

3

Corpo Capturado e Corpo Obliterado: Pablo Picasso e Marcel Duchamp

Referidas à irrupção do mundo das mercadorias e do consumo, as trajetórias de construção do corpo na arte de Picasso e de Marcel Duchamp vinculam-se à atrofia do sentido de experiência na modernidade e à concomitante impossibilidade de transmiti-la e partilhá-la coletivamente. Supomos que as noções de corpo presentes em suas trajetórias de trabalho vieram fornecer soluções distintas para um mesmo período e processo histórico: enquanto em Picasso ela busca contato e proximidade, ligando-se ao estabelecimento de uma noção de mensuração e de semelhança; em Duchamp, o corpo preserva a distância entre espectador e obra e invalida qualquer relação de estruturação e substância entre o mesmo e as coisas.

Ainda que insinuem diferentes maneiras de atuar na arte, as representações de corpo em Duchamp e Picasso apresentam um substrato comum e universal: incompleto já desde o nascimento, o corpo humano dribla esse vazio e simultaneamente traduz-se como construção. Essa arquitetura — ou tessitura — contorna o aspecto precário e finito do organismo e realiza-se em meio à confecção e à manipulação de valores no mundo da cultura.

3.1.

Construção e Imagem de Corpo

Vinculadas à idéia de interdição, imagem e construção de corpo reportam-se a um pacto extremamente variável. Precária e incessante fatura pela qual o sujeito emerge de uma ausência primordial que precede a vida, o homem em cultura concebe, e concede, maneiras de alienar-se de si mesmo. Cego e ao mesmo tempo consciente desse distanciamento — ou saída de si —, característico dos processos

civilizadores ocidentais e modernos, esse movimento vem se caracterizando por separar radicalmente o homem daquilo que ele constrói.

Inseparável do trabalho e da construção de universos culturais, as relações entre homem e objeto, e, portanto, as imagens de corpo que daí surgem, são atingidas pelos processos de alienação correntes no mundo produtivo moderno, bem refletidas nas palavras de Arthur Gianotti:

‘(...) através do trabalho ‘alienado’ (...) o trabalho se fixa no objeto, o produto alcança sua materialidade e sua objetividade num ex-tase do produtor, mas, em vez do sujeito realizar-se na produção, no final, o produto lhe aparece como uma coisa estranha e hostil a fugir do seu controle. A existência objetivada do mundo das coisas ergue-se assim para ele como poder autônomo e ameaçador, de tal modo que a objetivação do trabalho consiste num processo de corrupção e de desnaturalização, de perda da substância.’¹

Embora Adorno remonte esse processo de alienação, ou descolamento da linguagem, à transição da linguagem dos mitos para o estabelecimento da linguagem científica e esclarecida e vá buscá-lo ainda nas origens da lógica discursiva na própria Antigüidade grega, é inegável que esse distanciamento vem se aprofundando. É o próprio Adorno quem acrescenta: “No trajeto da mitologia à logística, o pensamento perdeu o elemento da reflexão sobre si mesmo, e hoje a maquinaria mutila os homens mesmo quando os alimenta.”²

Por outro lado, processo que Adorno chama de desencantamento e fetichismo³, unidos às mudanças no mundo de produção da modernidade, os objetos passam a ser percebidos de maneira cada vez menos subordinada. É Georg Simmel quem chama a atenção para o fato de que a divisão do trabalho, o conseqüente processo de mecanização e a organização mercantil da vida nas cidades foram fatores que colaboraram para que as ações individuais deixassem de ser apreendidas em seu imediatismo⁴.

Para Norbert Elias, esse esforço de distanciamento e dominação do homem ocidental com relação ao ambiente indicava uma grave cisão e irresolução dentro da cultura e da vida modernas.⁵ Dessa forma, parte da arte moderna do século XX vai refletir a resistência à nivelação e à subsunção dos indivíduos aos mecanismos técnico-sociais, e isso vai se expressar de diversas maneiras. Como Simmel

¹GIANOTTI, A., **Origens da Dialética do Trabalho**, p. 137.

²ADORNO, T. & HORCKHEIMER, M., **Dialética do Esclarecimento** – fragmentos filosóficos, p.48.

³Ibid., p. 40.

⁴SIMMEL, G., **Philosophie de la Modernité**, p. 247.

observa, visando romper com o racionalismo presente na técnica industrial, a arte passa a dar às formas maior plasticidade e mobilidade. Em razão da influência dos processos industriais e fotográficos, uma fração da arte moderna insurge-se e mobiliza-se contra o desaparecimento do corpo como instância doadora de sentido. Assim, suscitando e expondo o transitório, dirige-se para as possíveis metamorfoses entre sujeito e objeto⁶. É nessa direção que a arte e a visão de corpo de Picasso se expande.

3.2.

Captura do Corpo: Pablo Picasso

Localizado em seu próprio corpo, o ponto de vista do espectador possui implicitamente um centro. Entretanto, a modernidade vem desenvolvendo uma trajetória na qual construiu uma noção de humanidade que só se pensa adequadamente se reconduzida às contingências de sua emergência, isto é, só pensa radicalmente nas fronteiras de si mesma. Numa reflexão fenomenológica, Jenny Slateman afirma que, embora natural e histórico, o corpo sempre ultrapassa o “dado”, pois só produz sentidos quando não recorda qualquer anterioridade ou qualquer perda, o que implica num certo grau de apagamento e assim se torna visão de “outro” e lugar de linguagem.

Presente nos processos de criação, esse “outro” — investimento psíquico e ao mesmo tempo sedimentação e memória — tem direções múltiplas e divergências. Ainda assim, aqui, esse “outro” vai ser o inexplicável da realidade e dos processos da vida, o não-saber, ou a clara percepção do vazio...Embora sua estrutura não seja de simetria ou de retorno, daí também não deixar de ser um “logro”, o “outro”, caso dos processos de criação de Picasso, vai se caracterizar como investimento psíquico⁷.

No entanto, para Slatemann, ele surge quando esquece ou coloca entre parêntesis, o que percebeu antes: “c’est le oubli qui rend fertile la répétition et produit la sédimentation en tant que le rapport intrinsèque entre le signifiant et le

⁵ELIAS, N., **Envolvimento e Alienação**, p. 63 et. seq.

⁶SIMMEL, G., **A tragédia da cultura**, p. 85.

⁷LACAN, J., **O Seminário** – a transferência, p.58 et seq.

signifié. L'opération féconde de l'expression est donc loin du pouvoir de la conscience".⁸ Assim, supõe ainda, tanto quanto a memória, o esquecimento está na base de toda instituição cultural como linguagem e como arte. Esse "esquecimento", ou "suspensão" de certezas, é um ponto nodal posto que aciona duas noções pilares da história da arte moderna: a originalidade e a repetição. Essa movimentação promove uma alteração. Em Picasso, cada novo empreendimento parecia "desprezar" as conquistas e aprendizados anteriores.

E, no entanto, em seu processo de trabalho, Picasso estreita o contato com o mundo. Mas, nessa proximidade, há um vácuo. Na ação de concretizar formas como objetos, por um instante, suas qualidades de desejo e projeto parecem "consumidas". Na efemeridade da ação criadora, o artista se depara com aquilo que é, e já não é, ele mesmo. Entretanto, ao alargar seu sentido produtivo, a realidade — tomada como complexidade e tarefa incessantes — continua corporalmente imbricada nos sujeitos.

Na trajetória da construção de corpo em Picasso, já na fundação do cubismo, há, em nossa perspectiva, uma diluição da noção de obra de arte enquanto unidade auto-suficiente, pois ao avizinhar os elementos construtivos — círculos, triângulos, diagonais — que dão substância às suas figuras e fazê-los avançar para a superfície, ocorre uma aproximação entre o "acontecimento" da pintura e o espectador. No próprio "fazer", como vimos, Picasso e Braque afirmavam ter intensificado a aproximação física com a tela. Por outro lado, não só Picasso, mas os cubistas de um modo geral, provocavam uma situação de fragmentação. Esse aspecto fracionado de suas telas dificulta a aproximação com o trabalho e, no entanto, convoca uma postura cognitiva mais ativa por parte do espectador.

Manuel de Castro Caldas afirma que Picasso vai pouco a pouco quebrando a soberania do "ótico, que impõe a distância da representação ao corpo."⁹ Ao abandonar as metáforas virtuais e óticas do corpo, ele abandona a procura de equivalências visuais, fazendo, afirma ainda Castro Caldas, que sua pintura não se apresente como forma acabada. Assim, ela passa a propor um espaço que se constitui pela via do corpo como se estivesse ainda em vias de formação. Essa

⁸SLATEMAN, J., *L'expression au-delà de la représentation* – sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Meleau-Ponty, p. 145.

⁹ O autor esclarece que estaria retomando *Logique de la Sensation* de Gilles Deleuze. Paris. Ed. La Différence In: CALDAS, M.de C. *A figura e o Corpo* – o regime da figura nos "monstros" de Picasso (1925-1932), p. 18 et. seq.

afirmação de corpo como insaciável busca de espacialização vai se constituir em meio a uma intensa rede de afetos e de relações.

Ao manifestar uma ligação dinâmica entre as partes e sua totalidade, a estrutura do corpo humano exprime-se simultaneamente como representação e como estrutura espacial. Inversamente, quando consideramos a modelagem do espaço pelo próprio corpo, vemos que o essencial passa a ser a relação do corpo com o espaço e não a representação deste, sempre redutora. Assim, esse vínculo entre corpo e trabalho, em Picasso, é proposto como desejo convertendo-se em imagens, o que se torna mais claro a partir dos anos 30.

Uma vez que propõem o desbloqueio da modelagem do espaço pelo corpo, suas figurações podem ser vistas como operações em que o tema central nunca é a forma resultante. Sem que possamos mais saber onde começa obra ou acaba sujeito, percebemos que os corpos entrecruzados das telas desse período em diante sequer delimitam claramente o que lhes é interior do que lhes é exterior. Mas como Picasso torceu o vocabulário cubista?

Foi na mescla desses corpos aprisionados, comprimidos e retorcidos contra a tela, que ele retomou e estendeu o mesmo conflito com a superfície, já presente em seu período propriamente cubista. Nele, os corpos tanto parecem estar desaparecendo de nosso campo visual, como aparentam estar submergindo num outro tipo de materialidade: o da tela. Devolvendo e impondo a opacidade da superfície bidimensional ao nosso olhar, Picasso passa a trabalhar e a jogar com os próprios elementos que dão corpo e realidade às suas figuras.

A passagem de organismo — “objeto” da natureza — à corpo, isto é, de corpo no espaço a corpo-espaço, ocorre através da redução, ou anulação, do fundo ambiental e de todos os outros elementos que ligariam figura e fundo. Através da deformação, da dilatação da noção de extensão e da reorganização da topologia dos limites e elementos significantes de suas figuras, Picasso transforma o corpo num lugar de inscrição. Ali, seus *a priori*s vão se redistribuir segundo a lógica de um investimento sensível no qual o corpo terá que se transcender para se constituir como sentido.

Através da arquitetura dos instrumentos musicais, como vemos nas telas *Guitar, Feuille de Music et Verre* (1912)(fig.4) e *Ma Jolie* (1911-1912)(fig.3),

Picasso empreende uma pesquisa sobre a estrutura de objetos manufaturados na qual os transforma em encarnações de sua experiência poética de mundo. Em seus desenhos cubistas, o artista não reorganiza os objetos inanimados através da analogia com a morfologia humana. Ao contrário, reinventa-a de acordo com os primeiros. Ele não faz uma cadeira assemelhar-se ao corpo do homem. Pergunta, diversamente, como este pode ser construído como cadeira ou como pode ser visto como cavalete de pintura. A composição da tela *Guitar*, por exemplo, serviu de empréstimo para as cabeças e os corpos do inverno de 1912 e da primavera de 1913, como vemos nos desenhos *Violon, bouteille etc artes à jouer sur une table* (1913)(fig.17.a), *Guitare sur une table* (1913)(fig.17.b) e *Étude pour 'Femme dans un fauteuil* (1913)(fig.17.c). Dessa maneira, mesmo quando uma natureza-morta surge como derivação de uma figura, a transformação desta não depende de uma análise naturalista do corpo humano.

O antinaturalismo de Picasso — movimento de tornar visível que a natureza deixou de ser modelo para tornar-se modo — não advinha como consequência inevitável de sua técnica material, pois esta tanto podia ser usada para descerrar os contornos das figuras humanas quanto dos objetos. A feição não-naturalista de suas figuras já era evidente em suas primeiras formas abertas de 1910, cujas estruturas só indiretamente se remetiam à idéia de uma anatomia.

Ao constituir um torso por meio da movimentação de cones, Picasso torna a geometria importante para a reinvenção do corpo humano. Mas o fundamental é perceber como este foi mais um artifício pelo qual mostrou a falta de correspondência entre corpo e organismo. Ao revelar o quanto o primeiro ultrapassa o segundo, o corpo em Picasso surge como uma teia energética.

Seguindo a perspectiva de Manuel de Castro Caldas, diferente do organismo, o corpo, em sua qualidade significativa, não se define pela forma, mas pela atividade que “ao desorganizar essa forma, lhe dá acesso a um corpo.”¹⁰ No trabalho de Picasso, o corpo se expressa mesmo através de lacunas. Ao atravessar organismo e geometria, ele ressurgue nas figuras de seus estudos sobre *Guitar* (figs. 17.a,17.b,17.c). Ultrapassando anatomia e geometria, Picasso revela que nos constituímos por meio de nossas próprias representações. Como a adesão a um universo de significantes — qualquer que seja este — aprisiona a teia energética e

¹⁰CALDAS, M.de C., **A figura e o Corpo** – o regime da figura nos “monstros” de Picasso (1925-1932), p. 48.

pulsão do corpo humano, apercebemos-nos do inconsciente pelas frestas da consciência e apreendemos aquilo que não tem forma, contraditoriamente, na forma. Ele mostra que percebemos o corpo e o inconsciente apenas em suas representações.

Para Castro Caldas, o inconsciente que surge em meio à representação dos corpos na pintura de Picasso dos anos 30 em diante não se apresenta como uma verdade “mais profunda e primitiva” de nosso ego. Ao contrário, ele é um outro código e um outro modo de existência: origem de toda constituição de sentido, sobretudo na arte, inconsciente e desejo estão na base de todo movimento de expressão.

Traduzida da palavra *phantasie* por Sigmund Freud, são os “fantasmas” do artista — atividade psíquica freqüentemente inconsciente — que induzem virtualmente a modelagem, destravam o desejo e inundam o espaço. Integrando-os ao seu trabalho, não são apenas seus monstros, arlequins, acrobatas, banhistas, nadadoras, beijos e cópulas que se promulgam como corpo e espaço, mas também as partes do corpo por onde se entra ou se sai no diálogo com o mundo¹¹. Intencionalidade da “carne” na pintura — lugar ao qual me dirijo com desejo — não é o corpo que nos dá a verdade do inconsciente e sim o próprio entranhar implicado nessa idéia de “carne”, isto é, corpo como investimento. Processo pelo qual a energia psíquica adere a uma representação, a uma parte do corpo ou a um objeto, é essa idéia do inconsciente da “carne” do corpo que se apresenta como reversibilidade em Picasso.

Ligada ao tato, essa reversibilidade se vincula à noção de metamorfose. Filha dos surrealistas, nas pinturas e nas esculturas de Picasso, a metamorfose aprofunda o processo pelo qual o organismo se apresenta por meio de uma sistemática reconversão de imagens. Ao realçar os fluxos energéticos do desejo como se suas figuras fossem uma rede de acontecimentos, Picasso exhibe a natureza do corpo não como reconhecimento racional, mas como emergência de uma situação de procura e de encontro.

Em *La Danse* (1925)(fig.13), Picasso constrói uma figuração radical em que duplica nos objetos a opacidade, a solidez e o volume dos suportes figurativos que

¹¹CALDAS,M., **A figura e o corpo** – o regime da figura nos “monstros” de Picasso (1925-1932), p. 69.

utiliza. Embora objetive a superfície e ao mesmo tempo dissolva os objetos na tela, a agitação expressiva a partir da tela *La Danse* vai quebrar a unidade do campo visual e instituir uma outra narrativa, na qual o corpo vai ser o protagonista de sua própria deformação e beleza convulsiva. Ao abandonar a exigência de integração dos acontecimentos pictóricos num campo visual unificado, ele agora apresenta uma investigação que não dissocia as relações das figuras — como visível e como forma — e o corpo — como propagação e jogo de forças.

3.2.a.

Metamorfose: o arcaico e o erotismo nos processo de criação em Pablo Picasso

Guiado pelo conceito de metamorfose — dissolução da configuração construída num conjunto de relações e sua subsequente recomposição numa forma que já interiorizou sua exterioridade —, Picasso mistura dissolução e recomposição. A metáfora passa a ser a vibração instituída entre duas formas e não um mero jogo entre formas autônomas. Desse modo, ela pressupõe um sujeito interessado e implica em devir.

A metamorfose é traduzida ou captada como uma certa organização do espaço no qual o corpo não se limita apenas a repetir seus dados sensíveis ou sua figuração. Redobra-os num investimento do corpo pelo espaço e do espaço pelo corpo, por meio do qual o organismo entra em colapso. E é exatamente nessa fenda que o corpo emerge.

Nas variações expressivas da criação artística, há uma modalidade ritual relacionada com o medo da morte. Numa pintura, essa presença vai depender muito de uma parte de si ficar ausente para o olhar. Por outro lado, esse temor valoriza o horizonte da vida e da criação que se faz corpo e duração sobre um substrato material. Resistente à visão, esse corpo enigmático — simultaneamente marca e vazio — vai se tornar um mapa no qual seus aspectos são fortalecidos ou simplificados, vindo criar um espaço de posições cambiantes.

Como no momento da luta entre toureiro e touro, Picasso se encontra diante do inominável e do irrepresentável. Em sua trajetória criativa, sobretudo no tema

das touradas, essa fenda acentua o corpo a corpo. Diferente de Édouard Manet, por exemplo, que, ao se referir ao cenário das touradas, privilegiou o ponto de vista externo e se posicionou como antípoda do espaço de fusão do primeiro.

Para Picasso, a verdade da criação só podia estar no “carne” à “carne”. Assim, a luta entre touro e toureiro representa um grande ritual de assimilações, transubstanciações e incorporações. Tourear é expor sua carne e considerar com paixão e lucidez a perspectiva da luta e da morte. Nas touradas, como nos processos de criação, deseja-se anexar a virilidade do adversário, mesmo que seja com o perigo da própria vida. Desse modo, pintar, para o artista, significava incorporar o corpo do outro ao corpo de sua pintura. Sua arte é a tentativa permanente de transgredir as fatalidades inerentes à modernidade e seus signos de isolamento. Picasso não cessou de reinvestir e de recarregar de sentido um universo de formas e de materiais que não enviavam a elas mesmas.

As touradas giram em torno de uma ausência de simetria¹². Essa falta de simetria é a mesma que encontramos na atividade erótica na qual jamais estamos numa condição de reciprocidade. Assim, erotismo, tourada e atividade de criação confluem num instante pontual semelhante a uma situação de “cegueira”, na qual se abandona o controle para a entrega da fruição e de seus jogos.

Para Georges Bataille, que teve um contato às vezes divergente, mas estreito, com os surrealistas no começo do século, implícito na noção de metamorfose, o erotismo seria uma atividade transgressiva. Ela também pressupõe uma espécie de ausência, ou “cegueira”, que não se diferencia do impulso religioso ou homicida.¹³

Nesse sentido, as deformações nas figuras de Picasso não são apenas uma transformação. Elas não advêm de uma mera alteração da imagem ocorrida dentro da ordem das formas ou do espaço ótico, mas da fundação — sobre a imagem inicial e o seu espaço — de uma nova ordem relacionada com as forças postas em jogo.

Ainda assim, apesar das deformações, partes dos corpos de Picasso mantêm algumas propriedades naturalistas, pois algumas desproporções aumentam as

¹²BERNADEC, M.-L. & LEAL, B. e OCANA, M. T., **Picasso - Toros Y Toreros**, p. 35.

¹³JACKSON, R., **Picasso y las poéticas surrealistas**, p. 106.

protuberâncias do corpo e fazem com que sua topografia se altere numa assimetria, que permanece sobretudo espacial.¹⁴ Ainda assim, esse desmembramento parcial das formas anatômicas faz com que o corpo perca sua materialidade em proveito de um entrecruzamento de linhas que vão triunfar em seguida. Nesse *puzzle* de formas, a coluna pode passar para o primeiro plano enquanto a cabeça se reduz a uma fórmula.

A perda da materialidade do corpo se deve à renúncia de indicação de suas formas internas. A pintura passa a ser o lugar tanto do pintor como do espectador. Mas, tal como as sensações e os objetos, nela, o corpo tem duas vertentes: uma virada para o sujeito que cria, e a outra, virada para o acontecimento, que é energética e se define na e pela atividade topológica dos afetos. Para obter a representação desse encontro, deve-se chegar a um ponto de passividade e deixar de fora tudo aquilo que havia sido projetado antes.

Picasso dilui o corpo organizado, delimitado e performativo no corpo do “modelo”, que é puro lugar de procura. A pergunta que se repete em seus processos de criação é como circunscrever história e corpo e, ao mesmo tempo, evitar um profundo grau de abstração. Mesmo sem desejar reduzir completamente as informações que contextualizam seus modelos, mesmo seus monstros, a figuração do corpo em Picasso encontra-se ligada a uma situação que nos permite identificar legitimamente algo ou a sugestão de algo comum a todas as imagens que chamamos de figura humana.

Suas modelos surgem entretidas às atividades a que se dedicam e ao ambiente que as circundam, ou mesmo à inserção da imagem num tema ou tipo da tradição pictórica ocidental.¹⁵ Não obstante, sua figuração de corpo tem um caráter residual e um estatuto eminentemente precário, uma vez que este passou a ser agente de sua própria perplexidade. Assim, ao aparecerem, simultaneamente, suas figuras desaparecem.

As figuras do modelo, metáfora da pintura, também se fazem presentes na *Suíte Vollard* (fig.25.b). Nessa série, em que retoma ritual e solenemente a experiência de nossa própria descontinuidade — e por que não, cisão demoníaca

¹⁴STOICHITA, V., Picasso y lo espanol. La mujer, totem y tabu. **Picasso**, p. 313.

¹⁵CALDAS, M.de C., **A figura e o corpo** – o regime da figura nos “monstros” de Picasso (1925-1932), p. 24.

— vê-se um brilho que parece vir exatamente das sombras. Realizadas nos anos sessenta, são as sombras que trazem luz a linhas que se imprimem como condução de energia psíquica. Assim, ao eclipsar a visão distanciada, ele traz à superfície o caráter quase sacrificial da ação criadora humana.

Ao voltar-se para o corpo crucificado e atormentado, Picasso o retoma e se exercita a partir do mesmo tema em Mattias Grünewald. Nesse momento, Picasso afirma : ‘Je les ai emprisonnés dans cette absence de geste et dans la répétition de ce motif, parce que je cherche à saisir le mouvement de la chair et du sang à travers le temps. Et je désire souligner l’angoisse de toute chair qui, même à l’heure de son triomphe, ‘la beauté’, est alarmée par les signes annonciateurs des altérations du temps.’¹⁶

Embora próximas, o tema da crucificação (1933) antecedeu o das touradas (1934).¹⁷ Antes de cristã, a crucificação teve um sentido dionisíaco, uma vez que pressupunha uma força que transmitida ao homem lhe forneceria poderes mágicos. Em *Animismo, Magia e Onipotência dos Pensamentos*, de 1913, Sigmund Freud afirma que, na ordem humana, o principal ponto de partida é a questão do prolongamento indefinido da vida e de sua potência criadora:

‘a primeira realização teórica dos homens – a criação dos espíritos – parece ter surgido da mesma fonte que as primeiras restrições morais a que se achava sujeito – a observância dos tabus. (...) Se a posição dos sobreviventes em relação aos mortos foi realmente o que primeiro levou o homem primitivo a refletir e compeliu-o a abrir mão de um pouco de sua onipotência em favor dos espíritos e a sacrificar um pouco de sua liberdade de sua ação, então esses produtos culturais constituiriam um primeiro reconhecimento da Necessidade que se opõe ao Narcisismo humano. O homem primitivo, assim submetendo-se à supremacia da morte, pelo mesmo gesto, parecia estar negando-a.’¹⁸

Associado aos rituais “primitivos”, o sacrifício também implicava a idéia de regeneração, renovação, metamorfose e a mobilidade do espírito humano. Desse modo, há um sentido de desmaterialização no retorno de Picasso ao tema da crucificação. Na série em que retoma Mattias Grünewald, o sacrifício ritual simboliza tanto o triunfo da vida sobre a morte como a violação do corpo sagrado como representação de si mesmo. Assim, Picasso aumenta as qualidades espectrais do corpo, ora por meio do contraste, ora por meio da continuidade, e realiza a conversão gradual da massa na energia destilada da linha. Nas séries dos

¹⁶BALDASSARI, A., *Picasso – la vie des images*, p. 139.

¹⁷WARNCKE, C-P., *Picasso*, p. 337 passim.

¹⁸FREUD, S., *Animismo, Magia e Onipotência de Pensamentos. Totem e Tabu. Obras Completas*, p. 98 passim.

desenhos, a crucificação aparece como um resíduo fossilizado de algum ritual antigo. Porém, congelada no tempo, a cena mostra que esse contexto original antigo se perdeu.

Tal como na cultura hispânica, na qual Goya se insere como exemplo¹⁹, Picasso tinha horror à idéia da morte²⁰ e precisava constantemente exorcizá-la. A esta se liga ainda a metamorfose, central no tratamento que deu aos corpos, quer estes fossem o de mulher, pedra, ou animal, quer ele estivesse trabalhando na transposição da escultura para a pintura, ou seu contrário. Assim, tanto quanto a morte não é um fenômeno que venha de fora, sendo de dentro e organicamente ligada à vida, é através da noção transfiguradora de metamorfose que Picasso não só transtorna as funções e os significados emprestados pelo homem a si mesmo e aos objetos que o circunda, como os amplia. Tudo se corporifica num fluxo incessante de luxúria e de dor, de vida e de morte.

Ao interpelar os interditos criados no sentido de delimitar a separação entre o homem e os animais, o artista põe em questão a soberania humana. Indagando a respeito do lugar do humano nos processos de criação, Picasso se volta para os animais. Entre os povos antigos, eles eram tidos como deuses e limitavam pela base a supremacia do homem. Transpostos para seus cavalos, touros (fig.29) e galos, e para a figura híbrida do Minotauro (fig.19), traços extraviados zanzam em percursos labirínticos, sem começo ou fim, direito ou avesso, opondo-se, assim, à clareza das edificações conceituais ocidentais, usualmente geométricas.

Sacrifício é aceitar o paradoxo do homem que, livre, só se comunica no horizonte dos sentidos compartilhados, e, portanto, parciais. Assim, mutilação e violação já se fazem presentes nas ações mais primárias dos homens. Equiparando o lugar da criação à indagação relacionada com o lugar do humano, o artista afirma ainda: “Pour moi, peindre un tableau, c’est engager une action dramatique au cours de laquelle la réalité se trouve déchirée. Ce qui compte, c’est le drame de l’acte lui-même, le moment où l’univers s’échappe pour rencontrer sa propre destruction.”²¹ Religando-nos a um lugar onde o corpo principia, e que só pode

¹⁹ROSENBLUM, R., The spanish of Picasso still-lives. **Picasso and the Spanish tradition**, p. 87 et. seq.

²⁰“La mort, l’Espagne: telles furent les deux obsessions constantes du vieillard” In: CABANNE, P., **Le siècle de Picasso** – la naissance du cubisme (1881-1912), p. 15.

²¹ BALDASSARI, A., **Picasso** – la vie des images, p. 217.

estar completamente só, dessa lembrança escavada de um dia ter sido só espécie, ou nem isso, vem uma dor que já não se circunscreve mais à agonia presente nos traços distorcidos com os quais Picasso apreendia propriedades, na realidade, humanas.

Divididos em grupos em torno de temas como Rembrandt, o Minotauro, o Minotauro Cego e a série Artista e Modelo, nos anos 30 Picasso começa a trazer ao seu trabalho figuras provenientes dos mitos gregos e as reconstitui de maneira quase circular. Com ele, o universo mítico — ou arcaico — não se traduz apenas na figura do Minotauro. A fim de invocar princípios animistas, ou, contrariamente, tornar antropomórficas as imagens que criava, ele também absorve ao trabalho os afrescos e mosaicos helenistas de Osuna — povo que havia feito uma leitura muito pessoal dos gregos, contemporâneos seus na Antigüidade. Através das figuras míticas — ou arcaicas —, Picasso pôde entrar em contato com o desencadeamento de paixões “animalizadas” no homem. Ao apontar para a humanização dos animais e para a “bestialização” do homem, ele fala sobretudo do embate amoroso travado com seu próprio trabalho.

Na obra de Picasso, os monstros surgem como experiência de uma forte emoção que faz entrever o espetáculo de uma catástrofe corporal e uma simultânea parada do discurso. Referem-se ao surgimento de um corpo híbrido, no qual há o reencontro brutal com uma inumanidade no interior da construção cultural do humano. Situada nos extremos, o aspecto “bestial” não deixa imune a superfície do corpo nem seu centro. Aberto e fechado, direito e avesso, superfície e transposição de órgãos humanos confundem-se nessa dimensão “arcaica”. Ao provocar a distorção sistemática de suas figuras, Picasso desorienta os limites da imagem do corpo humano. Entretanto, estranho paradoxo, em meio a uma desordem corporal extrema, uma ordem quase mecânica continua reinando sobre essas figuras.

Segundo Jean-Jacques Courtine, na tradição medieval, os monstros, ou o diabo, representavam a proximidade com as catástrofes corporais. Eram também signos da condenação divina das paixões, dos amores ilícitos, do luxo, da vaidade, do jogo e da heresia.²² No século XVIII, século do Iluminismo, torna-se claro o

²²COURTINE, J.-J., *Le corps inhumain Histoire du Corps*, p. 385.

caráter arbitrário de qualquer recorte intermediário entre espécie e indivíduo. Etienne Bimbenet lembra ainda que a partir desse momento manifesta-se à consciência que aquilo que chamamos “natureza” é na verdade uma consciência, ou representação, da mesma.²³ Livre do juízo e da tutela de outrem, a noção de indivíduo e a dimensão do humano já não podem ser a do homem “natural”. Torna-se patente que o que caracteriza a espécie é sua diversidade. Por outro lado, esse indivíduo, para se reconhecer, precisa se ver como e na espécie, uma vez que é a própria diversidade que ele vai buscar no “outro”.²⁴

É a mais violenta alteridade que se expressa na figura do monstro. Vinculados aos mitos gregos, os monstros criados por Picasso afiguram-se como um grupo internamente coeso. No decurso de suas ações e deformações, eles redefinem as relações entre suas condições de surgimento e os modos de existência da forma na arte moderna. Representam uma tentativa de endereçar a tendência à destruição no sentido de fornecer maior expressividade aos objetos. Com eles, Picasso mostra como uma figura pode se libertar de sua vocação ilustrativa e narrativa e se tornar lugar e elemento constitutivo de uma prática, em que acaba, afinal, por se diluir. Assim, de algum modo, os monstros violentam os limites normais da expressividade no que se refere à representação do corpo.

Essa transgressão só surpreende se tomada a partir de uma lógica humanista do idêntico que não compreende a deformação ao nível das condições de criação e sim como produto final. Nesse caso, a lógica do processo não é a mesma que a de uma forma, tanto quanto o idêntico não é anulado por uma nova forma, mas sim pela emergência, na forma, de uma produtividade que se sobrepõe ao produto e o anula. Desse modo, a lógica que governa a deformação não é uma lógica apenas formal, posto que, neste caso, a deformação do corpo não pode ser separada de sua própria formação.

Nesse movimento de emergência da forma, Picasso expõe uma fratura na unidade do discurso. Na ótica de Georges Bataille, em termos da linguagem, esse momento coincide com aquele em que a linguagem ultrapassa a si mesma.²⁵ Se

²³BIMBENET, E., *Nature et Humanité* – le problème anthropologique dans l’œuvre de Merleau-Ponty, p. 60.

²⁴FRANCO, L. F.P. das N., *Defeito Mecânico*: mito e trabalho no paraíso de Sergio Buarque de Holanda, p. 6.

²⁵FOUCAULT, M., A preface of transgression. *Aesthetics* – the essential Works, p. 2 passim.

comparados com as condições de espacialização propriamente dita da Modernidade e com o figurativismo surrealista dos anos 20-30, os monstros são mais radicais. Mesmo que, contraditoriamente, sejam também uma presença residual no estatuto figurativo das imagens. Eles colocam para o corpo, concreção e fato, a dimensão significativa da sexualidade e do desejo. A questão agora se apresenta como pergunta: qual a possibilidade do corpo e de sua realidade, como lhe devolver ao desejo e ao sexo mesmo em sua exterioridade constitutiva?

Para Michel Foucault, embora essencialmente ligada à consciência de nosso caráter mortal, a emergência da sexualidade em nossa cultura hoje talvez seja uma forma de pensamento em que a interrogação dos limites que a acompanha recoloca a procura de totalidade já aderida a um ato de transgressão.²⁶ Perto da morte, o corpo a corpo de Picasso com a pintura se torna lugar frenético e mágico de acoplamentos, os mais monstruosos, e de enlaces, os mais amorosos.

Associado à idéia de fronteira, de aniquilação e de morte, híbrida como homem e como animal, a figura mitológica do Minotauro irrompe no cenário de criação de Picasso em 17 de maio de 1933. Envolvidos em orgias dionisíacas, jogando com suas amantes em meio à violência de sátiros, os Minotauros desdobram uma tipologia similar à de seus personagens femininos. São simultaneamente doces e violentos, ativos e passivos, agressores e vítimas. São fontes de prazer e germen de medo. Outras vezes, irrompem nas cenas como simples humanos, preocupados em ocultar a identidade por trás de uma máscara.

O universo mítico grego é simbolicamente eficaz no sentido de delinear a separação entre os seres e o redemoinho da vida, já que nele o campo perceptivo desconhece o conceito de infinito e, com este, contudo, se enfrenta. Muito plásticos quanto aos limites estabelecidos entre a vida e a morte, os mitos, por outro lado, tornam clara nossa própria naturalidade e nossa conseqüente finitude. Segundo Ernst Cassirer, “o que distingue este mundo mítico do mundo das impressões sensíveis não é o material com que constrói, e sim a nova ordem com que manipula.”²⁷ Há em toda atividade mítica, acrescenta o autor, uma transubstanciação. Assim, referido ao lugar do corpo, o imaginário da

²⁶FOUCAULT, M., A Preface to transgression. *Aesthetics – the essential Works*(1954-11984), p. 85.

²⁷CASSIRER, E., *Filosofia das Formas Simbólicas* - el pensamiento mítico, p. 56.

metamorfose no trabalho de Picasso — que entre os gregos religava o homem ao divino — precipita a imaginação pulsional também para o âmbito do “infra-humano”. Assim, define-o o próprio artista: “Le peintre ne choisit pas. Il y a des formes qui s’imposent à lui. Et elles viennent quelquefois d’une hérédité qui remonte plus loin que la vie animale. C’est très mystérieux et terriblement agaçant”.²⁸

Em *Freud - conflito e cultura*, John Foews relaciona a dimensão do “infra-humano” com a dicotomia entre emancipação e renúncia: tornar-se um ser humano e conquistar lugar no mundo da cultura implica a renúncia aos objetos “primitivos” do desejo e o reconhecimento de normas que coíbem a satisfação ilimitada dos desejos. Mas como essa renúncia de acesso aos objetos “primitivos” do desejo se relaciona com a indagação de Picasso em torno de um não-dizível que ele vai elaborar ao longo de sua trajetória de criação e representação? A resposta vai estar certamente no percurso de suas formas e nos sentidos que emprestarmos a estas. Picasso vai resgatar a dimensão “infra-humana”, a “anterioridade” ou “suspensão” das certezas da linguagem” sobre a própria capacidade das formas e das linhas de ultrapassar a coincidência, ou adequação, entre linguagem e representação, se compreendida como adequação e objetivação.²⁹ Nessa direção, podemos perceber que Picasso também foi impulsionado por seu reconhecido pavor relacionado à morte e o utilizou como instância criadora.

Se o aspecto híbrido do Minotauro evoca nossa dimensão “primitiva”, para Cassirer, o universo dos mitos representa uma reflexão simbólica sobre a transição entre os domínios do conhecido e do desconhecido:

“(…)como uma modalidade originária do espírito, o mito levanta desde o princípio uma certa barreira frente ao mundo das impressões sensíveis passivas. Como a arte e o conhecimento, também ele surge no processo de diferenciação, de separação para com o imediatamente real, isto é, o meramente dado”³⁰.

Assim, o universo dos mitos, mesmo a figura do Minotauro, também possibilitou a Picasso uma reflexão mais distanciada, e por isso circular, sobre os

²⁸BOGGS, S., Picasso et les choses. **Picasso et les choses** - les natures mortes, p. 13.

²⁹JUNIOR, B. B., **Corpo Afeto Linguagem** - a questão do sentido hoje, p. 20.

³⁰CASSIRER, E., **Filosofia das Formas Simbólicas** - el pensamiento mítico, p. 46.

processos de criação. A figura do *Minotauro Cego* (1925-1936) (fig.24) nos mostra como era tateante e doloroso esse “fazer”.

Também relacionada à idéia de castração, a cegueira do Minotauro pode ser percebida como uma reflexão em torno da ausência de motivos e de temas e da procura da forma. Ora, sob outro ângulo, esse “nada”, momento de escuridão, permitiu a Picasso experimentar toda uma série de transformações em seu processo de criação. Ainda na visão de Cassirer, condição da liberdade, a narrativa mítica implica certo distanciamento do homem para com os objetos, uma vez que a onipotência dos desejos tem neles seu limite.³¹

Procurando um ponto de equilíbrio, a trajetória do artista acabará encontrando um contraponto apaziguador e reflexivo na figura mítica desse *Minotauro Cego* (fig.24), que se deslocará e será portador do extravio e do sentimento de vulnerabilidade do artista diante das forças reveladas e elaboradas em seu processo de trabalho. Nesse sentido, as figuras míticas também podem atuar como agentes disciplinadores diante dos percalços e espinhos de ser só um corpo no mundo.

A assimilação que o artista fez do universo mítico o auxiliou a reorganizar o torvelinho de seu próprio processo de criação. Identificado com a produção, mas como esta está dissociada de sua corporeidade, ela é absorvida por Picasso em sua qualidade de movimento e precariedade. Nesse caso, não se trata apenas de uma relação com a vida moderna, pois, de fato, a vida é alinhavada como desejo e voracidade e é permeada pela violência e pelo medo. Assim, como nos mostram os mitos, qualquer determinação espacial nesse domínio pode tomar o sentido divino ou demoníaco.

Picasso mostra o caráter ambíguo da atitude criadora: ao dar-se à luz, ação que não visa apenas provar-se ainda viva e possível, ela traz em si, contrariamente, a crueza e a violência. Em seu movimento sublimatório — posto que a movimentação das pulsões não encontra razão suficiente no corpo — a ação de criar expõe como uma chaga suas próprias limitações, sua parcialidade, sua mutilação e fim.³² Presente em suas ações, essa imperfeição do homem — animal aparentemente mais astuto — trespassa de maneira pusilânime a existência.

³¹CASSIRER, E., **Filosofia das Formas Simbólicas** - el pensamiento mítico, p. 265.

Mesmo que por meio dos seus processos criadores se projete um universo e um “fazer” que exponham a vida como algo mais que um simples acidente. Organizadores de tensões, ao retomar os mitos, o jogo se exerce não só no sentido de suportar o peso de existir como também no de carregar aquele que advém do próprio processo de trabalho e de conhecimento.

O universo mítico baseia-se numa noção de verdade que recria e que constitui a si mesma. Com ele, Picasso parece buscar um sentido de unidade que alargue os meios representacionais, até então relacionados com uma visão distanciada. Ao retomar o aspecto ainda sacro da atividade criadora — presente não só nos mitos gregos, mas também na arte “primitiva” — Picasso faz com que estes não se apresentem apenas como inserção temática e nostálgica. Já nas gravuras para *As Metamorfoses de Ovídio*, publicadas pela editora Skira nos anos trinta, o artista procurava marcar a duração e o percurso da atividade da visão na própria trajetória e corpo de suas linhas dionisíacas.

Devemos lembrar que esse conceito do dionisíaco de Nietzsche não era estranho a Picasso nem à atmosfera dos círculos intelectuais freqüentados pelo artista, e isto já em Barcelona, ou Madri. O jornal *Arte Joven*, por exemplo, publicado em 1901 em Madri, era dirigido pelo próprio artista e apresentou vários extratos das traduções espanholas do *Nascimento da Tragédia*.

A idéia da transmutação de valores e da criação — que também traz em si a destruição — representa o processo em que o princípio dionisíaco ameaça destruir todos os códigos, medidas e limites. Contudo, esse frenesi embriagador encontra, finalmente, seu equilíbrio e unidade na harmonia e no conhecimento comedido do princípio apolíneo, que é absorvido ao próprio processo de trabalho do artista.

Sempre com a mesma intensidade e poder de penetração, essa “animalidade” que se fez presente na série do Minotauro (fig.19 e 24), reaparece de outra maneira, em *Maison Charnelle* (1944-1945)(fig.22), ou quando retoma cenas de batalhas e arenas e retorna a Goya. Picasso inverte os termos.

Por volta de 1946, após a guerra, Picasso deixa de dar atenção ao inerte e focaliza sua atenção no mundo exterior e em suas extremas modificações. As cenas da vida doméstica têm uma interrupção. Essa casa em *Maison Charnelle*,

³²BATAILLE, G., *L'érotisme*, p. 20 et. seq.

espaço de ocupação, fica entre a rua e seu mundo interno e doméstico. Assim é que podemos afirmar que as batalhas de Picasso com os processos de criação também aparecem ligadas à perda da noção de território na modernidade.

Ser e estar separados, para Adorno, as próprias condições de trabalho na modernidade seriam responsáveis pela alienação. Para isso, contribuíram o caráter de substituição presente nos processos produtivos industriais — considerada pelo autor tanto como um veículo de progresso como de regressão — o avanço do “intelecto autocrático” e o predomínio de uma racionalidade que, embora distinta dela, se impõe como dominação. Adorno afirma ainda que, quanto mais “complicada e mais refinada a aparelhagem sócio-econômica e científica, para cujo manejo o corpo já há muito havia sido ajustado pelo sistema de produção, tanto mais empobrecidas as vivências de que ele é capaz”.³³ Ele chama atenção para processos que acarretaram a volatilização da subjetividade na “lógica de regras de jogo pretensamente indeterminadas”.³⁴ Entretanto, acrescenta que “o esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de acompanhá-lo.”³⁵

Assim, vinculada ao crime e à luta, em *Maison Charnelle* (1944-1945)(fig.22), a representação dessa cena de desordem também remete à noção metafísica de exílio. Patente em seu estado convulsivo, também representa uma perda. Por outro lado, significa a experiência de se libertar dos espaços compartimentados que não favorecem a fusão com uma noção de totalidade. No espaço amalgamado dessa casa, todas as experiências limites são possíveis.

Situação energética de circulação de forças nas formas e de tradução mediada pelo corpo, como na casa, as metáforas de corpo em Picasso vão estar na capacidade de configurar o Ser num possível; de apresentá-lo como vibração, como um aparecer e desaparecer das formas que as atravessa. Derivadas, as metáforas não nos remetem apenas à intencionalidade, mas a um sentido produtivo que transcende os dados “naturais”. Assim, as texturas minerais e petrificadas ou o caráter elástico, mas de colapso, que caracterizam alguns corpos de Picasso não nos enviam de volta a esta ou àquela forma contendo essas

³³ADORNO, T. & HORCKHEIMER, **Dialética do Esclarecimento**, p. 47

³⁴Ibid., p. 41.

³⁵Ibid., p. 44.

características. Antes definem modos de existência, isto é, modos de agregação ou desagregação do corpo e de seus elementos parciais, bem como modos de consistência.

É visível o esforço em ultrapassar a distância imposta entre artista e cena representada.³⁶ Essa mobilização acaba dirigindo-se contra a separação entre seu corpo e o corpo da obra, isto é, entre olho/mão e tela. Esse diálogo, que gira em torno dos termos aproximação e distância, não se restringe ao nível narrativo. Na ótica do artista, o universo de trabalho não era espetáculo que pudesse ser tratado com distanciamento, pois o que estava em questão era a própria relação com a potência criadora da linguagem.

3.2.b

Picasso e Metamorfose: diversidade e diálogo entre meios expressivos artesanais

Muitas vezes, a ênfase da atividade criativa foi reposta de modo compensador na própria atividade física, daí o trabalho do artista com a cerâmica, retomando, aliás, uma tradição do próprio local onde vivia na época, *Vallauris*. Além de seu envolvimento com a “lavoura” física das cerâmicas, Picasso se dirigiu para a “cozinha” das gravuras e para o universo das esculturas, por onde transitou num constante diálogo com o universo “primitivo”, transpondo-o incessantemente para a pintura, aqui vistas de modo exemplar em *Les Demoiselles*(fig.10) e *Trois Femmes* (fig.7).

Todavia, Picasso não alimentou nenhum fetichismo com relação aos materiais que empregou, nem com os objetos que construiu. Ao contrário, sem que fosse imprescindível percorrer as particularidades ou as diferenças originais dos mesmos, atenuava a dimensão individual de seus elementos ao procurar construir uma unidade a partir de constituintes disparatados. Forma particular de colagem, em que tiras ou fragmentos de papel são aplicados à superfície do desenho ou da pintura, ao priorizar o aspecto abstrato dos *papiers collés*, Picasso

³⁶KLEINFELDER, K., *The artist, his model, her image, his gaze*, p. 193 et. seq.

reverte relações entre forma e conteúdo e explicita as fontes do caráter planar da pintura moderna. Também quando dilui ou inverte as peculiaridades dos elementos utilizados nos *assemblages*, nos quais qualquer tipo de material pode ser utilizado, as sugestões plásticas e, por que não, corporais, dos mesmos alargam-se.³⁷

Apesar de sua constante preocupação com a figura humana, em 1906, Picasso encontra-se profundamente ligado aos objetos. Preocupado em explorar a tridimensionalidade, seu movimento parece afirmar que a expressão de objetos por meio da pesquisa relacionada às formas escultóricas lhe parecia mais atraente que a análise do corpo humano³⁸. Em 1911, ele se volta para paisagens e naturezas-mortas. Mas muitos desenhos seus ainda se concentravam em figuras humanas.³⁹ Nesse período, elas se apresentam construídas através de malhas geométricas. Esse esqueleto de verticais e horizontais impõe novos constrangimentos à anatomia cubista e fazem com que Picasso abandone a pose “contraposta” de 1907-1910 em favor de uma tomada frontal e simplificada.

Sensível aos objetos, o artista apreende sua presença silenciosa. Imóveis, parecem monumentais. Circunspetos e reais, parecem exigir que os banhemos com nossas próprias emoções. Essas qualidades lhes dão o aspecto e a gravidade dos ícones. Segundo Elizabeth Cowling, quando iniciou sua atividade de escultor, Picasso estava envolvido com a noção de transformação e de metamorfose dos surrealistas. No entanto, ao procurar sintetizar formas humanas, vegetais e mecânicas numa sintaxe simultaneamente cubista e surrealista, seus objetos não perdem a identidade.⁴⁰

Só em 1928 é que suas distorções biomórficas dão lugar a obras rigorosamente lineares de aspecto construtivista e abstrato. Nesse momento, Picasso não pensava a escultura em termos de modelagem, mas em termos de colagem e propunha uma apresentação mais esquemática do corpo, já que estava envolvido com a independência da linha, como se apresenta em *Figure au plateau à la seville* (1961)(fig.8) que mais parece um recorte em papel. Em contato

³⁷DAVAL, D., **La sculpture de Picasso** au temps des surréalistes, p. 5.

³⁸COWLING, E. & GOLDING, J., *Objects into Sculpture. Beyond the Guitar: painting, drawing and construction. (1912-1914)*, **Picasso Sculptor-Painter**, p. 230.

³⁹KARMEL, P., **Picasso's laboratory: the role of his drawings in the development of cubism (1910-1914)**, p. 97.

estreito com o ateliê e o trabalho de Julio Gonzalez, essas esculturas penetradas pelo espaço têm perspectivas móveis e parecem evocar mais experiências cinéticas que representar o corpo humano.

Devemos lembrar que a passagem de uma noção escultórica de corpo, como presente na perspectiva renascentista, para a bidimensionalidade do plano pictórico foi exaustivamente trabalhada pelo artista, como podemos perceber na figura massiva trazida à superfície da tela em *Grand Baigneuse au livre* (1937)(fig.9). Seu inverso, isto é, a passagem de uma concepção transposta do plano da pintura para a escultura também foi pesquisada pelo artista (fig.8) nesse mesmo período em que esteve próximo a Gonzalez e envolvido numa encomenda para uma homenagem póstuma a Apollinaire.

Assim, o aspecto diagramático da pintura *La Cuisine* tem relação com as esculturas em metal e em ferro realizadas pelo artista embora se apresente como espaço labiríntico. Através da noção complexa de corpo construída por Picasso, podemos tomar a tela *La Cuisine* (1948)(fig.11) como demonstração da idéia de uma unidade produtiva e orgânica. Contraposta a um desenho bastante diagramático e que implicaria, em princípio, um processo de racionalização e etapas, esse espaço assemelha-se ao interior de uma casa e a seus diversos níveis — ou camadas — parecendo estar sempre em movimento e em processo de elaboração. Como o próprio título da tela indica, refere-se à passagem do inassimilável ao assimilável.

Na cozinha, continente e conteúdo se misturam. Lugar onde os ciclos dos alimentos se fecham e unem vida e morte, a mesa da cozinha também pode ser vista como lugar de sacrifício. Para Picasso, tudo o que é vivo vem da mesma matéria e da mesma natureza. Metáfora da pintura, na cozinha, Picasso pretende reduzir a distância entre seu próprio corpo e o corpo da pintura. Criando ainda uma metáfora e uma correspondência entre sexo e alimentação,⁴¹ esse espaço assimila interna e potencialmente o que a ordem da cultura parece colocar fora, inclusive o que parece estranho aos sujeitos. Assim sendo, esse ambiente já não serve a uma finalidade particular ou concreta. Embora de uma maneira muito

⁴⁰COWLING, E., op.cit., p. 235.

⁴¹BERNADEC, M.L., *La Peinture à l'estomac – le thème de nourriture dans les écrits de Picasso. Picasso et les Choses* – les natures mortes, p. 23.

diferente de *Maison Charnelle* (fig.22), em sua desordem mutante, essa pintura nos confronta como espaço de transmutação.

Vemos que, de feição artesanal ou não, os objetos foram inspiração e substância para muitas esculturas de Picasso. Atento ao aspecto doméstico e utilitário e à beleza familiar dos objetos, também as coisas participam à sua maneira dos processos biológicos da vida e da morte, reflete o artista. Aparentando haver formado uma concepção animista de mundo, Picasso acaba por dar um estatuto humano a tudo o que toca e vê. Identificado com aquilo que o cerca e transmitindo uma parte dele mesmo a múltiplas realidades externas, ele recebe em troca uma parte de sua identidade e assim caracteriza seu processo de trabalho como experiência fenomenológica, e essencial, de mundo.

O próprio processo de trabalho foi um dos principais meios de Picasso para investir sua escultura com o potencial mágico da arte “primitiva” e engajá-lo diretamente com os temas que o preocupavam mais profundamente, particularmente o com o tema da mortalidade. Assim, mesmo seu diálogo entre escultura e pintura pode ser focado sob essa via.

Segundo Hervé Castanet, na tradição da pintura ocidental, “Il y toujours la dimension du voile, ce voile que l’on recouvre, qui separe la chose, que l’on dresse devant les yeux produisant une butée à la puissance de la vision. (...) Et tout à la fois, sur ce voile, quelque chose précisément se peint, s’inscrit fût-ce dans l’éphémère, faisant surgir la trace, le signe ou l’index de ce qu’il y aurait derrière, au-delà.”⁴² A pintura, acrescenta, situa esse “derrière” ou “au delà” no intervalo entre as coisas e suas imagens. Diferente dela, a escultura é, sobretudo, presença e corpo no espaço.

Entretanto, de acordo com Castanet, as esculturas guardam relação com as máscaras mortuárias, pois, no limite, não pretendem criar imagens e sim serem elas mesmas corpo. Mas, pergunta-se o autor, será que a escultura ainda coloca a questão do que seria um corpo sexuado? Estar vivo, afirma, quer dizer sexuado. Como unir corpo para a morte e corpo para o sexo? Ou ainda, onde estaria, afinal, a dimensão sexual? Poderíamos responder: no reencontro de um corpo com outro corpo. Mas é na lacuna e, portanto, no inconsciente, onde está o sexual. Assim, se

⁴²CASTANET, H., Corps, jouissance, sculpture. *Une œuvre de Picasso*, p. 50.

a dimensão sexual se faz no vazio, esse vazio também deve se fazer presente para os significantes. Essa pode ser considerada a chave da noção de metamorfose presente no diálogo entre escultura e pintura, tão importante na obra de Picasso.

É no vácuo que o artista constrói uma visão ambivalente em que os objetos tanto mostram um tema revelador e humanizado como encarnam uma de suas práticas mais perversas, isto é, a transformação do humano num aspecto de extrema objetivação. E, no entanto, isso ocorre a partir de uma série de ressonâncias que são, na realidade, comuns a ambos.⁴³ Em vários trabalhos, o artista combina a poética orgânica com o mais cru despojamento do corpo em objeto descarnado, com na visão geológica, ou em sua redução óssea, por exemplo, como vemos em *Baigneuse Assise au bord de la mer* (1930)(fig.34).

É verdade que a valorização diversificada da figura humana de início apresentou-se ligada à dignidade do homem com a qual trabalhou o humanismo renascentista. Ao representar o corpo humano, este era subdividido em três estágios: os ossos, isto é, o que menos varia na estrutura, os nervos, os músculos, e por fim a carne e a pele.⁴⁴ Reconstruída por Picasso, essa hierarquia renascentista é completamente revirada.

Assim, ao misturar pintura e escultura em sua figuração cubista, Picasso faz com que o corpo da tela, que parecia submergir, acabe por extravasar suas circunscrições. Retomando o corpo em sua pintura e mil vezes reinventando a figura humana, Picasso re-encorpa e reincorpora o fardo de tanta história para se carregar. O movimento do artista simbolizará o esforço hercúleo no sentido de buscar alguma substância, permanência e aderência que possa se estabelecer entre a pulsão criadora e os objetos do mundo da arte e da cultura.⁴⁵

Vinculada à noção de metamorfose, a transformação exige que se tome de empréstimo várias instâncias “arcaicas” e que absorva a pulsão inconsciente, que se repete de maneira variada⁴⁶: Picasso dialoga com a arte africana e com alguns espanhóis que lhe antecederam na história da arte, caso de Luiz Melendez (fig.1) cuja natureza-morta apresenta um aspecto corpóreo muito mais forte que a de Jean

⁴³JACKSON, R, *Picasso y las poéticas surrealistas*, p. 124.

⁴⁴KEMP, M., *Leonardo da Vinci – the marvellous works of nature and man*, p. 37.

⁴⁵FREUD,S., *Animismo, Magia e Onipotência dos Pensamentos.Totem e Tabu. Obras Completas*, p 94.

Baptiste Chardin (1699-1779), por exemplo, realizada no mesmo período (fig.2). Picasso dialoga ainda com Velázquez e com Goya, penetra no universo mítico de Osuna e, por fim, não se furta a adentrar no universo mítico grego.

Ao invocar a memória ancestral e mítica, Picasso joga com a revelação e com a ilusão, escavando e movimentando as fontes pulsionais do conhecimento. Nesse sentido, a aproximação do artista com o aspecto sacro presente na arte “primitiva” — que não faz distinção entre os sujeitos e os objetos ou entre o gênero humano e animal — se configura como forma de resistência do processo de reificação das mercadorias e à despersonalização da natureza. Tudo o que lhe desperta emoção, ou atenção, mesmo o inanimado, toma vida ante seus olhos, e ganha uma outra qualidade expressiva.

Exercitando-se nas sobras dos mecanismos construtivos e geométricos provenientes da cultura renascentista — isto é, a perspectiva —, Picasso se refere a um sujeito implicado nessa reprodução orgânica de mundo. Assim, a regularidade da grade geométrica cubista é insuficiente para traduzir sua movimentação e visão de mundo. A profundidade e a autenticidade da experiência produtiva tornam sua gramática mais flexível e o estimulam, num momento subsequente, a arredondar suas formas. Abandonando a plenitude biomórfica dos anos 20, Picasso brincar e se aventurará construtivamente em múltiplas noções de anatomia. Provocando uma espécie de paroxismo, essa movimentação faz com que as formas pareçam querer “sair de si”.

Ao assimilar princípios “primitivos”, o contato estabelecido por esses corpos parece dirigir-se a algum tipo de reconciliação. Assim, o que antes se dava de modo ainda muito projetivo é substituído por um outro tipo de medição entre corpo e trabalho: projeção de corpo co-substancial à ação criadora, essa medida apresenta-se sobretudo em seu caráter plástico, já que se deixa simultaneamente formar e ser informada. E assim a dimensão “primitiva” na arte moderna entra como coeficiente daquilo que não estava formulado de antemão.

Revolucionando estruturas submersas, Picasso enfrenta, com o heroísmo de um Sísifo, o empreendimento de re-significar esse corpo instrumental e

⁴⁶LACAN, J., **O Seminário 11**, p. 46.

funcionalmente compartimentado e aparentemente impermeável às pulsões.⁴⁷ Esse aspecto dramático de seu trabalho indicia um processo de simbolização que perdeu seu centro.⁴⁸ Aponta para uma descontinuidade, para a perda da ancoragem numa totalidade que lhe dê algum sentido e que se apresenta como permanente precariedade.

Quando fala da relação entre escultura e pintura na obra de Picasso, Werner Spies observa que o diálogo estabelecido pelo artista entre a pintura e a escultura “primitiva” provocou uma confrontação entre a idéia de autonomia do trabalho de arte como unidade e também uma situação de elisão do mesmo para com sua materialidade externa. No entanto, nessa confrontação, mesmo que repita a afirmação de Leonardo da Vinci, de que “o pintor sempre pinta ele mesmo”⁴⁹, acreditamos que por meio da habilidade em encontrar denominadores formais entre as coisas as mais diversas e de encontrar analogias entre padrões bem contraditórios, Picasso encontra alguma estabilidade.

Spies acha que, na assimilação da arte “primitiva” por Picasso, as esculturas africanas eram concebidas como entidades e, enquanto tais, capturavam não apenas o olhar do espectador, mas também seu espírito.⁵⁰ Assim, a presença chocante e inquietante de fisionomias “humanas” que se tornaram máscaras, com seus corpos angulosos e retorcidos como vemos nas *Demoiselles d'Avignon* (fig.10), criam uma co-pertença não apenas com o olhar, mas com o espectador por inteiro.

O interesse de Picasso pela arte primitiva dirige-se em especial para a maneira como os “artistas” africanos concebiam a relação entre o corpo humano e seu trabalho, isto é, de modo imediato e tridimensional. Ao reduzir as relações construtivas aos seus elementos mais simples, a apreensão dessas esculturas se torna mais direta e corpórea. Conseqüentemente, na arte africana, a noção de corporeidade não se coloca como espaço, ou arquitetura, separadas. No entanto, em busca de uma nova plasticidade para suas formas, esses aspectos são absorvidos por Picasso no sentido de uma mobilidade, isto é, extração de um

⁴⁷ELIAS, N., **O processo civilizador**, p. 237.

⁴⁸LACAN, J., Subversão do Sujeito e Dialética do Desejo no Inconsciente. **Escritos**, p. 102.

⁴⁹RUBIN, W., Reflections on Picasso and Portraiture. **Picasso and Portraiture: representation and transformation**, p. 20.

⁵⁰SPIES, W., **Picasso Sculpteur**, p. 79.

sentido de movimento.⁵¹ Ausente na imobilidade sagrada da escultura africana e, por outro lado, presente na tradição naturalista grega, a exceção são as figuras estáticas e econômicas das *Demoiselles D'Avignon* (fig.10).

Ao confundir as delimitações e as categorias culturais construídas no Ocidente, inclusive as definidoras de pintura e escultura, Picasso transforma em estímulo cada resistência que surge em seu processo de trabalho. Apresentando um caráter “afetivo”, a absorção da dimensão “primitiva” o auxiliou a potencializar a criação. Picasso não buscava apenas os elementos formais, mas o próprio espírito dessa arte e cultura “primitiva”. Ele pretendia tocar a verdade das coisas e dotá-las de força vital. Ao animá-las e impregná-las de vida, ele também aborda o sentimento de inadequação e desconforto do homem contemporâneo na ordem da objetividade técnica.

Rejeitando as convenções e os códigos herdados, a experiência do artista se fundamenta numa noção metaforizada de corpo que já não se estabelece a partir de uma vivência fragmentar e apartada de seus próprios meios. Inversamente, a amplitude desse processo de reconstituição simbólico possibilita a transferência dessa sensação de corpo e, em seu caso, também de vitalidade, para um leque muito mais amplo e profundo. Dessa forma, o aspecto mensurável que ainda o ligava aos mecanismos estabelecidos pela perspectiva já não pretende capturar apenas o olhar, mas o corpo como um todo. Aprisionando-o no movimento expansivo da superfície da tela, a tendência vai ser situar o trabalho de arte como *locus* celebrador da pulsionalidade criadora.

Lugar de plenitude e nó indiferenciador, a arte parece anunciar o fim da contraposição entre aquele que cria e a materialidade do trabalho e denotar um novo espaço entre sujeito e objeto. Dessa maneira, aliada à noção de metamorfose, a captura do aspecto pulsional aproxima suas formas corporalmente dos espectadores e o auxilia a flexibilizar as possibilidades construtivas do processo de trabalho.

Quando se refere ao universo “primitivo” e retoma *Les Demoiselles d'Avignon* (1907-1937)(fig.10), Picasso amplia o vocabulário plástico vigente. E uma das conseqüências mais imediatas fez-se no sentido de não colocar sua

⁵¹SPIES, W., *Picasso Sculpteur*, p. 48.

técnica a serviço de uma pesquisa meramente formal. Ao extrair da matéria com que trabalhava sua qualidade mutante, porém espiritual, e ao buscar reconstituir a unidade finalmente indivisível entre a espessura daquela e o mundo, Picasso, ao nosso ver, recoloca a dimensão sacra do trabalho criador.

Foi a partir do desdobramento da dimensão “primitiva” em seu trabalho que seus artefatos passaram a iluminar uma noção de corpo que buscava no próprio realizar algum valor de culto. Sem se vincular a uma ordem divina ou metafísica, mas, ao contrário, ligado à glorificação da vitalidade inerente ao percurso e ao trabalho que se efetiva, Picasso pretende restituir e restaurar, finalmente, a unidade perdida entre homem e mundo. Essa unidade, entretanto, está relacionada com uma noção de totalidade bem diferente da romântica, pois para Picasso ela se restringia ao momento, aos processos e aos materiais de criação que não estavam vinculados a nenhuma metafísica. A unidade paradoxal que Picasso procura é a mesma que encontramos nas fontes pulsionais do desejo e na vontade de criar.

No entanto, são justamente as máscaras presentes na pintura do artista que dão a medida dessa extensão irrealizável do desejo. Fundadas numa idéia de natureza humana, elas anexam e transfiguram o mundo. Fabricadas e plenas de fantasias, a movimentação e rotação das máscaras na obra de Picasso, ao re-experimentarem o trajeto do homem às coisas, pretende tornar possível a comunicação. Em seu trabalho, essa atitude advinda do movimento criador não deixa de ser sacrificial, posto que é deslocamento que visa o re-encantamento e o revigoramento da realidade que nos cerca.

Também transgressivas, ao exporem a condição mutante da condição humana e de seu corpo, as máscaras em Picasso referem-se à condição do *voyeur* e ao anseio em torno de um desejo que na realidade não se cumpre. Elas mais revelam que escondem. Já na “fase rosa”, as fisionomias dos personagens parecem em vias de se tornar máscaras. No reino original do arlequim, isto é, o da morte, ele surge como passageiro misterioso: seus olhos são fundos, alguns têm até o olhar um pouco perdido... Assim, ao se aproximarem das máscaras, os arlequins, mesmo tornando-se “tipos”, fixam o olhar nos mistérios e ao mesmo tempo na negação da condição humana.

Catalisadoras e ao mesmo tempo propagadoras de psiquismos profundos, as máscaras são anteriores à representação de qualquer clivagem. Nas *Demoiselles*

d'Avignon (fig.10), elas introduzem a separação entre aquilo que se representa e o que apresenta. Deste modo, se é verdade que Picasso buscou abolir a distância entre as coisas e maneira de dizê-las, se desejou uma coincidência entre as imagens que criava e aquilo que queria exprimir, como em *Maison Charnelle* (1944-1945)(fig.22), por outro lado, ele também não cessou de medir a distância com que estão separadas, como vemos no olhar penetrante e inescrutável das *Demoiselles* que, somente a partir de sua condição de máscaras, nos espreitam.

As *Demoiselles* (1907-1937)(fig.10) evidenciam um tipo de objetividade que parece completamente autônomo e mesmo parecem se expor abertamente, já não se restringem à ordem do apreensível. Alienadas de seu entorno, é como se houvessem se desprendido da ordem das coisas e nos penetrassem de volta com seu olhar mudo. Eis que as máscaras tanto refletem a maneira como o homem olha seu corpo como também criam uma identificação com a “fisionomia” de que são portadoras, como vimos ocorrer na arte moderna entre expressionistas, como Ensor e Munch., por exemplo, e com o próprio Picasso.

O olhar inescrutável dessas máscaras pode ser tomado como o reverso da amorosidade ampliada e animista de Picasso, em que até *Vase de Fleurs sur une table* (1969)(fig.28) toma corpo e vida. Onde cabe-nos perguntar diante desse corpo ampliado: teria sido a inserção reversa da morte que ampliou o sentimento de corpo e de vida?

A questão que se coloca é como essa sensação se transfere para a pintura. Como a pintura a transforma? Nela, a indução da sensação de corpo pode se dar através da representação de corpos em ação; através da equivalência entre corpo e natureza; na configuração de um espaço expandido ou, contrariamente, por meio de sua compressão; pelo triunfo do tato em relação à visão (sensação de textura, por exemplo); através do despertar da memória do desejo e/ou da destruição; pela concepção, a mais arcaica possível, de corpo e, finalmente, pela inserção reversa da morte e sua emanção de um corpo para outro corpo.

Ainda que numa medida agora profana, já que o corpo aqui não é obstáculo, técnica e corpo, conjuntos, são considerados meios de potenciação. Como na situação do espelho, agenciadores atrás de uma comunhão ou fusão com esse “outro”, nenhuma mensuração corpórea deixa de ser também contraposição e antagonismo a ser enfrentado. Expressão da realidade finita e infinita, esse

movimento que só pode se cumprir no espaço busca equacionar corpo e meio expressivo. Assim, acaba embaralhando as noções de superfície e de profundidade e de interior e exterior. Entretanto, ao buscar equacionar corpo e meio expressivo, Picasso não os torna termos irreduzíveis entre si. E é assim que suas linhas se constituirão em fios condutores desse fluxo de sentimentos e energia que perpassam, articulam e estruturam seus trabalhos.

Se considerarmos que a dimensão física não é mero aparato, ou razão suficiente para a absorção da pulsão já que é através desta que o corpo vai se vincular à constituição da linguagem, também o vazio pode ser considerado um meio para a instalação e procura de alguma significação possível. Localizado de modo movediço no trajeto entre corpo e espaço, ou entre o homem e as coisas que o cercam, mesmo o vazio o auxiliará no sentido de apontar, finalmente, para algum acordo provisório.

Em Picasso, a extrema mobilidade nas maneiras de concretizar seu trabalho fazia parte de um processo de incansável recomposição. Desejando superar as inexoráveis fissuras da linguagem, suas tentativas tornam o processo de construção de corpo uma ação de transbordamento e resgatam um *pathos* quase heróico. Esse deslocamento não deixava de ser uma valorização da experiência de choque — processo de incessante estranhamento — e também significava uma tentativa de aproximação e atenção.

Na obra de Picasso, apreensão e interpretação de mundo aparecem extremamente vinculadas ao presente e ao entorno. Em sua visão, como manifestação de energia e de vida que traz em si também seu próprio fim e avesso, a torrente pulsional é simultaneamente uma ameaça e ela não provém apenas de uma dimensão psíquica internalizada nos indivíduos, como pregavam os surrealistas. Na visão de Picasso, a propalada re-inserção, ou re-afirmação do aspecto pulsional das ações humanas não se originava, ao menos como acreditavam os surrealistas, do desencadeamento de paixões e representações de ordem inconscientes antes reprimidas.⁵² Com ele, a tradução pulsional na arte vinha como traço e como marca da consciência de se estar precariamente vivo.

⁵²NÉE, P., Le Plaisir comme moment problématique de la représentation buñuélienne. **Du Surréalisme et du Plaisir**, p. 58.

Confrontado com a tendência ao afastamento entre o homem e seus produtos, a noção de metamorfose de Picasso também se origina de uma não-familiaridade, de um estranhamento relacionado ao que estava diante dos seus próprios olhos e do sentimento de exílio do artista. Diferente do processo de dissecação das estruturas dos corpos empreendidas a partir do seu diálogo entre pintura e escultura sob a influência de González por volta de 1920, *Le Baiser* (1925)(fig.14) é uma das primeiras telas de Picasso a apresentar um aspecto orgânico que antecipa abertamente o período de sua pintura em *Boisgeloup* nos anos trinta. Ela mostra a presença da noção de metamorfose com impacto e estreita-a à avidez do canibalismo”.⁵³ A opulência explosiva dessas formas, que alterna vazio e fechado através de seções compactas de cor junto a outras partes estriadas, vem acompanhada da multiplicação de olhos. Estes perdem sua condição pragmática. Tornam-se sinais e espalham-se em vários ângulos, multiplicando os personagens envolvidos na cena. As estrias alternam significados anatômicos (como o de coluna vertebral) com elementos decorativos. Embora a variação entre cheios e vazios seja um tanto caótica, como as sementes, o conjunto da cena parece possuir um envoltório. Entretanto, a composição se abriu. Alongadas ou comprimidas, essas formas arredondas e em fluxo não escondem que cada tela e cada folha em branco são vistas como ensejo para uma batalha amorosa. Como reversos, afirma o artista, as propriedades do “outro” precisam ser incorporadas.

Embora sempre sob controle, esse aspecto progressivamente passional presente em suas linhas supõe, por certo, uma aproximação entre seu trabalho e o programa surrealista, uma vez que implica uma ultrapassagem da imagem realista de corpo. Mas, ao permanecer inexoravelmente atrelado ao presente, o trabalho de Picasso apresenta um diferencial para com o grupo de Breton. Os aspectos “surrealistas” em seu trabalho são, sobretudo, “primitivos” ou “arcaicos”. Apresentam-se de modo tal, que poderíamos tornar suas as palavras de Apollinaire:

‘Je tiens à ressemblance, à une ressemblance plus profonde, plus réelle que le réel, atteignant le surréel. C’est ainsi que je concevais le surréalisme. Quant à

⁵³FREUD, S., Animismo, Magia e Onipotência dos Pensamentos. Totem e Tabu. **Obras Completas**, p. 98.

moi, mon objectif est toujours la ressemblance. La surréalité n'est rien d'autre que la profonde ressemblance de l'apparence immédiate,⁵⁴

Embora tenha sido André Masson quem introduziu Picasso nas questões surrealistas, em 1934, estes se encontravam trabalhando com Georges Bataille⁵⁵ sobre a figura do Minotauro. Mas essa relação com o surrealismo adveio-lhe, sobretudo, não apenas de sua própria visão de realidade mas da profunda permanência em sua linguagem de aspectos presentes na tradição da cultura espanhola, de sua relação com a arte africana e, posteriormente, de sua vinculação com o universo mítico grego.

Convencido da fusão do atávico com o moderno, da mistura entre realidade e arquétipos e do sagrado com a vida cotidiana, Picasso não precisava viajar até a Espanha para experimentá-lo. Conduzindo seu inconsciente, seus fantasmas e suas obsessões para figuras relacionadas a arquétipos, tais como o touro, o minotauro, o cavalo, o carneiro e as aves, ele permanecia fiel às suas indagações expressivas.

Nesse processar contínuo, retornava habitualmente aos mesmos temas ou preocupações para rediscuti-los, como vemos em *Femme nue accroupie* (1956)(fig.31). Nesta, o corpo indica um movimento pelo qual se desprende da idéia de natureza e organismo e se expressa através do movimento da mão que arranca a própria fisionomia, como se não passasse de uma máscara. Como na situação do espelho, sendo seu próprio corpo, este, no entanto, é posto como algo distinto dele mesmo. Colocada como uma das formas de realidade, a natureza, principalmente a natureza humana e seus deslocamentos, é na verdade, o principal tema da obra de Picasso.

3.2.c.

O duplo e a cena: metamorfose e teatro em Pablo Picasso

Junto às máscaras, está a idéia de cena. Presentes nas séries *Artista e Modelo*, na figura do *Minotauro*, nas próprias *Demoiseles* ou quando retoma Rembrandt, a idéia de cena e de teatro pontua ainda as touradas, a representação

⁵⁴O'BRIAN, P., **Pablo Ruiz Picasso**, p. 448.

⁵⁵Georges Bataille então estava escrevendo o texto "Hegel, death and sacrifice".

— por vezes exibicionista — do enlace entre amantes, bem como as gravuras pertencentes à *Suite Vollard*, dos anos trinta. Isso significa que o lugar da teatralidade não se faz presente apenas através de personagens mascarados. Essa idéia de duplo, ou multiplicação existencial do espectador, também aparece de outras maneiras.

O descolamento do lugar do espectador pode ser compreendido pela idéia de cena e teatralidade. Por elas, Picasso questiona a estrutura auto-suficiente do quadro e sua condição de realidade separada. Isoladas de seu próprio corpo, atuam como condição para um *voyeurismo* em que os processos produtivos desde logo surgem como questão. De modo mais direto, como na série *Artista e Modelo* (fig.25.b), ou mais complexo, como na retomada das *Meninas* (figs.12) de Velázquez, vemos delinear-se uma reflexão que, embora guarde algum distanciamento, acaba por confundir os termos: processo de visão, construção e, finalmente, produto, isto é, a tela.

Como vimos no capítulo anterior, Richard Wollheim propõe uma duplicação do lugar do espectador que significa ao mesmo tempo uma descentralização do lugar do corpo e da cena. Ele assim descreve esse desdobramento recorrente na pintura moderna:

‘Primeiro o espectador externo olha o quadro e vê o que há para ser visto, depois, adotando o espectador interno como seu protagonista, começa a imaginar, da perspectiva dessa pessoa ou acontecimento, o que o quadro representa. Isto é, imagina como se estivesse dentro do observador interno, o que ele está vendo, pensando, reagindo ou fazendo em relação ao que se encontra na sua frente dele. Depois a impressão que ficou no espectador externo modifica seu modo de ver o quadro. O espectador do quadro se identifica com o espectador no quadro e é por meio dessa identificação que obtém uma nova compreensão da obra.’⁵⁶

Assim, para Wolheim, na imaginação centrada, a vida interior do protagonista pode ser considerada a janela que cada espectador deve atravessar para imergir na cena proposta, ao passo que na segunda, na visão do espectador interno, ela é descentrada e assim o ponto de vista imaginado na tela não é ocupado.

Quando retoma Velázquez, Picasso mistura o que está dentro e o que está fora da cena representada. Em constante embate com a materialidade e corporeidade do trabalho, ele recria em seu ateliê uma metáfora que parece

conturbar francamente as camadas mais profundas de sua *psiquê*. Ligada ao conceito de metamorfose, uma vez que esta recobre praticamente todos os aspectos do conhecimento simbólico, mas também referida a um plano discursivo, a teatralização do processo criador em Picasso liga-se ao questionamento do lugar e da legitimidade do ficcional e à movimentação do corpo na pintura moderna.

Na série *As Meninas*, a construção do conceito de teatro torna mais explícita a relação entre o trabalho de Picasso e o *voyeurismo*, findando por realçar a posição do corpo. Definindo-se no próprio ritmo do processo de trabalho e de conhecimento, a noção de *voyeur* em Picasso exibe um crescente emaranhamento entre corpo e processo criativo, isto é, entre o olhar e o estabelecimento como posse do homem no mundo. É a partir da projeção desse duplo de corpo em seu trabalho que Picasso mescla projeto e execução e assim estabelece um dos inúmeros modos de exteriorização do sujeito, presente na movimentação dos personagens e das fisionomias quando retoma em série a tela de Velázquez ou ainda no desdobramento metafórico da figura do *Minotauro*.

No momento em que Picasso utiliza elementos e os retira de seu contexto, ou quando retoma estilos de outros artistas e os transforma em memória e em corpo, ele põe fim à história vivida inconsciente de si mesma. Dá a ela uma espessura e uma gravidade reflexiva. Assim, o repensar à distância seu trabalho, não faz com que o jogo teatral esvazie do corpo seu *pathos* expressivo e dramático.

Quando de sua estada em Céret — próximo aos Pirineus —, Picasso já havia retomado, de certo modo, suas “raízes”. Mesmo nas naturezas-mortas do cubismo, nas quais os objetos pareciam proclamar uma presença imediata e palpável, já era visível a reaproximação de Picasso com a tradição hispânica. A convocação da cultura natal não se deu apenas por meio de Velázquez e de Goya, mas também através das naturezas-mortas de Luiz Melendez (fig.1). Segundo Richard Rosenblum, como vimos antes, diferente de Chardin (fig.2), na pintura de Melendez a luz que emanava de cada objeto parecia estar se destacando de seu

⁵⁶WOLLHEIM, R., *A pintura como arte*, p. 129.

fundo (fig.1).⁵⁷ Picasso se apropria dessa relação, a faz influir na relação entre o espectador e a tela.

Essa projeção do corpo tela afora também pode ser vista como um dos traços assumidos pela *mirada fuerte*, que John Richardson atribui à tradição espanhola.⁵⁸ Esse olhar que fisga pode ser considerado um meio de minar a concepção de uma visualidade separada e fragmentada, tal como apresentada pela perspectiva renascentista. Por outro lado, nas gravuras que fez para ilustrar os poemas de Ovídio, ele apresenta alusões formais — sob a forma de *capricci* — que se referem às gravuras de Jacques Callot, artista do século XVII e a Goya⁵⁹. Ambos o auxiliaram a estabelecer uma noção de metamorfose como processo de ininterrupta criação, como procura e movimento em direção à captura do olhar, fazendo com que cena e corpo atuem juntos.

Os *capriccios* ajudaram Picasso a dar visibilidade a uma complexidade que tanto enfatizava como embaralhava os termos proximidade e disjunção. Com eles, a visão se faz gesto. Aqui, distância e aproximação não se estabelecem apenas entre as figuras representadas mas também na movimentação entre o trabalho como um todo e quem o vê, ou o faz. Picasso interage com a pintura de Goya motivado pela intensidade com que este expressa o tumulto e a desordem. Sem que fosse necessário abandonar um profundo e muito particular senso de realismo, a face do monstruoso, do pavoroso e da violência, visceralmente retratados por Goya, fascinavam Picasso.

Além de sua própria visão de mundo e de presente, as deformações e a atmosfera tenebrosa e medieval de Goya — um medieval que se manifesta sobretudo como hispânico — foram determinantes na compreensão e na assimilação do surrealismo na obra de Picasso. Assim, não esquecemos que os objetos surrealistas, de maneira diversa, também pareciam referidos aos cadáveres das coisas, como muitas vezes, aliás, percebemos em Duchamp. Objetos de funcionamento simbólico, depois dos espelhos, os “objetos” surrealistas foram um dos principais agentes metamórficos da modernidade.

⁵⁷ ROSENBLUM, R., The Spanish of Picasso's still-lives. **Picasso and the Spanish tradition**, p. 65.

⁵⁸ RICHARDSON, J., **A Life of Picasso**- the early years, p. 10.

⁵⁹ FLORMAN, L., **Myth and Metamorphosis** - Picasso's classical prints of the 1930, p. 87.

O diálogo que Picasso estabeleceu — quase uma esgarçada — entre os termos proximidade e distância, também se deu através da releitura de Velázquez e El Greco, pintores espanhóis que adotaram uma posição singular em relação ao classicismo. A partir de 1913, Picasso se aproxima de El Greco. Atraía-o a maneira como este — ao dialogar com a tradição renascentista clássica — transfigurava o mundo visível, ao passo que Velázquez o fascinava pela maneira como expunha e dialogava com os “constructos” clássicos. El Greco, Goya e Velázquez foram artistas que ajudaram Picasso a vincular sua noção de corpo à noção de cena e a avançar em busca de uma densidade que fosse ao mesmo tempo planar e “carnal”.

Ao realizar esse recorte, ele não deixa de se remeter, ainda, à “janela” perspectiva: com Picasso, a experiência da transgressão dramatiza a finitude do ser, momento limite do pensamento antropológico. A esse respeito, tomando como ponto de partida a idéia de transgressão e excesso de Georges Bataille⁶⁰, as palavras de Michel Foucault:

‘In a form of thought that considers man as worker and producer – that of European culture since the end of the eighteenth century – consumption was based entirely on need, and need bases itself exclusively on the model of hunger. When this element was introduced into an investigation of profit (the appetite of those who have satisfied their hunger), it inserted man into a dialectic of production which had a simple anthropological meaning: if man was alienated from his real nature and immediate needs through his labor and the production of objects with his hands, it was nevertheless through its agency that he recaptured his essence and achieved the indefinite gratification of his needs.’⁶¹

Em suas cenas e recortes, Picasso se refere aos processos produtivos vinculados não apenas a uma idéia de reconstrução contínua, como também ao que perece, ao que não consegue driblar nossa irrevogável, e bem evidente, condição mortal. Tudo o que ele recolhe, como um colecionador de cacos, vai se misturando ao que ele edifica, de tal modo que não existe em seu trabalho aquilo que era antes desvinculado daquilo que se tornará logo em seguida. Sempre com uma determinação muito firme, ainda que mude constantemente sua maneira, Picasso encena um diálogo em que propõe a si mesmo e ao espectador a retomada de uma proximidade — ou continuidade — e, simultaneamente, um corte simbólico — ou descontinuidade — com os próprios processos da vida. Desse

⁶⁰FOUCAULT, M., A preface of transgression. **Aesthetics** – the essential works, p. 84.

⁶¹FOUCAULT, M., A preface of transgression **Aesthetics** – the essential Works, p. 84.

modo, a posição do olhar e, portanto, do corpo só aos poucos se define e não se reduz ao lugar que ocupa.

Na ótica de Picasso, a arte é o lugar onde nos confrontamos uns com os outros, é espaço e história onde nos constituímos. Desse modo, ao investigar se pode haver uma identidade entre o instante da sensualidade presente na fatura do trabalho artístico e a configuração que este vai tomar, Picasso afirma uma idéia de corpo, cena, teatro e arte, bem diferente da assumida por Marcel Duchamp.

3.3.

Marcel Duchamp e o Corpo Residual

Ao contrário de Picasso, Marcel Duchamp constituiu seu universo em constante situação de elisão para com a experiência criadora. Sua noção de corpo sublinha uma noção de interdição que não se endereça à idéia de organismo. Ela vai se voltar, não para as idéias de espessura e de metamorfose que pulsam no trabalho de Picasso, mas para o conceito de fragmento que se estreita às emanações e ao caráter artificial dos procedimentos fotográficos.

Como nos processos fotográficos, ela modifica os sentidos que a sociedade havia estabelecido como conexões significativas e torna as cadeias semânticas continuamente moventes ao colocá-las sob a égide da instabilidade. Relacionada com a luz e sua circulação, a fotografia indica um processo no qual o corpo aparece fantasmagoricamente. Nela, as imagens não aparecem apenas como cópias, mas, ao contrário, como desdobramento de uma presença, como marca, signo e sintoma, como traço físico de um ser que por um momento lá esteve. Nelas, os registros não possuem sentidos em si mesmos. Partem de uma relação freqüentemente opaca que as une àquilo que a provocou. Dessa forma, enquanto o ato fotográfico é decisivo, a obra se situa como traço efêmero e como posição que não se fixa.

3.3.a.

Fragmento e Densidade em Marcel Duchamp

O pensamento estético de Marcel Duchamp apóia-se na noção de densidade: propriedade que designa uma relação entre a massa e o volume das substâncias, através da mesma podemos perceber variações quanto às absorções, frequências e vibrações. Através da mesma, Duchamp provavelmente pretendia criar uma independência para com a ordem imediata do sensível e estabelecer um tipo de contato que perpassasse todas as suas intervenções, mesmo sua remissão à quarta dimensão. Nesse movimento, que é também um contínuo diferenciar, seus trabalhos podem ser vistos como fraturas.

Esse conceito de fragmento presente no trabalho de Duchamp não se vincula apenas aos processos fotográficos, mas por extensão ao mundo das mercadorias, à atrofia de nosso universo de experiências, bem como ao fetichismo criado em torno dos objetos de arte. Diferente de Picasso, sua noção de fragmento, tornada paródia, revela que nem a arte é mais capaz de propor a reconciliação perdida.

Decantando qualquer resto de positividade proveniente do fim da unidade antes estabelecida entre homem e mundo, Duchamp também se refere à liberdade, pois seu percurso manifesta relações que não se fixam mais em objetos e que tampouco têm no homem seu mediador. Colocando a noção de corpo aparentada com a de engrenagem, as imagens, superpostas umas às outras, tornam-se substitutos dos objetos e medem a distância entre o olho e a realidade, como mostra o *Nu descendant un escalier* (1912)(fig.52).

Nessa ocasião, houve uma forte rejeição por parte do grupo Puteaux ao título dessa tela, considerado muito irônico e descritivo. Embora os cubistas fossem a favor da autonomia da estrutura visual do trabalho de arte e acreditassem que esta não devia manter relações subjetivas com os espectadores, a intenção de Duchamp, que também havia optado pela neutralidade e o distanciamento, era obviamente sarcástica.

Embora os construtivistas tenham sido os primeiros a se preocuparem com as molduras nas pinturas e com os pedestais e bases das esculturas,⁶² havia preocupação similar entre os cubistas. Estes defendiam que a estrutura do quadro devia ser absorvida pela própria pintura em função de seu conteúdo e de sua significação, mas observavam cuidadosamente para que o plano da pintura não coincidissem com a superfície física e literal da tela.

Entretanto, o quadro cubista permitia a sugestão da conquista da realidade e do espaço, sem que fosse necessário destruir seus limites. Ao incluí-los na obra, como no caso da moldura, eles a apagam a ponto de a mesma também se transformar em estrutura, a que chamavam de *baguette*.⁶³ Nesse movimento, a pintura tentava fazer parte integrante da realidade e provar, dentro de seus limites, sua autonomia, ao passo que, para Duchamp, e teoricamente para os próprios cubistas, a arte estava fora dessa mesma moldura.

Em colóquio,⁶⁴ John Dee afirma que Duchamp não via com bons olhos esse limite ainda presente na pintura cubista. Sob a sua ótica, os cubistas haviam transformado a pintura num signo icônico, uma vez que não duvidavam que a noção de arte coincidia com a dos objetos. Nas palavras de Giulio Carlo Argan ainda, “o cubismo preservava a concepção ‘histórica’ da arte como forma e da forma como objetos’ (...)” Mais à frente, o autor completa: “enquanto a arte permanecesse produção de objetos, a razão social da arte permaneceria inalterada, porque na sociedade burguesa o objeto é mercadoria, a mercadoria é riqueza, a riqueza é autoridade e poder.”⁶⁵

Como signo e protesto contra os cubistas, Duchamp substitui a opacidade da tela pela transparência do vidro e veda uma janela com couro em 1920. Chamada *Fresh Widow* (fig.76.a), ela, dessa maneira, já não pode ser atravessada pelo olhar. Ao trabalhar com vidro, ele inverte o sentido material do mesmo e o enquadra como obscuridade ou *veuvage*, também etimologicamente compreendido como separação. Em seguida, flexibiliza esse fechamento e coloca dobradiças no

⁶²MAGUY, F., Cadre et Socle dans le mouvement Dada. **Le Cadre et le Socle dans l'art du 20e.siccle**, p. 55.

⁶³CHARRIÈRE, M., Le cadre et le cubisme. **Le Cadre & le Socle dans l'art du 20e. siècle**, p. 51.

⁶⁴DEE, J., Ce façonnement symétrique. **Colóquio Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition?**, p. 731.

⁶⁵ARGAN, G.C., **Arte Moderna**, p. 355.

Grande Vidro (fig.80). Desse modo, ao tempo que o material apreende o espaço ao “sair” de si, também está delimitado.

3.3.b.

Corpo em Translação: a ambigüidade porosa entre organismo e maquinismos em Marcel Duchamp

No *Grand Verre* (1915-1923)(fig.80), Duchamp propõe a representação de duas dimensões da dinâmica corporal: a mecânica e a orgânica. Nele, pretende que ocorra uma transição entre volume e superfície graças a um efeito ótico. Efetuada na transparência do vidro, essa transposição entre duas dimensões diversas, respectivamente, tridimensional e bidimensional, cria uma espécie de deslizamento e cruzamento de planos superpostos. Entretanto, fato de início contraditório, tal como no *Nu Descendant un escalier* (1912)(fig.52), nesse jogo de planos superpostos, as figuras do *Verre* se apresentam geometricamente dissecadas. Como no *Nu*, Duchamp conserva uma concepção mecanicista da morfologia e da locomoção humana próxima à da cronofotografia. Mas ao invés de sugerir uma continuidade dinâmica pela decomposição luminosa e cromática, ele liga por arcos gráficos os dois planos do *Vidro* de modo a sublinhar uma trajetória de corpo que fosse simultaneamente mecânica e visceral.⁶⁶

Duchamp estabelece novas bases para apreender a materialização do espaço “negativo”— ou intersticial — e a representação do corpo em movimento. Em diálogo com a linguagem cubista, cujo *Nu* já estabelecia uma visão crítica, ele indica que o corpo que se estrutura por elementos geométricos finda por se traduzir numa ordem basicamente naturalista.⁶⁷ Na ótica de Duchamp, as experiências cubistas permaneciam vinculadas a uma dimensão cognitiva na qual tempo e espaço permaneciam presos a uma dimensão ainda sensível, tátil e naturalista, o que desejava evitar.

⁶⁶NORMAN, S. J., *La mise en scène du corps: vers une nouvelle plastique scénique*. (1900-1930),p. 168.

⁶⁷KARMEL, P., *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 17.

O *Nu* (1912)(fig.52) assemelha retomar a “malha” cubista. Todavia, ao se defrontar com o aspecto inorgânico desse modo de estruturação e representação de corpo, ele o transforma em movimento literal: ele o apreende como corpo ou estrutura descendo mecanicamente uma escada. Estranhamente, essa anatomia de andamento impessoal torna-se autoria: signo ideográfico, o *Nu* também se transformou em fotografia. Em 1952, registrado por Elias Elisonfon, o próprio artista desce a escada.⁶⁸ O paradoxo do *Nu* é mostrar o movimento — que em princípio significaria ampliação da sensação de vida no espaço — como atualização de algo ocorrido antes. Desse modo, Duchamp já parece apontar, supomos, para o fim do valor que media trabalho e movimento como vida e tempo condensados.

Sem sexo e com aparência de máquina, o *Nu* também pode ser considerado uma resposta ao manifesto futurista de 1910, uma vez que estes desejavam mostrar o corpo não apenas como matéria mas também como força imaterial que esculpisse e imprimisse o ambiente. Para os futuristas, a relação controversa entre corpo e espaço devia ser tomada sob a primazia da velocidade. Esta é que atuaria como fator de coesão entre os termos. Como a velocidade relaciona tempo, distância e “corpo”, o *Nu*, de movimento sucessivo mas relativo, parece realmente relacionar-se com as propostas dos futuristas.

Mas já Francis Naumann afirma que Duchamp nutria certa antipatia por essa relação entre seu *Nu* e o Futurismo, chegando até a afirmar que os desconhecia quando fez a tela.⁶⁹ Em entrevista a Pierre Cabanne o próprio artista disse:

‘Les futuristes pour moi, ce sont des impressionnistes urbains qui, au lieu de faire des impressions de paysage, se servent de la ville. J’ai quand même été influencé, comme on l’est forcément, par ces choses-là,’ (...) mas, continua, “en espérant garder une note assez personnelle pour faire pour mon propre boulot. La formule du parallélisme dont je vous ai parlé a également joué dans le tableau qui a suivi: ‘Le roi et la reine entourés à nus en vitesse (1912)(fig.77).’⁷⁰

Ainda assim, com o *Nu*, Duchamp afirmava ter tido a impressão de quebrar todas as “cadeias do naturalismo” pois embora pretendesse incorporar o

⁶⁸LEBEL, R., **Sur Marcel Duchamp**, p. 61.

⁶⁹NAUMANN, F., **Marcel Duchamp - the art of making art in the age of mechanical reproduction**, p. 18 et.seq.

movimento ao quadro, não desejava que este se transformasse na maquinária da geometria e da matemática. Assim, explica: “En fait jusqu’à ces cents dernières années, toute la peinture était littéraire ou religieuse: elle avait été mise au service de l’esprit. Cette caractéristique s’est peu à peu perdue au cours du siècle dernier. Plus un tableau faisait appel aux sens – plus il devenait animal – plus il était prisé.”⁷¹

Dessa forma, embora referido ao movimento do corpo no espaço, o *Nu* empreende a desrealização do seu próprio tema e “natureza”, isto é o corpo movimentando-se no espaço, através do paralelo com as imagens fotográficas. De feição imaterial e ao mesmo tempo mecânica, a impressão que essa pintura nos dá é a de que algo foi retirado de seu fluxo: separada de sua concreção, como nas imagens fotográficas, persiste uma incompatibilidade ou desacordo entre seus elementos, no qual o desencontro não apresenta qualquer aparência morfológica. Contudo, segundo Argan, só com o painel do *Grand Verre*, Duchamp vai questionar o plano do quadro como plano de projeção corporal.⁷²

Ao utilizar fotografias de Jules Etienne Marey (1830-1904) sobre o movimento para conceber seu *Nu descendant un escalier* (1912)(fig.52), Duchamp possivelmente teve contato com as descrições dos aparelhos criados por esse médico. Com estes, Marey procurava deslocar os sentidos corporais para que deixassem de permanecer dados e registros da “visão”. Assim, o *Nu* de fato já propunha um passo no sentido de criar um descompasso entre visão e cognição.

Mas Duchamp só questionará a arte como produtora de objetos com os *ready-mades*. Com eles, estranho paradoxo, a separação cognitiva entre corpo e obra ocorre através da própria visão. Já presente na poética surrealista do inusitado ou do grotesco, nada sedutores ou excessivamente objetivados, parte dos trabalhos de Marcel Duchamp rechaça a visão, principalmente a que toca, como se percebe em *Prière de toucher* (1947)(fig.83) e ainda em *Torture Morte* (1959)(fig.58).

Se tais objetos não acolhem, por outro lado muitas vezes convidam a algum tipo de penetração. Quando ocular, convidam e ao mesmo tempo a impedem,

⁷⁰CABANNE, P., **Marcel Duchamp** — entretiens avec Pierre Cabanne, p. 43.

⁷¹DUCHAMP, M., **Du Signe**, p. 172.

⁷²ARGAN, G.C., **Arte Moderna**, p. 306.

como ocorre em *Étant Donnée* (1946-1966)(fig. 68). Assim, mais uma entrada no corpo do trabalho é obliterada. Outras vezes, o artista confunde os termos da relação e obstaculiza o reconhecimento visual do trabalho, como em *Coin de Chasteté* (1954)(fig.84): escultura seccionada ao meio por uma placa de ferro, essa peça apresenta uma porção de plástico dentário semelhante a uma gengiva.

Essa mucosa resinosa assemelha-se à reprodução plástica de uma parte do nosso corpo, a boca, primeira porta de entrada e contato com o mundo. Local onde se processa o primeiro passo da assimilação, a boca, física e porosa, recebe como encaixe a dureza inorgânica de um pedaço de ferro galvanizado. É a resposta “sutil” do artista à metáfora do canibalismo, extremamente presente entre os surrealistas e na indagação de Picasso em torno das dimensões mágicas e metamórficas de corpo.

Em *Coin de Chasteté* (1954)(fig.84), nosso olhar percorre a peça e procura emprestar-lhe significação mas não consegue estabelecer visualmente a qual corpo o artista parece estar se referindo. A questão das densidades aqui se estabelece sob o domínio da noção de porosidade, procedimento oposto ao de Picasso, que explicava a reversibilidade pelo gesto e pelo olhar que quer tocar.⁷³

Paradoxalmente imateriais, os gestos criativos de Marcel Duchamp revelam um substrato fluido que subjaz às nossas infinitas iniciativas de ordenar racionalmente a experiência. Ele destrói qualquer tentativa de estreitar o mundo da ação e da criação humana às concepções objetivas e instrumentais. Assim, *Nu descendant un escalier* (1912)(fig.52), que não é foto nem pintura e cujo corpo não é carne nem máquina, exhibe um deslocamento que parece se realizar no vácuo. Esse vazio que se molda já não se refere a nenhum desejo de transfiguração de mundo, muito menos à expressão dos estados interiores do artista.

A noção de corpo como fragmento, que em Picasso significava a busca de um “lugar”, em Duchamp não se fixa, não se circunscreve materialmente, nem evolui como relação mutante de procura e verdade entre o criador e seus processos produtivos. A relação entre corpo — região porosa da vida — e sua

⁷³SLATEMAN, J., *L’expression au-delà de la représentation* – sur l’aisthêsis et l’esthétique chez Merleau-Ponty, p. 111.

condição de fortaleza (aliás, bastante precária) é simultaneamente potencializada e criticada pelos deslocamentos que o artista promove. Lugar de transferência, a arte hoje já não pode negar que o encontro com esse olhar fascinado talvez seja simultaneamente o local onde sujeito e corpo precisam ser negados.

Assim, é inviável, ou melhor, improdutivo, apreender a noção de corpo de Duchamp através das idéias de fratura entre vida e morte ou de transformação por metamorfose. Transladada, sua noção de corpo só se concretiza por meio do desdobramento inorgânico ou pelo transpasse que só se realiza por meio do conceito de densidade.

A idéia de um organismo, ou corpo, que a partir de sua própria interioridade já regulasse e projetasse o raio de suas ações passa a ser determinada corporalmente de modo muito distanciado pelo artista. Para desfazer equívocos, Duchamp chega inclusive a invocar a liberdade da pintura renascentista que não irmanava seus fins aos processos de trabalho: “Le tube de peinture ne les intéressait pas, ce qui les intéressait c’était d’exprimer leur idée de la divinité d’une façon ou de l’autre, (...) Donc, sans refaire la même chose, il y a cette idée, chez moi, en tout cas, que la peinture pure pour elle-même n’est pas interessant, en soi, comme but”.⁷⁴

Duchamp aponta para uma modernidade que transformou os indivíduos em ínfimos fragmentos. Mesmo quando reunido em torno de funções conexas, esse corpo fragmentado só pode ser visto como algoritmo e artifício. Entretanto, perspectiva!, há comunicação e transferência pois o corpo em Duchamp está estreitamente vinculado à questão das densidades, cujas qualidades são essencialmente voláteis.

Enfim, o interesse do artista se concentra naquilo que ele vê como uma impossível mensurabilidade: parte de um discreto afã no sentido de dissolver qualquer particularidade individual enquanto propriedade formal e lógica e propõe uma atenção diversa, mas crítica, quanto à inapreensível poética que se revela no reconhecimento de uma inadequação entre o homem e as coisas que ele mesmo cria. Essa falta de acordo transparece na sempre imprópria equação entre a configuração de um nome — ou forma — e aquilo que se pode, quando muito,

⁷⁴ JOUFFROY, A., **Marcel Duchamp**, p. 31.

apontar. Para Duchamp, a modernidade não fornece nenhuma saída, a menos que esta seja elaborada na tensão dialética entre homem e arquitetura de significados, por estes mesmos cotidianamente empreendida.

Contudo, ele se refere à modificação do lugar da experiência na modernidade em sua qualidade de experiência direta de mundo. Dessa forma, um primeiro degrau pode ser descartar os modelos de corpo que remetem ao tátil, já que este é um sentido corporal que vincula o corpo à idéia de expressão como manifestação de uma naturalidade própria. Também por isso, mesmo oferecendo alguns de seus trabalhos à visão, ele provoca um curto-circuito que impede qualquer sentido de identidade ou reconhecimento.

A visão — através das noções de extensão, cor, forma e até textura — é o sentido que proporciona a sensação de contato. Mas Duchamp não acreditava na fenomenologia do olhar, nem mesmo na apreensão ótica e não-escultórica presente entre os impressionistas. Embora trabalhe no sentido de negar o peso e a gravidade, presentes em cada corpo, ele propugna por uma poética tão aérea quanto o sopro, mas que se revela muito diversa da impressionista. Ao contrário desta, a ausência de unidade entre corpo e mundo é tornada explícita na trajetória de Marcel Duchamp. Entretanto, esse impasse, que é também uma impossibilidade cultural carregada pelo modo de organizar a vida moderna, aqui surge como escolha poética e, portanto, como uma forma de liberdade.

3.3.c.

Corpo e Densidade: dialética e estratégia entre mercadorias e *infra-mince* segundo Marcel Duchamp

A idéia de corpo como densidade, presente em Duchamp, é elaborada como porosidade e resíduo. Ele a denominou, como vimos, por poética do *infra-mince*⁷⁵. Esse aspecto denotava um movimento no sentido de integrar o campo das pulsões e o aspecto emergente da linguagem num outro domínio em que este já não precisasse mais se constituir organicamente. De início, permanentemente em

trânsito, esse “lugar” deveria rechaçar a tradição cartesiana que tomava a noção de medida como extensão espacial e a noção de identidade naturalista como convenção. Nessa incessante e deslizante procura, por vezes infrutífera, ele solicita o espaço intersticial entre os fatos.

Assim, Duchamp chega até a brincar com a insistência de ordem cultural em se permanecer através e nos objetos. Em *Sculpture Morte* (1959)(fig.57), híbrida e mórbida *assemblage* feita com marzipã, ele mistura papel e insetos numa caixa. Híbrida, ela tanto se situa entre escultura e pintura como também coloca restos naturais ou artificiais de mundo entre “escultura” — sentido de permanência ou de memória — e “fragmento de natureza”, ou seja, recorte do perecível. Sua aparência — um molho de verduras desidratadas — não mostra claramente o que é vivo e o que é morto. Como o título indica, *Sculpture Morte* não é só um *trompe l’œil*, já que essa escultura orgânica está morta, é, sobretudo, um *trompe-goût*.

Em *Torture Morte* (1959)(fig.58), Duchamp exhibe parte de um corpo, um pé, que aparece encaixotado. Segundo Jean Clair, vidas artificiais, tanto *Sculpture Morte* (1959)(fig.57) como *Torture Morte* (1959)(fig.58) podem ser encaradas como variações sarcásticas sobre o tema do naturalismo e da natureza-morta em três dimensões, além de se referirem também à pintura em cavalete como instrumento de tortura.⁷⁶

Ao apontar para o deslocamento histórico e cultural pelo qual o corpo humano se tornou “coisa” — não como objeto da ciência apenas, mas principalmente como mercadoria — Duchamp mostra que nossa grade interpretativa e cognitiva não pode realmente alimentar a pretensão de continuar falando em termos naturalistas. Assim, sua reflexão acerca dos processos e maquinismos contemporâneos não buscará, como Picasso, o caminho das metáforas, preferindo antes o percurso misterioso das alegorias. Ela irá ao encontro das noções analógicas que não são percebidas pelos sentidos corporais e que não buscam se rivalizar com as coisas elas mesmas.

Segundo Michel Foucault, a partir do final do século XVII, o discurso cessa de desempenhar o mesmo papel que tinha no conhecimento clássico: deixa de

⁷⁵Jouffroy, A., **Marcel Duchamp** – conversation, p. 46.

⁷⁶CLAIR, J., **Marcel Duchamp**, p. 133.

haver transparência e uma correspondência entre as coisas e as representações. Nesse momento, pensa o autor, as coisas voltam a ter uma espessura⁷⁷. Assim, ao contrário da linguagem simbólica, construção atemporal que se destaca das existências históricas e individuais, como vimos em Pablo Picasso, Marcel Duchamp opta pelas alegorias.

Nas construções alegóricas, em que usualmente há uma referência a outras imagens, as coisas não têm uma importância particular, não são fixas nem aparentes, embora tenham, por outro lado, a possibilidade de transformar a própria materialidade. Destruição do corpo que se abre à história e à sua relatividade, de acordo com Joseph Karmel⁷⁸, a alegoria se apresenta como narrativa que se refere a percursos e “corpos” mortos. E mais, segundo o autor, a fração de destruição presente no universo alegórico — o isolamento, as ruínas, os desejos velados — são o corolário da condição histórica da modernidade, uma vez que esta não tem mais condições de fornecer uma saída entre os seres e os significados a não ser como tensão e difração.

Já para Louis Forrestier⁷⁹, a morte também habita o mundo das palavras. Ao se referir ao universo alegórico e ao imaginário dos simbolistas, o autor vê “um poder da negatividade”. Ao atuar mediante um jogo a alternar presença e ausência, o imaginário alegórico não tem a pretensão de apreender a realidade. Sequência de signos que se substituem uns aos outros, as alegorias colocam a morte da subjetividade no cerne da experiência histórica e criadora.⁸⁰

Como artista, Duchamp se dá conta de que os sentidos que nos põem em contato com os fenômenos do mundo físico não têm o mesmo estatuto e não atuam do mesmo modo quando nos entronizam com as experiências poéticas, o que logo o aproxima do uso das analogias não sensuais simbolistas, misteriosa translação do corpo cuja reordenação e movimentação não adere a significações espaciais ou visuais. Como presente, por exemplo, na tela *Le Buisson* (1910)(fig.43), a poética simbolista extrai uma condição dissonante que nega qualquer relação que se estabeleça a partir de sua materialidade.

⁷⁷FOUCAULT, M., The order of things. **Aesthetics** – the essential Works, p. 264.

⁷⁸KARMEL, J., **Picasso's laboratory**: the role of his drawings in the development of cubism (1910-1914), p. 247

⁷⁹FORESTIER, L, Symbolist Imagery. **The symbolist movement** , p. 98

⁸⁰WAINTRUB, A., **Crimes of Passion**: surrealism, allegory and the dismembered body, p. 244.

Presente nos mecanismos fotográficos, uma vez que estes revelam imagens que se concretizam no momento mesmo em que deixam de ser, a morte e a morbidez de *Torture Morte* (1959)(fig.58) são apagadas quando a noção de corpo pode ser alargada. Assim, se forma e matéria não coincidirem mais, embora imóvel, uma casa poderá implicar virtualmente nosso corpo e movimentação. Entretanto, Duchamp anuncia na placa desse “corpo” que não se apresenta: *Eau & Gaz à tous les étages* (1958)(fig.76.b), aviso que no século XIX sinalizava para a presença de água e gás nos imóveis.

Com *Eau & Gaz à tous les étages* (1958)(fig.76.b) oferta-se mais uma caixa. Oferta que não materializa o produto, apenas o anúncio do imóvel dá forma e concreção a esse “corpo” que não se apresenta mais. Casa que se tornou mercadoria, esse “corpo”, que pode até ser tomado como escultura, tem, no entanto, conteúdo: água e gás. Continente e conteúdo são aqui apreensíveis de modo muito limitado e, mesmo assim, aparentam o contrário, pois parecem disponíveis.

De densidade variáveis, a água e o gás já apareciam no título ainda secreto do *Étant Donnée: La Chute d'eau, 2- Le Gaz d'éclairage*. Esse caráter não substancial também se encontra na transparência do *Grand Verre*, onde ainda existe uma referência à tela *A origem da Via Láctea* de Tintoretto, vista por Marcel Duchamp em 1913 na National Gallery.

Mas uma casa afirma ocupação. Contudo, sendo uma relação do corpo no espaço, contrariamente, ela também é relação de exclusão. Assim, com o anúncio das características dessa casa e a explicitação de que ela está vazia, Duchamp contradiz a noção de corpo pela qual os sujeitos acreditavam se afirmar substancialmente perante seus processos produtivos. Com o aviso, o artista nos confunde: chama atenção para o fato de que os meios de trabalho, ou de arte, não são meros constituintes físicos, posto que ainda compreendem hábitos de compreensão e regras.

Segundo Rafael Mandressil, no século XVIII, paralelamente a um processo em que o poder desfaz e pulveriza seu “corpo” e multiplica atores e instituições, há uma modificação na representação clássica do corpo: os estados líquidos, a composição e sua dinâmica deixam de ser visados. Uma boa constituição corporal

já não se limita mais à pureza das substâncias ou à sua solidez, tal como antes evocada pela medicina dos séculos XVI e XVII.⁸¹

O corpo se naturalizara com a filosofia mecânica de Descartes e Robert Boyle. A partir desse momento, a heterogeneidade do corpo humano se torna mais evidente e sua segmentação, mais sutil. As partes e as peças da “máquina corporal” se tornam mais complexas tanto quanto as analogias de que se serviam as descrições anatômicas. De acordo com William Harvey, os modelos hidráulicos passam a ter maior utilidade para explicar a anatomia, como ocorre, por exemplo, na teoria da circulação do sangue.

A mecanização do corpo vai admitir vários graus de complexidade e utilizar metáforas variadas. A partir da segunda metade do século XVI, em meio a essa diversidade, ela progride inexoravelmente. O agenciamento de suas partes passa a ser visto como se bastasse para a compreensão das funções vitais do corpo humano. Por outro lado, o princípio da fragmentação e segmentação do corpo traz em si elementos constitutivos das máquinas, tais como a dissecação e a composição das partes ou a montagem e a desmontagem de suas peças. A terminologia dos mecanismos também acompanha esse processo — cordas, canais, alavancas, polidores e molas —, transfere-se para a linguagem dos anatomistas. Na busca do segmento definitivo, ocorrem múltiplos níveis de fracionamento. Até que o microscópio coloca a unidade da fibra como uniformidade anatômica mínima e unidade primeira do movimento. Tendo a fibra como medida e morfologia, continua Rafael Mandressil, o século das Luzes apresenta-se de modo resolutamente mecanicista. Mas o que se analisava era um corpo morto posto que ali os líquidos desapareceram.⁸²

Porém, fica patente que a quinta-essência da vida não está nos ossos, nem nas cartilagens, nem mesmo nos músculos, mas nas partes do corpo que absorvem os combustíveis externos, isto é, o ar e a comida, e os converte em vida por processos alquímicos. Assim, um novo interesse passa a ser dado aos fluidos. Responsáveis pela manutenção e pelo aspecto tangível da vida, a circulação invisível desses elementos passa a ter maior projeção.

⁸¹MANDRESSIL, R., *Dissections et Anatomie. Histoire du Corps*, p. 336 et. seq.

⁸²MANDRESSIL, R., *Dissections et Anatomie. Histoire du Corps*, p. 330.

A vida passa a ser concebida como algo que escoa. Os elementos líquidos agora podem ser acompanhados e vistos em seu percurso pelo corpo. Esses líquidos compreendem uma vasta categoria na qual encontramos secreções incolores, como o sangue, que é ao mesmo tempo quente e úmido, e a bile que é quente e seca, etc. Responsáveis pela temperatura do corpo, eles passam a simbolizar a vitalidade, sua cor, textura e enigmas do interior do corpo. Interessa a Duchamp essa circulação invisível e energética dos elementos que sustentam o funcionamento do corpo humano.

Dessa maneira, os escritos de Leonardo da Vinci, um dos principais estudiosos do funcionamento interno do corpo humano na história da arte, atraiu a atenção de Marcel Duchamp. Influenciado pelas reflexões de Leonardo⁸³, para quem a superfície podia ser considerada a fronteira entre o corpo e o ar, Duchamp constrói parte de seus trabalhos referindo-se aos processos que envolvem a transformação dos sólidos.

Há no *Grand Verre* (1915-1923)(fig.80) a idéia de destilação. Na análise de Da Vinci, no processo de destilação os alambiques dependem do resfriamento para produzir a condensação necessária das substâncias destiladas. Em consequência, o processo é lento.

Presente no funcionamento da parte superior do *Grand Verre*, na parte feminina da peça, chamada *La Mariée*, Duchamp fala em evaporação, isto é, momento de suspensão e transformação dos líquidos. Isso se partimos do pressuposto que há possibilidade de encontro entre a parte inferior, masculina, e a superior feminina. Mas as máquinas de Duchamp são celibatárias. Podemos focalizar os estudos de Leonardo da Vinci sobre a evaporação para explicar os processos de circulação e transformação da matéria no *Verre* e compará-los com as descrições de Duchamp.

Em colóquio, Pierre Sergescu fala dos processos de evaporação segundo os cadernos de Da Vinci. Ao se referir ao momento em que a água se evapora, Da Vinci afirma que é o calor do sol que a sustenta e denomina esse momento de *la rosée*. Sem o sol, ela tombaria com seu próprio peso e aí se chamaria *la gelée*

⁸³SERGUSCU, P., Léonard de Vinci et les mathématiques. **Colloque Leonardo de Vinci & l'expérience scientifique au seizième siècle**, p. 154.

blanche.⁸⁴ Supondo que Sergescu esteja correto, esses termos não seriam estranhos às partes e etapas da *Mariée* nas descrições a respeito de um hipotético funcionamento mecânico, ou melhor, alquímico, do *Verre*. As etapas de operações químicas sucessivas impregnam o pensamento de Marcel Duchamp: a emissão de vapores, os congelamentos, destilação, sublimação, separação, multiplicação, dissolução e projeção.⁸⁵

Michel Vanpeene, na revista *Étant Donnée*, chama atenção para o fato de que “as condições de exposição” são determinantes para tornar claro o sentido dos trabalhos de Duchamp. Essas “exposições extra-rápidas”, quase elétricas, ocorrem após sucessivas colisões e se sucedem de modo rigoroso e ao mesmo tempo particular, pois, como no universo da ciência, seguem suas próprias leis⁸⁶.

O gás, presente na placa que anuncia moradia ou como mecanismo implícito no funcionamento do *Grand Verre*, refere-se a outro tipo de ocupação de espaço. Em sua condição de sopro, ele indica que nessas circunstâncias nada mais pode ser fixo, nada mais pode caber em conceitos *apriorísticos* e que a ordem das coisas não pode mais se apresentar por meio de formas estabilizadas. Duchamp afirma ainda que os valores, mais que uma oscilação regulada pelo mercado, como anuncia a placa, são criados para serem desfeitos, pulverizados, ou reciclados, já na manhã seguinte.

Ao rejeitar a idéia de reproduzir a realidade como vontade de significação e verdade, ou mesmo de criar um duplo da realidade, exata ou idealizada, Duchamp dirige-se à busca de uma relação estreita entre significação e os sons da linguagem. Mas, nos títulos de seus trabalhos, ele corta todo vínculo natural entre as coisas tangíveis do mundo e a essência inteligível de que elas partilham. As correspondências entre os significados e as coisas não estão fixas e já não dependem apenas de nossa sensibilidade.⁸⁷

Os títulos obscurecem a compreensão dos trabalhos. Eles não dão “a ver”. Duchamp trabalhou sobre a separação entre a representação plástica e a referência lingüística e sobre a discordância e a falta de equivalência entre semelhança e representação. Com ele, a representação não se realiza nos conceitos de objeto,

⁸⁴Ibid., p. 161.

⁸⁵CARON, M. & HUTIN, S., *Les alchimistes*, p. 160

⁸⁶VANPEENE, M., Pharmacie. *Étant Donnée Marcel Duchamp*, p. 165

embora ele os utilize. Enquanto conceito artístico, eles não correspondem nem à coisa nem à matéria. Com ele, o conceito de objeto impõe novas apelações às coisas cotidianas, dando-lhes significados novos, uma vez que as coisas não mudam, continuam ali. Como Young-Girl Jang chama atenção, Duchamp faz com que aquilo que não é objeto e objeto afastem-se um do outro por meio de uma mudança de significantes contra as coisas. Se pensarmos em *Fontaine* (1917)(fig.74), o urinol: ele não muda ontologicamente, mas se torna objeto, pois ali foi o significante que mudou quando transposto para uma vitrine de museu. Na *Roue de Bicyclette* (1913)(63b), o significante não muda pois a roda que se torna objeto permanece a própria coisa. Já em *Trébuchet* (1917)(fig.47) coexiste simultaneamente o que não é objeto e o objeto: a coisa cotidiana não muda, permanece objeto e funcionamento. Duchamp, no entanto, ao mudar a sua posição e ao colocá-lo no chão, dá a este outro sentido, ou não-sentido.⁸⁸

Na visão de Mallarmé, cuja influência esteve presente no trabalho de Marcel Duchamp, quando nomeamos objetos, estamos em busca da alma das coisas. Muitas vezes jogamos e usamos o humor com as palavras, como fez Alfred Jarry, outra influência em Duchamp. Mas foi Mallarmé quem fez Duchamp descobrir o encanto com a sonoridade das palavras. E, também como Mallarmé, Duchamp era obcecado pela idéia do trabalho de arte como um símbolo do amor ou do desejo que não pode ser tocado.⁸⁹

Contudo, foi de Raymond Roussel que o artista tomou emprestado o processo pelo qual encontrou muitos títulos para seus trabalhos. Seus nomes fazem parte da materialidade dos mesmos. Nesse caso, contrariamente a Mallarmé, era necessário eliminar qualquer estado de ânimo.⁹⁰ Na perspectiva rousseliana adotada por Duchamp, os títulos surgem contra as coisas e os significantes contra os significados. Assim, o objeto duchampiano passa a ser o nome dos jogos de significantes e de significados.

Desde os títulos de suas telas iniciais que ele vinha estabelecendo o corte e a imposição de uma distância para com o mundo da experiência. Com Duchamp,

⁸⁷ ABASTADO, C., The language of symbolism. **The symbolist movement**, p. 93.

⁸⁸ JANG, Y.-G., **L'objet duchampien**, p. 66 et. seq.

⁸⁹ LIN, S.-H., **Illustrations et Présentations des Machines Intellectuelles à partir de Marcel Duchamp**, p. 86.

⁹⁰ LE BRUN, A., **Raymond Roussel – Œuvres**, p. 21.

parece que o começar a ler era também começar a se deslocar, sendo um primeiro passo para o afastamento com relação ao mundo sensual das formas. Assim, podemos imaginar que a entrada no mundo da linguagem já seria um primeiro sentimento de exílio e separação.

Se, como afirmava Walter Benjamin, nosso alfabeto significou um descolamento sinestésico de nossa parte para com o mundo dos sons, a linguagem já desde esse momento teria deixado de nos refletir.⁹¹ Assim, a ação de inserir títulos nas telas ou nos *ready-mades* assemelha-se muitas vezes à lembrança da distância com que, ao criar, simultaneamente, nos separamos do mundo. Esse sentimento de exílio, ruptura talvez essencial à cultura ocidental, também pode ser reconhecido como uma forma de liberdade e não como grilhão, parece indicar Marcel Duchamp.

Embora torne literal a transparência do vidro, o próprio título do *Verre* também pode ser lido como copo, ou taça, como aparece freqüentemente nas telas cubistas. Assim, são muitas as referências “literárias” no trabalho de Duchamp. Segundo Michel Vanpeene, podemos encontrar em Jules Laforgue, por exemplo, a presença de um trem, quando o escritor diz: “Avez-vous entendu? Oh! C’est déchirant! C’est le sifflet aigu, désolé, solitaire, d’un *train* noir de damnés pèlerins de mystère, Dans la nuit lamentable à jamais s’engouffrant. Tout s’allume, beuglants, salons, tripots et bouges, et le pharmacien sur le blême trottoir, faut s’épandre les lacs des boccas verts ou rouges Phares lointains de ceux qui s’en iront ce soir.”

Por meio dessa *démarche* sonora do real, há toda uma técnica de sugestão e uma maneira de recriar um contato longínquo e ideal com as coisas reabilitadas de outra maneira.⁹²

A peça *Impressions d’Afrique*(1932) foi uma influência marcante em Marcel Duchamp. Sem ser descritiva, Roussel nela se refere a uma caixa, que se assemelha ao *Grand Verre*: “Le roulement était moulleux et parfait, grâce à d’épais pneumatique garnissant les roues silencieuses, dont les fins rayons

⁹¹BENJAMIN, W., A Tarefa do Tradutor. Dans le language en général et sur le language humain. **Œuvres**, p. X e XI

⁹²VANPEENE, M., Pharmacie. **Étant Donnée Marcel Duchamp**, p. 168.

métalliques semblaient nickelés à neuf.”⁹³ Mais adiante, encontramos a seguinte descrição:

‘Nous sûmes que l’instrument allait bientôt fonctionner devant nous grâce à un moteur électrique dissimulé dans ses flancs’ (...) Régis de même par l’électricité, les cylindres poursuivaient deux buts opposés, le rouge contenant une source de chaleur infiniment puissant, alors que le blanc fabriquait sans cesse un froid intense capable de liquéfier n’importe quel gaz. L’ensemble, en très fin, rappelait ces solides chariots qui servent à rouler malles et ballots sur les quais des gares”. (meu: *Le grand Verre.*) (...) La cage de verre renfermait un immense instrument musical comprenant des pavillons de cuivre, des cordes, des archets circulaires, des claviers mécaniques de toute sorte et un riche attirail consacré à la batterie. (...) Contre la cage, un large espace était réservé sur l’avant de la plateforme à deux vastes cylindres, l’un rouge l’autre blanc, mis chacun en communication par un tuyau de métal avec l’atmosphère enfermée derrière les parois transparentes.(...) Un bloc de bexium soumis à des températures diverses changeait de volume dans des proportions pouvant se chiffrer de un à dix: C’est sur ce fait qu’était basé tout le mécanisme de l’appareil.(...) Au sommet de chaque cylindre, une manette tournant facilement sur elle-même servait à régler l’ouverture d’un robinet intérieur communiquant par le conduit de métal avec la cage en verre. Bex pouvait changer à la volonté la température de l’atmosphère interne.(...) Prenant comme prétexte son prochain départ pour les périlleuses contrées, elle résolut d’adopter le costume masculin, dont la commodité convenait parfaitement aux difficultés d’une audacieuse exploration. Son choix se fixa sur un uniforme d’officier, elle pourrait ainsi donner aux tuyaux sonores une apparence d’aiguillettes, en imitant le subterfuge grâce auquel on dissimule les cornets de sours dans des montures d’éventails ou de parapluies.(...) le bloc et le tapis reposaient côte à côte sur une courte planche de dimensions strictement suffisantes.’

Referindo-se a um funcionamento semelhante ao do Verre, Roussel escreve: “Recommandant, ainsi qu’un photographe, la plus complète immobilité aux figurants.”

Em outra passagem, Roussel descreve uma estrutura semelhante ao trabalho *Why not sneeze-Rrose Sélavy* :

‘Un thermomètre excessivement haut dressait sa tige fragile hors de la cage, où plongeait seule sa fine cuvette pleine d’un étincelant liquide Violet” Ou descreve uma situação semelhante a que se passa no *Étant Donnée*: “Le buste blanc et rose, pareil à une poupée de coiffeur, avait de grands yeux bleus aux longs cils et une magnifique chevelure blonde séparée. (...) L’intangible et fugace moulage évoquait une femme aux cheveux ébouriffés, qui, attablé devant un repas monstrueux comprenant deux genisses coupées en larges quartiers, brandissait avidement une fourchette immense”. “Posant ses deux fardeaux sur le sol, Fuxier sortit de sa poche une petite lanterne sourde. (...) Un courant électrique, mis en activité au sein d’un phare portatif, projeta soudain une éblouissement gerbe de la lumière blanche, pointée vers le zénith par une puissante lentille.(...) Au dessous du gracieux baldaquin, un phare, actuellement sans lumière, était soutenu par une tige métallique à sommet infléchi’.

⁹³ ROUSSEL, R., *Impressions d’Afrique*, p. 53 passim.

Como se fosse Duchamp quem estivesse realizando a passagem do *Grand Verre* para o *Étant Donnée*, Roussel escreve: “Auprès de l’alcove, une plate-forme fragile supportait une amphore aux contours bizarres, contre laquelle s’allongeait un objet cylindrique pourvu d’une hélice.”

Não foi apenas o teatro de Roussel que serviu de fonte de inspiração para Duchamp, tanto que no romance *La Doublure* (1896), encontramos:

‘Au mur des deux côtés de la glace sont deux becs de gaz, sous la flamme sur un blanc de faïence on lit une réclame qu’on voit partout, le bec de gauche fait plus clair que l’autre, dont la clef n’est pas très droite, en l’air une haleine du gaz, transparente, s’élève du verre, en faisant faire une frisure très brève au mur qui paraîtrait, lui, trembloter. Son corset par devant a ses agrafes pleines de reflets sur leur cuivre étincelant, plat, lui reste ainsi quelque temps immobile, enfoui dans la chemise au même endroit, puis il varie la place, et maintenant par toute une série de baisers caressants, il monte vers son cou (...) mais, sur la chaussée, à présent, vient lentement un grand char. Un mannequin grotesque de figure avec un nez rouge, gigantesque de taille, représente, assis, un rémouleur : un habit à grand col en linge, de couleur brune, culotte courte et bas clairs, le déguise en ancien artisan.’⁹⁴

Em *La Doublure* ainda podemos encontrar inspiração para o personagem de *Rose*: ‘Une femme dépassée, ronde et forte, en là touchant de près, et même la cognant du coude, comme exprès. Mais elle se retourne aussitôt et s’excuse, en disant que vraiment elle est toute confuse, Avec l’accent anglais, sur un ton larmoyant. Son masque est sans couleur, et Roberte en voyant son teint rosé, découvre alors que c’est un homme.’⁹⁵

Se, como afirmamos, existe uma cena e uma teatralidade em Pablo Picasso, também podemos encontrá-la em Marcel Duchamp. Trata-se de uma idéia de teatro completamente diferente, muito semelhante ao teatro de Raymond Roussel, que supomos presente em Duchamp. Não é um teatro de quadros vivos nem de imagens. Nele, fator que atraiu Duchamp, não é a visualidade que tem primazia. O visível é dissolvido pelo texto e é fortemente suscitado pelos objetos encontrados ou fabricados. Seus personagens são reduzidos aos gestos de sua voz e perdem sua realidade à medida que as vozes de suas recitações vão prosseguindo. O que vemos não é jamais o que pensamos, e, dessa forma, o singular se revela como duplo ou como simples cópia. Trata-se de um teatro que visa, como ocorre com

⁹⁴ROUSSEL, R., *La Doublure*, p. 42.

⁹⁵Ibid., p. 42.

Marcel Duchamp, uma desconstrução da noção de representação, se esta for considerada projeção.⁹⁶

No teatro de Roussel, entre a cena presente e o som da voz se constrói um universo imaginário e mental que provém da dinâmica das repetições lingüísticas e dos duplos. Isso se faz presente não só em seu teatro, como também em sua poesia. Nele, só o lugar da exposição faz, do objeto, arte. Em Roussel, como em Marcel Duchamp, o valor artístico mudou de lugar e a relação entre estética e arte se faz “em proveito de uma esfera localizada como cena, onde tudo o que é mostrado é da arte. O museu, ou o teatro, assemelha-se à artefato.”⁹⁷

Nas cenas de Roussel, as ações dos atores são antes de tudo fatos da linguagem. A psicologia de seus personagens é inexistente. Ele renuncia aos artifícios do teatro ou os reduz ao mínimo, como ocorre em Duchamp com sua poética do *infra-mince*. Roussel junta uma massa de objetos heteróclitos que instala sem muita concreção ou direção de cena e dirige-os para o espaço da palavra ou para a imaginação do espectador. Em suas peças, a imagem exerce um papel particularmente importante. Como muitas vezes em Marcel Duchamp, a descrição verbal freqüentemente duplica a presença plástica e, portanto real, do objeto.⁹⁸

Não se trata, obviamente, de um teatro da natureza. Para Roussel, a criação moderna, desde Alain Poe e Baudelaire, não é mais, como entre os românticos, um trabalho de inspiração que aja paralelamente e em conluio com a natureza. Há um procedimento, e um procedimento artificial, que preside toda criação. Neste, a estrutura não é regida por uma lógica causal e consecutiva. É a semelhança e a simultânea diferença de elementos muito diversos que os reúnem. Entretanto, a minúcia com que cada objeto é descrito, com uma enormidade de detalhes técnicos — como, aliás, também ocorre nos escritos de Duchamp —, faz com que os objetos e as máquinas de Roussel eliminem toda realidade.

Assim, sob a influência de Roussel, a escrita e a pintura em Marcel Duchamp tentam inutilmente juntar o espaço deixado vago pelo irremediável

⁹⁶ERULI, B., *Le Moule et le Clou - Les objets idiots de Roussel. Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne?*, p. 210.

⁹⁷LIN, S.-H., *Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles à partir de Marcel Duchamp*, p. 209.

⁹⁸ERULI, B., *op.cit.*, p. 230.

descolamento entre a realidade dos objetos evocados e sua representação. Dados através de uma abundância de detalhes, os objetos de Roussel e de Marcel Duchamp exprimem a impossível coincidência da verdade e de sua representação⁹⁹. Segundo Brunella Eruli, o universo rousseliano é estranhamente habitado por toda espécie de máquinas e de objetos que, ao se multiplicarem, acabam assinalando o desaparecimento dos objetos no mundo visível.

Duchamp, que abandona toda referência sensorial quando começa o *Grand Verre*, ao se referir a Roussel, afirma: ‘After *Impressions d’Afrique*, I saw at once that I could use Roussel as an influence. I felt that as a painter it was much better to be influenced by a writer than by another painter and Roussel showed me the way. It was fundamentally Roussel who was responsible for my glass, *la Mariée mise à nu par ses célibataires même*.’¹⁰⁰.

Como no teatro rousseliano, também no *Grand Verre — la Mariée mise à nu par ses célibataires même*, os objetos são elementos de uma colagem. Roussel inverte as relações esperadas entre objeto e contexto do mesmo modo que as colagens cubistas invertiam as relações entre o fundo e a superfície do quadro. Assim, assistimos a uma verdadeira multiplicação de objetos, os quais, apesar de adquirirem consistência mediante descrições minuciosas, vão perdendo seu sentido de realidade, o que é paradoxal e ao mesmo tempo irrecusável. A minúcia com que cada objeto é indicado faz com que os objetos e as máquinas de Roussel eliminem toda realidade outra, como nas descrições e projetos de Marcel Duchamp.

Suas descrições não nos colocam em posição de categorizar seus objetos. Entretanto, segundo Young-Girl Jang, *Fresh Widow*, *La Bagarre*, *Porte 11*, *Prière de toucher*, *Not a Shoe*, *Feuille de Vigne Femelle*, *Objet Dard*, *Coin de Chasteté* podem ser considerados esculturas; *Étant Donnée* seria uma instalação; *LHOOQ*, o cheque *Tzank*, *Belle Haleine*, *Roulette Monte Carlo*, *Eau et Gaz à tous les étages* seriam objetos “simulados” e através de *Fontaine*, *Air de Paris* e *Trébuchet*, Duchamp teria arquitetado conceitos. Com *Rrose*, uma diferença se estabelece, e

⁹⁹Ibid., p. 218.

¹⁰⁰SWEENEY, J. J. & DUCHAMP, M., Interview Eleven Europeans in America. **Bulletin of the Museum of Modern Art**, p.11.

aí, travestido, o próprio corpo do artista se torna objeto, ao tempo em que também se dissimula¹⁰¹.

Na trajetória de Duchamp, o corpo assume múltiplas estratégias de apresentação. Entre elas, pode aparecer como produto “acabado” ou apresentar-se como mercadoria. Na fotografia feita por Man Ray, intitulada *With my tongue in my cheek* (1959)(fig.75), o artista mistura nessa fração de corpo uma fotografia de seu perfil e molde de gesso, além de confundir processos de fabricação artesanal com os de ordem industrial. Além disso, *With my tongue in my cheek*, expressão inglesa quer dizer “*se moquer de*,”¹⁰² isto é, debochar ou rir de alguém. Num auto-retrato, esse título irônico só pode significar a impossibilidade contemporânea de discernir e ler fisionomias e estados de espíritos, inclusive a de si próprio. O próprio *Fresh Widow* (1920)(fig.76.a) pode ser considerado a materialização de algo que, por sua natureza, não se expõe ao olhar nem ao outro.

É verdade que as fisionomias não participavam da racionalidade científica do século XVIII, embora o estudo das mesmas tenha sido muito presente antes, como vemos nos estudos de Leonardo da Vinci. Mas ela não deixou de ser um elemento essencial no conhecimento comum e nos saberes ordinários que informavam as práticas de observação do Outro. A partir do século XIX, há um grande corte no saber e uma grande fratura das linguagens do corpo no Ocidente. Assim, as fisionomias, antes relegadas, passam a fazer parte do estudo objetivo do homem orgânico a partir dessa escuta subjetiva do homem sensível. E, no entanto, com essa argamassa interrompendo o perfil de seu auto-retrato, Duchamp se refere à impossibilidade de se constituir um perfil humano contemporâneo.

Já através do estabelecimento de uma analogia entre corpo e máquina Duchamp havia apresentado esse corpo destituído de uma identidade própria. Contudo, ele aproveita essa brecha e, através do colapso de categorias, acaba gerando um sentido de corporeidade que não deixa de ser expansivo.

Duchamp critica. Ele mostra que esse corpo em auto-exposição, entrincheirado em parte da pintura moderna como último lugar de defesa contra as ameaças de seu “desaparecimento” pelos processos de produção industriais também pode se apresentar como modo de dissimulação. Presença de corpo e

¹⁰¹JANG, Y-G., *L’objet duchampien*, p. 74.

identidade como farsa no mundo das imagens contemporâneas, elas são o próprio “retrato” da ambigüidade.

Através do personagem de *Rose Sélavie* (1921)(figs. 60 e 61) — como *With my tongue in my cheek* (fig.75), também uma fotografia —, Duchamp mostra que a atitude de velar-se pode ser um modo de revelação ou de proteção. Também se mostra como produto no corpo rotulado e embalado do perfume *Belle Haleine* — *l'eau de vie* (1920)(fig.59).

Tão volátil quanto seu rótulo, *Belle Haleine* invoca o odor, sentido corporal que mantém a integridade do objeto contemplado. Ao contrário da tradição do olhar naturalista renascentista, Duchamp mantém-se fora do alcance e do sentido do tato. Essa “Mona-Lisa contemporânea” também guarda relação com a idéia de fetiche das mercadorias, uma vez que o odor, ou perfume, é a própria dissipação do corpo. Aliás, esse perfume, ou trabalho, não exprime propriamente uma relação posto que é consumido no próprio ato de sua fruição. Entretanto, ao se evaporar, cria imediatamente uma nova demanda.

O odor, tornado artifício, isto é, perfume, também é um gás que não se fixa e que se apresenta embrulhado como artefato. Sem gênero ou lugar possível apresenta-se ainda como rótulo na figura andrógina de *Rose Sélavy*. Inapreensível, esse corpo acaba assinalando uma posição que não é só de distância, mas que toma também como estratégia a multiplicação e sua pulverização.

Um ponto zero no espaço,¹⁰³ para usar a expressão de Eugen Bavcar, já que ao multiplicar-se por vezes apresenta-se como ausência, o conceito de corpo com Marcel Duchamp pode se tornar portátil como uma mala. É importante saber que a palavra “valise” também pode significar erotismo, como ocorre no universo de Lewis Carrol.¹⁰⁴ Se o corpo erótico e distanciado de Duchamp pode desaparecer num universo de máscaras, como em *Rose Sévavy* (1921)(figs.60 e 61), ele também pode se deslocar de modo abstrato e distanciado. Não só por meio de caixas e valises, mas principalmente através dos lances de seus jogos. Para David Joselit, a ênfase de Duchamp com o xadrez coincidiu temporalmente com *Fresh*

¹⁰²CLAIR, J., **Marcel Duchamp**, p. 133.

¹⁰³BAVCAR, E., Corpo – espelho quebrado da história. **Jornal Folha de São Paulo**, 2001

¹⁰⁴LAPOUGE, Gilles. Cf. Pornographie. In: **UNIVERSALLIS**.

Widow (1920)(fig.76a) e significaria uma transformação em seu discurso sobre a mecanização, pois o jogo se baseia numa economia e estratégia de forças. O corpo que também não se cristaliza, como o gás ou o fluxo de água do *Grand Verre* (1915-1923)(fig.80), fazem parte, ainda segundo Joselit, de um movimento imobilizado numa máquina.¹⁰⁵ E, no entanto, o corpo de Duchamp também tem a capacidade de se multiplicar de modo poroso.

Na lógica de Duchamp, enquanto organismo, o corpo vê-se igualmente reproduzido e atuando como máquina ou como aparelho tornado sistema organizacional. Só que o imaginário das máquinas em Duchamp refere-se a processos que já nada produzem ou reproduzem. Sequer transferem-se corporalmente, como ocorre com suas “máquinas celibatárias”. Com seus objetos anti-reprodutivos, com cor de “carne”, Marcel Duchamp antecipa um corpo tornado híbrido que já integrou a noção de artifício à sua própria natureza. Dessa maneira, também as formas alegóricas podem ser úteis no sentido de indicar o caráter efêmero dos fenômenos já que sublinham o percurso e a distância entre o presente e um passado tornado muito remoto. Com essas máquinas humanizadas, Duchamp refere-se a um corpo cujos sentidos físicos que o conectavam ao mundo já não o fazem sob o mesmo estatuto. Não sendo o mesmo, este já não pode ser tomado como um dado da natureza que tenha condições de facultar o encontro entre homem e arte como antes.

As afirmações de Duchamp quanto à noção de trabalho e à alienação dos sujeitos perante seus processos produtivos se referem a um corpo que se tornou inorgânico mediante sua própria ação no mundo, pois antes quem fabricava mundo, fabricava homem. Ele então pergunta: qual noção de humanidade pode ser fabricada agora?

Não é de hoje, conclui, que se ludibria o olhar e a idéia de uma natureza humana. Duchamp chama justamente atenção para o caráter artificial que a fabricação de mundo vem tornando patente. Ele desmascara o quanto nossa natureza sempre foi inseparável da ordem da cultura e mostra como agora ela se define por automatismos. Estranhos ao corpo, mas a eles imprimindo sua própria

¹⁰⁵ JOSELIT, D., *Infinite Regress* – Marcel Duchamp (1910-1941), p. 163.

lógica, essa automação faz com que hoje já não possamos mais distinguir entre a idéia de cópia e de reprodução, cuja indefinição agora tomou o lugar de realidade.

Assim, o caráter antagonista dos processos de constituição de significados acaba virando as costas para os espelhos e se estabelece como janelas fechadas ou portas que interdita caminhos. Com esses obstáculos, como presente em *Étant Donnée* (1946-1966)(figs.68), e em suas janelas fechadas, como ocorre em *Fresh Widow* (1920)(fig.76.a), ele interdita o contato entre corpo e trabalho.

Duchamp, que afirmava haver abandonado o tubo de tintas para tornar-se um *fenêtrier*, não encaixotou apenas trabalhos seus. Fez dos mesmos caixas ou pequenos “museus”. Estas tanto podem ser tomadas em referência às “câmeras escuras”, primeiras máquinas fotográficas, quanto podem ser vistas como local da cena teatral renascentista. Por fim, e talvez sobretudo, como mercadorias-fetiches. Muito comuns nos encartes de produtos da época (fig.54), essas caixas confundem a relação entre os termos continente e conteúdo, além de se encontrarem referidas a uma outra materialidade para o lugar de seu acontecimento fenomenológico.

São caixas a *Boîte Verte* (1934), *La Boîte - en - Valise* (1936-1941)(fig.56), *Torture Morte* (1959)(fig.58), *Sculpture Morte* (1959)(fig.57) e até *Étant Donnée* (fig.69). Encaixotam-se corporalmente em fragmentos que parecem tanto mais móveis porquanto mais encerrados em si mesmos. Ao simular a caixa da câmara escura, também *Étant Donnée* (1946-1966)(fig.57) projeta de modo invertido o espaço mental do *voyeur* sobre uma cena construída em três dimensões. Sua aparição passa a ser a consequência lógica de um mecanismo ótico já evocado no *Grand Verre*, que pretende projetar em quatro o mundo tridimensional de sua seção masculina, seção inferior do trabalho.

O vínculo entre mobilidade e imobilidade, entre vacuidade e opacidade são essenciais aos olhos de Duchamp. E ele faz questão de torná-las literais, ao afirmar ainda: “parce que quand vous regardez vous-même une chose, si vous pensez à une autre chose en même temps, vous ne la voyez pas comme elle est, vous comprenez: il y toujours cette marge — “c’est une réinstauration, si vous voulez, de l’object dans un autre domaine.”¹⁰⁶

¹⁰⁶JOUFFROY, A., **Marcel Duchamp**, p. 46.

Na trajetória de Marcel Duchamp, as séries de janelas e portas vêm para tornar literal esse desvio, ou desvão, além de obstaculizar a visão e impedir que ela estabeleça uma relação corpórea de reversibilidade entre sujeito e obra, iniciada com o olhar. Se considerarmos a visão como desejo de apropriação e exploração de mundo, a ação de tornar literal essa interdição por meio do enquadramento dessas caixas e malas refere-se igualmente ao problema do fundo na pintura, isto é, aos limites impostos entre o corpo do trabalho e seu cerceamento num espaço concreto e físico. Por outro lado, o enquadramento físico dos mesmos em caixas pode libertá-los, pois a visualização dessa impossibilidade do “corpo” do trabalho se expandir em busca de significação, como ocorre na pintura, livra-a de uma idéia de composição que tenha que se estreitar ao corpo da tela. Com essas caixas, que se faz presente mesmo em *Étant Donnée*, Marcel Duchamp firma sua posição de rejeição à pintura.

Alegorias de mercadorias que se tornaram fetiches e de máquinas que tomaram o corpo de produtos, com essas caixas Duchamp repete a mesma referência à situação de clausura, já presente na gaiola *Why not Sneeze* (1920)(fig.59). A esse respeito, o comentário do próprio artista: “First of all there’s the dissociational gap between the Idea of sneezing and the Idea of... Why not sneeze? Because, after all, you don’t sneeze at will; you usually sneeze in spite of your will. ‘Sneezy’, assim como o desejo ou o trabalho de criação não dependem de nossa vontade apenas. Para Joselit, espaço poroso entre a atividade psíquica e corporal, essa gaiola seria o colapso do espaço abstrato do tabuleiro de xadrez, posto que os cubos de mármore são numericamente os mesmos das peças de jogo, como Damish já havia percebido.¹⁰⁷

Por meio dessa gaiola, o artista se refere mais uma vez à questão das densidades pois há aqui também a relação que se estabelece entre os conteúdos do trabalho: cubos de açúcar, apresentados na geometria estrita e polida do frio do mármore, e um termômetro dentro de um espaço tridimensional. Com essa caixa, ele também se refere à condição da pintura: *malade*. Para Duchamp, organização e agenciamento da matéria, o corpo deve ultrapassar a própria estrutura e romper conceitualmente sua unidade, antes estabelecida como substância e espessura.

¹⁰⁷ JOSELIT, D., *Infinite Regress* – Marcel Duchamp (1910-1941), p. 164.

Ao fim e ao cabo, o gás, sinal de mercadoria na placa *Eau & Gaz* (1958)(fig.76.b), ou força propulsora invisível na engrenagem da peça *La Mariée mise à nu par ses célibataires même, ou Le Grand Verre* (1915-1923) (fig.80), toma corpo na lamparina do *Étant Donnée* (fig.69). No fundo desse espaço cúbico, há uma água que cai, de modo literal, em cascata. Há ainda uma paisagem pretensamente rural, embora completamente artificial, tal como se apresenta na natureza-morta a que nos referimos antes, intitulada *Sculpture Morte* (1959)(fig.57).

No *Étant Donnée* (1946-1966)(fig.69), não só o gás, mas também o desejo — metáfora e dimensão do impossível — tomam forma perceptível. Duchamp propõe e ao mesmo tempo interdita o corpo exposto. Por meio de uma porta de madeira antiga que o artista trouxe como *ready-made* da Espanha, ele estabelece a impossibilidade de qualquer união. Essa negação do encontro também é reiterada na distância intransponível entre a *Noiva* e os *Celibatários* do *Grand Verre* (1915-1923) (fig.80).

A condição de isolamento do corpo é convertida em ar aprisionado na ampola do *L'Air de Paris* (1919)(fig.65), ou na essência arrolhada do *Belle Haleine - L'Eau de Vie* (1921)(fig.61), que continuam sublinhando a posição do corpo apartado. Desse modo, parece-nos que a referência de corpo que se apresenta em Marcel Duchamp está vinculada a um vazio que torna infrutífera toda tentativa de preenchimento.

Estrategicamente, ao tempo em que confirma uma situação social fragmentar, Duchamp a transforma. A idéia das colagens cubistas, pelas quais fragmentos da realidade cotidiana são tirados de circulação e introduzidos no espaço da pintura, interessa ao artista. Mas não da mesma forma, pois lhe fascinam as transferências de sentido tal como se realizam nos processos fotográficos. Ao guardar distância quanto a seus processos de trabalho, Duchamp realiza um movimento no qual os corpos, ao se materializarem, simultaneamente acabam se desvinculando dos processos que lhes deram origem e deles se despregam.

Entretanto, suas caixas fazem parte ainda de uma estratégia. Sempre operando sobre conexões de aparência diluída, sua postura é a do desvio: evitar caminhos que o levassem a criar uma identidade entre homem e linguagem. Na

verdade, Duchamp chegava a criar obstáculos epistemológicos que induzissem a uma impossibilidade de se pensar fenomenologicamente a relação com seu material. Ao provocar um curto-circuito na concepção de seu processo de trabalho como um processo orgânico ou co-natural, ele se calca na idéia de densidade. Assim, o corpo de seus trabalhos se estabelece de outra maneira no espaço.

Através de seus recortes estratégicos e de suas caixas — alegorias da reificação —, Marcel Duchamp não enaltece a conclusão dos processos artesanais de trabalho finalizado em objetos mas os trajetos e percursos que não se fecham e que, aparentemente, não pretendem apresentar resultados.

De modo extremamente bem-humorado, Duchamp alertava para o fato de que, no futuro, as pessoas poderiam ver uma exposição no Japão ao acionarem, como hoje, um simples botão, ou tecla.¹⁰⁸ E agora, realmente, afirma-se que somente com as tecnologias digitais e computacionais é que se tornou possível suspender a “fé perceptiva”. Através dessa nova tecnologia, a crença na aderência a um mundo concebido como lugar de coisas é suspensa. Aí sim, houve uma revolução não só iconológica, mas talvez até ontológica: ao fazer com que corpo e realidade passassem a ser meras imagens, elas já nada apresentam como auto-referências sensíveis a não ser elas mesmas. Essas imagens desencarnadas concretizam, finalmente, a lógica surrealista do capitalismo.

Étant Donnée (1946-1966)(fig.69), uma caixa — tornada instalação — apresenta um corpo agigantado de mulher. No corpo híbrido dessa mistura de boneca e mulher, a exposição da nudez e de entrega é um espetáculo confuso: entre o natural e o artificial, a cena parece se referir a um ato passado em que violência e prazer se misturaram. Há nesse corpo que se oferta indício de alguma ausência. Esse vazio, contudo, não pode ser preenchido pelo espectador, que só pode olhar a cena pelo buraco de uma porta. Assim, também em Duchamp, há a referência à idéia de cena e de espetáculo, só que elas se apresentam como insólito e como mutilação.

Depois da proibição anteposta pela porta, entre espanto e constrangimento, a cena é ação que cai no vazio. Diante da ausência do produtor, e também do espectador, que é obrigado a se ver excluído, esse vácuo aponta para uma

transgressão que se liga ao problema do lugar do imaginário e do real e para uma interrogação quanto ao lugar da criação de identidades na ordem da cultura hoje. Beirando o patético, com esse cabelo desajeitado que não se esconde como peruca, o corpo totalmente artificial do *Étant Donnée* repete a mesma inútil procura: o não-lugar. Esse vazio está apontado nas imagens decalcadas pelo processo de anamorfose, presentes na tela *Tu m'a* (1918) (fig.71).

Antes, o cubismo havia decomposto a aparência dos objetos imóveis em múltiplas facetas e linhas de clivagem, mas os reconstituía como objetos e confirmava a realidade dos mesmos ainda que em pedaços. Duchamp dissolve essa realidade em pedaços: o real não é mais que um fluxo contínuo de aparências, um teatro de sombras sempre renovado, de fantasmagorias e de escamoteação de silhuetas. Todos os aspectos do visível foram reduzidos a uma estenografia abstrata. Com essa maneira de conceber os processos de criação, Duchamp desfaz as conexões físicas entre as coisas. Como nas fotografias, ele dilui o vínculo direto entre a imagem, ou foto, e o referente que ela denota. Como impressões em séries, suas imagens são indiciais: só reenviam indiretamente e a referentes determinados, mais precisamente àqueles de que são na realidade resultados físicos e químicos.

Nas fotografias, a designação está dinamicamente ligada a um objeto único e só a ele. Seu sentido é essencialmente pragmático e é determinado pela relação afetiva para com seu objeto e sua situação de enunciação. As fotografias afirmam sua existência, mas nada dizem sobre o sentido de sua representação. Seus referentes são colocados de maneira empírica e “neutra”.

Essa neutralidade, ou espécie de não-lugar, também está na ação de se travestir, pela qual se cria uma identificação contrária, isto é, com aquilo que se esconde. Desengonçado, Marcel Duchamp se apresenta como *Rrose Sélavy* (1920) (fig.60). Segundo Jean Clair, nessa foto, a testemunha que olha, vê, mas não extrai nenhum sentido. A situação permanece enigmática, a menos que faça parte da situação de enunciação de onde a imagem provém.¹⁰⁹

¹⁰⁸HULTEN, P., *The Blind Lottery of Reputation or The Duchamp Effect*. **Marcel Duchamp**, p.13 passim.

¹⁰⁹CLAIR, J., **Duchamp et la photographie** – essai d’analyse d’un primat technique sur le développement d’une œuvre, p. 50.

Enquanto índice, a imagem fotográfica não teria outra semântica que não sua própria prática, posto que a imagem-foto é inseparável de sua experiência referencial e do ato que a funda. Sua realidade primeira é a afirmação de sua existência. Ela é inicialmente um índice e a existência física de seus referentes é autônoma. Em seguida, até pode se tornar ícone quando estes passam a se assemelhar e, a partir dessa semelhança, adquirir sentido.

De acordo com o próprio Duchamp, a imaterialidade paradoxal dos seus trabalhos fazia parte de uma estratégia que visava recuperar a arte, perdida em meio a um processo que ele via como desumano¹¹⁰. Para ele, a arte devia recuperar seu caráter de sonho e devaneio; não devíamos esquecer que a medida do homem está exatamente no oposto do caráter “mediúnico” assumido pelos artistas.

Antecipando-se, Duchamp torna portátil o sentido da criação, como ocorreu com suas caixas, e na misteriosa peça *Underwood-Pliant...de Voyage* (1916)(fig.62.b), que, num jogo de inversão de letras, iria se tornar *rendez-vous*. Entretanto, esse lugar de encontro está referido a uma movimentação constante e ao aspecto não-apreensível dos processos de procura.

Na arte, tradicionalmente, o homem é o tema. Com Duchamp, são as coisas que surgem primeiro em cena. Parcialmente resultado da cultura material e um reflexo da sociedade no século XX, na trajetória de criação do artista elas representam não só a mudança do tempo, como indicam a consciência aguda e antecipada de nossa época, pela qual a materialidade das mesmas tomou dianteira. Quando os objetos escolhidos pelo artista se tornam o tema da arte, elas realizam uma ruptura epistemológica com a arte tradicional. Quando mudam seu nome, tornam-se objetos. Quando conservam os nomes das coisas que apresentam como obra de arte, permanecem tal e qual, somente coisas.

Na obra de Duchamp, os objetos têm uma existência independente da apelação que ele lhes dá. De feição imaterial, seus atos muitas vezes não os tocam, só a seus nomes. Assim, permanecem onde estão.¹¹¹ É pelo nome que ele doa seus objetos à esfera de significação. Seus *ready-mades* não amarram os objetos aos sentidos que eles tinham; ao contrário, inicialmente, eles são esvaziados.

¹¹⁰CABANNE, P., **Marcel Duchamp** - entretiens avec Pierre Cabanne, p. 111.

Os *ready-mades* de Marcel Duchamp significam a possibilidade de escolher e expor algo que não fosse suscetível de provocar nenhuma emoção estética, e, assim, tornam mais legível ainda sua condição de objeto. Seu desejo era chamar a atenção, mas queria que isso ocorresse segundo uma modalidade definida pelas próprias coisas.¹¹²

Entretanto, presente mesmo nos *ready-mades*, o alvo principal da trajetória de Duchamp era percorrer e libertar-se da contração do espaço. Esse movimento ainda não estava no homem triste, nem no movimento do trem, como o que o artista se reportou na tela intitulada *Jeune Homme triste dans un train* (1911)(fig.51), mas entre dois movimentos paralelos — o do homem e o do trem — e a possibilidade de escolher. A partir da constatação *blasé tout est fait*, pode-se ainda escolher. Porque não chegamos, nem chegaremos, ao *tout trouvé*. Entretanto, é fundamental mudar a direção, “et perdre la possibilité d’encontrer deux choses semblables.”¹¹³

A noção de *ready-made* permitiu a Duchamp ampliar e modificar o sentido do objeto e acrescentar a este qualidades não habituais. O *ready-made* difere dos meios tradicionais da arte, isto é, pintura e escultura, pelo fato de tirar sua força não de sua forma intrínseca, mas do contexto em que, ao acolhê-lo, juntos, objeto e contexto, fazem oscilar a barra arte-não-arte.

Segundo Jouffroy, os *ready-mades* seriam coisas que na verdade nem olhamos direito, já que não possuem apelo sensual.¹¹⁴ Para Thierry de Duve, os *ready-mades* seriam pulsão de morte também, uma vez que cada palavra, lapso de repetição e escolha que sugerem, interrompe o uso dos mesmos enquanto objetos. A intenção de Duchamp através dos *ready-mades* era chegar à arte através de uma suspensão. Além disso, os *ready-mades* só se tornam presentes através da privação de sua potência. Por estarem em qualquer parte, ou lugar algum, diluem a própria realidade.

Os *ready-mades* são a forma mais alienada e, portanto, mais extrema da poesia, pela qual a própria privação torna-se presença. Através de uma

¹¹¹JANG, Y.-G., *L’objet duchampien*, p. 111.

¹¹²DECIMO, M., *Marcel Duchamp mis à nu à propos du processus créatif*, p. 37.

¹¹³DUCHAMP, M., *Du Signe*, p. 47.

¹¹⁴LIN, S.H., *Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles à partir de Marcel Duchamp*, p. 240

passividade ativa e de uma flutuação¹¹⁵, ela está presente no próprio ato do artista, que afirma:

‘Je les ai faits sans intention, sans autre intention que celle de me débarrasser des pensées. Chaque *ready-made* est différent. On ne trouve pas de caractère commun aux trente ou trente-cinq *ready-mades*, sinon qu’ils sont manufacturés. Quant à avoir une idée directrice, non. L’indifférence: ni goût dans le sens de la matière bien faite Le point commun, c’est l’indifférence.’¹¹⁶

Os *ready-mades*, ainda, não provocam fusão, já que só se reconhecem através de sua radical diferença. Duchamp mantém a experiência da diferenciação e do exotismo como se houvesse um tabu a respeitar, como se houvesse uma aproximação e uma separação que deveriam permanecer. Ele não adere a nada nem esposa nenhuma causa criadora. Sua ação é pura experimentação, mas empreendimento que não se conforma à ordem da experiência e que, ao se manter entre os dois, não assume uma nova forma, nem no ordenamento do mundo nem nas formas das obras.

Se tomarmos por base o corpo do *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, Le Grand Verre* (1915-1923)(fig.80), irreconhecível diagrama claramente pertencente à ordem da cultura e do artifício, e supusermos que a metade superior — parte feminina — do *Grand Verre* origina-se da abstração da anatomia diluída figurada na tela *A propos de Jeune Sœur* (1911)(fig.78 e 79), encontraremos como corpo um resíduo gráfico e mínimo.

Tomando por princípio um corpo que já não tinha uma especificidade muito definida e que parecia se dissolver, Duchamp manteve apenas o percurso abstrato de suas linhas (fig.79). Esse corpo que se transformou num delicado delineamento e em forma acaba se assemelhando a uma máquina (figs.78,79,80).

Na parte inferior do vidro, representada pelos *Celibatários* (fig.82.a) em seus trajes imperfeitamente indicados por retângulos e círculos mal mensurados, está a parte masculina da peça. Seus filtros e as peneiras da máquina representariam as formas, também imperfeitas, da porosidade. Na parte de cima, onde está a irreconhecível *Noiva*, a promessa do incomensurável do *Grand Verre*

¹¹⁵GRASSI, C., *Sociologie du Dispositif Photographique*, p. 96.

¹¹⁶HAHN, O; DUCHAMP, M. Entretien. *Étant Donnée*, p. 121.

(fig.80). É a aposta do vidro na dimensão não material, no corpo que não traz em si as marcas da luta com a matéria.

Há na idéia de unir a parte superior e a inferior do vidro um sentido disjuntivo semelhante ao que se fazia presente na simbologia de corpo da Idade Média. Nesta, a corporeidade física era uma dimensão feminina, ao passo que a estrutura fisiológica do corpo coincidia paradigmaticamente com a porção masculina; e a unir as duas seções da peça havia um elemento invisível, como o gás.

Ao ultrapassar limites, num movimento que não se resumia ao *Grand Verre*, Duchamp duvida da representação anatômica objetiva bem como torna relativa a redução da noção de corpo aos seus significantes somáticos. Não identificamos o que se afirma como corpo, pois só vemos trajés, não vemos corpo nos tubos e máquinas, não vemos máquinas nesses mecanismos cor de carne. Tudo parece ser trajeto, que nem é mecânico, nem é visual. Para Duchamp, a noção física de corpo é o *infra-mince*, atitude de redução e também uma direção ideal: um mínimo de operação física para se determinar uma operação visual e a busca de uma delicada corporeidade que fosse da ordem do residual (fig.78 e79).

Por outro lado, se o *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, Le Grand Verre* (1915-1923) (fig.80) substancializa aquilo que só compreendemos como corpo nos manequins esvaziados dos personagens-moldes masculinos (fig.82.a), no *Étant Donnée* (1946-1966)(fig.69), ao contrário, o corpo que se apresenta é o de uma fêmea. Mas é uma “boneca”, ou manequim. Essa ordem artificial também é literal na interdição de qualquer contato físico com o corpo. Mas ela pode ser amplificada ao se desmaterializar, como ocorre numa possível projeção sonora do objeto secreto introduzido dentro do corpo do trabalho que se intitula *A Bruit Secret* (1916)(fig.66).

Esse objeto duchampiano, um rolo de cordão num suporte de ferro, tem aprisionado dentro de si um som pelo qual indica-se a penetração entre interior e exterior e cuja única alteração conseqüente é a propagação e simultânea diluição de seu corpo no espaço. Embora ligado aos sons que se prenderam em formas, contraditoriamente, esse som preso de Duchamp expande pelo espaço a situação de confinamento, pois dentro desse rolo de linhas há ainda um som preso. Importante observar: podemos imaginar esse objeto secreto, mas não podemos vê-

lo. Como em suas caixas ou na literalidade da ampola transparente mas cheia de ar do *L'Air de Paris* (1913)(fig.65), mesmo desmaterializado, esse corpo ainda se encontra enclausurado.

Sabemos que a ordem dos sons da fala é espacial e que o modo pelo qual é percebida também é espacial, o que se evidencia na música e na poesia. Supomos, assim como vimos no capítulo anterior, que Duchamp tinha em vista que a invenção da perspectiva no *Quatrocento* era um sistema universal de redução das três dimensões do espaço às duas de um plano. Artificial, esse novo sistema de projeção que transpõe as três dimensões das coisas para as duas do papel ou da tela pode estar para a visão (não para a coisa vista, visão imediata, “natural”) como a dimensão fonética está para a oralidade. Duchamp devia saber que foi com o alfabeto grego que se começou a “pintar” de modo naturalístico a forma da fala. Supõe-se que, nesse momento, se tenha iniciado um fetichismo — o da palavra, ou alfabeto, escrito — do qual Duchamp soube muito bem se aproveitar.

Sinônimo de irredutibilidade e ao mesmo tempo daquilo que se compartilha, o corpo pode ser tomado como quinta-essência de toda propriedade. Como deseja escapular das referências tridimensionais, o corpo em Marcel Duchamp liga-se ao próprio lugar da interrogação. Referido a um espaço vago e indeterminado, a presença do corpo é também lugar de esquecimento.

Nesse sentido, seja em sua referência à quarta dimensão ou à transmutação do tempo, percebe-se o esforço que ele faz para estabelecer uma noção de corpo sem amálgama com o mundo físico. Assim, Duchamp buscava apenas ressonâncias.

Esse caráter etéreo, ou residual, já estava presente na poeira pousada sobre a fotografia de Man Ray, que se transformou num trabalho de Duchamp chamado *Élévage de Poussière* (1920)(fig.48). Lembrando uma maquete, embora moderna e clara, *Élévage* assemelha-se à fotografia de uma ruína. É como se decolando para o futuro fizéssemos uma aterrissagem no passado. Através do registro da poeira aleatoriamente acumulada sobre a superfície do trabalho — aliás, o próprio *Grand Verre* em processo de confecção — a fotografia de Man Ray transforma essa substância residual, isto é, a poeira, na própria materialidade e tempo do trabalho. Também residual, a matéria de um molde também pode ser elevada à pele, como vemos em *With my tongue in my cheek*. Sai do passado, momento em

que registrou o perfil de Duchamp e segue para a posteridade, realizando assim um percurso duplamente inverso, pois artificial, numa transcrição quase pessoal, o molde agora surge moldado como “corpo”.

Simultaneamente fotografia e intervenção física, com *With my tongue in my cheek* (1959)(fig.75) Duchamp indica que o artificial se tornou matéria e inscrição dos sujeitos. Para o artista, o molde, sobre o qual falaremos no quarto capítulo, significaria o aparecimento do corpo em “negativo”. Fundo da “escultura”, o molde de gesso se aplaina à pele do rosto do artista. Ao se tornar irredutível medida, isto é, pele, o corpo na perspectiva de Duchamp torna-se translação de densidades sem fim.

Não que Duchamp não tenha buscado alguma métrica. *Reseaux d’Stoppages* (1914)(fig. 42.a) é um trabalho em que ele havia demarcado uma viagem que fez. Ele toma um mapa comum de viagem como *ready-made* e ao mesmo tempo o relaciona com outro, onde faz uma transcrição biográfica dessa viagem. E, no entanto, o resultado é tanto uma métrica aparentemente impessoal como, ao mesmo tempo, uma marca sumamente autoral. Esse trabalho sobre a idéia de métrica também tem relação com *Trois Stoppages-Étalon* (1913-1914)(fig.42.b), pelo qual ele torna literais as medidas do metro e lhes dá espessura e corpo. Assim, Duchamp aponta para a arbitrariedade de nossas medidas, para o caráter de artifício de nossa cultura, mesmo as que dizem respeito à densidade corpórea.

Se compararmos esses dois trabalhos de Duchamp com a noção de corpo que se depreende de trabalhos de Picasso como o *Homme* (1958)(fig.39) ou a figura humana de *Personnage* (1958)(fig.40), ou até os instrumentos musicais improvisados na madeira torta de *Mandolin et Clarinete* (1913)(fig.41), percebemos que, enquanto *Trois Stoppages-Étalon* (1913-1914)(fig.42.b) de Duchamp questiona de modo neutro e distanciado a noção de uma “naturalidade” como medida e como corpo, os *objets* e as esculturas de Picasso reafirmam os vínculos e as possibilidades corporais do artista nos processos criativos. Mesmo quando remetem ao arbítrio dos materiais e das noções de mensuração, como nessas três figuras em madeira. Como em seus *assemblages*, as analogias entre objeto cotidiano e objeto representado são muito fluidas em Picasso. Neles, para

Damish, mesmo nos momentos em que a construção coincide com o referente, a representação do conjunto total se interpõe e impede uma perfeita identidade.¹¹⁷

Portanto, o coeficiente de diferença entre Picasso e Duchamp não está na maneira de construir o corpo no espaço, não está apenas na maneira como concebem o objeto de arte. O que os faz divergir é idéia de materialidade poética e, assim, desse modo, de corpo, arte e história. Assim, se para Picasso, o encontro poético não deve perder a sua materialidade, já que se trata de uma articulação de ordem constitutiva e humana, Duchamp, ao contrário, deixa permanecer a imaterialidade da distância como estratégia de defesa num mundo onde já não se reconhece mais a matriz de suas imagens e onde tudo parece ter se transformado em mera ressonância.

¹¹⁷DAMISH, H., **Débordements** – les constructions cubistes de Picasso et l' art du XX siècle, p. 133.