



PRESENT(E)AR O INVISÍVEL E O INDIZÍVEL

Julie Brasil

trauma imagem
consumo imaterial

A partir do diálogo com obras de artistas e apoiada na antropologia cultural, a autora pondera sobre a arte como conector entre pensamento e sentimento. Mais especificamente, como um mecanismo que possibilita a continuidade do sentir que no pensar já não mais cabe, quando o trauma já se estabeleceu.

O enfrentamento da vida e, logo, da angústia da finitude é a saída do casulo da singularidade. A consciência do desejo é ao mesmo tempo a consciência de sua negação e de seu limite: o desejo do outro. Daí, advém a possibilidade da conjunção do diverso e de fazer valer o projeto social relacional, em que todos podem contribuir para elaborar as angústias juntos. Para atender à ordem social, faz-se necessário alterar o regime da noção de trauma, uma vez que a psicanálise, que cunhou o termo, aplica o conceito apenas ao indivíduo e se concentra na ordem da representação.

PRESENT¹ THE INVISIBLE AND THE UNSPEAKABLE | Using artworks as starting point, and with the support of cultural anthropology, the author mulls over Art as a connection between thinking and feeling. Specifically, it works as an engine that makes continuity of feelings possible when they no longer fit into thoughts, when trauma is already a reality. | Trauma, image, consumption, immaterial.

Pondero sobre a possibilidade de o artista, numa tentativa de conceder ou possuir a condição humana, tratar do imaterial ao *(res)simbolizar* sintomas, *present(e)ando* traumas à sociedade, de modo a apresentar, dar e retribuir o que ela pode suportar.

O ato de presentear parece datar da pré-história, quando grupos comunitários praticavam escambo, beneficiando quem dava e quem recebia, num mundo pacífico ordenado pela necessidade primordial de adquirir, produzir e conservar. Para o *present(e)ar* da arte, talvez seja mais adequado ponderar a troca de economia generalizada sobre a qual Georges Bataille versa no texto *A parte maldita*,² em que o problema reside em saber como é usado o excesso num mundo consagrado à perda. A questão afetiva da arte pode ser considerada a própria despesa, no sentido de que a materialidade *present(e)ia* a imaterialidade.

Ninguém viu, 2015, pichação em braille, instalação, cimento, 50 x 450cm, Julie Brasil

A noção batailliana pode dialogar com o dispêndio de descarga energética dos indivíduos. Se não há mais uma utilidade clássica para a energia, o sujeito não tem alternativa a não ser consentir a inevitabilidade da perda e, ao fazê-lo, pode até torná-la uma experiência palatável. A pressão pode conduzir ao princípio da perda e dilapidação, mas pode, também, levar à abertura de um novo espaço, mesmo diante do horror que constitui a miséria humana.

No texto de Bataille, a concepção de dispêndio como mola mestra da economia aparece de forma evidente no *potlatch*, um tipo de troca existente em algumas sociedades arcaicas, que consiste em dádivas oferecidas por chefes de tribos com a finalidade de humilhar, desafiar e obrigar um rival, por meio de presentes e destruições espetaculares da própria riqueza. O princípio desse tipo de perda visa à aquisição da honra ou glória. Trata-se da perda de riquezas transformada em ganho imaterial. Ele considera que uma porção limitada da energia é dirigida ao crescimento, à produção e à conservação, e outra parte permanece como demasia, maldição intrínseca à necessidade do dispêndio que provoca a consumição necessária para a sobrevivência do próprio sistema.

As dádivas pensam na edificação da ordem social para além dos registros do contrato e do utilitário, algo que não é da ordem do cálculo egoísta do individualismo nem do caráter benevolente dos costumes sociais do universo holístico. Na dádiva, é até possível a generosidade diante do adversário, pois o ganho se dá posteriormente, e não de antemão, como no utilitarismo.

A dádiva no *potlatch* não consiste exclusivamente no ato de dar, pois inclui a obrigação da contrapartida. É o encadeamento de uma tripla obrigação de dar, receber e retribuir. São presta-

ções, relações que abrangem fenômenos sociais, jurídicos, religiosos e estéticos com o intuito de gerar aliança e comunhão entre as partes. Tal encadeamento ocorre porque existe uma circularidade entre as coisas e as pessoas, uma força que as une num movimento de vai e vem, uma troca constante de matéria espiritual envolvendo coisas e homens, grupos e indivíduos que atravessam as gerações. Doa-se porque se é forçado a isso, porque o donatário tem uma espécie de direito sobre tudo o que pertence ao doador.

O *present(e)ar* que busco também é da ordem do excesso, do incômodo perturbador que precisa ser eliminado, trata de um evento afetivo que quer estabelecer um diálogo silencioso entre a obra e o outro a partir de operações de arte. Inclui sentidos complementares que se intercalam, que dilatam a apresentação da produção artística com a abrangência de tornar presente, dar de presente, trazer a valor presente, de embrulhar a experiência traumática no papel-obra-de-arte, e que possibilita à sociedade o compartilhamento de um conteúdo avassalador possível de ser suportado e tratado, e que, ainda que perfure, não vai sangrar.

Assumo também o termo *present(e)ar* na acepção de apresentar e divulgar, e assumo o desejo de uma arte que aponta, aquela que disponibiliza e dá a conhecer, a arte que expõe. O destaque intercalar "e" solapa o presentear no sentido de estar presente no lugar de que se fala, o que permanece, o que fica de lembrança ou recordação no caminho de mão dupla entre o artista e o outro, sentido que ainda poderia aderir à dádiva da arte que cede e concede afetos, a que tem obrigações de relações, retribuindo presentes.

O que se pode oferecer ao sujeito traumatizado que utiliza o mecanismo de deturpação e alteração dos fatos para tornar a vida suportável?

A saída pode ser a de alterar os fatos numa adição recém-transformada à realidade social compartilhada, para a qual podem contribuir os artistas, que por sorte ainda resistem à tentativa de ser transformados em máquinas.

Warhol pareceu não ter resistido, mas, ao repetir indefinidamente a Marilyn Monroe como padronagem modular, amarrou o abjeto e o aurático por meio do domínio do valor de culto e acabou por evocar atos e gestos de despedida – impressões borradas beirando um *horror vacui*³ neobarroco, com pingos de tinta e marcas de lápis como sinais de perda da espessura histórica da cultura, em que a foto era o indício da conexão física e, muitas vezes, a sintetização da memória como testemunha de dor. Ao duplicar uma imagem reproduzível conhecida por milhões, o artista tenta devolver a Monroe algo que lhe fora roubado. Sua imagem continuou a fazer parte da mente coletiva, que ao reconhecê-la, tornou-a irrevogavelmente viva. Resumir a arte que toca no trauma e na memória como representação ou sintoma seria, porém, totalizante e se traduziria em alienação ou esquecimento.

O contemporâneo francês Christian Boltanski enfrentou a difícil tarefa de dar forma ao sem forma, num limite muito mais determinado pela ética do que pela estética. Alguém que em suas práticas artísticas considerou a pressão de eventos que impactam de forma profunda a sociedade. Obra que passou por sua vida afetiva traumatizada e que o fez apresentar uma produção em circunstâncias em que está contextualizada, para uma sociedade igualmente sequelada.

Boltanski traz questões localizadas, trabalha a noção de monumento indiciado pelos acontecimentos e articula a reciprocidade com as exterioridades *chiaroscuro*⁴ da fragilidade humana por meio

de elementos da arte reconstruindo sua infância, auxiliado por registros que o levam de forma consistente a ver o passado e avaliar a impermanência em um nível geral.

Como Sherlock Holmes, busca pistas, fotografias e utensílios associados com a memória – roupas, latas, arquivos, para produzir imagens e fragmentos que remontam um passado ou reconstituem identidades, sem, no entanto, dar no final qualquer indicação clara quanto ao destino daquelas pessoas. Somos confrontados com biografias simbólicas que permitem palpabilidade à presença da morte.

Quando questionado sobre o sentido de seu trabalho, não raro conta histórias extraídas de um vasto repertório e formula respostas indiretas num mundo inabitado por ele e seu interlocutor. Narrativas etnográficas, anedotas e fábulas tomam força centrípeta que converge para a ideia de que a memória só é possível por meio do contar. Histórias que permitem acesso e recebem a sua obra, que também fala em transmissão e relações humanas. Como Proust, carrega o sentimento de pessoas que desapareceram diante de seus olhos, a experiência do tempo, das coisas do dia a dia e das garantias franzinas do que somos. Conta por meio de suas obras a nossa própria história, em que nos reconhecemos nas particularidades e contingências dos retratos de família e da própria existência.

Réliquaire é obra que delata sua memória esburacada da guerra, suas vagas lembranças de judeu nascido em 1944, que tenta preencher os furos entre presenças e ausências da ideia de desastre. Herdou da guerra um pai que encenou o próprio desaparecimento, vivendo por mais de um ano num esconderijo subterrâneo, além de uma percepção do impacto da morte, como filho da mãe que viu toda uma sociedade queimada.

A instalação, talvez inspirada em alguma religião primitiva, é uma espécie de altar construído por diversas fotos em preto e branco de crianças, que se encarregam de dar um ar sombrio de purgatório ou sala de interrogatório com vítimas da Segunda Guerra Mundial. É um monumento construído com roupas usadas durante anos, em menção à reciclagem e reversão, numa composição geometrizada inspirada no minimalismo.

Rostos ampliados parecem ligados à vida por longos fios de fuga que atravessam as paredes e asseguram a costura dos elementos. O sem-número de linhas que ora parecem delgadas grades, ora instrumento de trabalho das moiras,⁵ ligam as crianças a lâmpadas acesas, atuando como velas devocionais de entrega. O informe de roupas em cores vividas da base faz a vez da pele que indicia a presença humana, verdadeiras relíquias que hoje podem muito e lembram da infância, a primeira a morrer no adulto, fechando um ciclo que se fecha para a morte.

Boltanski dá preferência a espaços não museais. A estrutura litúrgica coloca o fruidor no estado receptivo ampliado à emoção em detrimento do prazer intelectual. Não se trata mais de memória, mas de adiar o esquecimento. A instalação-retábulo, dotada de dimensão sacral em sua criação estética, traz um *pathos*⁶ amplificado pela economia dos meios que anunciam a morte e o mal, mistérios inseparáveis do humano, em que cada imagem ou presença torna-se um instrumento de memória. Por trás de cada pessoa morta está alguém outrora vivo. Por trás de cada vivo, paira um morto.

Os rostos são apenas refotografados e ampliados, o que dá um ar bastante trágico. Rostos borrados, contrastes acentuados, olhos e sorrisos se transformam em fantasmas surgindo do nada, numa

tentativa de transformar a estatística da morte de milhões em tragédia da morte de um.

A dimensão religiosa acoplada à ideia de celebração humana, a questão da morte e a (co)memoração soam como reminiscências do passado e do presente. Assemelha-se à disposição do memento no quadro *Marylin Diptych*, de Warhol, se rotacionado, em que abscissas e coordenadas de uma *grid-cruz*⁷ fornecem a imagem vívida da diva sob a sua enodada e descolorida imagem. Vida e morte em eterno *pas-de-deux*.⁸

Boltanski investe na densidade da imagem por meio do acúmulo de história e sentimentalismo, enquanto o limite de Warhol, aplainado pela superfície, é o ícone. Em contraposição a *Marilyn*, a ideia de *Réliquaire* é glorificar o ser humano anônimo, dando atenção a cada indivíduo, enfrentando uma massa amorfa de vítimas, carregada da responsabilidade de romper com a indiferença de um número e ir em direção à pluralidade dos sujeitos. O processo de individuação, aqui, é construído por identificação metonímica com as roupas, que também recordam restos organizados e pilhas de corpos nos campos de concentração. Em Warhol, o nome vira número, enquanto em *Réliquaire*, o número vira nome, transforma os milhões de mortes que caracterizam indiferentes estatísticas, em trágicas mortes individuais.

O *present(e)ar* artístico lembra-nos de que temos excesso de falta, de que algo foi esquecido ou que assusta demais para ser sabido, e que para sobrevivermos como espécie viável, devemos nos tornar também o outro, estar dispostos a sentir o nosso entorno social. Os traumas integrados a um todo significativo coerente e transmutados em ritmos de debelamento de sintomas. Traumas não esquecidos, mas alterados juntos, não mais como fantasias aterrorizantes recorrentes de uma vítima



Réliaire, 1990, instalação, dimensões variáveis, Christian Boltanski

solitária, mas em adição à recém-transformada realidade cultural compartilhada não só por intermédio do intelecto, mas da experiência. A arte propondo mediação e contato com tudo o que se exterioriza e se apresenta, de modo a obter novos embates com emoções, sentimentos e sensações para além da nossa própria existência. Por meio da obra, envolver cuidadosamente o grupo social numa experiência compartilhada de angústia e, eventualmente, promover transformações cogni-

tivas, comportamentais e emocionais, para que relações sociais e experiências subjetivas possam entrar em harmonia.

Da produção de arte que trata de uma amargura aberta, próxima, não ficcional, advém a questão ética da qual não se pode escapar. Não é a reflexão sobre o limite e o respeito ao outro à margem da obra em si, mas uma constitutiva, formal, indissociável, uma espécie de (est)ética que transcende o comprometimento político do artista.

No ensaio *Diante da dor dos outros*,⁹ Susan Sontag, escritora, crítica de arte e ativista norte-americana, reflete sobre a variedade de interpretações e de reações perante fotografias de guerra, analisando o cunho jornalístico como meio de chamar a atenção das pessoas. A autora questiona a ética dessas imagens e as reações diante da dor do outro. A exposição de imagens do sofrimento distante aumenta a violência ou serve como motivação para reflexão em prol da paz?

Penso nas diferenças de tratamento entre um cadáver fotografado em um livro ou em espaços expositivos protegidos e o oferecido a corpos amigos que falam a partir da sepultura, a quem direcionamos um olhar piedoso e cujo desamparo não exibimos.

Georges Didi-Huberman, antropólogo visual, filósofo e historiador francês, é modelar no que diz do projeto de exposição *Mémoire de camps*,¹⁰ de 2001, em Paris, que incluiu quatro imagens feitas em agosto de 1944 pelos membros da resistência judia do *Sonderkommando*,¹¹ em que se fotografou o processo de extermínio em curso nas câmaras de gás em Auschwitz. Ele afirma que tentou ver as imagens para melhor sabê-las, e que usou um sintoma perturbador para reconfigurar a relação com as imagens sabidamente lacunares com respeito ao indizível, mas das quais poderia extrair qualquer coisa que fizesse sentido na compreensão inconclusa da *Shoah*.¹²

A arte pode ser a quebra do silêncio imposto pelo isolamento, no momento em que o pensamento não resiste e o discurso colapsa. Talvez ainda valha insistir em um redirecionamento.

Em *Réliquaire*, Boltanski apropria-se do transmutar do tempo perdido em tempo redescoberto, tal qual em *No caminho de Swann*, de Marcel Proust,¹³ em que a personagem mergulha um

pedaço de *madeleine* numa xícara de chá, e a partir daí, transporta-se pela memória. Sua instalação também alavanca a memória involuntária, o redescobrir de um tempo que assenta energia e singularidade da obra, expondo à consciência um fragmento valioso de um passado irrecuperável em contraponto aos estilhaços inertes da memória voluntária.

Ali esconde-se uma experiência involuntária, sensação única antes experimentada, seguida de uma intensidade que faz insurgir um eu profundo que diz da mortalidade. Fingimos distração, para nos recompor antes de empreender uma nova tentativa de reconhecimento. Algo em nós desancora lentamente de uma fundura sem tamanho, sentindo a resistência e escutando um *zumzumzum* dos anos, em que tempo e memória trazem incidentes, acontecidos e esquecidos no passado, como (*re*) *acontecimentos* num novo momento do tempo.

Boltanski sincroniza, interpola infinitas transformações do eu nas diversas máscaras do tempo. O presente não é ontem ou amanhã, nem mesmo o frágil agora, que deixa de ser, e por isso, pode tão profundamente vir a ser. Nem passado, nem presente, mas uma presença sensível que faz coincidirem momentos incompatíveis separados pelo curso da duração.

Ao mergulharmos o *réliquaire-memento-morte* em nosso *eu-xícara-de-chá*, cessam as dúvidas racionais. Sem a pressão do presente e com foco nas *parecenças* das experiências, mergulhamos existencialmente em nós e concluímos que o gozo é pela simultaneidade de sensações identificadas no agora e no ontem, fazendo o distante se entrelaçar no atual a ponto de não sabermos mais em qual momento nos encontramos. É a morte anônima da qual devemos nos alforriar para poder morrer a nossa própria morte, que nos singulariza.



La maison manquante, 1990, instalação, Christian Boltanski, Berlim

Essa tal de errância e *acertância* da vida confirmando o tempo que se esvai e que arrasta as piores e melhores lembranças, os entes mais queridos, e que a memória, compondo o que é e sempre será, faz acontecer o que é trazido ao coração, em que presente, passado, futuro convocam nossas forças subterrâneas e provocam o que só se consegue fora do tempo, nos muitos tempos que nos habitam.

Boltanski fala de uma banalidade do mal proeminente, como um dedo que aponta para todos nós. Nas várias peças de roupa que recebe, bem como nas instalações fotográficas derivadas de revistas criminais, os nomes e os rostos das vítimas

são misturados com as do algoz, para nos fazer meditar e não tentar estabelecer uma lei. Frente ao drama, o artista coloca a misteriosa opacidade do real na qual estamos implicados.

O filósofo búlgaro Tzvetan Todorov aborda a questão da alteridade e de como nos relacionamos com ela, em seu livro *A conquista da América: a questão do outro*, tratando da identidade e do reconhecimento do diverso pelo contato entre duas culturas. Ele tece sobre as consequências do choque com a desconsideração da alteridade e das novas relações dos homens entre si e com o mundo, alertando para as implicações sociais na recusa que se faz do outro, onde o desprovido



Personnes, 2007, instalação, Christian Boltanski, Milão

pode ser descaracterizado em sua originalidade cultural: “Pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não é uma substância homogênea e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo, eu é um outro. Mas cada um dos outros é, também, um sujeito como eu.”¹⁴

La *maison manquante*¹⁵ é obra que aponta uma nova direção, na qual Boltanski lida de forma mais sutil com as questões do genocídio, fazendo uso da distância física e do vazio, e que, segundo ele, foi o único monumento possível, um que não fosse sólido, que não fosse feito de pedra, mas de palavras.

A *não casa* em Berlim tornou-se um memorial permanente, um local que promove lembranças e reconstitui identidades em que se evocam os nomes, profissões e datas de nascimento e morte de quem ali habitava, com simples placas de identificação. Memórias perdidas dos ex-ocupantes da casa bombardeada em 1945, afixadas nas paredes externas dos dois edifícios vizinhos que ali permanecem.

Sobre as imagens lacunares da *Shoah*, Didi-Huberman sugere que elas sejam vistas também segundo sua fenomenologia, exigindo um trabalho crítico multissensorial. Assim também deverá ser

o embate com obras imateriais de arte que *present(e)iam* traumas, em que devemos expandir ao máximo sua substância imaginal e restituir-lhes o elemento antropológico que as põe em jogo.

Na Bienal de Veneza de 2011, Boltanski fez uma grande instalação no Hangar Bicocca, em Milão, em que a luz conduzia o fruidor por um caminho ao longo do qual se escutavam batimentos cardíacos de indivíduos já falecidos, e que culminava num espaço com montanhas de roupas multicoloridas que pertenceram a 500 mil pessoas. Um *deus-grua*, no teto, escolhia, suspendia e amontoava randomicamente as peças, como se fossem corpos, criando uma gigantesca pintura impressionista construída ao acaso.

As roupas foram recicladas em Paris após a instalação *Personnes*, e na Itália, no final da exposição homônima, foram acondicionadas em pequenas bolsas.

Os sacos de roupas com a inscrição *Dispersion* poderiam ser percebidos pelo público como obra de arte, e assim lhes seria atribuído um valor simbólico. Os que imaginassem tratar-se de um simples armazém, fruto de trabalho comunitário, poderiam aproximar-se e levá-las para casa, devolvendo-lhes o valor de uso como uma espécie de ressurreição. As roupas de mortos, ou fora de uso, voltariam à vida novamente.

As roupas são objetos de consumo, os quais podemos relacionar ao repertório de Andy Warhol, uma vez que embaça o limiar da fronteira entre arte e cotidiano, apropriando-se de objetos banais produzidos industrialmente com a “finalidade artística”. Roupas equivalem a corpos, como retratos são objetos que lembram a ausência do indivíduo. *Dispersion* é arte contemporânea do pós-guerra, escultura, objeto, símbolo de ressurreição ou um saco de roupa? Ou será tudo isso junto e misturado?

Para Boltanski, cada obra deveria suportar ser transformada como a música a cada exibição, devendo ser interpretada e adaptada no nível máximo. Ele compartilha da cultura oriental, em que o que importa é a transmissão por meio da ideia, não pelo objeto da sociedade ocidental, que engessa a forma. A ideia não é instruir, mas desorientar. É abrir para novas interpretações e leituras, é recusar adotar o ponto de vista moralista ou político, é não separar vítimas de executores, abarcando, assim, toda a humanidade e suas contradições.

Muitos veem sua obra ligada à poesia, já que o drama visual interior parece substituir a relação com a linguagem, a palavra-ponte torna-se imagem, derrama-se nos sentidos, conectando-a em sua atemporalidade à realidade.

Talvez Boltanski mantenha relação com o espaço poético que tende cada vez mais a se solapar com o espaço plástico-visual – e suas histórias se tornem o que contarão, mas, seja lá o que for contado, vai-se tornar sua própria história. Segundo o artista, “Todas as histórias falam a mesma coisa porque em arte a mentira é constitutiva da verdade e esta só se sustenta através da mentira”.¹⁶

A intenção plural da arte reforça e remodela o belo como um processo estético gerador de afetos para responder ao mundo exterior; pode ser até difusa e informe, como ansiedade e melancolia, e não pretende ser resposta emocional particular para um situação específica, mas apenas um halo e um acorde de toda uma condição compassiva na contemporaneidade.

Didi-Huberman afirma que as obras têm fraturas formais em que existem sintomas, mas que tentar interpretá-los pode destruir o saber artístico. Fazer arte é não ficar preso ao sintoma sígnico, não é procurar cura, mas ordenar significados dos sig-

Em uma sala lê-se: Furam os olhos Assum Preto para que ele cante mais na gaiola.

Atravessa-se por uma sala sem luz. Ouve-se o canto de dois pássaros em pontos diferentes.

Ao sair lê-se: Assim canta um Assum Preto. Livre ou Não.

Assum preto, 2015, audiodinstalação, dimensões variáveis, Julie Brasil

nificantes. É almejar a transformação do trauma não como ferida a ser cicatrizada, mas para conseguir um novo sentido ou, melhor, parir um sentido propriamente dito. A arte que viabiliza outro pensar-sentir, que abre e põe em questão afetos que implicam a existência do passado e sonho de sua *(re)ssimbolização*.

Ancoro-me na artista e psicanalista pós-laciana franco-israelense Bracha Ettinger, para quem o conceito de belo é a capacidade ética da estética, a competência de estimular o que ela nomeia *response-ability*, a capacidade de responder à humanidade do outro, a sua vulnerabilidade e a qualquer risco de ameaça à humanidade.

As obras quicá sejam vozes entrelaçadas nas quais artistas sublimam as pulsões mais ocultas ou talvez sejam as provas ativas e desaparelhadas de traumas experimentados, não necessariamente umbilicais, e, ainda que nós mesmos não reconheçamos, a arte é um azimute que *present(e)ia* um curto circuito para atizar um algo que abala e desconcerta. Talvez os fruidores-sujeitos afetados por uma criação nem saibam de onde vem tal estranheza ou inquietação latente, já que movimentos do desejo passam por densos atravessamentos e transformações antes de servir como alimento intelectual e afetivo.

Uma das possibilidades da arte pode ser a de manifestar mais livremente e aparecer como espaço

marginal, exercendo o papel de intercepção de fronteiras em que se apagam e se traçam novas bordas, em que surge o eu em contato com a diversidade do outro, que também é afetado pelo eu e que constitui uma sociedade diferente dos indivíduos, em que se contradizem ressentimentos do cotidiano social, se mesclam prazer e morte na intimidade que faz jorrarem fluidos de dor trágica e de ironia romântica. Afinal, segundo o pensador Jean-François Lyotard,¹⁷ “Somos todos judeus depois do Holocausto”.

Somos todos assuns pretos depois de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.

NOTAS

1 A palavra *present* em inglês contém os sentidos que *present(e)ar* quer expressar: dar de presente e apresentar.

The word present in English contains the meaning that to present wants to express: to give as a gift and to present

2 Bataille, Georges. *A parte maldita precedida de A noção de dispêndio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

3 Medo do vazio.

4 Luz e sombra como metáfora de vida e morte.

5 Na mitologia grega, as moiras eram três irmãs que determinavam o destino dos deuses e seres humanos, sendo responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida.

6 Sofrimento enquanto condição para a própria existência.

7 Referência ao texto *Grids*, de Rosalind Krauss, que fala em sua presença na pintura do século 20 e na dimensão espiritual do signo *crux*. Disponível em

<http://www.jstor.org/stable/778321>. Acesso em 16 de abril de 2015.

8 Coreografia executada no *ballet* clássico por um bailarino e uma bailarina.

9 Sontag, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

10 Didi-Huberman, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

11 Prisioneiros que atuavam nos campos de concentração sob comando nazista e que tinham a função de executar tarefas críticas, como enterrar os corpos dos prisioneiros mortos e limpar as câmaras de gás. Apesar de ter alguns privilégios eram exterminados após algum tempo de serviço.

12 Holocausto. Genocídio de cerca de seis milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

13 Proust, Marcel. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swam*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

14 Todorov, 1982: 2. Todorov, Tzvetan. *A conquista da América, a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

15 A casa desaparecida.

16 Semin, 2008: 5. Semin, D. et al. *Christian Boltanski*. London: Phaidon Press Limited, 2008.

17 O filósofo francês Jean-François Lyotard, um dos mais importantes pensadores a discutir a pós-modernidade, foi autor dos livros *A fenomenologia*, *A condição pós-moderna* e *O inumano*.

Julie Brasil é artista, professora de desenho na UFRJ e mestre em linguagens visuais pelo PPGAV-UFRJ. O presente artigo deriva de sua dissertação *Present(e)ar o trauma, orientada pelo professor doutor Cezar Bartholomeu e defendida em 29 de junho de 2015*.