se refere à possibilidade de ir além de si mesmo. Vemos isso em Gianni Vattimo (1998, p. 26), que discorre sobre as concepções do filósofo:

[...] porque o que o homem tem de específico e o que o distingue das coisas é justamente o fato de estar se referindo a possibilidades e, portanto, de não existir como realidade simplesmente presente. O termo existência, no caso do homem, há de se entender no sentido etimológico de *ex-sistere*, estar fora, transcender à realidade simplesmente presente em direção à possibilidade. (tradução nossa).

O ente está no ser, mas é impotente para dominar tudo que há no ser e pouco é conhecido. Segundo Heidegger (2005), no ente há uma “clareira” que contém mais ser do que o ente, e por meio dela podemos ter acesso ao que nós próprios somos. A clareira permite o jogo da ocultação e da desocultação; é o lugar onde podemos viver nossos variados modos; e é simultaneamente ocultação e desocultação – “Mas a ocultação reina no seio do ente de modo duplo. (HEIDEGGER, 2005, p. 42).

Heidegger (2005) chama de “dissimulação” quando o ente se dá diferente do que é. A clareira permite à verdade se manifestar como ela mesma, à medida que se nega enquanto ocultação, mas também permite a ilusão, quando se dissimula e se apresenta enquanto aparência, como aquilo que não é.

Vejamos o quadro de Warhol, lembrando em que, para Heidegger (2005), emerge a abertura do ente, seu desvelamento, seus modos de ser, sua verdade. No quadro de Van Gogh, os sapatos remetem imediatamente a alguém que os calçou, ao que parece que acabou de ser retirado dos pés.

Ademais, no quadro de Warhol, não há elementos que indiquem o uso ou que alguém os tenha calçado – eles podem estar numa vitrine ou abandonados em qualquer lugar. Outro aspecto se refere ao fato de que os sapatos de Warhol estão mais associados ao *glamour* do que ao trabalho, o que é confirmado pela presença do pó de diamante que está misturado à tinta e confere um brilho iridescente ao quadro, sublinhando ainda mais seu caráter de superfície.

É nítido que o quadro emana um ambiente impessoal. Sabemos que Warhol utilizava a serigrafia justamente com o objetivo de atingir essa forma impessoal, distanciada, *blasé*. Além disso, a própria imagem advém de um negativo fotográfico, uma matriz

para a reprodutibilidade técnica da imagem, remetendo ao simulacro – isso pode ser resumido na frase emblemática de Warhol: “quero ser uma máquina”.

O mundo de Warhol não é o de Van Gogh. É possível dizer que Heidegger (2005) viu, na obra de Van Gogh, reminiscências de um mundo que estava prestes a desaparecer, e esse autor, assim como Van Gogh, era de ascendência rural (sua mãe era filha de fazendeiros), e ambos receberam educação religiosa. Mas isso impede a compreensão do Diamond Dust Shoes enquanto acontecimento da verdade?

O mundo de Warhol se refere ao período pós-guerra, em que a incipiente cultura de massas se desenvolve efetivamente e reinam as regras e as exigências do capital financeiro. As relações sociais se desenvolvem conforme o paradigma da indústria e a cultura de massas como contrapartida:

A alienação aparece tanto no fato de que *meu* meio de vida é de *outro*, que *meu* desejo é a posse inacessível de *outro*, como no fato de que cada coisa é *outra* que ela mesma, que minha atividade é *outra coisa*, e que, finalmente (e isto é válido também para o capitalista), domina em geral o poder desumano. [...] como presa de seus apetites e que, por isso, considera o próprio homem (e com isso a si próprio) como um ser sacrificado e nulo (o desprezo do homem aparece, assim, em parte como arrogância, como esbanjamento daquilo que poderia prolongar centenas de vidas humanas, e em parte como a infame ilusão de que seu desperdício desenfreado e incessante, seu consumo improdutivo condicionam o *trabalho* e, por isso, a *subsistência* dos demais), esta destinação encara a efetivação das forças humanas *essenciais* apenas como efetivação de sua não-essência (*Unwesen*), de seus humores, de seus caprichos arbitrários e bizarros (MARX, 1978, p. 22, grifos do autor).

Ao respeitarmos as diferenças, à medida que “cada coisa é outra que ela mesma” e que “essa destinação encara a efetivação das forças humanas *essenciais* apenas como efetivação de sua não-essência”, não podemos pensar que opera aí a dissimulação do ente, em que o homem acredita e vive sob o auspício daquilo que ele não é? Ou que ele seria exatamente isso mesmo, que se mostra em todo seu falso brilho, distanciamento e superficialidade?

Ainda perguntamos: Seria o quadro de Warhol positivamente uma afirmação mais crua, clara e objetiva da “essência alienada do homem” produzida pelo capital? Não

seria o trabalho de Warhol um desvelar, uma desocultação genuína da “existência inautêntica”?

Ao alinhar a obra de arte à mercadoria, Warhol apostou em seu caráter fetichista e terminou por inserir definitivamente a obra de arte no sistema de trocas mercantis e nas relações de produção capitalistas. Caminho necessário? Quem sabe, sem volta? Talvez.

Torna-se relevante não tecer considerações a respeito da obra de Warhol do ponto de vista moral ou como uma queda que fez da obra de arte uma mercadoria, o que hoje definitivamente é um fato a ser considerado. Warhol, por meio de sua obra, desocultou o “ser do ente”, mostrou as possibilidades e os horizontes de seu tempo histórico, entendendo que não buscou nada além desta constatação. Talvez, isso faça parte do seu próprio horizonte enquanto ente, uma vez que é notória sua paixão pelo tédio e pela repetição.

A objeção que podemos fazer a Diamond Dust Shoes – entendida aqui como manifestação da “essência alienada” produzida pelo capital (Marx) ou “existência inautêntica” e “dissimulação do ente” (Heidegger) –, é que por manifestar uma relação negativa com a “verdade do ente”, seria uma obra carente de poesia:

A essência da Arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade. Entendemos aqui este instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar. [...] O projecto poemático da verdade, que se estatui como forma na obra, nunca se realiza na direcção de algo vazio e de indeterminado. Pelo contrário, a verdade projecta-se na obra para aqueles que, de futuro, a hão de salvar, isto é, para uma humanidade histórica. (HEIDEGGER, 2005, p. 60).

É inegável que a aplicação dos modelos de interpretação marxiano e heideggeriano ao pop de Warhol leva a uma leitura limitada, uma vez que concebe a obra em função de sua negatividade (inautenticidade, não-essência, essência-alienada, existência inautêntica). Isso sugere que se deve recorrer a outros modelos de interpretação, para que possamos ter uma leitura mais abrangente e, quem sabe, menos unilateral.

O crítico Hal Foster, em *O retorno do real*, situa a arte pop numa trajetória que se diverge em relação à genealogia minimalista. O pop e o minimalismo configuram

uma zona de tensão, no que concerne aos pares abstração x representação e ilusionismo x realismo.

Segundo Foster (2014), o pop de Warhol reelabora uma nova leitura que, se não ultrapassa, tornam mais complexas as relações entre realismo e ilusionismo que o minimalismo pressupõe de maneira simplificada. Nessa perspectiva, as imagens estão ligadas a um tema iconográfico, a um referente, às coisas mesmas ou a “outra imagem”, tornando assim o próprio realismo um código autorreferencial – isso resultaria num mundo permeado por simulacros.

Foster (2014) assevera que a tendência que considera as imagens do pop enquanto simulacros está associada aos autores do pós-estruturalismo, como Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean Baudrillard. Essa interpretação entende a imagem pop como um significante liberto de todo e qualquer conteúdo, sem profundidade e subjetividade, superficial e, segundo Baudrillard, totalmente integrado à lógica e à política do signo-mercadoria (FOSTER, 2014, p. 124).

O enfoque referencial associa o pop de Warhol ao mundo da moda, das celebridades, à *factory* etc. Outra vertente interpreta que por baixo do brilho, do *glamour* e dos fetiches do mundo das celebridades se oculta a realidade do sofrimento e da morte (pense em *Death in the America* e nas séries da cadeira elétrica). Essa leitura contrapõe um Warhol empático ao superficial e desinteressado, O autor indaga até que ponto as duas visões são excludentes? É possível pensar ambas leituras simultaneamente? Segundo Foster (2014, p. 125) isso é possível se as lermos em termos de um “real traumático”.

Recorrendo à psicanálise de Jacques Lacan, que em 1960 buscava definir o real em termos de trauma, Foster argumenta que, se a teoria de Baudrillard foi influenciada pelo pop, Lacan teve uma teoria mais próxima do movimento surrealista:

[...] Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido* [...] repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar também como síntese do meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real,

compreendido como traumático. (FOSTER, 2014, pg. 128) (grifos do autor).

Nesse caso, o sujeito é tocado pelo real em analogia com o *punctum* de Barthes em *A câmara clara* (1980): “Essa confusão a respeito da localização da ruptura, *tiquê* ou *punctum*, é uma confusão entre o sujeito e o mundo, o dentro e o fora. É um aspecto do trauma; na realidade talvez essa confusão seja o traumático. (FOSTER, 2014, p. 129, grifos do autor).

Enquanto isso, em *An art of missing parts*, publicado na revista *October* Foster utiliza o mesmo enfoque para discorrer sobre o trabalho de Robert Gober, artista americano que nasceu em 1954 em Wallingford, Connecticut.

Gober é um artista que situa seus objetos em “dioramas”. Desenvolvidos no século XIX, são cenários que incluíam objetos, pinturas etc. e recriavam eventos históricos ou ambientes naturais. O objetivo dos dioramas era proporcionar uma perfeita ilusão ou réplica do real.

O referido artista torna o espectador a testemunha ocular de uma cena em que algo aconteceu; entretanto, não só o assunto, mas também a própria cena e o espaço, se tornam ambíguos – lá existe um enigma: “A maioria das minhas esculturas foram memoradas, re combinadas e filtradas através das minhas experiências atuais.” (FOSTER, 2000, p. 130, tradução nossa). Aqui, o diorama se difere, uma vez que não trata mais de cenas públicas, tampouco de ambientes naturais.

Nesse contexto, o espectador é confrontado com objetos colocados em cena, tais como pernas que saem das paredes, vestidos destituídos de uma noiva, berços reclinados em abismo e objetos delicadamente pulsionais. Na maioria dos casos, não existe uma narrativa que permita a redenção, algo é narrado e o enigma remete a uma história, mas os “significantes enigmáticos” elidem o entendimento (Fig3).

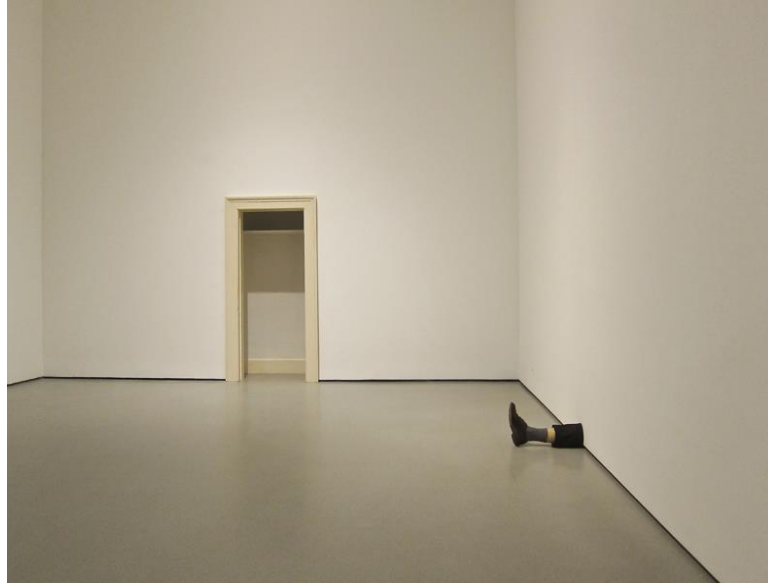


Fig.3 Robert Gober.  
Perna sem título (1989-1990).  
Cera, algodão, madeira, couro e pelos humanos, 28,9 x 19,7 x 50,8 cm  
Museu de Arte Moderna, Nova Iorque

“Trauma” se escreve da mesma forma em português, francês, inglês e espanhol, mas é uma palavra de origem grega *traumat* e significa “uma ferida”. No século XVIII, aparece em textos médicos franceses para designar uma ferida num tecido humano vivo ocasionada por agentes externos, ao passo que, no século posterior, investigações relacionadas ao sistema nervoso levaram ao estudo dos impactos das emoções (susto, pavor, temor, terror) sobre o comportamento humano. À mesma época surge o termo “memória traumática”, para se referir aos modos como o corpo recorda eventos de choque e intensidade emocional de maneira involuntária. (MARTÍNEZ, 2001, p. 21).

Assim, um conflito é uma história em que faltam as palavras; uma história em que os sintomas ocupam o lugar que deveriam ocupar as palavras. A análise não é mais do que a intenção de colocar as palavras em seu lugar, dando seguimento a história que não havia podido ocorrer. (MARTÍNEZ, 2001, p. 22, tradução nossa).

O trauma atua de maneira retroativa e não é o resultado direto da agressão sofrida, mas a reativação dos conteúdos reprimidos. A memória latente é reativada por uma segunda experiência vivida que, por sua vez, se dota de sentido traumático retroativamente.

Após isso, as formulações freudianas foram elaboradas em contextos diversos, mas que apontavam sempre uma tensão entre duas concepções do trauma: mimética,

em que ele é produzido por meio de um evento externo que oprime o sujeito e o torna presa de uma repetição compulsiva, produzindo uma identificação do indivíduo com a cena traumática. Essa “identificação mimética” impede a distância entre o sujeito e o evento e não permite que se tenha consciência ou conhecimento do evento traumático. Nesse caso, o sujeito não é vítima de seu próprio enunciado, pois está em estado de repetição compulsiva, e não em um discurso deliberado, o que parece se referir à leitura de Foster (2000) sobre o trabalho de Warhol.

Na concepção antimimética, por sua vez, a vítima é capaz de ser expectadora do próprio trauma e, por meio dessa distância, o representa, construindo uma narrativa de seu passado. Com isso, acessa as experiências reprimidas no inconsciente e pode rememorá-las e representá-las por meio de uma narrativa, o que vem a ser o caso de Gober.

Embora as cenas e as narrativas de Gober remetam a conteúdos reprimidos tematizando infância, sexualidade, religiosidade etc., elas não se configuram como redentoras ou catárticas; são, pois, narrativas sem um enredo decifrável. As instalações e os objetos são dotados de uma exterioridade que estranha, e estes nos olham de um lugar que não conhecemos, remetendo-se a enigmas não resolvidos – são imagens de um interior desconhecido. As imagens de Gober têm algo de familiar que se torna estranho, outro, justamente porque se configuram na estrutura do trauma.

Ao retornarmos à indagação que problematiza a relação entre a arte e a verdade, notamos que esta acontece segundo Heidegger “[...] em raros modos essenciais. Um dos modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra.” (2005, p. 44). A arte, o artista e a obra estão interligados no acontecimento da verdade, concebida aqui como desocultação. É inegável reconhecer que essa concepção subentende um momento de epifania e de revelação intuitiva de uma realidade mais ampla e originária que seria revelada.

De fato, a chave de interpretação encerra o entendimento legítimo de uma das formas que a arte pode assumir, mas se revela insuficiente para abordar parte das manifestações estéticas da atualidade. Forçar esse tipo de leitura levaria a considerar boa parte do que é produzido como manifestação da inautenticidade do

ser, essência alienada ou queda na inautenticidade, alimentando uma nostálgica (e talvez melancólica) busca pela essência e origem perdida.

A arte sofreu diversas transformações depois de Warhol, que se tornou um verdadeiro ícone da arte contemporânea, dado que sua contribuição tem valor reconhecido justamente nas inúmeras leituras e conexões feitas a partir da obra e de sua persona polêmica.

De forma incisiva, inúmeros artistas denunciaram as relações espúrias da arte com o capital e o sistema de gestão das artes plásticas, embora poucos tenham conseguido sobreviver enquanto artistas às margens de tal sistema. Alguns assumiram, como Warhol, a paixão pelo *glamour* e pela badalação promovidos pela arte; os mais cínicos criticam o sistema, mas não deixam de usufruir de suas benesses; e outros ainda procuram suas respostas. O sujeito oscila desde a total independência e arrogância até a quase total sujeição ao código e aos sistemas, retornando como cínico, abjeto, suicida e submetido ao trauma.

Indagar sobre a verdade dos discursos nos tempos de hoje é, no mínimo, ingenuidade ou cinismo. Talvez a verdade seja a quimera que nunca existiu, o trauma do que jamais foi vivido. Alimentados pela heterogeneidade dos discursos e das imagens, fragmentados até a medula, somos obrigados a nos reconhecer e a nos render à única totalidade possível - o capital.

O trauma migrou do indivíduo, o trauma é social. Ele acontece aos inúmeros refugiados, desabrigados e fugitivos de zonas de guerra que perderam não só casas, pertences e famílias, mas também um “lugar no mundo”; há, portanto, populações inteiras traumatizadas. O que sucederá aos que foram submetidos ao trauma mais radical, um evento exterior que lhes retira o direito da humanidade, visto como o mais fundamental? Ao serem obrigados a conviver com uma terra estrangeira dentro de si, a suportar um estranho território vazio no interior. Que narrativa pode suplantar tal trauma?

Hoje vivemos num mundo onde o momento traumático impera tanto no que diz respeito aos desabrigados, quanto em relação às vítimas da contraparte macabra do capital – o terror. A América e a Europa estão inteiramente submetidas ao trauma, e

corremos o risco de que a “zona estranha” em nossa subjetividade cresça exponencialmente. O que virá depois?

Mas, e a arte estará comprometida na narrativa do impossível? Será possível arte sob tais condições? Haverá algum tipo de redenção? Talvez Warhol tenha razão, e a repetição traumática seja nosso provável destino.

### Referências Bibliográficas

- FOSTER, Hal. *An art of missing parts*. October. Cambridge, MIT Press, v. 92, p. 128-156, 2000.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- MARTÍNEZ, Francisco A. Ortega (Ed.). *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias Humanas; Centro de Estudios Sociales, 2011.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- VATTIMO, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.

### Marcel A.L. Esperante

Artista visual com Graduação em Bacharelado em Artes Plásticas pela (UNESP) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2000) e mestrado em Artes pela UNESP (2004). Leciona no ensino superior desde 2003, atualmente é professor efetivo da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutorando pelo PPGAV da Unicamp.