

Estética

Estética e descentramento do sujeito

A influência da arte contemporânea sobre o pensamento de Lacan não tem sido tão importante quanto o freudismo e a psiquiatria.

TANIA RIVERA

Em 1885 Mallarmé afirmava que o moderno desdenha imaginar. A partir daí e ao longo de todo o século 20, a relação do homem com a imagem viu-se radicalmente problematizada, provocando reviravoltas na literatura e nas artes visuais. No domínio da psicanálise, Lacan foi sem dúvida o teórico da crise da imagem: o grande crítico e, paradoxalmente, o maior teórico do imaginário.

A psicanálise nascera com o século, em meio à formação da cultura de massas e sua busca frenética pela encenação da realidade. O inconsciente, porém, é Outra Cena, como dizia Freud. O inconsciente não é um baú de imagens, mas um produtor de imagens imbricadas à linguagem de maneira singular, imprevisível e extremamente densa. Em sua complexa trama algo fica encoberto, não se dá a ver, resiste a tornar-se imagem.

Isso não impede que uma vanguarda da primeira metade do século como o Surrealismo tenha recorrido ao inconsciente em busca do maravilhoso, da surrealidade capaz de unir, de maneira revolucionária, o mundo do sonho ao da razão. Os desencontros entre o pai da psicanálise e o líder do movimento surrealista, André Breton, refletem a condição desconstruída que a própria psicanálise revela ao homem. O Eu não é mais senhor de sua própria casa, brada Freud – ao mesmo tempo em que a arte moderna, com um Cézanne, mostra que o Eu não é mais senhor do espaço de representação pictórica. A partir daí o Eu não encontrará mais, na arte, a posição central que lhe era dada, desde o Renascimento, na construção de um espaço de representação ilusionista.

Nessa quebra da ilusão mimética, arte e psicanálise ocupam portanto, no terreno expandido da Cultura, posições homólogas. A maior contribuição de Freud para a reflexão sobre a arte é seu conceito do “estranho” (*Unheimliche*), que vem se opor ao Belo como uma inquietante denúncia de nossa falta de lugar fixo. Não é por acaso que a literatura é considerada por Freud como o terreno onde o estranho se apresenta de forma privilegiada, como um convite ao descentramento do sujeito de que trata a psicanálise.

Quando jovem, Lacan frequenta os surrealistas e chega a ser médico pessoal de Picasso. Sua tese de doutorado traz um diálogo com ideias de Salvador Dalí, e obtém maior reconhecimento no meio artístico do que no psiquiátrico e psicanalítico de então. A historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco, biógrafa de Lacan, chega a afirmar que ele teria sido influenciado em igual medida pelo freudismo, pela psiquiatria e pelo Surrealismo.

Em seu “Discurso de Roma”, de 1953, Lacan nota que o Surrealismo toma por tarefa o que seria uma “marca de nossa época”: o desvelamento das relações do homem com a ordem simbólica. Basta jogar com o simbólico, nas brincadeiras caras aos surrealistas, para atingir a poesia – afinal, como diria Lacan, o sujeito não é mais do que um efeito desse jogo. A escrita automática, o acoplamento aleatório de palavras ou imagens e o “acaso objetivo” seguem essa lógica. Como outra emergência dessa marca, o ensino de Lacan buscará esvaziar o predomínio imaginário que os pós-freudianos, sob a batuta de Melanie Klein, haviam construído na clínica e na teoria psicanalítica, povoando-a de objetos bons, objetos maus, seios, fezes e interpretações capazes de revelar o sentido oculto da fala do analisando. Trata-se aí, com o apoio da linguística e da antropologia estrutural de Lévi-Strauss, de defender a primazia do significante e o domínio do Simbólico. E, na clínica, de restituir a singularidade da fala do analisando e defender o lugar da intervenção do analista como suspensão do sentido, como abalo no discurso do analisando capaz de abri-lo para a força (poética) do efeito de sujeito.

SURREALISMO E O CONCEITO DE SUBLIMAÇÃO

Mas é a reflexão sobre o objeto empreendida na produção artística da primeira metade do século, por um Marcel Duchamp e um Malevitch, principalmente, e em seguida amplamente explorada pelo Surrealismo, especialmente por Breton e Dalí, que encontrará em Lacan as maiores e mais fecundas ressonâncias. Podemos dizer que ela se revela uma outra marca primordial da nossa época, emergindo como central tanto na arte quanto na psicanálise. Em um primeiro momento, embasado, como sempre, em uma leitura cuidadosa da obra de Freud, Lacan tratará da sublimação – justamente, a noção freudiana mais tradicionalmente ligada à arte. É relacionando-a à própria ética da psicanálise, no *Seminário 7* (1959-1960), que ele retoma esse conceito, tão conhecido e no entanto delineado por Freud de forma especialmente vaga, como substituição do objetivo sexual da pulsão por uma meta não sexual e valorizada socialmente. Ora, como nota Lacan, o objeto primordial da pulsão é desde sempre perdido, é a Coisa (*das Ding*) sempre buscada, mas nunca reencontrada como tal. Não podemos sequer imaginá-la, temos acesso apenas, em nossa atividade desejante, a seus substitutos, meras ruínas, os objetos que fugazmente parecem tomar seu lugar. A sublimação consistiria então na operação significativa pela qual um objeto seria elevado “à dignidade da Coisa”.

A um primeiro olhar, essa famosa fórmula pode parecer referir-se à arte clássica e às quimeras estéticas de um Belo harmônico. Mas Lacan mostra o avesso dessa idealização. A Coisa é pura perda, seu lugar é um vazio, seu modelo é o vaso, objeto que só se define por conformar um oco. Elevar algo a essa (in)dignidade comporta, portanto, uma terrível ameaça. O quadro *Os embaixadores*, de Holbein, serve a Lacan de modelo, no uso que é aí feito da anamorfose, o *trompe l'oeil* construído no emprego deformado da perspectiva. Ao lado de elementos representando o mais alto refinamento cultural, acha-se nessa pintura, se a vemos de frente, um objeto alongado que não deixa de evocar um falo em ereção. É apenas ao olharmos para o quadro de viés que tal objeto transforma-se em uma caveira.

O sublime está portanto ligado a uma pungente revelação, a tal dignidade da Coisa não é apaziguadora, mas nos joga na cara nossa frágil ➡➡➡

e violenta condição humana. Lacan acentua, assim, o que a estética do Romantismo já apontava ao mesclar o Belo ao Terrível. Mas é a concepção de objeto implicada na fórmula lacaniana da sublimação que merece especial destaque: trata-se de um objeto *qualquer*, um objeto decaído. Indigno. Uma roda de bicicleta, por exemplo, no primeiro *ready-made* realizado por Marcel Duchamp, já em 1913. Ou um urinol, um tanto *abjeto*, na célebre *Fonte*, de 1917. Duchamp não faz mais do que um giro significativo, ele deita um urinol típico de banheiros públicos de modo a pôr na horizontal a face que costuma ser fixada na parede, assina R. Mutt e lhe dá seu título, para em seguida enviá-la ao Salão dos Independentes em Nova York. Um urinol qualquer, objeto industrializado e um tanto *abjeto*, é assim elevado à condição de obra de arte.

Nos anos seguintes à sua elaboração da sublimação, Lacan se dedicará a refletir sobre o objeto que ele nomeará como não mais que uma letra, o objeto *a*. Tal objeto se extrai radicalmente do campo do imaginário. Concebê-lo é um desafio, pois para tanto seria necessário imaginá-lo – ele nos obriga, portanto, como diz o psicanalista no *Seminário 10*, a “um outro modo de imaginarização”. Esse objeto rasga o espelho, a tela ilusionista onde o eu se pinta como centro do olhar. Como um espinho incômodo, ele faz um rasgo no tecido imaginário, forçando-o a se revirar e deixar entrever o Real, registro do que não se simboliza.

Curiosamente, já em 1931 Dalí circunscrevia o lugar de um objeto retirado do campo visual. Seu objeto psico-atmosférico-anamórfico deveria ser escolhido ao acaso em um quarto escuro onde se teriam juntado objetos inventados ou escolhidos com o “máximo de estranhamento e bizarro”. A ideia era deixar cair o objeto de uma altura de dez metros, para em seguida ser fotografado. Uma vez obtida, a foto seria encerrada, sem que ninguém a tivesse visto, em uma caixa oca de metal, que em seguida seria mergulhada em uma massa indefinida de ferro fundido que se solidificaria. O objeto original, enquanto isso, terá sido totalmente destruído. Só resta dele a massa informe que não nos deixa ver sua imagem.

A noção de fantasma é uma janela que emoldura a realidade, o mundo visível, ao mesmo tempo em que é “a obra de arte de uso interno do sujeito”, como afirma Lacan no *Seminário 13*. Ela compõe uma cena visível, mas filtra o que há de não simbolizado, traumático – guardando, como o objeto de Dalí, algo fora de vista. Afinal, como diz o psicanalista em seu texto sobre Merleau-Ponty, “O olho é feito para não ver”.

Quando Lacan enuncia sua fórmula da sublimação, em 1960, o *ready-made* de Duchamp começa justamente a ser retomado por outros artistas para configurar o campo da produção artística contemporânea. Nesse mesmo ano Ben Vautier, artista ligado ao movimento Fluxus, concebe sua *Mystery box*, que pode ser reproduzida indefinidamente e traz a inscrição: “Não abra. Esta caixa perde todo seu valor e significação estética como obra de arte (mistério) no instante em que é aberta”. Ela deveria conter poeira em seu interior. Para versões posteriores do mesmo trabalho, Georges Maciunas pensa em preenchê-la com cascas de ovo, cascas de laranja ou saquinhos de chá usados, e comenta, com ironia, que isso seria muito prático, pois assim eles poderiam livrar-se do lixo e ainda ganhar dinheiro com ele.

Se a caixa fosse aberta, a sublimação mostraria sua face terrível e a fantasia se revelaria como o que relaciona o objeto caído, resto, lixo, com o sujeito irremediavelmente dividido, limitado.

Além de radicalizar a proposta de indiferenciação entre um objeto corriqueiro e um objeto de arte, a arte contemporânea questionará, na *Pop Art*, por exemplo, a natureza da imagem como encobrimento ou reprodução do real (o que dá a ver uma pintura exata de uma lata de sopa Campbell? – poderíamos perguntar com Andy Warhol). No lugar da imagem ou do objeto em si, parte da produção artística a partir da passagem para os anos 1960 privilegiará o gesto do artista, a ação capaz de substituir a arte institucionalizada pela idéia de uma arte mesclada à própria vida. Os *happenings*, e em seguida as *performances*, tentam expandir na vida uma potência poética que é a do próprio surgimento do sujeito, descentrado e efêmero, ex-cêntrico e fugaz, sob a armadura ilusória e alienante de um Eu rigidificado. Aposta na emergência incerta e arriscada – por vezes até angustiante – do sujeito em uma comemoração de sua própria condição mortal.

O inconsciente não é um baú de imagens, mas um produtor de imagens imbricadas à linguagem de maneira singular, imprevisível e extremamente densa

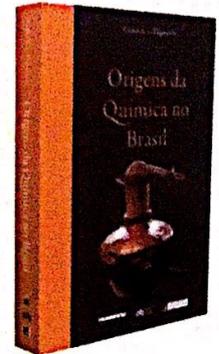


Prêmio ABEU
2016

CATEGORIA CIÊNCIAS NATURAIS E MATEMÁTICA

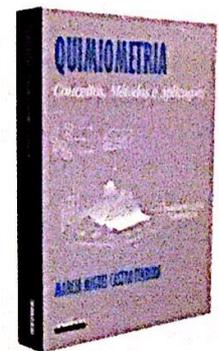
1º lugar - "Origens da química no Brasil"

CARLOS A. L. FILGUEIRAS



2º lugar - "Quimiometria: Conceitos, métodos e aplicações"

MÁRCIA MIGUEL CASTRO FERREIRA



CATEGORIA CIÊNCIAS HUMANAS

2º lugar - "Capitalismo e colapso ambiental"

LUIZ MARQUES



EDITORA
UNICAMP

www.editoraunicamp.com.br
vendas@editora.unicamp.br

AVESSO DO IMAGINÁRIO

O pensamento de Lacan também dialoga implicitamente com essa busca. As considerações de Roger Caillois sobre o mimetismo lhe ajudarão a passar da tela plana da fantasia para uma reflexão sobre a posição do homem no espaço. Para Caillois, o fato de o homem mover-se muda sua posição no campo visual e o convida a uma vertigem do espaço: ele torna-se então imagem, assim como os pequenos animais capazes de se mimetizar ao meio circundante. Retomado por Lacan, o espaço será o campo do olhar capaz de arrancar o Eu da posição confortável de senhor da visão, olho fixo diante de uma realidade sem brechas, para revelar sua condição de objeto submetido a um Olhar Outro, um olhar suposto fora da cena. De olhador, ele se convulsiona e estranha ao perceber-se *olhado*. No campo escópico, diz Lacan, "O olhar está fora, eu sou olhado, quer dizer, eu sou quadro". As chamadas linhas de Nazca, enormes desenhos produzidos pelo povo pré-colombiano de mesmo nome, que só podem ser contemplados de avião, já revelavam a primazia desse Olhar ao qual nos damos a ver. Mimetizar-se ao espaço circundante para se oferecer a tal Olhar e tentar domá-lo, apaziguá-lo um pouco seria, diz Lacan em 1964, a função da pintura.

Na etapa final do ensino lacaniano, é a noção de Letra que prosseguirá o desafio de conceber o "outro modo de imaginização" incitado pelo objeto *a* – domínio do que podemos chamar de *avesso do imaginário*. A caligrafia chinesa permite ao psicanalista articular letra e pintura em um mesmo gesto que retoma a constituição do sujeito. Seu traço rompe o semblante, em prol de uma evocação do real, suscitando gozo. Após Allan Poe e sua carta/letra (*letter*) roubada, é James Joyce que fará da literatura, para Lacan, uma "acomodação de restos". O próprio psicanalista será levado, para falar da letra, no texto "Lituraterra", de 1971, a adotar um estilo francamente literário, radicalizando o que sua escrita sempre problematizou, a capacidade da teoria veicular a subversão do sujeito. A psicanálise talvez suscite, de fato, uma *trans-missão* próxima àquela da literatura, àquela da carta roubada do conto de Poe: convite a mudanças na posição do sujeito.

No contexto atual, que é herdeiro dessas propostas pós-guerra que explodiram na passagem para os anos 1960, não surpreende que o importante historiador e crítico de arte americano Hal Foster afirme, em 1996, que a História da Arte sempre precisou de uma teoria do sujeito. E resolva, portanto, tomar a teoria "mais sofisticada que existe: a psicanálise". Lacan e sua releitura de Freud ocupam hoje uma posição central nos estudos contemporâneos sobre arte, sendo fundamental na reflexão de teóricos do peso de um Georges Didi-Huberman e uma Marie-José Mondzain na França, de Foster e Rosalind Krauss nos Estados Unidos. A recente bíblia da arte moderna e contemporânea, *Art since 1900*, tem como primeiro capítulo "A psicanálise no modernismo e como método".

Do lado da psicanálise, prosseguir hoje o íntimo diálogo que o ensino de Lacan realiza com as produções artísticas contemporâneas é dar voz àquilo que ele nomeia *êxtimo*: o que de mais próprio ao sujeito só pode apresentar-se fora dele, na Cultura. ■

TEXTO ORIGINALMENTE PUBLICADO NA EDIÇÃO 125