



## A DESCONTINUIDADE DA IMAGEM: APROPRIAÇÃO, RESSIGNIFICAÇÃO E MOSTRAÇÃO

Luciene Jung de Campos<sup>1</sup>

Esta pesquisa considera que a imagem – enquanto linguagem – não é transparente. Desse modo, ela não busca sentidos secretos, mas indícios que estão na superfície. Produz um conhecimento partindo da imagem como detentora de uma espessura semântica, que lhe confere materialidade própria e significativa, concebendo-a em sua potencialidade discursiva. A construção desse olhar se dá na interface entre os campos da arte, da psicanálise e da análise do discurso, fazendo torções de um campo a outro.

As imagens em análise são recortes da série *Perto demais*, de Daniel Escobar. A série *Perto demais* é uma criação a partir de fragmentos de *outdoors*, recolhidos pelo próprio artista, que são perfurados e colados em superposição, produzindo uma renda que permite a passagem do olhar do observador pelas múltiplas camadas. Ao reverso, faz a imagem retornar ao seu estado pontilhado inicial. Provoca um furo na mídia massiva, o que só se torna possível a partir de seus próprios resíduos.

Escobar (2009) sobrepõe os fragmentos de papel, resultando numa camada espessa de “enunciados imagéticos” que se interpõem entre a irregularidade da imagem primeira e da imagem que retirou traços para a sua composição. As imagens de base publicitária se ajuntam na espessura policromática da estrutura discursivo-visual, em cujo trajeto, elas se transformam, truncam-se e escondem-se para se apresentarem mais tarde, atenuam-se ou desaparecem, engendrando memória e esquecimento.

É a tessitura de um texto que se estabelece, enquanto materialidade, efeito do trabalho de elaboração de uma fantasia que dá lugar ao sujeito. O novo *outdoor* deixa entrever um casal que se abraça sob um grande relógio de pulso que lhes oculta as cabeças. No entanto, mais do que o valor plástico das imagens e as figuras, o que está em jogo é a plasticidade da paisagem urbana em constante mutação.

O novo *outdoor* é um corpo de traços inscritos neste espaço sob formas extremamente variadas que remete à memória coletiva. O seu autor é um andarilho, um catador que retira seus elementos de um corpo social. Nas palavras de Pêcheux, *o corpo coletivo* é composto de traços que remetem a um conjunto complexo, pré-existente e exterior a esse corpo, *constituído por séries de tecidos de índices legíveis, constituintes de um corpo sócio-histórico de traços* (PÊCHEUX, 1990, p.286).

Trata-se da busca de combinações inesperadas de imagens como justifica a frase do poeta Lautréamont, tido como um precursor do surrealismo: “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de operações” (CHILVERS, 2001, p.513). A obra baseia-se nas associações antes negligenciadas e no jogo desinteressado do pensamento. O autor

---

<sup>1</sup> Psicóloga, doutora em Teorias do Texto e do Discurso PPGLET/UFRGS, professora da UCS.



dispõe essas imagens em estilo gestual, enfatizando as qualidades de elementos incompatíveis e desconexos, aproximando-os ou superpondo-os, numa colagem em superfície, produzindo efeito quase tridimensional, trabalhando as lacunas, num esforço de preenchimento vazado, pois é na superposição de furos que a obra de Escobar se sustenta.

Meu objeto está em observar as formas de resistência do sujeito em seu gesto singular de existência, frente ao que está dado como óbvio e evidente. Busco o trabalho do artista que se apropria de imagens veiculadas na mídia para apresentar facetas laterais da sociedade em que vivemos. É a cultura popular que oferece matéria-prima ao artista. A cultura *pop* é a herdeira da Revolução Industrial e das revoluções tecnológicas que se seguiram no encontro entre a máquina, a democracia, a moda e o consumo.

A arte *pop* floresceu na Inglaterra e nos EUA entre o final da década de 50 e início dos anos 70, buscava inspiração no consumismo crescente e na cultura popular. A iconografia do movimento apropriava-se de imagens da televisão e do cinema, de publicidade, histórias em quadrinhos e embalagens. O que levava alguns críticos a pensar que essa arte era passageira e, portanto, uma arte menor (MCCARTHY, 2002). Para Lucie-Smith (2000), a arte *pop* foi um movimento meio “*underground*”, quando veio à tona provou recuo e resistência, principalmente em Nova York. O movimento foi associado a uma reação ao expressionismo abstrato, que tem como seu principal expoente, o pintor norte-americano Jackson Pollock (1912-1956). A obra de Pollock era interpretada pelos críticos como expressão das dolorosas paixões pessoais em detrimento à observação do mundo exterior. A arte *pop* foi acusada de tentar destituir o expressionismo abstrato, então considerado o primeiro estilo a conquistar destaque internacional, que se estabeleceu nos Estados Unidos.

Os artistas *pop* voltam às imagens figurativas de apresentação quase fotográficas. Preferiam técnicas comerciais a técnicas pictóricas e usavam colagens, esculturas de latas de cerveja, latas de sopa, sinais de trânsito, placas e números. Por fazerem uso de temas banais, às vezes ultrajantes e provocativos, foram considerados neodadaístas. Para alguns críticos, a arte *pop* era simplesmente uma contribuição para a crítica de arte. No entanto, apesar de todas essas desconfianças, a arte *pop* ganhou penetração no público e foi adquirida por colecionadores (LUCIE-SMITH, 2000).

Aparentemente popular e compreensível a qualquer um que a observasse, a arte *pop* é de fato um movimento intelectualizado e com “aguda consciência de seus antecedentes históricos”, como lembra McCarthy (2002, p. 15). A arte *pop* lança mão de ideias e atitudes de movimentos de arte do início do século XX. A apropriação de recortes de jornais e revistas remete aos materiais bidimensionais das colagens cubistas de Picasso e Braque, entre 1912 e 1914. O interesse por pôsteres, letreiros, cigarros, enlatados e embalagens associa-se aos ambientes dos cafés e restaurantes. Existe uma dívida clara com o futurismo italiano, no que se refere à tecnologia e à velocidade celebrada por meio dos automóveis, enquanto uma experiência particularmente moderna. A arte *pop* que busca inspiração na cultura de massa passa a convocar seus observadores a fazer uma viagem pela história da arte e a conhecer os movimentos artísticos antecedentes para ampliar a



sua condição de interpretação. Torna-se assim, ironicamente popular tanto pelo seu grau de exigência no que concerne aos seus artistas quanto para com aqueles que a observam.

Para Marcel Duchamp (1994), o artista moderno era mais um manipulador de signos/discursos do que um produtor de objetos. A obra de arte se dirige ao seu público, convidando-o a fazer a sua leitura da obra. Ele aceita que, embora seja o artista que projete seu trabalho, nele imprimindo uma série de significados, é no público que eles se realizam. É nele que o universo de possibilidades criado pelo artista adquire, enfim, um sentido. A arte contemporânea trabalha com conceitos, aciona discursos. Duchamp (1994) pôde ressaltar o caráter inconsciente de toda criação artística e denominou de “coeficiente artístico” precisamente essa diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Tal coeficiente é como que uma relação aritmética entre o que permanece não-expresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente.

A arte enquanto linguagem, como queria Duchamp, pode ser pensada na perspectiva da língua de Milner (1987): não é passível de tudo dizer, pois sofre o interdito que marca o possível de ser dito ou apresentado, marcando um *não-todo*, logo o artista não controla os sentidos que sua arte veicula.

Do ponto de vista da visibilidade, conforme lembram Panitz, Rivera e Safatle (2006), a arte do século XX produziu duas grandes subversões: uma, negava a representação convencional da realidade e propunha em seu lugar o estatuto de apresentação para a obra de arte em um sentido que se associa tanto à revelação como ao enigma; a outra, diz respeito àquilo que, embora presente na obra, não se dá à leitura, porque é tratado pelo observador como *já-visto*, num *sempre-já-aí*. Segundo a autora, esses são pressupostos que só poderiam ser pensados em uma época que já tinha sido apresentada ao novo estatuto do sujeito não-cartesiano: “É o sujeito descentrado que vive essa experiência do ver-não ver, do ver depois, do ver uma outra coisa, do dis-trair-se frente à coisa observada” (PANITZ; RIVERA; SAFATLE, 2006, p. 80).

Para Freud, a arte deveria ser parte integrante da formação do analista. Porém, como assinala Rivera (2002, p. 8): “em vez de convocar os artistas de seu tempo”, faz referência em seus textos, a obras renascentistas de Michelangelo e Leonardo da Vinci. Colecionador de antiguidades e de gosto clássico, Freud nunca se aproximou da vanguarda vienense. Já, Lacan, tomava seguidamente obras de arte em seus seminários que ocupavam lugar correspondente aos casos clínicos de Freud para abordar os conceitos tais como o *objeto a*. Segundo Dunker (2006), há duas maneiras insistentes na obra de Lacan de abordar esse objeto: uma é a matemática e a outra é a arte. Para o autor, Lacan não se interessa apenas pela arte como mais uma contribuição que ajudaria a entender a relação do sujeito com a cultura. “A questão em torno da conjectura do *objeto a* é de outra natureza: é uma questão de método” (DUNKER, 2006, p. 40).

A noção de *objeto* é um conceito chave em psicanálise, tanto para Freud como para Lacan. Freud (1976) trabalhou a questão do objeto enquanto um objeto de amor ou objeto do desejo perdido no jogo da repetição. Ele identifica a presença do objeto ausente na brincadeira infantil do esconde-



esconde (desaparecer-reaparecer) ou no ato de jogar o brinquedo no chão para alguém juntar (*fort-da*) repetidas vezes.

Lacan agrega a essa questão, a do traço que inscreve a repetição. Parte da situação da problemática do objeto perdido, que reaparece na repetição e conduz à questão do ato. Nesse interjogo, ele trabalha o papel dos significantes e os seus efeitos na linguagem. Importante salientar que na problemática do *objeto a* em psicanálise se propõe uma mudança de perspectiva, onde o objeto se torna ativo e o sujeito se torna efeito. Esse desdobramento do objeto implica em um “duplo fio” que é tomado por Lacan como o *objeto a*. Lacan afirma, também, que *o objeto a, no campo do visível, é o olhar* (LACAN, 1998, p.103). Motivo pelo qual o *objeto a* interessa, particularmente, neste estudo. *O objeto a não passa de uma letra [...] onde se inscreveria uma relação plena do Um com aquilo que resta irredutivelmente do Outro*, diz Lacan no Seminário *A instância da letra no inconsciente* (1957). Porém, esse *objeto a* só existe na fragmentação das pulsões parciais por zona corporal: de sucção, de excreção, do olhar e da voz, que marcam a sua diversidade. Portanto, uma das condições de presença do *objeto a* é a fragmentação, mas não é a única.

O *objeto a* em si se constitui em segundo. Antes dele, tem o objeto primeiro que Lacan definiu como “o objeto que não tem uma idéia”. Não se pode considerar essa definição como apenas negativa. O *objeto a* pode elaborar-se como vazio sem contradizer essa definição. Como não se pode conceber o objeto primeiro como autônomo, propõe-se conceber seu funcionamento como uma espécie de um fundo falso, um fundo duplo, usado pelos mágicos ou no recobrimento de fundo na pintura.

O terceiro aspecto do *objeto a*, além da fragmentação e do vazio, é o resto que se adiciona à complexidade do *objeto a*, enquanto resíduo. Este aspecto de resto, como o aspecto de vazio parece poder se destacar no movimento dos fragmentos pulsionais. Mas, antes de tudo, o resto mantém-se solidário com os fragmentos e o vazio. O resto os dinamiza e os reativa na questão do resto do gozo inicial perdido.

Volta-se à questão do objeto perdido em jogo na repetição. O perdido é, necessariamente, o esperado que apareça no jogo de esconde-esconde. Porém, o *objeto* pode não parecer perdido, até porque fica um “resto”. Ele é, no entanto, suscetível de ser perdido. Nos diferentes aspectos do objeto, uma espécie de balança se instala e conduz à elaboração do vazio, já que tem um resto que pode tentar preenchê-lo.

Assim, instala-se a solidariedade entre os três aspectos: fragmento, vazio e resto do *objeto a*, que exige uma cumplicidade tensa. A elaboração do vazio é que se acha em maior dificuldade: ela se encontra fora dos fragmentos das pulsões parciais, sendo esses os fragmentos a serem recuperados.

A elaboração do vazio poderia surgir da cooperação entre os três aspectos do *objeto a*. A elaboração do vazio é um processo particular de gozo. O problema, portanto implica o horizonte do vazio, mesmo como objeto, enquanto resto paradoxal que não pode ser abordado. Por isso é necessário colocar o vazio como objeto, na ordem do objeto primeiro: *o objeto que não tem uma idéia*, definido por Lacan. Mas colocar o vazio como objeto, comporta assim, a possibilidade de



autonomia do aspecto do vazio no *objeto a*, o que seria falso, pois as relações entre as dimensões do objeto são de interdependência. O *objeto a* designa ainda o resto, mas esse resto é ambíguo: ele não se trata somente da função de resto, mas também de resíduos do gozo, com os quais é constituído o próprio objeto, num sentido mais geral. Ora, estas três dimensões do nó são coexistentes e indissociáveis para que resultem no *objeto a*, que é, intrinsecamente, heterogêneo.

A *Série Perto Demais*, apresenta em sua linguagem de produção da imagem, ou seja, em seu funcionamento técnico, as mesmas condições de apresentação do *objeto a*. No que consiste: o artista se apropria de fragmentos que se despregam de cartazes publicitários, geralmente de outdoors. Reúne, nesta técnica, os fragmentos que caíram da imagem publicitária. Trabalha com os dejetos, de veiculação imagética da cultura de consumo, que a princípio são vazios de sentido pela sua desconexão com a rede de significantes na formação discursiva enunciada pela publicidade/propaganda. No entanto, recolhidos e dispostos numa certa ordem, em outra lógica que o artista determina, ganham novo sentido. Laboriosamente, o artista constrói posturas críticas investigando a efemeridade em exibição no circuito publicitário. Busca inspiração no ambiente circundante, promove as possibilidades poéticas dos dejetos urbanos e na contaminação dessas sobras, consegue produzir uma pintura.

É através do olhar que o sujeito na *função-artista* re-formula a ideia que está posta, confronta a imagem com ela mesma e expõe diversas versões de mesma base. *O olhar pode conter em si mesmo o objeto a*, diz Lacan (1998, p.77) e pode vir a simbolizar a falta central do sujeito. Está no registro do desejo e por isso mesmo, do inapreensível. O olhar se especifica como inapreensível, pois se sustenta numa função de desejo. A obra de Escobar nos olha a partir de seus infinitos furos e atualiza a nossa falta constitutiva.

Esses fragmentos, dispostos sobre uma tela plana, recebem uma sobreposição de papel perfurado, pintado com verniz. Os furos desestabilizam a imagem, concedendo-lhe volatilidade. Ao mesmo tempo em que aumentam a espessura da imagem, deixando transparecer as sucessivas camadas do trabalho pelo efeito da colagem. Remetem à ideia do fundo falso ou do fundo duplo pelo efeito vazado dos furos. Esses resíduos deslocados dinamizam os fragmentos e os furos, afirmam a presença do vazio que a publicidade/propaganda tenta preencher e completar. Torna *Permeável* aquilo que deveria ser cheio e em bloco.

É o *objeto a Perto demais* constituído pela tríade borromeana em **fragmento**, **resto** e **vazio**, situado na injunção vazada dos três elos onde o nó pode ser apertado. Estrutura heterogênea e interdependente que se sustenta nessas diferenças. A figura do nó borromeano é uma topologia de fronteiras imprecisas, uma ligação paradoxal por relações deformáveis. Ou melhor, uma topologia transfigurável e passível de alteração cromática. Corrente de três nós, ao ser desatado um, os outros dois não se sustentam. Sempre muito próximo esse *objeto a*, se impõe a nós, aparece no nosso dia-a-dia, na arte, na clínica e na nossa prática como analistas do discurso. A *Série Perto demais* vem mostrar para colocar à prova esse *objeto* e fazer valer a sua invenção – cuja topologia dá condições de aproximação da complexa existência do sujeito, de suas estratégias e de sua estilística – onde



esta trama feita de furos afirma uma coexistência solidária das diferenças entre a Psicanálise, a Arte e a Análise do Discurso, na abordagem do vazio inerente ao sujeito, nesses três campos que circundam a linguagem.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, 1994.

DUNKER, Christian I.L. A imagem entre o olho e o olhar. In: RIVERA, Tânia; SAFATLE, Vladimir.(orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESCOBAR, Daniel. *Um outdoor in door*. Texto publicado no catálogo-livro Concurso de Artes Plásticas:10 anos de Arte Contemporânea. Goethe Instiut Porto Alegre 2000.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: *Obras Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

LACAN, Jacques. *Escritos* (Campo Freudiano no Brasil). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LUCIE-SMITH, Edward. Arte pop. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MCCARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MILNER, J. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

PANITZ, Marília; RIVERA, Tânia; SAFATLE, Vladimir.(orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

PÊCHEUX, Michel. Lecture e memoire. In: MALDIDIER, Denise. *L'inquietude du discours*. Paris: Edition des Cendres, 1990.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Cathérine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975) In: GADET, François; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 1997.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.