

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

AS SUTILEZAS DA FALHA: QUANDO FREUD ENCONTRA DUCHAMP¹

Juliana de Moraes Monteiro²

Resumo: A preocupação com o modo como o inconsciente irrompe na cena do cotidiano foi uma constante na obra de Sigmund Freud. Desse modo, um dos temas mais caros para o criador da psicanálise foi a questão do ato falho. No que diz respeito a esse conceito, nos reportaremos a alguns textos, como em “Os atos falhos”, conferências de 1915, 1916 e 1917, e no texto “As sutilezas de um ato falho”, escrito de 1935. Sendo assim, embora o ato falho carregue uma aparente conotação negativa, a partir do campo semântico no qual a noção de falha se inscreve, busco entender como ele é, ao contrário, um elemento positivo na medida em que dá notícias da vida psíquica do indivíduo. No campo da arte, proponho uma investigação sobre *readymade Armadilha (Trébuchet, 1917)*, de Marcel Duchamp. Busco entender a arte contemporânea como um meio que assume a possibilidade da derrota ou do malogro, inscrevendo-os no cerne dos processos artísticos, refletindo sobre como a falha é estrutural para forjar nosso estatuto de sujeito.

Palavras-chave: Freud; Duchamp; Psicanálise; Ato falho; fracasso

Abstract: The preoccupation with the way the unconscious breaks into the scene of daily life was a constant in Sigmund Freud's work. Thus, one of the most essential themes for the creator of psychoanalysis was the question of what became known as Freudian slip. With regard to this concept, we shall refer to some texts in which it appears centrally, as in "The Faulty Acts", lectures given between 1915, 1916 and 1917 and in the text "The subtleties of a faulty act", written in 1935. Therefore, I try to understand how, although the faulty act carries an apparent negative connotation, from the semantic field in which the notion of failure is inscribed, it is instead a positive element insofar as it gives news of the psychic life of the individual. In the field of aesthetics, I will take as starting point in this investigation the readymade *Trap (Trébuchet, 1917)*, from Marcel Duchamp. I conceive contemporary art as a mean that assumes the possibility of defeat or failure, inscribing them at the heart of processes, reflecting on how failure is structural to define our status as subjects.

Keywords: Freud; Duchamp; Psychoanalysis; faulty act; failure

¹ The subtleties of failure: when Freud meets Duchamp

² Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (2011). É Mestre em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense (2014) e atualmente é doutoranda da PUC-RJ. Tem textos publicados na revista portuguesa ArteCapital e atualmente integra o projeto Cérebro-ocidente: Linhas de força do contemporâneo ou da Estética ao Terrorismo, financiado pela FAPERJ, e que prevê a realização de um documentário sobre artistas contemporâneos brasileiros. Endereço de email: judemoraes@gmail.com

UM DIÁLOGO POSSÍVEL: FREUD E DUCHAMP

Quando Freud, já no início da psicanálise, chamava atenção para fatos banais como o esquecimento de palavras familiares, a troca de um termo por outro em uma sentença corriqueira, a leitura distorcida de um vocábulo em uma página ou a audição errônea e equivocada em sujeitos que não possuem o menor desvio desse sentido, o psicanalista apontava sua preocupação para um campo totalmente ignorado antes dele.

De fato, a investigação dos lapsos de linguagem, embora presente em uma certa literatura científica do final do século XIX, ainda estava para receber uma acuidade precisa a partir da abordagem psicanalítica.

O mecanismo psíquico responsável por fazer com que falhas invadam a cena cotidiana sem que o sujeito se dê conta da causa motivadora é, segundo Freud, o modo como o inconsciente opera em cada sujeito singular. Para o psicanalista, o inconsciente não é um baú de imagens acumuladas, mas sim o despontar de pequenas fagulhas no cotidiano, através de chistes, atos falhos, sintomas ou sonhos. Só podemos aceder ao inconsciente – que, como Lacan sintetiza, está estruturado como uma linguagem – através da investigação sobre esses significantes que ora faltam, ora são distorcidos.

Desse modo, é quando o sujeito “falha” que ele, simultaneamente, ilumina seus processos inconscientes, descobrindo um véu e permitindo o acesso ao que está revestido pela estrutura aparente da linguagem. É pensando a partir da preponderância do estatuto da palavra conferido pela psicanálise que proponho uma aproximação com a arte contemporânea, cujo marco inicial é Duchamp.

Assim como Freud inventa uma prática centrada na fala e no discurso, pela primeira vez na história da arte ocidental a primazia do olhar era questionada com a crítica do artista francês à arte que ele chamou de retiniana. Duchamp, ao convidar o espectador para adentrar “regiões mais verbais”, deflagaria o que seria conhecido no século XX como arte conceitual, na qual o objeto artístico enquanto uma forma final deixa de ser relevante em prol do conceito, da ideia disparadora de dado trabalho, a *cosa mentale* sobre a qual já falava Leonardo DaVinci na época renascentista.

Em um dos primeiros trabalhos de Freud, encontramos muito bem definida a posição que a psicanálise tomaria no que diz respeito à linguagem, evocando um certo poder ancestral com o qual as palavras faziam viver ou deixavam morrer. Como sintetiza Freud:

As palavras, originalmente, eram mágicas e até os dias atuais conservaram muito do seu antigo poder mágico. Por meio de palavras uma pessoa pode tornar outra jubilosamente feliz ou levá-la ao desespero, por palavras o professor veicula seu conhecimento aos alunos, por palavras o orador conquista seus ouvintes para si e influencia o julgamento e as decisões deles.

Palavras suscitam afetos e são, de modo geral, o meio de mútua influência entre os homens.³

Longe de atribuir à palavra – traço distintivo do homem para o animal, por meio do qual entramos na cultura – apenas um espaço indelével de conforto e quietude, no qual os sujeitos se reconhecem como animais políticos que habitam a linguagem, Freud a concebe também como um campo problemático, fonte de impasses, desentendimentos e mal-estar. Falar implica, simultaneamente, a possibilidade da mais extasiada alegria e do mais profundo desespero. Como comenta acerca desse tema Tania Rivera:

Como já apontava Freud, a cultura é campo de crise e permanente mal-estar. Há algo fundamental à cultura que é, paradoxalmente, contra ela mesma – como se, ao atingir seu cume, a construção se voltasse contra si própria, autofágica, e se pusesse a demolir o edifício. Há algo como uma bomba no seio da cultura, e ela ameaça implodir toda essa ancestral e mais ou menos sólida morada.⁴

A propósito desse caráter destrutivo da linguagem, Duchamp, o artista demoníaco que ameaçou reduzir a pó o sólido império da arte ocidental, desconfiava da função utilitarista da linguagem enquanto um meio de comunicação e já apontava sua opinião segundo a qual, como disse em uma entrevista de 1964 a Calvin Tomkins, seu mais conhecido biógrafo: “A palavra não tem a menor possibilidade de expressar qualquer coisa. Tão logo começamos a pôr nossos pensamentos em palavras e frases, tudo sai errado.”⁵

Sem tentar especular se Duchamp conhecia ou havia lido textos psicanalíticos – em voga a partir da abordagem surrealista da *Interpretação dos Sonhos*, notadamente por parte de Andre Breton, grande amigo de Duchamp –, é interessante observar que nem tudo é possível em qualquer momento histórico e que a quase simultaneidade do advento da psicanálise e do início da arte contemporânea já é um indicativo de um encontro muito profícuo entre duas esferas independentes.

O enunciado “tudo sai errado” proferido pelo artista indica a característica cindida da linguagem, na qual a relação entre significado e significante é marcada por uma barreira. De fato, o que permite que a linguagem signifique algo é da ordem de uma resistência à significação. Isto é, a relação do significado com o significante não é postulada por uma adequação de um a outro, mas, ao contrário, é assimétrica por excelência, já que há um deslizamento do significante sob o significado.

Assim, essa complexa questão é tratada por Duchamp nessa simples colocação, da qual apreendemos sua falta de confiança no poder comunicativo da linguagem, e cujo efeito inesperado forjou uma arte calcada na força do conceito e derivou

³ FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 22.

⁴ RIVERA, Tania. Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito. Niterói: Editora da UFF, 2012, p. 118.

⁵ TOMKINS, Calvin. Duchamp: uma biografia. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 80.

proposições artísticas que exibiam justamente a disjunção da linguagem, seu aspecto problemático no que diz respeito à sua potência comunicadora.

De modo análogo, Freud, ao criar a psicanálise, se ocupara também do fracasso da linguagem, no momento em que efetivamente “tudo sai errado”. No entanto, trata-se justamente, na clínica psicanalítica, de lidar com a linguagem, face a face, no momento em que ela falha, para a partir daí compreender melhor a escrita de cada sujeito singular. É no início da segunda conferência “Os atos falhos” que Freud apresenta sinteticamente o objeto do seu estudo e tema deste artigo, a saber, o ato falho:

Pode acontecer, por exemplo, que uma pessoa que tenciona dizer algo venha a usar, em vez de uma palavra, outra palavra (*um lapso de língua [Versprechen]*), ou possa fazer a mesma coisa escrevendo, podendo, ou não, perceber o que fez. Ou uma pessoa pode ler algo, seja impresso ou manuscrito, diferentemente do que na realidade está diante de seus olhos (*um lapso de leitura [Verlesen]*), ou ouvir errado algo que lhe foi dito (*um lapso de audição [Verhören]*) - na hipótese, naturalmente, de não haver qualquer perturbação orgânica de sua capacidade auditiva. Outro grupo desses fenômenos tem como sua base o esquecimento [*Vergessen*] - não, no entanto, um esquecimento permanente, mas apenas um esquecimento temporário. Assim, uma pessoa pode ser incapaz de se lembrar de uma palavra que conhece, apesar de tudo, e que reconhece de imediato, ou pode esquecer de executar uma *intenção*, embora dela se lembre mais tarde, tendo-a esquecido apenas naquele determinado momento. Em um terceiro grupo o caráter temporário está ausente - por exemplo, no caso de *extravio [Verlegen]*, quando a pessoa colocou uma coisa em algum lugar e não consegue encontrá-la novamente, ou no caso precisamente igual de *perda [Verlieren]*. Aqui temos um esquecimento que tratamos diferentemente de outras formas de esquecimento, um caso em que ficamos surpresos ou aborrecidos em vez de considerá-lo compreensível. Além de tudo isso, há determinadas espécies de *erros [Irrtümer]*, nos quais o caráter temporário está presente mais uma vez: pois, no caso destes, por um certo espaço de tempo acreditamos saber algo que, antes ou depois desse período, na realidade não sabemos.⁶

Com essa breve descrição, Freud já prepara de antemão a refutação de seu interlocutor segundo a qual esses fenômenos pequenos e corriqueiros não estariam à altura da psicanálise, um campo de investigação e tratamento de graves patologias e distúrbios mentais. Logo em seguida, o psicanalista, não obstante, reforça justamente a importância fundamental desses eventos insignificantes espalhados na banalidade do cotidiano, conferindo a eles a pertinência que um detetive deve dar

⁶ FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 32.

às pistas mínimas e sem significação aparente para seguir o rastro do assassino e desvendar o crime.

Em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, Freud analisa primeiramente um tipo de ato falho que é o esquecimento dos nomes próprios. Ao investigar por que conseguimos trazer à consciência algum substituto errôneo para o nome correto, o psicanalista explica que houve um processo de deslocamento que conduziu de um nome correto – esquecido – a outro – lembrado. Segundo Freud:

O processo que deveria levar à reprodução do nome perdido foi, por assim dizer, deslocado, e por isso conduziu a um substituto incorreto. Minha hipótese é que esse deslocamento não está entregue a uma escolha psíquica arbitrária, mas segue vias previsíveis que obedecem a leis.⁷

Desse modo, ao partir da exemplificação de um esquecimento próprio, Freud descreve como trocara o nome do pintor Signorelli, autor dos afrescos da catedral de Orvieto, por Botticelli e Boltraffio, ainda que soubesse que estes estavam incorretos. Ao ouvir o nome Signorelli, Freud constata que tratava-se do nome certo, do qual não conseguia se recordar. A partir daí, o psicanalista irá elencar os mecanismos psíquicos que teriam causado o esquecimento de uma palavra familiar. De acordo com Freud, uma motivação fundamental diz respeito ao processo de recalçamento do inconsciente. O ato falho, revela então, por meio de um processo onde agem forças inconscientes, um conteúdo recalçado que retorna subitamente na fala cotidiana:

Já não me é possível considerar o esquecimento do nome Signorelli como um evento casual. Sou forçado a reconhecer a influência de um motivo nesse processo. Foi um motivo que fez com que eu me interrompesse na comunicação de meus pensamentos (a respeito dos costumes dos turcos etc.), e foi um motivo que, além disso, influenciou-me a impedir que se conscientizassem em mim os pensamentos ligados a eles, que tinham levado à notícia recebida em Trafoi. Eu queria, portanto, esquecer algo; havia recalçado algo. É verdade que não queria esquecer o nome do artista de Orvieto, mas sim outra coisa - essa outra coisa, contudo, conseguiu situar-se numa conexão associativa com seu nome, tanto que meu ato de vontade errou o alvo e esqueci uma coisa contra minha vontade, quando queria esquecer intencionalmente a outra. A aversão ao recordar dirigia-se contra um dos conteúdos; esqueci uma coisa contra minha vontade, quando queria esquecer intencionalmente a outra.⁸

⁷ FREUD, Sigmund. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*(1901).Obras Completas, vol. VI. Rio de Janeiro:Editora Imago, 1996, p. 19.

⁸ *Ibidem*, p.21.

Primeiramente, a articulação que proponho pensar entre *readymade* e ato falho diz respeito tanto ao deslocamento sobre o qual fala Freud quanto ao retorno de algo recalçado.

No que diz respeito à primeira característica, esta obra singular criada por Marcel Duchamp opera por meio de um deslocamento na medida em que traz para o campo da arte um produto técnico, uma simples mercadoria. O gesto poético duchampiano pode ser considerado um deslocamento da mesma forma em que um termo é deslocado do seu sentido habitual para um outro, provocando um estranho efeito no campo da linguagem. Duchamp, ao deslocar um produto qualquer, retirando-o de seu lugar natural e introduzindo-o à força na esfera artística, inseriu uma falha nesta cadeia significante que é a história da arte.

Com relação ao segundo aspecto, o *readymade* talvez testemunhe o retorno de algo reprimido na história da arte. Além das duas referências fundamentais deste artigo – Agamben e Freud -, podemos ver na filosofia de Hegel um importante modo de analisar essa questão. Em seus *Cursos de Estética*, o filósofo alemão divide a história da arte em três grandes grupos de formas artísticas: a forma de arte simbólica, a forma de arte clássica e, por fim, a forma de arte romântica. Segundo o pensador acerca dessa divisão:

A arte simbólica procura realizar a união entre a significação interna e a forma exterior, que a arte clássica realizou essa união na representação da individualidade substancial que se dirige à nossa sensibilidade, e que a arte romântica, espiritual por essência, a ultrapassou.⁹

Para Hegel, os desdobramentos históricos das três formas de arte se deram a partir do momento em que existiu uma arte autêntica que foi superada pelos ideais da arte clássica e que esta, tendo sido subsumida na arte romântica, teria desaparecido. A filosofia seria então o estágio de superação de todas as artes, que nela se transformariam. Longe de apontar um apreço pela teleologia hegeliana, interessa a esse texto a consideração de Hegel segundo a qual haveria uma arte antes daquilo que a estética nos acostumou a pensar como um início, um mundo que não pudesse ser capturado pelo regime estético, com outras práticas discursivas que foram solapadas para dar lugar a uma outra coisa.

Desse modo, para que a arte grega, de onde deriva a matriz de todo o pensamento estético que alcança sua plena formulação na modernidade, pudesse emergir, foi preciso que se retirasse dela tudo o que ela possuía de egípcio. A arte egípcia seria uma arte simbólica por excelência, na qual a inadequação e um alheamento entre conteúdo e forma seria patente.

Ao contrário dela, a arte grega clássica traz a consciência do simbólico e garante um perfeito ajuste entre o significante e o significado, que, despojado de um sentido

⁹ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética* volume II. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, p. 340.

enigmático vago e confuso, caminha em direção ao des-velamento, e não a um cifrar e esconder tão familiares da cultura egípcia.

O que retorna na modernidade como um exemplo malsucedido de forma artística – um objeto vil, indigno, fracassado – permite a inteligibilidade do projeto estético ocidental, cuja matriz grega ocidental nos acostumou a pensar como belas-artes.

Para Lacan, o que está em jogo na arte é justamente o fato de se constituir como uma falha, um defeito, um fora-de-sentido da linguagem que é o ser de todo pensamento. O que o ato falho explicita é justamente o caráter defeituoso da linguagem, tal como o *readymade* duchampiano que ocasiona um curto-circuito naquilo que era compreendido como arte até então. Sua potência crítica advém precisamente no momento em que, ao ser legitimado como obra, suspende os significados nos quais toda meditação estética teria se construído até então. Segundo Lacan:

O ser do pensamento é a causa de um pensamento como fora-de-sentido. Já era, desde sempre, o ser de um pensamento anterior. Ora, a prática dessa estrutura rechaça qualquer promoção de uma infalibilidade. Ela só se serve, precisamente, da falha, ou melhor, de seu próprio processo. Com efeito, há um processo da falha, e é desse processo que a prática da estrutura se serve, mas só pode servir-se dele ao segui-la, o que não é, de modo algum, ultrapassá-la, a não ser para permitir sua captura na consequência que se cristaliza no ponto exato em que se detém a reprodução do processo. Ou seja, é seu tempo de suspensão que marca seu resultado. É isso que explica, digamos aqui de passagem com um toque discreto, o fato de toda arte ser defeituosa. Ela só ganha força pela reunião daquilo que se cava no ponto em que sua falha se consuma.¹⁰

Assim, na arte forjada por Duchamp, as insignificâncias cotidianas, entendidas por Freud como falhas do ato linguístico, têm papel salutar. Antes dele, nenhum artista tinha deslocado o estatuto da arte enquanto a mais alta criação do homem para um não ter-lugar do aspecto criativo que, desde Platão, governava secretamente os processos artísticos. Duchamp, o *anartiste*, como ele mesmo se autodenominava, retirou a arte de seu pedestal colocando nele um objeto desprezível, obsceno e indiferente: a *Fonte*, o famoso mictório assinado por um certo senhor R. Mutt, que liberaria para a arte do século XX fantasmas e demônios com os quais teríamos que nos confrontar até os dias atuais.

Ao propor o *readymade* como uma forma de arte legítima, Duchamp atacou a noção de valor da obra de modo equivalente ao modo como os jogos de palavras e lapsos de linguagem corroem o significado, dotando frases e sentenças de uma particular estranheza. Como coloca Octavio Paz:

¹⁰ LACAN, Jacques. O seminário, livro 16: de um outro ao outro/Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Vera Ribeiro; preparação de textos André Telles; versão final Angelina Harari e Jesus Santiago. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 13-14.

Os *readymades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato: é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor.¹¹

De maneira similar, os atos falhos esmiuçados por Freud operam um curto circuito na linguagem, por meio de um mecanismo contraditório no qual uma intenção rejeitada se converte, contra a vontade do falante, em manifestação de algo que toma o lugar daquela intenção, expressando um estranho efeito cujo sentido só poderá ser depreendido algum tempo depois. Essa temporalidade é conhecida na psicanálise como *Nachträglichkeit*.

AS ARMADILHAS DA ARTE: O READYMADE COMO ATO FALHO

O paralelismo entre ato falho e *readymade* pode ser investigado através de uma obra de arte particular. Trata-se de *Armadilha (Trébuchet, 1917)*, que consiste em um porta-casaco deixado no chão do ateliê de Duchamp em Nova York. Duchamp conta que se via sempre tropeçando no objeto que, por algum motivo, nunca tinha sido pregado na parede. O porta-casaco continha duas características fundamentais a um *readymade*: estava despojado de seu viés utilitário e era dotado de total indiferença visual.

Como narra Tomkins, ao decidir fixá-lo, o artista o nomeou de *Trébuchet*, palavra que vem do verbo francês *trébucher*, que significa tanto tropeçar quanto remete a uma jogada do xadrez¹² que consiste em entregar um peão para fazer o oponente tropeçar no momento seguinte. É uma aparente falha que se revela, num *depois*, uma jogada bem sucedida. Além disso, Tomkins classifica *Armadilha* como um *readymade* não intencional¹³, consequência de um mero acaso, elemento muito próprio da práxis duchampiana; tese que procuro criticar neste artigo ao provocar o choque de Duchamp com Freud.

Longe de colocar Duchamp no divã, esmiuçando sua arte a partir de um psicologismo ou de suas relações familiares, tentação a qual muitos sucumbiram, procuro apropriar um conceito psicanalítico para compreender uma forma de arte surgida muito próxima ao advento da psicanálise, estabelecendo uma ponte entre essas duas esferas que brilhariam como dois faróis sinalizando a virada para o moderno século XX.

Entre os vários exemplos dados por Freud nas quatro seções da conferência “Os atos falhos”, há um tipo específico que se intitula como *ação errada*. Nela, há a realização de algo que se apresenta como uma falha, mas cujo acontecimento revela

¹¹ PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 23.

¹² Cabe ressaltar que Duchamp foi um exímio jogador de xadrez, tendo participado de vários campeonatos profissionais e tendo obtido ótimas colocações ao longo de sua vida.

¹³ Cf. TOMKINS, Calvin. Duchamp: uma biografia. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 199.

um motivo inconsciente para que se efetive desse modo. Segundo os exemplos dados por Freud, as ações erradas incluem fatos como a perda de um trem (que revelaria um desejo de efetivamente não ir até certo lugar), a discagem equivocada de um número (que mostraria a vontade da pessoa em falar com a pessoa cujo número ela teria discado por engano) e toda sorte de pequenos eventos comuns na vida de qualquer indivíduo. De acordo com Freud:

A ação errada, assim como outros equívocos, é com frequência empregada como um meio de realização de desejos que não devemos nos conceder. A intenção mascara-se de acaso feliz.¹⁴

No sentido apontado por Freud, o *readymade Armadilha* não seria fruto de um acaso feliz, mas sim de uma ação errada que deu certo. Duchamp, ao tropeçar repetidas vezes em um estranho objeto colocado sob o piso de seu ateliê e nunca usado, intencionalmente queria efetuar a escolha que o converteria em uma obra de arte, pautada por uma subversiva forma de criação.

O tropeço de Duchamp, ao interromper seu caminhar, pode ser lido como uma falha em cuja potência se inscreve a sutileza de um gesto criador. Ela é um ponto indispensável para entender como o projeto duchampiano não nega o fracasso, mas, pelo contrário, o assume, incorpora-o e concede a ele um espaço fundamental, tal como o próprio artista revela em um texto não publicado de 1964, chamado “Notes for a Lecture”, no qual afirma que suas pesquisas sempre foram dirigidas para “tudo quanto era tipo de tentativas malsucedidas marcadas pela indecisão”.¹⁵

Assim, o *readymade* pode ser interpretado tanto metaforicamente como um objeto que faz tropeçar os estudiosos da arte, se localizando como um obstáculo que interpela o percurso retilíneo de uma história da arte desenhada e suturada como uma linha contínua e organizada, quanto como uma obra aparentemente fracassada em sua gênese, mas que, na verdade, se apresenta como uma grande possibilidade criativa.

Desse modo, o *readymade Armadilha* concebido como um ato falho revela não o inconsciente duchampiano – ou, pelo menos, não é disso que se trata aqui –, mas a estrutura de uma cadeia de eventos permeada por cortes, fendas e restos que não se encaixam na estética ocidental. Se a função da prática psicanalítica é arrancar a palavra da linguagem, destituindo-a de seu significado, a função do *readymade* é extirpar a obra de arte do regime estético, nos forçando a repensar seu estatuto e o modo de compreensão que temos da arte desde os gregos.

Nesse sentido, o ato criador de Duchamp ao inventar o *readymade* se processa como esse jogo tenso entre intenção inconsciente e irrupção de um conteúdo recalcado na esfera inconsciente. Ao definir sua práxis artística, o próprio artista

¹⁴ FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 107.

¹⁵ Cf. TOMKINS, Calvin. Duchamp: uma biografia. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 38.

francês expõe um procedimento similar ao mecanismo do ato falho. Como coloca Duchamp em “O ato criador”:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente.¹⁶

Na descrição duchampiana dos procedimentos poéticos que levam à criação da obra de arte fica explicitado o parentesco com o mecanismo metapsicológico do ato falho. Para o artista francês, criar uma obra implicava a relação entre a efetuação de uma vontade consciente e o cumprimento de um desígnio inconsciente, que se dá à revelia do próprio sujeito. Duchamp traz de forma evidente para o seu texto esta vocação da obra de arte em se constituir como uma falha, em acontecer em um lugar distópico, um não lugar que surge na quebra do espaço semântico.

O ato falho conceituado por Freud sinalizava para essa região na qual a linguagem é violentada, posta em crise. O ato falho traduz um malogro linguístico, e com sua minúcia dá a ver um outro campo, já que revela o inconsciente do sujeito. De forma análoga, o que interessa ao *readymade* não se reduz apenas à sua imagem anestesiada de um objeto banal do cotidiano, nem tampouco ao fato de se constituir como um gesto poético deslocado. A especificidade desta obra em particular está no defeito de linguagem que ela veio a encarnar, situando o artístico numa dimensão que o próprio Duchamp nomeou de *inframince* (infracino), esse nada que é tudo, tamanha a sutileza em fazer com que o significado desapareça e passemos a explorar outros planos para a arte, outrora interditos, pautados pela reflexão estética fundada ao longo do século XVIII.

UM ESTRANHO OBJETO: O *READYMADE* E O *SÓ-DEPOIS NA ARTE*

Esta última tese pode ser melhor investigada a partir da obra de Giorgio Agamben que, ao herdar o pensamento de Heidegger, postula dentro de sua obra justamente a superação da estética como horizonte de compreensão da arte.

¹⁶ DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2ª Ed., 1986, p. 73.

Em *O homem sem conteúdo*, seu primeiro livro, o filósofo italiano abriga o pensamento segundo o qual o modo como a Estética nos acostumou a interpretar a atividade artística – ora do ponto de vista daquele que cria, ora do lugar daquele capaz de apreender sensivelmente a obra de arte – deve ser ultrapassado. Para Agamben, a atividade artística não é estética, mas sim política, concepção que vai além da tese heideggeriana da qual é derivada. Como afirma Agamben:

A estética não é simplesmente a dimensão privilegiada que o progresso da sensibilidade do homem ocidental reservou à obra de arte como seu lugar mais próprio: ela é, na verdade, o destino mesmo da arte na época em que, tendo se despedaçado da tradição, o homem não consegue mais encontrar entre passado e futuro o espaço do presente e se perde no tempo linear da história.¹⁷

Para Agamben, o advento da modernidade — e portanto da estética moderna — rompeu uma característica fundamental que existia entre os homens e as obras de arte: a possibilidade de reconhecimento e familiaridade com aquilo que era produzido.

Em um mundo tradicional, há uma costura que liga a trama do passado ao presente e resolve o conflito entre o velho e o novo. Na tradição, tudo o que é transmitido confere sentido à coletividade e reconcilia o homem com sua existência, ao passo que no mundo moderno essa reconciliação se torna precária, fazendo com que o homem não mais se reconheça no patrimônio de um passado acumulado e perca continuamente o espaço da sua ação.

Desse modo, o lugar reservado ao abrigo das obras de arte a partir da modernidade e do surgimento da Estética — enquanto uma disciplina autônoma de apreciação do belo — é o museu, um monumento no qual a acumulação de cultura impossibilita qualquer tipo de experiência entre os homens e as obras, que outrora significavam algo no mundo.

Essa situação de perda de uma experiência fundamental entre os homens e os conteúdos da arte foi assumida pelos artistas modernos como uma possibilidade de transpor o obstáculo que era a própria arte. Desse modo, tanto a arte moderna quanto a arte contemporânea se constituíram como uma tentativa de resolver o conflito entre o velho e o novo, entre o tradicional e o desconhecido.

Baudelaire talvez tenha sido o primeiro a se dar conta de que a sobrevivência da arte a partir da modernidade estava totalmente articulada com a disposição do próprio artista em investir a criação de um potencial de estranhamento. Nesse sentido, Baudelaire abriu para a arte o inexperenciável como fonte de toda e qualquer experiência. Como comenta Agamben acerca de Baudelaire:

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 179.

O estranhamento, que retira dos objetos mais comuns a sua experimentabilidade, torna-se assim o procedimento exemplar de um projeto poético que visa fazer do Inexperenciável o novo “lugar comum”, a nova experiência da humanidade. Provérbios do inexperenciável são, neste sentido, as *Fleurs du mal* (*Flores do mal*).¹⁸

Esse estranhamento passou a ser a cifra da arte contemporânea, um terreno onde nada está dado nem definido e no qual o artista dispõe dos conteúdos e das formas em cada objeto singular, provocando uma situação em que não mais nos reconhecemos diante da obra de arte. Esse não-reconhecimento passa a ser pensado por Agamben não como uma negatividade do nosso tempo, mas como um momento crítico positivo, no qual novas perspectivas podem ser engendradas no que diz respeito à superação do regime estético.

A partir desta breve explanação, podemos entender que o *readymade*, enquanto uma falha, revela a incapacidade da Estética moderna para lidar com a atividade artística, já que, a partir da sua legitimação enquanto obra de arte, a arte não pode mais ser definida apenas em termos de criação ou de apreensão sensível.

Nesse sentido, a temporalidade que o *readymade* evoca é a mesma daquela que Lacan enunciou como “ação *nachträglich* do significante”¹⁹, termo que ele retira de Freud e transforma em conceito, traduzindo-o em francês como *après-coup* (*só-depois*). Segundo Lacan, é só a partir do último significante que confere-se inteligibilidade para tudo o que veio antes, isto é, o significado de um evento só pode ser percebido a partir de um efeito retroativo que coloca em jogo dois significantes distanciados temporalmente.

Esse *a posteriori* permite que o sentido de um *antes* seja apreendido. Segundo Lacan, essa estrutura temporal não só organiza a discursividade, mas também os processos históricos. Assim, se pensarmos no *readymade* enquanto um significante disposto numa cadeia, ele é um *depois* que altera completamente tudo o que veio *antes*.

O efeito que o *readymade* provoca na história da arte, através de sua ação *nachträglich*, é uma interferência no modo como a arte estava sendo compreendida até então. Ao se definir como um objeto indiferente que o artista, através de seu gesto, denomina como obra de arte, o *readymade* aponta um caminho para se compreender o que de fato está em questão na arte: uma atividade que não tem por objetivo a criação de uma forma final para ser apreciada e julgada por um espectador dotado de sensibilidade e gosto, mas sim uma ação que torna inoperante o próprio sentido do fazer, na medida em que se constitui como um puro gesto. Segundo Agamben:

A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 52.

¹⁹ LACAN, Jacques. O seminário, livro 5: As formações do inconsciente (1957-1958). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 15.

constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso.²⁰

Cabe ressaltar que a tese de Agamben segundo a qual a arte não pertence ao campo da estética, mas sim ao da política, deve ser compreendida a partir do conceito de inoperosidade forjado pelo filósofo. Nesse sentido, a forma de arte *readymade* criada na contemporaneidade é política porque desativa os fins que outrora guiavam o projeto estético moderno. Assim, o *readymade* esteriliza – ou anestesia, como diria Duchamp – as categorias que grassavam nas teorias da arte até então.

Com seu gesto de legitimação de um objeto comum ao estatuto de obra de arte, Duchamp abriu uma possibilidade para a politização da arte. Entender esta prerrogativa no sentido agambeniano do termo é conceber a obra como um dispositivo que rompe com a esfera dos meios e dos fins. *Um readymade*, com sua pura indiferença visual, suspende as finalidades estéticas, tal como o ato falho quebra a função comunicativa da linguagem.

Armadilha, portanto, pode ser uma obra exemplar para essa interpretação, visto que traz amalgamado o elemento capaz de abrir a arte para um novo e possível uso, inscrevendo o estranho no familiar. É um objeto destituído de significado para a história, e sua legitimidade enquanto algo artístico só pode ser conferida a partir de um rearranjo de conceitos e perspectivas preestabelecidas.

Do mesmo modo como um ato falho insere uma falta de sentido na linguagem cotidiana, como por exemplo, quando comete-se um lapso e troca-se uma palavra por outra, retirando de uma sentença comum seu significado aparente, o *readymade* investe de uma falta de sentido as proposições artísticas, porque passamos a não mais reconhecer o sentido costumaz da arte.

EMENDAS IMPERCEPTÍVEIS

Os conceitos duchampianos que o vocabulário dos estudiosos da arte teve que incorporar se situam em um campo estranho a uma história que versava sobre a grande arte clássica, matriz e fundamento da Estética moderna de Baumgarten que encontrou na *Crítica do Juízo* kantiana sua formulação mais bem acabada. Abandono, erro, desistência, indiferença, acaso e escolha eram mais adequados para lidar com os *readymades* e outros tipos de obras de Duchamp do que genialidade, gosto, perfeição ou obra-prima.

Desse modo, ao inventar o *readymade*, Duchamp nos obrigou a olhar para o banal e entender que a arte pode estar num gesto mínimo, se assim considerarmos como possibilidade artística algo que nunca havia sido pensado enquanto tal. Alguns

²⁰AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade, política”. In: CARDOSO, Rui Motta (Coord.). Política (Politics). Porto: Fundação Serralves, 2007, p. 49. Disponível em: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acesso em 13 de fevereiro de 2014.

poucos anos antes da invenção do primeiro *readymade*, Freud, com a publicação de *Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901), também nos convidava a prestar atenção em um campo complexo de pequenos eventos de função desimportante que, a partir da devida atenção do psicanalista, constituiriam a espinha dorsal da prática psicanalítica no estudo das neuroses.

Em 1935, Freud escreve um breve ensaio onde volta ao tema do ato falho narrando sua própria experiência pessoal. O ato falho que o psicanalista comete é um lapso de escrita que, após sua análise, verifica-se como um erro que encobre sua relutância em dar um presente, um objeto muito estimado por ele, a uma amiga. Freud termina o texto com o seguinte parágrafo:

A explicação para essa parapraxia foi encontrada sem maiores dificuldades. Na realidade, logo me ocorreu uma idéia consoladora: pesares desse tipo só aumentam o valor de um presente. Que espécie de presente seria este, se não se lamentasse um pouco dá-lo? Não obstante, o episódio possibilita que se perceba, mais uma vez, como podem ser compilados os processos mentais mais modestos e aparentemente mais simples. Cometi um lapso ao redigir umas anotações - coloquei 'bis' onde devia escrever 'fiir' -, percebi-o e o corriji: um pequeno erro, ou antes, uma tentativa de erro, e assim mesmo encerrava tão grande número de premissas e de fatores dinâmicos. Com efeito, o erro não podia ter ocorrido se o material não fosse especialmente favorável.²¹

Aqui, nesta breve citação, fica sintetizada a importância capital que esses erros ou falhas possuem ao serem devidamente esmiuçados, dada a sua tamanha sutileza. O ato falho abre uma fenda que pode ser alargada e encerrar múltiplos desdobramentos. De modo análogo, as ações duchampianas poderiam ser descritas como gestos mínimos e sutis que, após serem interpretados, adquirem formulações inequívocas dentro da história da arte.

Alguns movimentos artísticos que surgiram ao longo do século XX e que se derivaram de uma certa matriz duchampiana buscaram ressaltar essa qualidade de insignificância, lastreados por um paradigma que apontava ora para algo faltante (um lapso) ora para um fracasso (uma falha): o minimalismo (baseado em um mínimo conteúdo de arte) e a *arte povera* (uma arte calcada na precariedade de seus elementos) são exemplos dessa tradição de ruptura.

Assim, o modo como o próprio Duchamp descreve seu trabalho pode ser comparado à descrição que Freud faz em "As sutilezas de um ato falho", no qual o psicanalista problematiza tanto o investimento da prática psicanalítica para conferir valor a fatos insignificantes, quanto a meticulosidade com que o analista realiza uma certa costura na fala de cada paciente, uma trama complexa na qual ele liga pontas desconexas e vai restaurando a organização de cada sujeito singular. De maneira

²¹ FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos (1932-1936). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 22), p. 154.

muito semelhante, podemos perceber, com a descrição de Tomkins acerca do processo criativo de Duchamp, ressonâncias entre ambos:

Com a paciência metódica de um cientista que faz uma experiência, ele cortou um pedaço de linha branca de costurar que media exatamente um metro de comprimento, segurou-o horizontalmente pelas pontas, bem esticado, a um metro de altura sobre uma tela retangular pintada de azul-da-prússia e deixou-o cair. Fez a mesma coisa com duas outras linhas, deixando cada uma cair aleatoriamente por cima de telas separadas, e colocou-as cuidadosamente com pingos de verniz também na forma como tivessem caído. O resultado foram 3 *stoppages etalon* (3 *stoppages padrão*), em que ele, segundo revelou, estabeleceu a “principal fonte” de seu futuro. *Stoppage* é a palavra francesa que significa “fazer emendas imperceptíveis”.²²

Por fim, poderíamos dizer que “fazer emendas imperceptíveis” corresponderia tanto ao trabalho de Freud quanto ao de Duchamp. Este texto, ao propor um encontro entre os dois, separados nas montanhas mais vizinhas, para usar a bela expressão de Heidegger, responde a esse duplo endereçamento para pensar a arte contemporânea a partir da psicanálise. No mais, interessa a este artigo compreender os laços possíveis entre essas duas práticas que, situadas junto ao campo filosófico, poderiam se relacionar como os anéis de Borromeo sobre os quais fazia referência Lacan: não se pode retirar um sem mover também os outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade, política” In: CARDOSO, Rui Mota (Coord.). *Política (Politics)*. Porto: Fundação Serralves, 2007.

_____. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora

Autêntica, 2012.

DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2ª Ed., 1986

FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos (1932-1936)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 22).

²² TOMKINS, Calvin. Duchamp: uma biografia. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 151.

- _____. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*(1901).Obras Completas, vol. VI. Rio de Janeiro:Editora Imago, 1996
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética volume II*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: As formações do inconsciente (1957-1958)*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____.*O seminário, livro 16: de um outro ao outro*/Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Vera Ribeiro; preparação de textos André Telles; versão final Angelina Harari e Jesus Santiago. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008/
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Artigo recebido em: 05/10/2017 e aceito em: 08/01/2018