

Marcel Duchamp e o Sexual

Tania Rivera*

* Tania Rivera é psicanalista, professora do Departamento de Psicologia Clínica, da UnB, e Doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain, Bélgica. Uma visão mais ampla do tema deste ensaio encontra-se no livro *Arte e Psicanálise*, Jorge Zahar Editor, 2002 (Coleção Passo-a-passo).

Endereço postal: SHIS QI 23 chácara 16. Brasília, D.F. CEP 71660730.

E-mail: taniarivera@uol.com.br

Tel./fax: 61 3663756

RESUMO

Em companhia do grande artista francês Marcel Duchamp, e particularmente de sua obra *Sendo Dados*: 1) *A Cascata*; 2) *O Gás de Iluminação* (1946/1966), este ensaio tece uma reflexão sobre o que realiza a obra de arte e, simultaneamente, sobre como o eu se configura, segundo a Psicanálise, a partir da incidência do sexual.

PALAVRAS-CHAVE: psicanálise, arte, sexualidade

ABSTRACT

With the great french artist Marcel Duchamp, and particularly one of his works, *Étant donnés*: 1) *La Chute d'Eau*; 2) *Le Gaz d'Éclairage* (1946/1966), this paper seeks to weave some thoughts about what does art realize and, at the same time, how does the sexual's influence configure the I, according to Psychoanalysis.

KEY-WORDS: psychoanalysis, art, sexuality

“Eros é a vida”.
Marcel Duchamp¹

Lacan dizia que “o sublime é o ponto mais alto do que está em baixo” (Lacan, 1975, p. 18)². A proposta deste ensaio é a de mostrar, com um pouco da obra de Marcel Duchamp, que o sexual é constitutivo da arte, de uma maneira muito mais fundamental do que a adoção eventual de uma temática sexual ou erótica em algumas obras. De forma complementar, talvez a arte possa ajudar-nos a refletir um pouco mais sobre o sexual e o sujeito na psicanálise.

Marcel Duchamp é um dos monstros sagrados da arte do século XX, comparável apenas a Picasso, e costuma ser apontado como o grande precursor da arte contemporânea. Muito cedo, ele passou pelas tendências de vanguarda do início do século, como o fauvismo e o cubismo, até abandonar o que ele chamava de pintura “retiniana”, dedicada ao deleite dos olhos, para revelar e explorar o que há de terrível (nada deleitável) no olhar. Entre seus projetos estava o de “fazer alguma coisa que os olhos não possam suportar” (Duchamp, 1999, p. 120).

Em 1917, ele apresenta ao salão dos Independentes, do qual fazia parte do júri, uma obra intitulada *Fonte*, que consistia em um urinol de parede, desses de banheiros públicos, colocado na posição horizontal e assinado “R. Mutt”. Não havia uma seleção dos trabalhos a serem expostos - bastava pagar a inscrição, e a participação de cada artista estava assegurada. A obra de Duchamp foi, apesar disso, escondida do olhar do público. Indignado com esta espécie de censura, o artista retirou-se do evento.

Como pode um urinol ser apresentado como uma obra de arte, graças, simplesmente, a um ato do artista, o de assiná-lo e mandá-lo para uma exposição? Duchamp realiza uma verdadeira revolução no mundo da arte ao substituir o paciente labor do escultor pela escolha de um objeto industrializado, pronto - o que ele chamará de *readymade*.

Com isso, Duchamp desloca o caráter artístico do produto para o ato de produzir arte. Com esse “gesto artístico”, nos termos de Octavio Paz em bela obra sobre esse artista (Cf. Paz, 1997), a própria obra se constitui em uma pergunta radical: o que é arte? O que faz de um objeto uma obra de arte? Como a arte consegue elevar um objeto “à dignidade da coisa (*das Ding*)”, de acordo com a célebre fórmula lacaniana da sublimação (Lacan, 1986, p. 133)? Em Freud, a sublimação é substituição do objetivo sexual da pulsão por outro eventualmente mais valorizado socialmente. Ela nomeia, portanto, toda produção cultural, na medida em que aponta para a *deriva*

própria à pulsão. Como sabemos, a pulsão tem um caráter flexível ao extremo, podendo variar não só seu objetivo, mas também seu objeto (eleito para que se cumpra seu objetivo). Aliás, seu objeto é, por definição, *indiferente*, qualquer um, posto que o seu objeto primeiro, original (das Ding, como Lacan pinça no texto freudiano), estaria desde sempre perdido. Em torno deste objeto primordial, o desejo se delineará, repetidamente, porém por caminhos imprevisíveis.

O princípio de indiferença do objeto de eleição é potencializado na escolha do *readymade*, que se dá, segundo Duchamp, a partir do critério de “indiferença visual”, em um estado de “anestesia total”. “É muito difícil escolher um objeto”, afirma o artista, “porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *readymade* é sempre baseada na indiferença visual e, ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto” (in Cabanne, 1977, p.80). O objeto não deve veicular qualquer emoção estética, mas estar acima de um julgamento em termos de gosto. Trata-se de um objeto qualquer, como o objeto da pulsão, o objeto *a* do léxico lacaniano, se quisermos. Mais do que de um objeto trata-se de algo *abjeto*, lugar de dejetos, de resto - por que não um urinol? Mas este estilhaço do objeto perdido aspira ao lugar deste último, à sua “dignidade”, figurando o que, por definição, está ausente e se inscreve apenas como delimitação de um vazio. O ato de Duchamp consiste em colocar este resto em um pedestal, em uma posição valorizada (em princípio) como arte e, com isto, ao mesmo tempo, revalidar este gesto, realizá-lo, denunciá-lo, desmontá-lo.

Assim, seu primeiro *readymade*, *Bicicleta*, de 1913, consiste em uma roda comum de bicicleta, com seu eixo virado para baixo e apoiado sobre um banquinho de cozinha - um pedestal bem humilde, é verdade, mas que não deixa de ser uma espécie de pedestal, na medida em que retira a roda de seu lugar habitual, o chão. Com isto, o artista revalida este ato e realiza a façanha de tornar tal objeto comum um objeto extraordinário, a própria coisa, como se do objeto qualquer, porventura visado pela pulsão, se reconstruísse *das Ding*. Ao mesmo tempo, contudo, em um só golpe, Duchamp denuncia este gesto, desmonta-o, faz dele uma crítica radical.

Mas a figuração do que está ausente, realizada pela sublimação, e que é apresentada por Lacan em seu Seminário 7 na metáfora da feitura de um vaso - dando lugar ao vazio e inaugurando a perspectiva de que ele venha a ser preenchido - atinge seu ponto paradigmático em Duchamp com uma obra de 1951, *Objet-dard* (literalmente, Objeto-dardo, mas homófono a *objet*

d'art, objeto de arte). Trata-se de uma escultura em bronze, feita segundo o psicanalista brasileiro MD Magno (s./d.), a partir de modelo realizado com material moldável inserido na vagina de uma mulher (talvez nossa grande escultora Maria Martins, que teve com o artista um romance a essa época). Esse objeto de arte mostra-se extremamente próximo da façanha que Freud atribui, em 1927, ao fetiche: da falta de pênis materno ele se erige como falo.

Como dizíamos, que a pulsão sexual tome objetivos outros é inerente ao seu funcionamento. Isso faz com que ela seja de saída apta a desvios e destinos os mais diversos, inclusive o de sublimação. O interessante é que, mesmo assim, ela não deixará de ser pulsão *sexual*, carregando em seu bojo o enigma, o “grande enigma do sexo”, na expressão de Freud (1986/1937, p. 287). O sexual é fundamentalmente enigmático e em torno dele se refaz sempre sua pergunta, em uma repetição cheia de gozo. Com Duchamp, o próprio ato artístico é, por sua vez, tornado enigmático. Ou melhor, com ele a obra de arte não vem mais dar uma resposta à questão: *o que é arte?*, mas ela carrega, em si mesma, essa pergunta, encarna-a como um enigma. Uma obra de Duchamp, em particular, como veremos, não apenas veicula o enigma, como faz o urinol, nem o soluciona, como faz o objeto-dardo, mas *mostra* tal enigma, situando-o indubitavelmente como sexual e denunciando fortemente o papel do olhar em sua montagem. Como veremos, essa obra ressoa, estranhamente, a cena de desnudamento da mãe referida por Freud em “O Fetichismo” – ambas encarnam no corpo da mulher o enigma e ligam, de maneira definitiva, o olhar à castração.

Trata-se de *Étant donnés*: 1) *La Chute d'Eau*; 2) *Le Gaz d'Éclairage* (*Sendo Dados*: 1) *A Cascata*; 2) *O Gás de Iluminação*), que se encontra no Museu de Arte da Filadélfia e foi realizada entre 1946 e 1966, em segredo, só tendo sido exposta, conforme a vontade do artista, após sua morte. Com ela, Duchamp retoma surpreendentemente a figuração, após ter consagrado boa parte de sua obra a rechaçá-la. O trabalho consiste em uma pintura a óleo e uma montagem com diversos materiais: uma velha porta de madeira, veludo, madeira, tijolos, couro estendido sobre uma armação metálica, ramagem, plexiglás, linóleo, algodão, candeeiro a gás, motor, alumínio, ferro, vidro, etc. Em primeiro plano, apresenta-se uma maciça e antiga porta de madeira pela qual se pode espiar por dois pequenos buracos. “Você quer ver?”, nos perguntariam esses dois orifícios enquanto deles aproximamos nossos olhos, à maneira de Lacan em seu Seminário 11 (1973, p. 93). “Pois

então veja isso”: através de um grande buraco em uma parede de tijolos, jaz boa parte de um corpo de mulher, estirado no chão sobre uma ramagem. Suas pernas estão escancaradas, o sexo à mostra e sem pêlos. Ao fundo, pode-se contemplar uma paisagem campestre com uma cascata em permanente movimento.

“Você põe seus olhos nos buracos da porta espanhola”, nota o filósofo francês Jean-François Lyotard, “você vê uma vulva iluminada ao ar livre por uma lâmpada de 150 watts, sem pêlos, e você acredita ver tudo que quer ver. O que você queria mesmo ver pelos buracos da porta? Justamente, após tê-lo visto, este buraco de mulher, você não sabe mais. Isso e não-isso. Buracos sobre buraco”. E conclui, referindo-se ao *alter ego* de Duchamp, Rose Sélavy: “O que há a ver em um buraco? Um buraco, diz Madame Rose, é feito para ver, não para ser visto” (Lyotard, 1977, p. 14-15).

Étant Donnés... põe em ato a proposta duchampiana de fazer algo que os olhos não possam suportar. Essa obra remonta a cena de desnudamento da mãe que, no texto freudiano, marca a efetividade da castração. Diante da ausência de pênis da mãe, o menino se convenceria da ameaça de castração – se a mãe perdeu seu órgão, ele também corre esse risco. Frente a essa visão, o menino já se encontra, portanto, um tanto castrado – trata-se na castração, como sabemos, fundamentalmente de tal efetivação, e não da real extração do órgão por ele tão prezado. A obra de Duchamp arma novamente a exposição do que não se pode ver – já que não está lá, só aparece *em falta*, e nos permite perceber que a contemplação do objeto de arte atinge nosso olho como um dardo. Nesse sentido, a cena deve ser compreendida como formadora da imagem (e podemos dizer que Freud, com a cena de desnudamento da mãe, elabora uma verdadeira teoria da imagem) e, ao mesmo tempo, como um terrível “atentado contra a imagem”, para empregar a expressão de Gérard Wajcman (2000, p. 49).

Mas se o olho, como afirma Lacan em seu artigo sobre Maurice Merleau-Ponty, “é feito para não ver” (Lacan, 2001, p. 183), para não ver senão a falta, para não ver o trauma, ele se põe então a olhar, a contemplar, e nesse olhar, ao mesmo tempo, vê e não vê isso que o atinge violentamente. Dito em termos freudianos, o reconhecimento da falta de pênis materno é sempre parcial e se acompanha necessariamente de algum grau de recusa desta terrível percepção e da possibilidade de que um objeto venha tomar seu lugar. Na criança que contempla o desnudamento materno, assim como no contemplador da obra de Duchamp, a castração torna-se efetiva e, ao mesmo tempo, é de alguma forma elidida. O corpo da mãe é a sede do sexual, do que se apresenta como enigma a respeito do corpo do sujeito quanto à sua origem

e a seu próprio sexo, e é frente a ele que o olhar estabelece seu campo, através sempre de um anteparo – a imponente porta de *Étant Donnés* e seus pequenos buracos – através do qual a falta atingirá, como um dardo, traumática por excelência, o olhador. Graças, contudo, ao anteparo e ao fato de que o sujeito faz dessa terrível visão um espetáculo, antepondo a ela uma tela ou um palco, que poderá cobrir essa falta com a imagem. É nessa medida que a imagem tem como função, segundo Maurice Blanchot, “apaziguar, humanizar o nada informe” (Blanchot, 1955, p. 342). O olhar vem, assim, pacificar a visão traumática – mas esta estará sempre à espreita e, talvez na arte de forma privilegiada, pronta a saltar sobre o olhador.

Então, dá-se uma estranha reviravolta, pela qual a imagem, de repente, destitui-nos da posição de *olhadores* e nos faz *olháveis*: é o “buraco” que se põe a olhar o sujeito e o *situa*, em sua posição subjetiva, como castrado. É essa reviravolta que a obra de Duchamp realiza, transformando-nos, de *voyeurs* espiando pelos buracos da porta, em parte da cena, assujeitados a um olhar implacável surgido de seu buraco fundamental. De testemunhas oculares, as obras de Duchamp nos transformam, portanto, em verdadeiros “olhadores” - o artista costumava dizer que “*Ce sont les regardeurs qui font le tableau*” (“São os “olhadores” que fazem o quadro”) (Duchamp, 1997, p. 247). O mais terrível, porém, é que esta proposição se inverte, e podemos então afirmar que é o quadro, encarnando o enigma do sexo em sua opacidade, que os faz ‘olhadores’.

A obra póstuma de Duchamp mostra-se, nesse sentido, como uma espécie de avesso do famoso Estádio do Espelho de Lacan (Cf. 1966/1949). O bebê se regoziza, como se sabe, com sua imagem no espelho enfim reconhecida, em algum momento entre 6 e 18 meses, como a de um corpo unificado, e nesse reconhecimento se precipitará seu eu, esse outro mostrado pelo espelho. Tal espelho é metáfora do olhar do outro: nos olhos do outro, graças a seu olhar, o eu se conforma, portando para sempre as marcas dessa alienação primordial. A obra artística talvez se ofereça, à primeira vista, como tal espelho maravilhoso onde poderíamos nos reencontrar. Porém, como mostra *Sendo Dados...*, o que olhamos é essencialmente construído pelo que não se pode ver, pelo buraco, por algo que *não está lá*. A obra quebra o espelho, portanto, e traz a terrível revelação de que o homem, nas palavras de Blanchot, “é desfeito segundo sua imagem” (p. 350). *Sendo Dados...* faz surgir o que havia ficado à sombra desde a assunção da imagem especular: o que aí se divide e desliza na falha que, de forma subterrânea, risca de cima a baixo a sua clara superfície refletora. Assim também a cascata, em seu fluir permanente, risca e atravessa a imagem, tão rígida, do corpo inerte da mulher.

À maneira de *Sendo Dados...*, talvez a obra de arte, ao mostrar o sexual, apontando para aquilo que não se pode ver, reengate o movimento no qual o sexual incide no eu e o desloca, recolocando em jogo a sua divisão constitutiva. Nesse jogo, a imagem do eu é convocada e denunciada – ou até mesmo atacada – de maneira a que possa surgir o sujeito do desejo, mas sempre de forma efêmera, pulsátil, em deriva, não em outra imagem estável, mas denunciando o caráter imaginário do eu e pondo este novamente em movimento, para além de sua imagem estática. A arte convoca a um deslocamento do eu ao sujeito através de uma efetivação repetida da castração, graças à apresentação do sexual. O eu se constitui, como bem sabemos, em um espelho/tela que faz dele uma imagem, ao mesmo tempo em que o condena a viver em uma “outra cena”, a do inconsciente. Mas Kiné, em grego, é movimento (de onde vem o termo cinema), e a arte nos ensina que a partir de tal alienação pode surgir um sujeito irremediavelmente cinematográfico, quando uma obra logra nele suscitar, pelo olhar, alguma transformação.

NOTAS

1 *Rrose Sélavy*, homófono a *Éros c'est la vie*, é o alter ego do artista, retratado como ele próprio, vestido de mulher.

2 Nos traduzimos essa e as demais passagens originalmente em francês.

BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, M. *L'Espace Littéraire*. Paris: Folio, 1955.

CABANNE, P. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1977 (Debates).

DUCHAMP, M. *Duchamp du Signe*. Paris: Flammarion, 1997.

_____. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

FREUD, S. (1937) *Análise Terminável e Interminável*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol. XXIII.

KLEE, P. *Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LACAN, J. *Le Séminaire, Livre XI. Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.

_____. *Le Séminaire, Livre XX. Encore*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Le Séminaire, Livre VII. L'Éthique de la Psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.

_____. *Le Stade du Miroir Comme Formateur de la Fonction du Je (1949)*. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 2001.

LYOTARD, J.-F. **Les Transformateurs Duchamp**. Paris: Galilée, 1977.

MD MAGNO. **Aimée Sélamor**. Revista Item, Rio de Janeiro, n. 4.

PAZ, O. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1997 (Elos).

WAJCMAN, G. **L'Art, la Psychanalyse, le Siècle**. In AUBERT, J. et alli. **Lacan, l'Écrit, l'Image**. Paris: Flammarion, 2000.