dossiê lacan no século

psicanálise e arte: um ato

Gilberto Gênova Gobbato

Este trabalho inscreve-se, como seu título indica, numa articulação possível da psicanálise com o campo da arte. Tomo esta aproximação pela via do conceito lacaniano de ato, tal qual ele o subtrai da experiência analítica e da possibilidade de sua manifestação, de igual valor, fora do campo analítico — no caso presente, no campo da arte. A construção do conceito de ato realizada por Lacan a partir das reflexões concernentes ao ato psicanalítico fundador do *existe do psicanalista*, não é sem conseqüências, isto é, permite uma nova leitura da cultura. É na trilha dessa leitura psicanalítica inédita e subversiva em que se funda minha questão de partida: como demonstrar que no campo da arte existe um ato de igual valor ao sustentado por Freud quando do nascimento da psicanálise? Este trabalho visa menos a uma demonstração acirrada, a qual certamente necessitaria maiores desenvolvimentos, que uma investigação encorpada da questão.

Proponho, então, confrontar dois momentos cruciais da história de nossa civilização de fins do século XIX e início do século XX. Trata-se de momentos em que se realiza uma ruptura irredutível, um corte fora da lei que subverte a ordem vigente das coisas, uma ferida no saber vigente que se marca pela falta jamais suturada. A hipótese que faço avançar consiste em sustentar estes dois momentos como portadores de um mesmo ato; para tanto, convido-os à investigação.

primeiro momento: freud e a psicanálise

As histéricas colocaram Freud no caminho da descoberta da psicanálise: Anna O.,[1] tratada por Breuer (1881-82), descreve o método de cura pela expressão verbal de *talking cure*, ou ainda como *chimney-sweeping*, limpeza de chaminé. Entretanto, o portador do significante do ato analítico será, no meu entender, o caso clínico de Frau Emmy Von N., cujo tratamento é iniciado por Freud em 1888 e no qual ele aplica, pela primeira vez, a técnica de investigação sob hipnose de Breuer. Durante o tratamento, entre hipnose e massagens, Freud constata que

[1] Freud, 1893, p.63.

> nem sua conversa durante a massagem é sem objetivo, como poderia parecer. Pelo contrário, encerra uma

> reprodução razoavelmente completa das lembranças e das novas impressões que a tem afetado desde a nossa última conversa, e com freqüência nos leva, de maneira bem inesperada, a reminiscências patogênicas, das quais se desabafa sem que lhe peçam. É como se tivesse adotado meu método e estivesse fazendo uso de nossa conversação, aparentemente não coagida e orientada pelo acaso, como suplemento a sua hipnose.[2]

[2] Freud, 1893, p.100.

Dois dias depois (12/05/1889) durante o tratamento sob hipnose, Freud continuou sua investigação insistindo em questioná-la, ao que ela "disse-me então, num tom de queixa claro, que eu não devia continuar a perguntar-lhe de onde provinha isto ou aquilo, mas que a deixasse contar-me o que tinha a dizer-me. Concordei com isso, e ela prosseguiu sem mais preâmbulos".[3]

[3] Freud, 1893, p.103.

O fato relevante nesta seqüência de acontecimentos é menos a demanda da paciente — mesmo que esta instaure um novo lugar, inédito, tanto para o paciente quanto para o terapeuta — que o consentimento de Freud em calar-se. Trata-se aqui de um gesto aparentemente inocente, mas que comporta um verdadeiro despojamento, tanto imaginário como simbólico. Freud deixa emergir não sua subjetividade mas sua divisão subjetiva, não como sintomática mas como lugar do *néant* de onde advém o analista. Este gesto de consentimento ressoa como uma reconciliação com sua castração, reconciliação com a pulsão, renúncia ao gozo; aí onde havia sua fala, presença massiva do significante, Freud cede lugar ao desejo, é com seu desejo que ele faz eco ao silêncio demandado. Esse desejo de Freud faz ato, mas seu reconhecimento como tal só virá *a posteriori*, isto é, seu consentimento realiza uma ruptura epistemológica: no lugar onde sua fala é saber, investigação visando a cura dos sintomas, ele consente em oferecer uma palavra silenciosa, o silêncio do *não-saber*, de onde se espera a produção da verdade como significação, de onde o sintoma deve encontrar a verdade de sua significação. Entretanto, não se trata da verdade da ciência, mas de uma verdade inédita, de uma outra verdade, uma verdade que não pode ser dita em sua totalidade, não porque ela não saiba dizê-lo, mas porque se trata de um impossível.

segundo momento: marcel duchamp e o outro da arte

Inovação é a palavra de ordem da pintura na segunda metade do século XIX. As vanguardas tomam isso como critério

estético: é necessário transgredir as normas. O Outro da arte incorpora a transgressão através do Salão dos Recusados, criado em 1863 em Paris, que se consolida em 1885 na Sociedade dos Artistas Independentes de Paris em oposição à Academia. Como dirá Jean-François Lyotard, "uma obra só pode tornar-se moderna se ela é antes pós-moderna".[4] Inúmeros são os exemplos de obras de arte transgressivas, isto é, que produziram uma abertura, fazendo com que esta seja incorporada pelo Outro da arte.

[4] Lyotard, 1988, p.24.

Em 1911, Marcel Duchamp encontra-se num impasse: entre *ser* pintor e *não-ser* pintor. Neste mesmo ano o *Nu descendo uma escada n°2* é recusado no Salão dos Artistas Independentes de Paris; em Outubro de 1912 o *Nu* é reconhecido em Barcelona, e em 1913 ele é aclamado em Nova York. O impasse de Duchamp o leva em 1912 a isolar-se em Munique, onde decide deixar a pintura, abandonar a "masturbação olfativa". Isto ocorre através duma "revelação simbólica" realizada por um de seus últimos quadros, *A passagem da virgem à casada.* Duchamp deixa a pintura como fazer e a tem como dizer; nominar, para Duchamp, é acrescentar uma cor: "a cor como letra".[5] A conseqüência imediata da pintura como fazer é a criação do *readymade.* O *readymade* intitulado *Roda de bicicleta* (1913) é o que se chama de um *readymade* inocente, foi concebido simplesmente porque "eu gostava da idéia de ter uma roda de bicicleta no meu atelier". (Bailly, 1984, p.44) Este *readymade* seria primordial, no sentido que existe aí a marca de uma perda — a pintura perde seus elementos considerados essenciais — e de uma ultrapassagem — tudo pode ser pintura. O primeiro *readymade* intencional é o *Porta-garrafas* (1914). O nome *readymade* só virá em 1915, assim como o conceito: "...a escolha desses *readymades* nunca foi ditada por qualquer deleitação estética. Esta escolha foi fundada sobre uma reação de indiferença visual e uma ausência total de bom ou mau gosto... de fato uma anestesia completa".[6]

[5] Duchamp, 1994, p.183.

[6] Duchamp, 1994, p.191.

Em 1915, por conta do sucesso do *Nu,* Duchamp embarca para Nova York e lá instala-se. Em 1916, Duchamp e um grupo de artistas criam a Sociedade dos Artistas Independentes de Nova York. A exposição inaugural da Sociedade ocorre em 1917, na qual Duchamp participa da comissão de organização. A experiência do *Nu* mostrou a Duchamp que o Outro não sabe, então ele decide colocar à prova os estatutos da Sociedade, do Outro da arte. Com o pseudônimo de Richard Mutt, ele envia um mictório em porcelana, nomeado *Fonte,* na qualidade de obra de arte para participar da exposição. Os estatutos da

exposição previam que todo aquele que se inscrevesse participaria como artista e que nenhuma obra poderia ser recusada. Entretanto, o comitê de acolhimento a recusa, alegando que aquilo não era arte. Duchamp demite-se e elabora uma astuta estratégia, que chamarei de seu *gesto*, fundamentada na experiência com o percurso do *Nu*. Sua estratégia tem, resumidamente, os seguintes critérios: a participação da mediocridade como sendo de arte; a edição, na própria revista de arte da exposição, de um texto sobre o caso R. Mutt; fazer o caso *Fonte* chegar até o New York Sun; fotografar *Fonte* por um dos mais conceituados fotógrafos da época; e finalmente expor *Fonte* numa das mais respeitadas e conceituadas galerias de arte de Nova York. O respaldo dessa estratégia encontra-se na *comparação algébrica* em oposição à *comparação aritmética* do cubismo e nas *analogias da experiência de Kant*, cujo desenvolvimento, apesar de pertinente, não será realizado aqui. Em suma, com o gesto duchampiano, *Fonte* entra definitivamente para o Outro da arte, não pela sua incorporação, consistindo o Outro, mas pelo rasgo indefinido infligido ao Outro da arte.

Duchamp reconhece a castração não acreditando mais no Outro da arte, ele entende a falta como inerente a este, e nela reconhece seu próprio desejo como falta. Doravante Duchamp não cria para o desejo, mas a partir do desejo, a partir da falta, desta incisão irredutível que encontra sua consonância no rasgo indefinido do Outro da arte. A conseqüência imediata do gesto duchampiano estabelece um novo modo de relação entre o sujeito (artista e/ou espectador) e a arte: o artista enquanto espectador antecipado produz o objeto a partir do seu *néant* e o espectador como artista *a posteriori* está legitimado, pelo seu próprio *néant*, a enunciar *isso é de arte* ou *isso não é de arte*. O Outro da arte perde sua consistência, ou seja, seu poder de determinar quais os objetos constitutivos do mundo da arte. Assim, após o corte estabelecido pelo gesto de Duchamp, tudo e nada é arte. O importante é ressaltar que um ato não sabe que ele é ato, um ato só se realiza como tal *après-coup*, da mesma forma que o gesto inocente de criação do primeiro *readymade* (*Roda de bicicleta*) tem valor de ato *a posteriori*, quando o *readymade Fonte* revela no Outro da arte a falta impossível de ser suturada com critérios e normas egressos de julgamentos morais e estéticos. Uma vez o gesto realizado, ele desaparece, como toda representação, deixando o vazio duma fenda como única marca, de onde o gesto passa a ser causa, causa do desejo do artista como motor na produção de representantes da representação.

Neste gesto, enquanto ato, Duchamp rejeita todo predicativo, deixando-se transpirar como sujeito do inconsciente, isto é, como pura divisão, como *fading*, como *não-saber* que produz uma certa verdade como significação. Duchamp produz a verdade do sintoma *ser pintor*.

terceiro momento: um único ato

Este tempo tenta responder se há uma equivalência de valor entre o ato de Marcel Duchamp, com a criação do *readymade*, e o ato de Freud instaurando o desejo do analista.

Lacan, no Seminário *O ato psicanalítico*, propõe a "fórmula do ato" nesses versos de Rimbaud (*A une raison*): "Um toque de teu dedo sobre o tambor descarrega todos os sons e começa a nova harmonia. Um passo teu é o recrutamento dos homens e a marcha. Tua cabeça vira-se, o novo amor. Tua cabeça volta-se, o novo amor."[7] Lacan encontra nesses versos o sentido do ato, na sua essência de *não-sentido*, sua estratégia, isto é, a dimensão da ultrapassagem, a passagem de um certo limite para além da lei cuja conseqüência é a emergência do novo, do inédito, de um novo começo. O ato é sempre um começo. Existe no ato uma ação e um fazer, entretanto, o ato não se resume neste par ação/fazer, há uma hiância. Na ação/fazer existe um significante em ato, isto é, um significante portador dos efeitos do ato que só se farão sentir posteriormente. Todo ato tem portanto "sua ponta significante". Lacan situa no princípio do ato a causa do desejo, é da estrutura do ato a imaterialidade, que apesar de sua essência de *néant*, age, promove efeitos, mantém o sujeito pulsando. Entretanto, a única possibilidade de se apreender esta dimensão do ato é através do efeito da linguagem. Ora, se o sujeito do inconsciente é ele próprio efeito de linguagem, então o ato só pode ser abordado pela sua conseqüência, ou seja, pelo efeito de sujeito, pela sua divisão. A divisão é o que se adquire pelo efeito de sujeito, pela emergência do falante cuja causa, dirá Lacan, é o objeto *a*. Assim, qualquer significante que toque no efeito de sujeito, na falta, participa do ato; é esta dimensão do ato que vai nos interessar para estabelecer a equivalência de valor entre o ato de fundação da psicanálise, o ato freudiano, e o ato que levou à inconsistência do Outro da arte, o ato duchampiano.

[7] Rimbaud citado por Lacan, 1967-68.

O gesto de Freud é o seu consentimento em calar-se. Isto comporta uma ruptura com o discurso da ciência: como pode se calar aquele que é o suposto detentor do saber? Consentir à palavra o silêncio manifesta, no meu entender, aquilo que Lacan chama de efeito de sujeito. O silêncio é o significante que toca

a divisão do sujeito, no sentido de deixá-la existir; trata-se de um tempo lógico em que o sujeito baixa as armas e aposta na verdade como efeito de significação que advém da fenda incurável. Instaura-se um novo discurso, em que o analista, como *néant* do silêncio, o que Lacan chamou de "desejo do analista", faz apelo ao efeito de sujeito no analisando, para que este produza o significante que o fez falante e com isso reconduza o saber ao lugar da verdade. Esse mesmo *fading* do sujeito inscreve-se no gesto de Duchamp, ele se faz nada, como *néant* ele desaparece no espaço entre *ser* pintor e *não-ser* pintor. No gesto duchampiano, o efeito de sujeito está nesta brecha realizada no Outro da arte, onde tanto a obra quanto o artista perdem todo predicativo, despojam-se de toda materialidade de objeto, franqueiam a soleira para um além nunca perdido e jamais achado. O significante *Fonte* necessitado do gesto duchampiano toca no efeito de sujeito. Nisto o gesto duchampiano é ato.

É através do seu ato que Freud se autoriza analista, causado pelo desejo do analista, e o inconsciente encontra acolhimento. Do mesmo modo, Duchamp faz de seu gesto-ato a causa do seu desejo, de onde ele se autoriza artista sem predicados e faz de qualquer *isso* uma obra de arte. Um gesto aparentemente inocente — tão inocente quanto consentir o silêncio ou ter uma roda de bicicleta como objeto de arte — será ato quando a causa do desejo não buscar isso ou aquilo para obturá-la, mas que isso ou aquilo faça existir a causa como causa, isto é, como nada.



referências bibliográficas

Bailly, J-C. (1984). *Duchamp*. Paris, Editions Fernand Hazan.

Duchamp, M. (1994) *Duchamp du signe*. Paris, Editions Champ Flammarion.

Freud, S. (1893) Estudos sobre a Histeria. In: *Obras Psicológicas Completas*. Edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974, v.II.

Lacan, J. (1967-68) *L'Acte Psychanalytique*, Séminaire Livre XV, inédito.

Lyotard, J-F. (1988) *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, Editions Galilée.