

Nas trilhas do real: mais-além da psicologia do espectador

Gustavo Henrique Dionisio, Assis*

O ensaio visa a discutir a relação entre psicanálise e reflexão sobre arte sob o prisma da problemática do olhar em Jacques Lacan, mas, neste caso, tal como apreendido pelo crítico e historiador da arte Hal Foster. A meu ver, conceber esta intersecção nos permitiria lançar luz sobre novas possibilidades de leitura da obra de arte, tendo em vista um paradigma de psicanálise não-aplicada. Assim, o artigo almeja tatear questões que se referem ao real lacaniano, propondo-se a questionar certos problemas que concernem à obra de arte contemporânea.

Palavras-chave: psicanálise, estética, crítica de arte, real, imaginário.

* Psicanalista, mestre e doutor pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP); Professor assistente no Departamento de Psicologia Clínica da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP-Assis); e membro do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos de São Paulo.

O olho do espectador: objeto e espelho

A problemática em torno do olhar e do olho sustenta grande parte do discurso psicanalítico que vai ao encontro do fenômeno estético. Pode-se destacar que, para um psicanalista como Lacan, neste contexto, o olhar é uma entidade paradoxal; não sendo um privilégio do olho, o olhar não pertenceria a um indivíduo de carne e osso: o órgão apenas dá suporte aos contornos da experiência sensível. O olhar – tanto em Lacan quanto em Merleau-Ponty, a quem o primeiro recorre com insistência à época do seminário XI, sobretudo por conta da publicação de *O visível e o invisível* (1964) – encontra-se, a rigor, no mundo. Deste modo, a matemática da experiência sensível se resume à mais simples: aquilo que vale para a linguagem também vale para o olhar. Ambos estariam num mesmo plano de determinações e ambos preexistem ao objeto.

Por outro lado, a escolha pela psicanálise do olhar se revela bastante significativa no campo mais específico da experiência estética. Autores como Rosalind Krauss (1994) e Hal Foster (1996a; 1996b), por exemplo, denotam, ademais, que seu pendor pela psicanálise do olhar é também motivado por uma espécie de *unidade histórica*. Foster (1996a) não chega a confessá-lo tão expressamente, embora constata que “contemporâneo à disseminação do *pop* e ao surgimento do super-realismo, o seminário de Lacan sobre o olhar segue o seminário sobre o real” (p. 138).

Aprofundando o sentido analítico da crítica ao sujeito cartesiano, coube a Lacan desafiar o velho privilégio do sujeito da visão e da autoconsciência mostrando em que medida eles seriam determinados pelo exercício do anel que ele chama de Imaginário (compondo com Simbólico e Real a estrutura de sua metapsicologia). Nesse sentido, não é demais apontar o quanto seu famigerado texto sobre o *Estádio do espelho como formador da função do eu* (Lacan, 1949) levaria esta crítica às suas últimas consequências. Nele, Lacan (1949) propunha que, diante de sua impotência motora, de sua insuficiência orgânica (por exemplo, o bebê ainda não possui uma completa mielinização encefálica) e de sua dependência da amamentação (estágio de *infans*), a vida humana demanda a antecipação de um *je*, isto é, daquilo que ele chama de sujeito do inconsciente, lugar onde a subjetivação se inicia em sua forma primitiva. O fenômeno é precoce porque ocorre antes da dialética de identificação com o outro e da organização linguageira, que agem como garantia do processo de subjetivação. Na opinião de Rosalind Krauss (1994) a respeito deste texto, o “eu é sentido, neste estádio, apenas como *imagem* do eu” (p. 197). Sujeito e eu serão entidades absolutamente

diferentes na teoria lacaniana: a primeira inscrição do eu no mundo só é possível porque a ele preexiste um sistema simbólico estruturante.

Não obstante, em função desta *antecipação* intrínseca ao desenvolvimento da espécie humana, o sujeito tende a sentir o olhar como uma ameaça que lhe vem do exterior. Quanto ao aspecto psicológico que aqui nos interessa, se o olhar residir *fora* do sujeito, é bem provável que se torne persecutório. Ao mesmo tempo, sua posição enquanto objeto *a* permitiria a capacidade de simbolizar, como outra prova deste paradoxo, aquilo que retorna de fora para dentro, a saber, o material psíquico proveniente da castração.

Portanto, a imagem especular seria o limiar do mundo visível, como Lacan sugeriria em sua versão final para texto em 1949, uma vez que a consciência da unidade da visualidade proporciona uma unificação mais ampla da vida perceptual exterior. As imagens corporais – imagens inconscientes do corpo que são internalizadas – passam, assim, a serem condicionantes do mundo perceptivo. A identificação que se dá entre o eu e o espelho deve ser introjetada no sujeito, de maneira a configurar para ele um mundo de proteção, ainda que precário. Em outras palavras, o estádio do espelho serve de saída ao desamparo fundamental (*Hilflosigkeit*), experiência original de *queda* que deixará suas marcas na história de todo e qualquer sujeito. Aqui persiste, como pressuposto, a condição de se sentir o corpo como não-unitário, como corpo despedaçado.

Sabe-se que na primeira infância a organização perceptiva ainda não está de todo instituída e que o *infans* experimenta seu corpo como uma *unidade fragmentada*. Originado no imaginário, este fenômeno psíquico ressurgue na vida adulta através dos canais de experiência onírica ou nas alucinações. É imprescindível sublinhar que a visão no espelho e a percepção do corpo fragmentado andam sempre de mãos dadas, sendo que este não vem antes daquela. Mas não só, também surge, no extrato psíquico, uma angústia decorrente dessa divisão original, o que faz com que a criança se precipite a realizar identificações alienantes (inconscientes): a “identidade (autodefinição de si) é primordialmente fundida à identificação (uma conexão sentida com o outro)” (Krauss, 1994, p. 197). O estádio do espelho apenas assegura a totalidade ortopédica de um psiquismo *por vir*, o que se traduz pelo funcionamento imaginário do corpo combinado à identidade alienante, que, por sua vez, é o próprio funcionamento mental consciente (*moi*, para diferenciar do *je*). “É no interior desta condição de alienação”, acrescenta Rosalind Krauss, “que o imaginário se enraíza” (Krauss, *loc. cit.*).

A imagem corporal é dada de antemão como *Gestalt*, sistema em que a percepção do todo age em conformidade à lei da boa forma. Mas mesmo a *Gestalt* é uma percepção de corte: na medida em que garante uma estabilidade mental ao

eu, prefigura também a dimensão alienante, sendo, portanto, anterior à separação. Para Lacan, estão em jogo, aqui, duas *méconnaissances* fundamentais: na primeira, o eu que olha no espelho está alienado do *isso* e, por este motivo – eis a segunda – não se reconhece como alienado. Ora, a captura do sujeito pela imagem é sustentada pela apreensão de sua própria forma. Em teoria, as funções instintivas também ganhariam certa ordenação, embora sejam por natureza desordenadas. É o que delimita a complexidade do caminho que vai da pulsão a seus destinos. Por outro lado, a evolução humana não seria asseverada pela adaptação, e o caráter prematuro do nascimento é a melhor verificação desse fato. É assim que a visão de uma unidade no espelho acaba compensando a condição do desamparo fundamental. A insuficiência orgânica do ser humano em seus primeiros estágios de crescimento é assim suplantada pelo ideal imaginário de unidade. Por essa razão, toda identificação é, também, uma forma de alienação.

Teorias psicanalíticas, teorias estéticas: arte e recepção de arte

É justamente nesta visada que um teórico como Hal Foster se ampara no esquema lacaniano dos cones (eis a problemática do olhar) para fundamentar suas reflexões sobre a arte contemporânea; baseando-se na superposição entre sujeito e objeto como equivalentes ao ponto geométrico e ao ponto de luz, respectivamente, tal como indicado pelo psicanalista (Lacan, 1998), Foster (1996a) se lança à análise das imagens pós-modernas. Ao olharmos a imagem é possível dizer, após certas derivações lógicas, que *a imagem nos olha de volta*; no gráfico, olhar e sujeito da representação se destacam em um mesmo plano horizontal, enquanto imagem e tela (aqui entendida como anteparo) estarão contidas no plano da intersecção entre os cones. No meio do percurso que vai do sujeito ao objeto encontram-se a imagem e a tela, isto é, elas prefiguram ali uma estrutura *intermediária* de separação. Ora, tal presença daria margem para se verificar, em termos psíquicos, este caráter *reflexionante* do olhar. Em outras palavras, isto significa, de acordo com a demonstração de Foster (1996a, p. 139, grifos meus), que “o sujeito se encontra *sob o olhar do objeto*, fotografado por sua luz, retratado por seu olhar”.

Antes, porém, é necessário reconhecer que a investigação deste percurso que vai do que vemos ao que nos olha foi iniciada por Maurice Merleau-Ponty (1964). Segundo o filósofo, a preexistência do olhar em relação ao olho seria ao mesmo tempo uma metáfora e uma concreção. “Eu só vejo de um ponto”, deduz, a esse respeito, Lacan, “mas em minha existência sou olhado de toda parte” (1998,

p. 73). Somos seres olhados no espetáculo do mundo, diria por sua vez Merleau-Ponty, ainda que isto não se dê por meio do olho (leia-se, por meio do corpo), mas através da carne do mundo. E, ao sermos olhados – ele decerto acrescentaria – essa presença alteritária se revela. Algo me olha porque tem a ver comigo “no nível do ponto luminoso onde está tudo que me olha [...] O que é luz tem a ver comigo”, indica neste sentido Lacan (1998, p. 94-95), “e graças a essa luz, no fundo do meu olho, algo se pinta”, deixando-se conduzir *do amorfo à forma*. Para Slavoj Žižek (1991), de outro modo, este estado, pré-ontológico por excelência, é deformado pelo olhar em anamorfose, assim como é “sustentado por um gozo incestuoso: a distorção anamórfica da realidade é o meio pelo qual o olhar se inscreve na superfície do objeto” (*Ibid.*, p. 47).

Escorregadio, no entanto, o “olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva” (1998, p.74) instaurada pela angústia de castração.

Na medida em que o olhar, enquanto objeto *a*, pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração, e que ele é objeto *a* reduzido, por sua natureza, a uma função punctiforme, evanescente – ele deixa o sujeito na ignorância tão característica de todo o progresso de pensamento nessa via constituída pela pesquisa filosófica (Lacan, *loc. cit.*).

A psicologia do espectador poderia, então, indicar que

A função do quadro – em relação àquele a quem o pintor, literalmente, dá a ver seu quadro – tem uma relação com o olhar. Essa relação não é, como pareceria à primeira vista, de ser armadilha de olhar [...] O pintor, aquele que deverá estar diante do seu quadro, oferece algo que em toda uma parte, pelo menos, da pintura, poderia resumir-se assim – *Queres olhar? Pois bem, vê então isto!* Ele oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas (Lacan, 1998, p. 97).

Assim também ocorreria ao próprio criador da psicanálise. “Freud sempre marcou, com infinito respeito, que ele não pretendia destacar o que, da criação artística, constituía o verdadeiro valor”, recorda Lacan (1998, p. 107). Sua aceitação tácita da impossibilidade de interpretar o artista, acompanhada de uma consciência temerária diante do conhecimento que a arte pode produzir, sempre marcou

presença no decorrer de seu pensamento. “No que concerne aos pintores, assim como aos poetas, há uma linha na qual ele interrompe sua apreciação. Ele não pode dizer, ele não sabe o que ali, para todos, para os que olham ou que ouvem, constitui o valor da criação artística” (Lacan, *loc. cit.*).

Retornando ao raciocínio de Foster, portanto, se imagem e tela possuem a função de *anteparo* é porque configuram certas mediações de defesa contra a entrada do objeto-olhar. Ora, se a castração, mesmo causadora de angústia, ainda pode servir de guarda-costas contra a invasão indiferenciada do Outro, o que enfim restaria, em auxílio do sujeito, contra a ideia de uma indiferenciação em si mesma? *Chamem-nas convenções de arte, esquema de representação* ou mesmo *códigos da cultura visual*, as mediações, por mais enigmáticas que sejam, são modos de se proteger diante da invasão do real que é representado, *grosso modo*, pelo olhar do Outro – ainda de acordo com o vocabulário lacaniano.

Ao contrário dos animais, o ser humano não é de todo capturado pelo olhar do mundo; por isso ele consegue escapar, mesmo que pelos canais imaginários, ao enquadramento do *display* absoluto. Complementar ao registro imaginário, o simbólico certifica ao humano a condição para criar imagens, de tal modo que se nos torna possível “manipular e moderar o olhar”, como teoriza Foster (1996a, p. 140). Consequentemente, isto é, se não houvesse uma mediação desta ordem, seríamos praticamente todos cegos: o encargo principal da tela de proteção é negociar com a violência invasiva do olhar, visando a baixar as armas do real, conquanto esta possibilidade tenha também seus próprios limites, como veremos logo a seguir com a experiência estética contemporânea.

Subjetivação, arte e pictograma

Contrário às leituras mais conservadoras que acusavam as neovanguardas de serem movimentos puramente conformistas, ou seja, que não faziam nada além de repetir, ainda que ironicamente, cânones modernos, Hal Foster (1993) sugeriria, em um artigo bastante significativo para o momento – *Postmodernism in Parallax*, estamos no início dos anos 1990 – que toda reflexão sobre a neovanguarda não deve cair em leituras de cunho tão *subjetivista* como naquele caso. Para evitá-lo, com respeito ao método, Foster (1996a) revela uma extrema cautela ao refletir sobre as afinidades entre psicanálise e arte: “Tais analogias entre o discurso psicanalítico e a arte visual” (p. 138), justifica, “valem pouco se nada os medeia (*Ibid.*).

Por outro lado, e embora Lacan não especifique *sua teoria do sujeito como*

histórica, Foster acredita na necessidade de fazê-lo, uma vez que este sujeito, “traumatizado, blindado e agressivo, não é um ser qualquer que atravessa a história e a cultura” (Foster, 1993, p. 8). Em filigrana, as ideias de Lacan estão se referindo ao sujeito moderno como um ser *fascístico*, cuja função era suportar o maior sintoma vivido naquele momento: “Uma história de Guerra Mundial e de mutilação militar, de disciplina industrial e fragmentação maquínica, de matança mercenária e terror político”, segundo a leitura de Foster (Foster, *loc. cit.*). A esse sujeito uma vez constituído, nada resta além das vivências persecutórias, a invasão de pulsões destruidoras que tem como meta retornar ao estado *fragmentado e fluido* anterior, ou seja, isto tudo que caracteriza a função primordial da pulsão de morte (Foster, 1993). Nesse sentido, a monstruosidade *estrutural* do famoso Frankenstein poderia muito bem ilustrar este sujeito da pós-modernidade (Copjec, 1991).

Ora, ninguém duvida que Frankenstein seja de fato um monstro; aos olhos de seu criador, por conseguinte, sua monstruosidade lhe impossibilitaria possuir uma capacidade por assim dizer *desejante*. A esse respeito, a hipótese levantada por Joan Copjec (1991) em *Vampires, breast-feeding and anxiety* revela sua pertinência diante das questões alçadas por Foster em relação ao movimento *pendular* da temporalidade moderna e contemporânea. Causador incessante de angústia, o encontro com o real demanda saídas ao sujeito para dele escapar. Nesta circunstância, lembremos que, para Freud (1919), a angústia (*Angst*) é resultado de um excesso de *proximidade* com um objeto que antes fora familiar. E se a proximidade com o real é a fonte de angústia – *termômetro* de proteção encontrado pelo sujeito, seja ele mais ou menos adequado à adaptabilidade do ego – pode-se dizer que a angústia ainda “aumenta com a emergência do sujeito moderno, o que significa a inclusão do real *dentro* do simbólico” (Copjec, 1991, p. 41), fenomênica a ser retratada brilhantemente pela novela de Mary Shelley (1818).

Nessa medida, o sujeito não procurará outra coisa senão domesticar, recusar esse olhar que é, na verdade, interior; deseja, portanto, negá-lo, assim como um dia o olhar o enganou. Diante da violência fragmentária que se dirige *do olho ao olho*, a produção de imagens feita pelo homem sugere a urgência de escudos contra os perigos de invasão, uma modalidade simbólica de negação que seja capaz de evitar o colapso definitivo da subjetividade. Eis a presença de um bom número de imagens pós-modernas que, neste contexto, poderiam lançar luz sobre os problemas de uma subjetivação vacilante que é vivida aqui e agora.

No que tange ao lugar do espectador, Lacan considera que algumas poéticas ambicionam o *trompe-l’œil* com a finalidade de enganar o olho, mas *também* o real. Em sentido mais amplo, no entanto, e diante desta impossibilidade, o

fenômeno estético aspiraria ao *dompte-regard*, isto é, à domesticação que une imaginário e simbólico na luta *contra* o real. Enquanto o segundo possui o cargo de escudo, o interesse pelo *trompe-l'œil* se justifica, na contramão, em função dos cortes que impõe à categoria de representação e, conseqüentemente, ao problema da ilusão em arte. A complexidade de seus efeitos se detém naquilo em que essa forma *não rivaliza com a aparência*, mas ataca aquilo que se encontra supostamente para além dela: a velha concepção kantiana de *Ideia*. “É porque o quadro é essa aparência que diz que ela é o que dá aparência, que Platão se insurge contra a pintura como contra uma atividade rival da sua” (Lacan, 1998, p. 109). E essa *outra coisa* é justamente aquilo que Lacan procurava apreender com a concepção de *objeto α*.

Pois bem, esta teoria não demonstra total coerência, no entanto, em relação à produção artística mais recente, como o próprio Foster reconhece. O conceito de representação, ao qual Lacan ainda se atém, tem aí pouca serventia. Piera Aulagnier (1979)¹, ao avançar no traçado desta categoria, concebe que o conceito de representabilidade deve ser traduzido, em primeiro plano, pela metabolização que é sofrida pelo objeto quando atravessado pelo processo primário. Segundo a psicanalista, ocorre, no interior do aparelho psíquico, um reconhecimento do que vem de fora *antes* de qualquer outra operação; num segundo momento, o ato de representar se constitui com a significação que a elaboração secundária promove no objeto, resultado daquele reconhecimento. Assim, o processo secundário produz atribuições de sentido para que o objeto possa ser incluído no esquema (sistema) de funcionamento geral do psiquismo. Nessa medida, para que a atividade psíquica se torne viável é necessário que a psique se aproprie (de) ou incorpore uma matéria que é, de antemão, exterior.

Todavia, mesmo esta matéria exógena primordial não é de todo *amorfa*:

[...] trata-se de informações emitidas pelos objetos, suportes de investimento, objetos cuja existência e, portanto, a irredutibilidade de algumas de suas propriedades, deve ser reconhecida pela psique. Eis porque a experiência de todo encontro confronta a atividade psíquica a um excesso de informação que ela vai ignorar, até o momento em que este excesso a obriga a reconhecer que o que não é incluído na representação própria ao sistema volta à psique

¹ No entendimento de César e Sara Botella (2007), os limites da preocupação de Aulagnier com a figurabilidade se revelam na conexão que pretende estabelecer entre figurabilidade e funcionamento psicótico. A meu ver, no entanto, o casal não entendeu a proposta: com efeito, Aulagnier estudou as características da *Darstellbarkeit* nos casos de psicose, ao passo que os Botella o fizeram a partir de condições limítrofes – o que não as exclui mutuamente. Ademais, como se pode observar, eles não demonstram as particularidades de sua ressalva (Botella & Botella, 2007).

sob a forma de um desmentido, referente à sua representação de sua relação ao mundo (Aulagnier, 1979, p. 34).

Para Aulagnier (1979), a excitabilidade da pulsão, no sentido do que se define como representação da excitabilidade corpórea no interior do psíquico, é uma atividade a ser intitulada de *pictográfica*: esse trabalho de transformação solicitado ao psiquismo consiste “em metabolizar um elemento de informação que vem de um espaço que lhe é heterogêneo em um material homogêneo à sua estrutura, a fim de permitir à psique [...] representar o que ela quer reencontrar de sua própria vivência” (Aulagnier, 1979, p. 42-43). E esta representação pictográfica dos fenômenos que se apresentam ao aparelho, cuja morfologia já configura uma espécie de metabolização, é uma condição *sine qua non* à totalidade da experiência psíquica. “O representado se dá à psique como a apresentação de si próprio. O agente representante vê na representação o fruto de seu trabalho autônomo e aí contempla o engendramento de sua própria imagem” (Aulagnier, 1979, p. 42-43). Mais tarde, isto é, quando conseguir representar, o sujeito viverá um autoencontro com as produções originárias que ficaram guardadas pelo recalçamento primário (*Urverdrängung*).

Já se pode deduzir neste momento que a primeira estrutura de encontro é a relação seio-boca: ainda que ambivalente, a pulsionalidade oral testemunha na sua origem um desejo de vida para fora – para o outro, portanto. E em qualquer sociedade a oferta está marcada pelos seus hábitos culturais ligados à amamentação. Exemplos: a) o desejo da mãe pela criança e suas qualidades; b) os sentimentos conscientes da mãe pelo filho; c) o discurso cultural que impõe um modelo de função materna. Desse modo, o pictograma se define pelo estabelecimento precoce de um esquema relacional eu-não eu, uma representação primária que a atividade psíquica faz *dela mesma*. Continuando com Aulagnier (1979), este processo inicial é a

[...] figuração de uma percepção pela qual se apresentam, no originário e para o originário, os afetos que ali se localizam de forma sucessiva, atividade inaugural da psique, para a qual, como sabemos, toda representação é sempre autorreferente e indizível, não podendo responder a nenhuma das leis a que deve obedecer o dizível, por mais elementar que ele seja (p. 52).

De outro modo, o pictograma seria aquele tipo de representação que “*forja* o originário [e] os sentimentos que ligam o eu aos seus objetos” (*Ibid.*, p. 61, grifos meus) por meio de um autoengendramento de representações psíquicas que se inserem nas modalidades do par prazer-desprazer.

Seguindo esta linha de pensamento, existiria uma equivalência entre excitabilidade e erogeneidade no que concerne às zonas de investimento libidinal. A atividade decorrente da excitação provocada no encontro com os objetos – ver, pensar, provar, para ficar nos mais conhecidos – será investida pela libido num momento posterior, constituindo-se adiante como fonte orgânica de prazer. “Este investimento da atividade sensorial é a condição mesma da existência de uma vida psíquica”, conclui a psicanalista, “por ser *a condição do investimento da atividade de representação*” (Aulagnier, 1979, p. 63). A informação sensível só existe para a consciência porque foi previamente forjada por uma representação no interior do espaço psíquico. Excitação, erogeneização e representação – esta é a ordem dos fatores – formam a tríade indissociável que designa “as três qualidades que deve *necessariamente* possuir um objeto, para que ele possa ter um *status* de existente para a psique” (Aulagnier, *loc. cit.*).

A tese principal de Aulagnier defende a preexistência (psicológica) de uma violência original, anterior a qualquer outra e fundamentalmente necessária ao aparelhamento psíquico. Não se deve confundir-la com a agressividade, no entanto. Tal como sucede no mecanismo de posterioridade, a oferta do seio nunca é sincrônica e sempre surge antes ou depois da demanda. Assim, no início a mãe acaba direcionando mensagens ininteligíveis à criança, mensagens que *neste momento* ela não conseguiria compreender. Dessa forma, a urgência de significação é vivida já nos primórdios da vida mental, ainda que isso se dê no substrato inconsciente. O problema é que esta invasão se impõe a despeito do sujeito, embora nele imprima marcas de uma decalagem entre os dois espaços essenciais, isto é, o psíquico (interno) e o mundo (externo). Com isso se proporciona, conseqüentemente, este tipo de *violência* elencado pela autora: experiência a ser vivida como imposição repressora, a violência original é *o parti pris* da constituição mesma do aparelho mental. Em termos gerais, Aulagnier (1979, p. 38) conclui que o pictograma é a “ação psíquica pela qual se impõe à psique de um outro uma escolha, um pensamento ou ação, mas que são, entretanto, apoiados num objeto”.

Neovanguarda no divã

Ora, se o conceito de representação abriga uma vontade de domesticação, como vimos, então aqui ele nos serve como contraponto a ser debatido até o final: a principal tese defendida por Foster (1996a) em *The return of the real*, talvez um de seus mais importantes ensaios, se dirige à comprovação de que boa parte das imagens pós-modernas está *recusando* peremptoriamente esse anseio para

pacificar. “*É como se esta arte quisesse que o olhar brilhe, que o objeto permaneça, que o real exista, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que se evoque essa sublime condição*” (1996a, p. 140, grifos meus).

Obras de arte *pós-pop* – de artistas como Mike Kelley, Cindy Sherman ou Robert Gober, por exemplo – evitam o realismo na medida em que oferecem certos *truques ilusionistas* cuja estrutura possui um sentido altamente traumático. Robert Gober (1993), por exemplo, compôs nos anos 1990 uma série de *esculturas* amplamente estranhas nesse sentido: torsos com seios bizarramente compostos, às vezes transformados em inocentes banquinhos para se sentar; pés, troncos e pernas que, adornados com velas ou buracos, saem do canto das paredes; em outras palavras, Gober dá a ver os pedaços de um corpo despedaçado que, ao invadir a cena sem pedir licença e ao surgir, surpreendentemente, do nada – eis o branco projetivo que seria a parede do museu – tornam-se obscenos ainda que *sem querer*.

O hiper-realismo se distingue do realismo não apenas quanto à referência retiniana, mas, sobretudo, quanto à expressão do trauma que ela vem delinear. Segundo Foster, tais imagens provocam tamanha ilusão de profundidade – ilusão quase perfeita, diríamos, se não fôssemos psicanalistas – que chegam a se aproximar, como poucas outras, da contenda de Zêuxis com Parrásios: é que por detrás da imagem hiper-real residem *o olhar, o objeto* (Foster, 1996a), ou seja, tudo aquilo que indica o real. Além de ser enganado pela superfície da imagem, o homem também se deixa ludibriar pelo que mora detrás dela. E na captura desta imagem hiper-real, neste sentido, pouco importa em termos de verossimilhança, interessa o impacto da alienação.

Mas, como se sabe, por outro lado, em termos psicanalíticos, o real *não pode ser representado*. Sua definição é sempre negativa – conhecemos apenas o que não é – e sua apreensão *fenomênica* é dada apenas como resto. Com efeito, não é possível ao humano criar a ilusão perfeita. E ainda que fosse, “isto não responderia à questão do real, que sempre permanece, para aquém e além, a nos trapacear” (*Ibid.*, p. 141). Para uma análise mais ampla dessa questão, Zizek (1991) sugere que se deve conceber

[...] o monstro como um tipo de tela de fantasias onde a multiplicidade de sentidos pode surgir e lutar por hegemonia. Em outras palavras, o erro das análises de conteúdo é proceder muito apressadamente e crer de pronto na superfície da fantasia em si mesma, a forma/enquadre vazia que fornece espaço ao aparecimento do conteúdo monstruoso. A questão crucial não é

“o que significa o fantasma?”, mas “qual é esse espaço constituído onde entidades como o fantasma podem emergir?” (p. 63).

Pois bem, no que tange à experiência com a arte, de que interessam estas especulações? A meu ver, elas são cruciais para sustentar a ideia de que a estrutura *faltante* do desejo, análoga à experiência do real, *está presente no próprio ato da recepção estética*, como não poderia ser diferente: “Há algo de que sempre, num quadro, podemos notar a ausência” (Lacan, 1998, p. 106). É precisamente nesta brecha que “o poder separativo do olho se exerce ao máximo na visão. Em todo quadro ele só pode estar ausente e substituído por um buraco” (*Ibid.*). Sob esse ângulo, a visada psicanalítica de Foster se tornaria ainda mais pertinente: para que a imagem hiper-realista seja de fato *olhada*, considera, a experiência desejante deverá vir à tona.

Tomadas as devidas proporções, não é possível dizer que toda obra de arte colocaria em cena algo desta ordem de acontecimentos? É o que justifica a extensa penetração das imagens hiper-reais: elas provocam, a partir de um enfrentamento sem mediações, o questionamento direto desta falta. Contudo, ainda acabamos nos deparando com uma última torção: todo desejo de contemplação demanda, de sua parte, algum tipo de pacificação, por menor que ele seja. “Isso lhes eleva a alma” (Lacan, 1998, p. 108), escreve Lacan a respeito dos espectadores, “os incita, a eles, à renúncia” (*Ibid.*). Como antes mencionado, a pintura e a arte tematizam o *dompte-regard*, a ação que tenta domar o olhar. Não obstante, ela não é suficiente: o apetite e a voracidade do olho (*Wisstrieib*) exigem graus de satisfação que apenas a experiência estética poderia, talvez, sanar.

Como uma arte de *trompe-l'œil*, o super-realismo também se envolve no combate, mas o super-realismo é mais do que trapacear o olho. É um subterfúgio *contra* o real, uma arte comprometida não apenas com a sua pacificação, mas também em prendê-lo debaixo de superfícies, embalsamá-lo em aparências [...]. O super-realismo promove este fechamento em três vias ao menos. A primeira representa a realidade aparente como um *signo* codificado. Frequentemente apresentado como fotografia ou cartão-postal, este super-realismo mostra o real enquanto absorvido no interior do simbólico [...]. A segunda reproduz a realidade aparente como uma *superfície* fluida. Mais ilusionista que a primeira, este super-realismo *desrealiza* o real com efeitos de simulacro [...]. A terceira representa a realidade aparente como um *conundrum* visual, com reflexões e refrações de vários tipos. Nesse super-realismo, que participa dos dois primeiros, a estruturação do

visual é tensionada ao ponto de implosão, de colapso no espectador. Diante dessas pinturas alguém pode sentir o olhar e se sentir olhado por vários lados [...] (Foster, 1996a, pp. 141-2).

Seria possível dizer que estas três vias possuem a mesma profundidade psicológica? E, se é o caso, quais seriam as suas particularidades? Para Hal Foster (1996b), o hiper-realismo dialoga subterraneamente, isto é, no registro *subjetivo*, com a arte surrealista, no sentido do real que se localiza *por debaixo* da consciência, este real provocado pelas intervenções do grupo francês. Os objetos usados pelos artistas contemporâneos encontram-se esvaziados de significação afetiva porque são *coisas de plástico* e tocam na angústia da coisificação da vida. Ainda assim, os *sujeitos* relacionados a esses objetos não desapareceram, assim como as histórias vividas por eles não podem ser apagadas com tanta facilidade.

Mas com respeito à influência de uma pela outra, Foster adverte contra a vontade de estabelecer supostas comparações entre as poéticas: ao contrário do surrealismo, o hiper-realismo desejaria “mais esconder que revelar esse real” (Foster, 1996a, p. 144-145), dissimulá-lo, em função do medo despertado pela situação traumática. “Como resultado”, acrescenta o crítico, “sua ilusão falha não somente quanto a trapacear o olho, mas também em adestrar o olhar, uma proteção contra o real traumático” (Foster, *loc. cit.*). O hiper-realismo fracassaria em *não* conseguir remeter ao real; ao visá-lo, torna-se ele mesmo traumático, *traumática ilusão*. Ora, se algo foi antes recalcado, conclui Foster – muito freudianamente, aliás – então é certo que haverá um retorno, embora nesse caso a ilusão traumática chegue a romper “a superfície super-realista de sinais” (Foster, *loc. cit.*). Nessa medida, mesmo as imagens hiper-realistas não suportariam o retorno do real.

Psicanálise: da estética à estética

Estas turbulências não são mera coincidência. Para Foster, ao contrário de um crítico como Donald Kuspit (1995), que foi também bastante influenciado pelas ideias freudianas, a visão construcionista é a *posição básica* das poéticas pós-modernas, assim como também é “paralela à posição básica da arte feminista, ao menos em sua aparência psicanalítica: que o sujeito é ditado pelo simbólico. Tomadas juntas”, (Foster, 1996a, p. 146) escreve, no momento central de seu argumento em *The return of the real*, “estas duas posições levaram muitos artistas a se concentrar na imagem-tela (refiro-me novamente ao diagrama laciano da visualidade)” (*Ibid.*, p. 146), ora para destacar uma negligência que se remete ao

real, ora para direcioná-la ao sujeito. Certos trabalhos de Richard Prince, Sherrie Levine e Barbara Kruger², para ficar nos mais notórios, escapariam ao trauma do retorno porque conseguem se amparar nas *imagens-telas* – isto é, apresentam a própria imagem intermediária como arte – de modo a não oferecer ao público uma experiência receptiva que poderíamos chamar de esquizofrênica (Foster, 1996a).

“A apropriação, as coisas tomadas oportunamente para o nosso uso” (Archer, 2001, p. 165), na ótica do historiador da arte Michael Archer, “era a atividade a que todos nós estávamos condenados devido à nossa condição de pós-modernos” (*Ibid.*). Em princípio, a apropriação pode ser definida pelo seu exato contrário, quer dizer, ela na verdade seria uma estratégia de *desapropriação*, de descolonização da imagem. Sua condenação acaba, porém, posicionando o intérprete em um lugar *crítico*, sobretudo porque o trabalho se utiliza da reprodutibilidade fotográfica como meio de questionar a unicidade da obra de arte e o valor de verdade das imagens documentais (Levine), ao mesmo tempo que forçam “o ilusionismo fotográfico a um ponto implosivo” (Prince), problematizando o valor referencial da representação (Kruger). Em outras palavras, ao propor uma nova *chave* para a recepção de obras de arte anteriores e ao empregar o livre jogo de citações, a poética da apropriação também cumpriria o objetivo (moderno) de concretizar a posição do artista como espectador, pois a obra a ser concretizada depende do seu lugar enquanto receptor de arte. A despeito da acusação de indiferença e falsidade, o apropriaacionismo coparticipa do longo processo de ressignificação que vem sendo exigido pela arte pós-moderna.

Contudo, a relação entre a *appropriation art* e a concepção de tela, suscitada em Foster pela leitura de Lacan, não é assim tão linear, de acordo com a opinião do próprio autor norte-americano: se a apropriação chega a ser crítica diante da tela (a tela entendida aqui como anteparo ou *écran*), chegando mesmo a lhe ser hostil, ela também pode, ao contrário, perceber-se em certo momento fascinada, apaixonada por ela. Mais uma vez, esta patente ambivalência alude ao retorno, à presença do real: “assim como a arte de apropriação se esforça por expor as ilusões da representação”, ela viria da mesma forma atacar “a própria imagem-tela” que protege o olhar (Foster, 1996a, p. 146).

² Entre outras, Levine e Kruger foram as grandes responsáveis pelo retorno de uma arte feminista nos anos 1980. Para ilustrar o trabalho de Kruger, sugiro ver a obra *Your gaze hits the side of my face* (1981), uma montagem que já se tornou bastante conhecida do público, aliás; para conhecer Levine, indico a série em que ela se apropria das fotos tiradas por Walker Evans da família Burroughs em 1936, inclusive publicada em <http://www.aftersherrielevine.com/index.html>; para se aproximar de Prince, por outro lado, remeto o leitor ao famosíssimo *Cowboy* (1989) do qual ele também se apropriou.

Presente na maioria de suas imagens, a ambiguidade radical desse ataque à tela proporciona fórmulas suficientemente inquietantes: “Um homem empurra uma mulher para fora da água, mas a carne de ambos parece estar queimada – tal como numa paixão erótica que também é uma radiação mortal” (Foster, 1996a, p. 146). Em suas imagens mais fortes, Prince transforma “o prazer imaginário das cenas de férias” (Foster, *loc. cit.*) em verdadeiro pesadelo, tornando-o “obsceno [e] deslocado por um êxtase real de desejo disparado pela morte” (Foster, *loc. cit.*) (Imagem 3). Na opinião de Foster (Foster, *loc. cit.*), haveria ali “um gozo que se oculta *por detrás* do princípio do prazer”. Dessa maneira, as principais características da obra de Prince se remetem a experiências de gozo e de angústia a serem vividas *ao mesmo tempo*. Em um trabalho intitulado *Spiritual America*, por exemplo, Prince (1983) retratou (refotografou, para sermos mais precisos) a atriz Brooke Shields nua e usando pesada maquiagem. Até aí tudo *ok*, mas há um detalhe na imagem que faz toda a diferença: polêmica até os dias de hoje – senão sobretudo nos dias de hoje – a foto em questão traz uma Shields com dez anos de idade.

Vigoraria, ao longo dos desdobramentos pelos quais a neovanguarda é atravessada, um deslocamento poético que vai da “realidade como efeito de representação [ao] real como coisa do trauma”, ainda de acordo com o autor (Foster, 1996a, p. 146). Esquecido pela teoria contemporânea da arte, esse é o grande *shift* a ser ressignificado, histórica e psicologicamente, pelas novas expressões que surgirão depois de 1960. O foco da produção de arte mais recente teria então passado da posição da *imagem-tela* à localização do *objeto-olhar*, mudança a propósito bastante contundente. Trata-se de uma transformação conceitual que viria “do real, entendido em termos pós-estruturalistas, como efeito de representação, ao real, entendido em termos psicanalíticos, como um evento de trauma” (Foster, 1996b, p. 75). A noção de tela continua a servir, neste contexto, ainda como forma de anteparo, que se traduz em uma *função cultural* de representação. O que ela representa são os códigos, as convenções artísticas da cultura visual a serem atacados pelas poéticas pós-modernas.

De maneira explícita, esta violência do real pode ser verificada em quase todo o repertório de imagens de Cindy Sherman: em seus filmes e fotomontagens, a artista evocaria o sujeito *sob* o olhar, o sujeito-come-figura, lugar onde na verdade pouco se vê (Imagem 4). Na maior parte do tempo o sujeito é visto e capturado pela imagem. A meu ver, suas *manequins pornográficas* são, a esse respeito, imagens exemplares, uma vez que ironizariam a relação entre o mercado de objetos e a presença do corpo (da mulher, em especial) neste mesmo mercado. Ora, já não teríamos chegado a uma era em que fazer sexo com uma boneca seria mais erótico

do que nunca antes? (Sherman, 1992a, 1992b). O olhar, que surge tanto de fora quanto de dentro, carrega consigo a problemática psíquica (e não fenomenológica) do *estranhamento*. “A estudada coerência estilística” de cada uma de suas fotos em preto e branco faz com que “pareçam cenas em torno das quais poderíamos facilmente imaginar uma completa narrativa cinematográfica com enredo e caracterização”. Não obstante, uma possível “apreensão instintiva da identidade de Sherman” se vê logo desmentida de sequência a sequência, pois em cada ocasião ela se “apresenta como uma pessoa inteiramente diferente” (Archer, 2001, p. 194). Em uma conhecida imagem de autocontemplação diante do espelho (Sherman, 1977), a artista teria conseguido, como nenhuma outra, captar as lacunas situadas entre uma imagem *concreta* e outra *imaginada* – desejada talvez – imagens que “bocejam em cada um de nós” no intervalo de um “(des)reconhecimento onde a indústria da moda e do entretenimento operam dia e noite” (Foster, 1996a, p. 148).

Por fim, feito este percurso, seria possível dizer que não há *nada* por detrás das imagens apropriadas? Ainda que ali não encontremos muito, acredito que não; por outro lado, tampouco deixaríamos de dizer, de uma maneira bastante ambígua, que ali talvez esteja *tudo* o que se poderia ter: se se pode verificar, então, que há algo, é porque neste lugar reside nada mais que um *furo*, um furo mais ou menos originário... ou seja, nada muito diferente daquilo que encontramos no início e no fim de uma experiência analítica propriamente dita. □

Abstract

On the trail of the real: beyond the spectator psychology

This essay to discuss the relationship between psychoanalysis and aesthetic thinking, through the prism of Lacan’s theory on visibility, as perceived by the critic and art historian Hal Foster. In my opinion, this intersection would allow us to enlighten new ways of reading the work of art towards a paradigm of a *non-applied* psychoanalysis. Therefore, this paper intends to tackle aspects which concern the Lacanian concept of real in order to question some problems that concern the contemporary work of art.

Keywords: psychoanalysis, aesthetics, art critic, real, imaginary.

Resumen

En las huellas de lo real: más-allá de la psicología del espectador

El ensayo tiene como objetivo analizar la relación entre el psicoanálisis y la reflexión sobre el arte desde la perspectiva de la mirada en Jacques Lacan, pero, en este caso, a partir de la aprehensión de la teoría por Hal Foster, historiador y crítico del arte estadounidense. A mi juicio, concebir tal articulación arrojaría luz sobre las nuevas posibilidades de hacer la lectura de obras de arte, hacia un paradigma de un psicoanálisis *no aplicado*. Así, el artículo apunta a preguntas que se refieren a lo real lacaniano, tratando de cuestionar ciertas problemáticas concernientes a la obra de arte contemporánea.

Palabras clave: psicoanálisis, estética, crítica del arte, imaginario, real.

Referências

- Archer, M. (2001). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Aulagnier, P. (1979). *A violência da interpretação: do pictograma ao enunciado*. Rio de Janeiro: Imago.
- Botella, C. & Botella, S. (2007). *La figurabilité psychique*. Paris: In Press.
- Copjec, J. (1991). Vampires, breast-feeding, and anxiety. *October*, 58 (1): 24-43.
- Foster, H. (1993). Postmodernism in parallax. *October*, 63 (1): 3-20.
- _____. (1996a). *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press.
- _____. (1996b). The real thing. In K. Schampers & T. Schoon (Orgs). *Cindy Sherman*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.
- Freud, S. (1919). Lo ominoso. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. 17). Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- Gober, R. (1993). *Untitled (Man Coming out of a Woman)*. Recuperado em março de 2014 em <http://www.pinterest.com/pin/402579654160720629/>
- Krauss, R. (1994). *The optical unconscious*. Massachusetts: MIT Press.
- Kruger, B. (1981). *Your gaze hits the side of my face*. Recuperado em março de 2014 em <http://www.nyu.edu/library/bobst/research/fales/exhibits/downtown/soho/sohoart/documents/kruger.html>
- Kuspit, D. (1995). *The cult of the avant-gard artist*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Lacan, J. (1949). Estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos releva a

- experiência psicanalítica. In J. Lacan, *Escritos* (pp. 96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. (1998). *O seminário: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva. 1984
- Prince, R. (1983). *Too old for toys, too young for boys*. Recuperado em março de 2014 em <http://www.pasunautre.com/2012/06/25/too-old-for-toys-too-young-for-boys/>
- _____. (1989). *Untitled (Cowboy)*. Recuperado em março de 2014 em <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2000.272>
- Shelley, M. (1818). *Frankenstein: o moderno Prometeu*. São Paulo: Martin Claret.
- Sherman, C. (1977). *Untitled Film Still #2*. Recuperado em março de 2014 em <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/65-2.php>
- Sherman, C. (1992a). *Untitled #250*. Recuperado em março de 2014 em <http://www.threadfought.net/politics-mannequins-part-iii/>
- Sherman, C. (1992b). *Untitled film still #255*. Recuperado em março de 2014 em <http://www.threadfought.net/politics-mannequins-part-iii/>
- Zizek, S. (1991). Grimaces of the real, or when the fallus appears. *October*, 58 (1): 44-68.

Recebido em 17/01/2013

Aprovado em 17/04/2013

Revisão técnica de **Tula Bisol Brum**

Gustavo Henrique Dionísio

Avenida Dom Antonio, 2100

19806-900 – Assis – SP – Brasil

e-mail: gustavohdionisio@gmail.com

© Revista de Psicanálise – SPPA