

4

O mundo como totalidade fragmentada ou o mundo como fragmento: fetiche em Pablo Picasso e Marcel Duchamp

Este capítulo pretende abordar a representação simbólica do corpo humano nas obras de Pablo Picasso e Marcel Duchamp através do conceito de fetiche. Liberta tanto da representação idealizada como da realista de corpo humano, a arte moderna é um momento que particulariza e exhibe o confronto com os interditos da representação, não só supomos que nela a noção de fetiche tem um espaço privilegiado, como estamos certos que Picasso e Duchamp apontaram para dois modelos distintos de fetiche, que caracterizaram modos de se relacionar com as especificidades do mundo produtivo moderno de maneira bem instigante.

Mágico e “primitivo”, o significado de fetiche em Pablo Picasso marca um sinal de diferença para com a noção transgressiva, mas mundana, de Marcel Duchamp. Entretanto, as diferenças entre ambos não chegam a marcar uma situação de oposição e exclusão. Excelentes indicadores das mudanças ocorridas não apenas na história da arte moderna, mas no modo das sociabilidades entre os indivíduos hoje, e, portanto, na forma de representá-las, através do aspecto substitutivo presente entre os objetos-fetiches, podemos vincular não só Duchamp, mas por vezes Picasso, a Sade. Com este, a ligação entre corpo, ritual e objetos vai tornar transparente a própria fetichização e autonomização da realidade, característica dos processos sócio-econômicos e, finalmente, culturais da modernidade.

Modelo da falta e do vazio, os fetiches são o próprio reconhecimento dos limites e da mobilidade da representação. Fazem ver a modulação da linguagem. Entretanto, de início, fetiche, que se origina da palavra latina *facticus*, queria dizer feito pela mão do homem. Mas o fato dos fetiches se caracterizarem pela relação estabelecida com seus produtores, e, sobretudo, com o corpo destes, não restringia seu sentido. Eles não eram objetos considerados mágicos pelo fato de serem fabricados manualmente. Sua magia se ligava aos seus usos e funções. Eles precisavam de uma consagração para que tivessem uma eficácia ritual, e nesse caso, pouco importava o agente dessa transformação: um ser humano, um fenômeno da natureza, ou até o acaso.

Na história da cultura ocidental, as imagens de caráter religioso eram denominadas de *archeipoiètes*. Como os viajantes cristãos não encontraram na África objetos que correspondessem à visão daquilo que consideravam como sacro, transformaram essa diferença em negação. Assim, a palavra fetiche passa a simbolizar também “estranheza”, “selvageria” e enaltece um sentido mágico, no limite, visto como perigoso.¹ Dessa maneira, diferenciavam-se das imagens religiosas da tradição ocidental que separavam corpo e espírito.

Ao contrário deste desacordo entre corpo e espírito, os fetiches são a própria ligação entre uma zona do corpo e objetos imaginários e culturais. Assim, mostram de maneira eficaz as oscilações que vinculam as energias pulsionais do corpo humano à linguagem, pois têm a capacidade de exibir simultaneamente a captura e a obliteração deste diálogo.

4.1.

Fetiche e Pulsão

Na topologia das pulsões, o corpo se liga à linguagem. A esta se ligam exatamente porque objetos e corpos nunca estão em seu lugar, faltando sempre um significante com o qual possam se identificar. Esse corpo erógeno está implicado no mundo do trabalho e da cultura. Assim, tem nos fetiches — objetos imaginários que têm o lugar do vazio e da falta como espaço privilegiado — um dos trajetos mais interessantes para percebermos as transformações que vêm ocorrendo no universo da arte moderna.

Em 1915, no texto *Pulsão e Destino das Pulsões*, Freud definia as pulsões: “Le concept de pulsion nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations, issues de l’intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme une mesure de l’exigence de travail qui est imposée au psychique par suite de sa liaison au corporel”. Neste texto, ele já designava a pulsão como lugar de passagem e de travestimento, bem como hiato, pois há no modo de atuar das pulsões um conflito e uma mobilização

¹POUILLON, J., La sculpture africaine: essai d’esthétique comparée. *L’Art Africain*, p.53.

de oposições. Por volta de 1920 aproximadamente, neste embate, Freud identifica as pulsões de vida, que tendem a criar atividades de união e conjunção, e as pulsões de morte, que levam à inércia, à desagregação, à disjunção e à destruição.

De acordo com Joel Birman, Freud procurava “insistentemente fundamentar o conceito de pulsão de morte no plano biológico, sem êxito, contudo, ele termina por sustentar a sua demonstração com argumentos míticos”², tanto que em 1932, em palestra, afirma que a “a teoria das pulsões é nossa mitologia”³. Vinculado ao universo da cultura, se em Freud as pulsões de vida e de morte se estabelecem em contato com o universo dos mitos, explica Birman ainda, é como modo de falar das “marcas indeléveis do desejo dos sujeitos, dentro do quadro estabelecido entre subjetividade e cultura.”⁴ Seria, portanto, a partir deste *a priori* epistemológico, acrescenta Joel, que o enfoque de Freud se distinguiria de um discurso antropológico sobre a natureza da cultura ou sobre a natureza e a importância dos sistemas religiosos.

Vinculada à movimentação entre consciente e inconsciente, também para Jacques Lacan, a pulsão, embora circular, envolve “um retraimento dos sujeitos”, que só encontram uma satisfação parcial naquilo que constroem.⁵ Por outro lado, também sob a ótica lacaniana, pulsão e corpo se ligam à linguagem exatamente por causa dessa insuficiência. Essa tendência fracionária, conflituosa, e ambivalente das pulsões se faz extremamente presente nos processos de criação, em particular nas trajetórias culturais e criativas de Marcel Duchamp e Pablo Picasso.

Monique David-Ménard segue a interpretação de Jacques Lacan do texto sobre as pulsões de Freud e afirma que esta seria:

“(...) une organisation d’éléments dont certains, comme la source, jouxtent le corps physiologique, alors que d’autres dessinent un circuit qui, en tournant autour d’un objet, reviennent sur le corps, la pulsion n’étant proprement constituée que par ce retour qui fait érogènes les ouvertures du corps. Par liaison d’éléments hétérogènes, il faut entendre alors la mise en série d’un orifice du corps et d’un objet qui est prélevé sur le corps ou dans l’environnement d’un autre et dont le caractère non naturel s’affirme dans une des modalités pulsionnelles, celle qu’on appelle le fétichisme: l’objet ici manifeste cette liaison entre une zone du corps et

²BIRMAN, J., **Freud e a experiência psicanalítica**, p.105.

³JORGE, A.C., **Sexo e Discurso. Sexo e Discurso em Freud e Lacan**, p.166, 174.

⁴BIRMAN, J., *op.cit.*, p.134.

⁵LACAN, J., A pulsão parcial e seu circuito. **Seminário 11**, p.173.

des objets imaginaires et culturels. Le corps de la pulsion est fait de pièces et de morceaux. (...) Sans ces adresses diversifiées, les zones érogènes ne seraient pas prises dans un circuit, elles ne fonctionneraient pas comme zones érogènes, si bien que le dessin de ce circuit est sous la dépendance des phénomènes symboliques. Il n’y a pas, dans le corps conçu comme Imaginaire, de quoi constituer l’espace de la pulsion” (...) Penser le corps sous la catégorie de l’Imaginaire va de pair avec le privilège accordé au fétiche comme modèle de l’objet, voile du manque, tenant lieu du vide.”⁶

Pulsão e fetiche unem-se nos artifícios da linguagem, por meio dos quais a primeira organiza-se e estrutura-se como desejo de criar e por meio da própria insuficiência da linguagem interage com a voltagem pulsional. Na visão lacaniana, mesmo o próprio “corpo” da pulsão é feito de peças e objetos imaginários. Ligados à interdição e à assimilação de características pertencentes ao “outro” — desejo de saber e cegueira — os fetiches não são objetos quaisquer, sendo sempre definidos pelo erotismo, pela magia ou pela religião.

O olhar desejante articula-se intimamente ao sistema “voyeurismo-fetichismo” e às operações significantes que este autoriza. Os fetiches se propõem, sobretudo, como estabelecimento de um olhar, como pulsão apropriativa e desejante. Antes de tudo porque o artista é essencialmente um espectador de sua obra. Ele não é um determinado tipo de pessoa, mas um papel, ou múltiplos papéis. Especialmente na arte moderna, trata-se de uma relação de reciprocidade, onde aquele que vê pode ser simultaneamente seu agente e seu espectador.

Dennis Hollier afirma que, na ação *voyeurística*, quem vê, nunca está só, sempre percebe com o “outro”, pois a intersubjetividade está inscrita na própria “nervura da experiência perceptiva”: a visão se exerce em acordo com o espaço em que nosso corpo ocupa. E, contudo, o olho — objeto de toque interdito — tateia o espaço sem ser apalrado.⁷ Em seu modo de atuar, o autor acrescenta, a visão finda por integrar sua própria irredutibilidade às imagens que forma.

Ao se dirigirem aos pólos do *voyeurismo* e do “exibicionismo” em seus trabalhos, Picasso e Duchamp fizeram-no de modo praticamente oposto: Picasso torna a realidade aproximativa e pouco discriminada com relação aos anseios dos sujeitos, enquanto o olhar procura o estreitamento entre obra e espaço vivido, ao

⁶DAVID-MÉNARD, M., *L’ histérique entre Freud et Lacan* – Corps et Langage.s/p In: **Universallis**

⁷HOLLIER, D., *Ce sexe qui n’ en pas d’ autre*, p.22.

passo que Duchamp acentua não só a distância entre os indivíduos mas também a importância atribuída aos desejos e às vontades dos mesmos.

Com relação ao *voyeurismo* na arte — tempo em que o olhar põe fim à idéia de unidade entre sujeito e objeto — Duchamp e Picasso indicam maneiras muito diversas de apreensão e formulação simbólicas. As relações de contigüidade e de deslocamento, polarizações fundamentais na história da arte, aqui aparecem subvertidas. Assim, modos díspares se apresentam: Picasso opta pelo orgânico, pela inclusão e pela aproximação, pela pulsão que busca aderir às coisas; enquanto Duchamp escolhe a compartimentação, a instrumentalização e a manipulação dos desejos.

Discurso sobre a alternância dos termos proximidade e distância, o conceito de fetiche indicado nas obras de Marcel Duchamp e Pablo Picasso remete-se, enfim, à condição sublimatória do homem na cultura. A sublimação, que no domínio da química designa o processo e a passagem de um corpo do estado sólido para o gasoso, aqui está ligada à realização de atividades que, por não serem da ordem da sexualidade propriamente dita, têm a pulsão sexual como seu elemento propulsor.⁸ Sendo a satisfação das mesmas de caráter substitutivo, ela está sempre promovendo novos alvos e objetos.

Replicando-se em circuito e, como vimos, implicada na pulsão, a noção de fetiche faz a ligação entre o corpo e os objetos culturais. Produtor de objetos e de valores, constantemente à procura de significação, esse “corpo” circulante vincula-se à busca da constituição do homem na linguagem. Assim, a noção de fetiche remete a nossa transitória — e, embora sofisticada, muito crua — condição de corpo em movimento.

⁸LAPLANCHE e PONTALIS, *Vocabulário da Psicanálise*, p. 495.

4.1.a.

Fetichismo em Picasso: Produtividade Criadora e a Dimensão Arcaica

Na obra de Picasso, a noção de fetichismo se estabelece de modo condensador. Ele invoca os aspectos “primitivos” e “arcaicos” como produtividade que escapa aos processos de racionalização. Através da dimensão “arcaica”, Picasso dribla o aspecto redutor dos processos instrumentais, que priorizam a dimensão monetária, e une a produção dos valores às coisas mesmas.

Ao retormarmos o quadro *Les Femmes d'Alger (O J) (1907-1937)*(fig.10) de Picasso, torna-se possível o aprofundamento de uma noção totalizante de fetichismo. A inserção das máscaras africanas nesta tela nos faz pressupor uma tentativa de ressignificar o corpo, tornado impermeável às pulsões durante o processo civilizatório.⁹ Embora inserida num universo histórico e econômico no qual o consumo se apresenta cada vez mais dissociado da produção, a experiência artesanal e criativa de Picasso se fundamenta sobre uma noção metaforizada de corpo que não pretende se estabelecer a partir de uma vivência fragmentar e apartada de seus próprios meios produtivos.

Picasso torna complexa nossa experiência ordinária de realidade, atravessa convenções e códigos herdados. Vira-os pelo avesso. O artista faz com que o processo de reconstituição simbólica possibilite a transferência de uma sensação de corpo e também de vitalidade para um leque cada vez maior, que se faz presente em cada artefato que inventou e confeccionou. Não deixa de ser curioso, contudo, que seja a partir da impessoalidade e impassibilidade chocantes, presentes nas máscaras africanas, por onde o artista inicia o engajamento do olhar e o processo de captura desse corpo “outro” no trabalho. Desafiadoras das caracterizações morfológicas tradicionais, posto que não estão vinculadas à noção tridimensional de escultura, as máscaras revelam na obra o que não é ela mesma e colocam de cara o espectador como um *voyeur*.¹⁰ A relação de proximidade passa a ser tal, que o contato entre corpo, olhar e obra parece se estabelecer como luta.

⁹ELIAS, N., **O processo civilizador**, p.237.

¹⁰WOLHEIM, R., **A pintura como arte**, p.291.

A experiência proposta através das telas de Picasso — caso das *Demoiselles*, e, sobretudo, as pinturas dos anos 1930 em diante — redireciona o corpo do *voyeur* para uma visão que é *choc*.¹¹ Ela implica a reabertura do sujeito, experiência de “ex-sistência”, para uma sensorialidade que pretende relativizar a Razão ocidental e a empiria do *cogito* cartesiano. Utilizadas como fisionomias, serão as máscaras africanas, — como vemos nas *Les Demoiselles D`Avignon* — que reatualizarão a dimensão desejante e inconsciente. Elas vêm inscrever na obra a modalidade da pulsão sem representação e convocam o espectador a participar de um olhar no qual só há aventura se houver entrega.

Em meio a uma individualidade absolutamente contingente e uma espantosa sensação de generalidade — ou espécie de ausência — as máscaras de Picasso aproximam-se do desumano e podem ser percebidas como “tipos”. No entanto, impassíveis, elas se apresentam como representantes dos vetores modernos de intensidade e voltagem, típicos das cidades modernas. Paradoxalmente, parecem decantar processos espirituais depositados nas camadas submersas de cada elemento do mundo da cultura. Sem uma interioridade aparente, esses modelos, ou tipos, reencenam o processo criador. Ao escavar camadas sedimentadas num corpo indizivelmente sobrecarregado de passado e de excesso de “cultura”, sem deixar de mensurar, Picasso reivindicou e removeu um desejo quase alucinatório de gerar uma outra realidade...

Para Georges Bataille, ao visarem à conservação das espécies, as proibições e as interdições inicialmente se estabeleceram como modos históricos de regulamentação. Para o autor, todo excesso — a que chamou de *surplus* — seria reordenado pela própria “natureza”, através do “consumo” de uma espécie pela outra, pela morte, ou através da geração sexuada. Também na ordem da cultura, os ritos sagrados, e mesmo as festas e banquetes arcaicos, os sacrifícios e as dilapidações de riquezas acumuladas possuiriam a mesma função, isto é, corrigir os excessos.

Fundamento da vida social, para Bataille, faz parte do próprio movimento do homem produzir mais do que aquilo que vai consumir, para, em seguida, corrigi-lo. Desse modo, através das interdições, tudo o que se opõe à conservação da vida

¹¹BENJAMIN, W., A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. **Os Pensadores**, p.8.

deve ser regulamentado.¹² Porém, esse princípio teria em si mesmo a possibilidade de sua infração, pois a soberania do homem não estava apenas no movimento de conservação e de utilidade.

O fato é que a ordenação no mundo da cultura veio sempre acompanhada de uma transgressão. Como uma sombra que não descola, o desregramento das paixões transgride o domínio do já explorado. Ao também trazerem em si a violência, a evocação do heterogêneo e a produção na diferença fazem parte da organização do mundo da cultura. Essa alteridade — também uma possibilidade para o homem, posto que é nela que ele elabora sua marca — implica o retorno e a escavação em direção ao que precisou ser excluído quando da edificação deste mesmo universo cultural.

A manifestação da dimensão poética — implicitamente uma ação de violação e transgressão da vida ordinária — é o lugar onde se revela mais claramente a soberania e a liberdade humanas, mesmo no contexto da modernidade.¹³ Georges Bataille pondera ainda que essa supremacia e liberdade têm um peso, pois não foi sem sacrifício e sem morte que se tomou posse da vida. Ao cumprir-se, a soberania do corpo e do homem, termos com os quais o trabalho de Picasso lidou todo o tempo — e aos quais sua noção de fetiche também invoca insistentemente — mostrou-se também ameaçadora.

Liame presente no trabalho de Pablo Picasso, a indagação em torno do ato de criação coloca em suspenso a idéia de soberania, da mesma maneira que os objetos-fetiches. Seguindo a visão de Hannah Arendt (1906-1975), qualquer processo de fabricação já pode ser visto como um elemento de violência no mundo. A fabricação já seria um primeiro ato de destruição. Nela mesma, já estava em questão quem era escravo e senhor.¹⁴

Na arte de Picasso é firme a marca histórica do trabalho realizado. Nele, permanecem a intransponibilidade e a objetividade, presentes nos próprios materiais durante todo o processo. Por outro lado, através da dimensão fetichística da arte “primitiva”, e mesmo em seus modos construtivos, todos esses obstáculos pretendem ser ultrapassados.

¹²BATAILLE, G., **Œuvres Complètes**. Articles – la critique sociale, p.305.

¹³LANGE, E., *Le Plaisir Ailleurs*. **Du Surréalisme et du Plaisir**, p.245.

¹⁴ARENDRT, H., *Labor and Life*. **The human condition: a study of the central dilemmas facing modern man**, p.84.

Ao buscar cumprir seus projetos, o homem se defronta com a materialidade de seus meios: estes se esquivam e resistem, mas também encarnam possibilidades. Essa insuficiência dramática é exaustivamente repensada pelo artista. Dessa forma, na noção de fetiche conjurada por Picasso, as máscaras apresentam-se como uma maneira de criar uma outra “corporeidade”. Junto a seus meios de trabalho, elas não só refletem a maneira como o homem olha seu corpo, como se estivesse fora dele, como também criam uma identificação com a “fisionomia” de que são portadoras.

Manifestas desde *Les Femmes d'Alger* (1907-1937)(fig.10), as máscaras africanas aparentam uma exterioridade quase indevassável e tornam presente o que nossa cultura baniu, por não saber, ou não poder, lhe dar corpo. Anteriores à clivagem entre o homem — organização em cultura — e a dimensão do desconhecido, ou natureza, as máscaras catalizam e propagam psiquismos profundos, antecipando-se à representação de qualquer cisão e abismo na linguagem.

Por outro lado, as máscaras conjugam a separação entre aquilo que se representa e quem o apresenta, característica dos objetos e ações fetichísticos. Nesse sentido, também atuam como agentes disciplinadores de tensões, onde o jogo se exerce não apenas no sentido de suportar o peso de existir, e existir temporariamente, como no de relacionar e proteger o corpo e os processos de trabalho e conhecimento. No universo da cultura, as máscaras auxiliam no sentido de permitir que o homem se movimente, sem que seja necessário retirá-lo do contato com aquilo que não compreende como ele mesmo.

Contudo, as máscaras entre os africanos apresentam uma condição mediadora e mutante que admite e exhibe uma indissociação da ligação com o obscuro, com o desregramento, com a loucura e com a morte. Já entre os gregos, as máscaras seriam a própria apresentação da clivagem e da admissão do impuro, ainda no interior do humano. Refigurada por Picasso através do Minotauro, posto que híbrido em sua própria “carne”, o Minotauro carrega em si duas dimensões, que, por estarem claramente em oposição, são, entretanto, complementares. Assim, percebemos que as máscaras provenientes dos mitos gregos se apresentam como “agentes civilizadores”¹⁵, ao passo que as máscaras africanas escancaram a

¹⁵KLEINFELDER, K., *The Artist, his Model, her Image, his Gaze*, p.103.

presença do “arcaico”, a natureza como desconhecimento e como ausência de previsão e controle. Elas sinalizam em direção à presença da barbárie no seio mesmo da civilização.

As máscaras se aproximam da radicalidade da experiência artística e existencial desejada por Picasso. Na argumentação entre Adrian Leverkün e Serenus Zeitblum em *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, Adrian afirma que a oposição entre barbárie e cultura encontra-se nos próprios limites estabelecidos pela última. Do mesmo modo, as máscaras-fetiches das *Demoiselles* parecem dar concretude à idéia de Walter Benjamin, para quem, “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie.”¹⁶

O aspecto fetichístico das *Demoiselles* mostra o quanto o interdito da representação leva ao reconhecimento de que o fato-linguagem, mesmo agindo sobre o corpo, e vice-versa, dele está radicalmente separado. Aqui, a dimensão “arcaica” apresenta-se tanto como algo que emerge de uma ameaça de extinção — como se houvesse o perigo da volta a um estado de desamparo primordial — como aponta para uma proposta de restauração de humanidade, mesmo que mantenha o incognoscível no horizonte.

Segundo Bataille, essa dimensão do irrepresentável seria a própria dimensão da morte dentro da vida, uma vez que mobiliza, se apodera e destitui o “outro” de seu olhar. Neste caso, as máscaras indicam a morte, já que significam a destruição radical do privilégio de uma existência singular através do “investimento” de um Outro-todo possante. As máscaras da tela de Picasso são mediadoras de um embate onde já não se sabe quem é o cativo e quem é o capturador. Entretanto, estas fisionomias violadoras da arte africana terão seu contraponto na figura mítica do *Minotauro Cego* (fig.23), que se deslocará tateante, portador do extravio e de um grande sentimento de vulnerabilidade diante das forças reveladas e elaboradas em seu próprio processo de trabalho.

De fato, central à noção de *voyeurismo* e transparente em toda a arte ocidental, foi somente depois da entrada do universo dos mitos que se tornou possível uma discussão sobre a relação entre proximidade e distância no trabalho de Picasso. Ao retirar esse corpo mortal e essa ordenação transitória de mundo de

¹⁶MURICY, K. , **Tradição e Barbárie em Walter Benjamin**. Revista Gávea – revista de história da arte e de arquitetura, p.69.

sua condição fragmentar, os mitos gregos religavam o homem ao divino. Assim, não só a arte africana mas também o universo mitológico grego auxiliou Picasso a precipitar e a reordenar sua imaginação. A entrada da mitologia, sob a face e máscara “humana” da figura do Minotauro, possibilitou um ponto de equilíbrio na trajetória do artista, uma vez que disciplinou a absorção da dimensão “primitiva” ou “arcaica” em seu trabalho, isto é, o quê de irredutibilidade ao pensamento racional.

Por representarem atributos que não são possuídos por quem as usa, as máscaras não aderem ao que manifestam. Reportam-se também, embora não exclusivamente, à tematização e à problematização do corpo e da ação criadora, e, portanto, ao próprio lugar do *voyeurismo*. Diante da poderosa noção de fetiche dessas culturas “arcaicas”, que revolvem camadas de história, Picasso emprega uma pulsionalidade que parece destituir o *voyeur* de si mesmo e de seu próprio olhar, como vemos na figura do *Minotauro Cego* (fig.24). Assim, supomos que a linguagem dos mitos, por outro lado, pôde auxiliá-lo a repor a distância entre sujeito e objeto, isto é, entre artista e processo criativo.

A chamada dos temas clássicos da Antigüidade grega por parte de Picasso não significou a retomada dos princípios de nobreza, simplicidade e serenidade, embora haja neles certa ternura e calma. Descobertos no começo do século XX os afrescos arqueológicos de Pompéia mostravam que os ritos dionisíacos, apesar da oficialização das cerimônias da religião romana, continuavam sendo celebrados em segredo. O próprio Panofsky chama atenção para o fato de que a visão encantada de uma “Arcádia” — ou visão de plenitude — teria sido uma criação nostálgica do Renascimento. Essa visão teria surgido a partir do momento em que a Antigüidade deixou de representar uma ameaça e pôde, então, ser considerada como um momento já passado.¹⁷

Atuando como disseminadoras de uma noção de corporeidade extremamente amplificadora e complexa, mas, disciplinada, as máscaras podem surgir como travessia e procura entre os gregos. Dessa forma, mesmo as máscaras “corretoras” podem assumir a condição resvalante do sátiro — aspiração ao estado “natural” e “primitivo” — ou se apresentar na figura de um arlequim mascarado (fig.26), através do qual indicar-se-ia uma luta contra a exterioridade pura.

¹⁷PANOFSKY, E., *La Renaissance et ses avant-courriers dans l’art d’occident*, p.168.

A movimentação dessas *personas* e máscaras revelam ainda a aceitação da paixão e do sofrimento presentes nos processos criativos. Instrumentos fetichísticos de possessão, as máscaras são uma permissão ativa. Surgidas já desde *Demoiselles D'Avignon* (fig.10), elas habitam muitas cenas de atelier. Nesses espaços, ainda que referidas ao mundo de trabalho do artista, elas apresentam um caráter privado.

As máscaras promovem uma visão penetrante, pois ao tempo que remetem ao divino, são, entretanto, sacrílegas. O trabalho de Picasso se liga e absorve a presença e a dimensão potencialmente mágica presente dos objetos “primitivos”. Desse modo, o artista afirmava:

‘Les masques ils n’étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques. Les nègres, ils étaient des intercesseurs, je sais le mot en français depuis ce temps-là. Contre tout, contre des esprits inconnus, menaçants. Je regardais toujours les fétiches. J’ai compris: moi aussi, je pense que tout, c’est inconnu, c’est ennemi! Tout! Pas les détails! Les femmes, les enfants, les bêtes, le tabac, jouer... Mais le tout! J’ai compris à quoi elle servait, leur sculpture, aux nègres. Pourquoi sculpteur comme ça autrement. Ils étaient pas cubistes, tout de même! Puisque le cubisme, il n’existait pas. Surement, des types avaient inventé les modèles, et des types, les avaient imitées la tradition, non? Mais tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants. Des outils. Si nous donnons une forme aux esprits, nous devenons indépendants. Les esprits, l’inconscient, l’émotion, c’est la même chose. J’ai compris pourquoi j’étais peintre... Les Demoiselles d’Avignon ont dû arriver ce jour là, mais pas du tout à cause des formes: parce que c’était ma première toile d’exorcisme’.¹⁸

Ao invocar a dimensão mágica e primordial na atividade de criação, na qual há uma interpenetração entre subjetivo e objetivo, Picasso paradoxalmente aponta para a distância e interrupção, para a ausência de um elo que una o homem aos seus objetos. Ao refazer o percurso simbólico que liga a arte, em sua qualidade ritual, ao processo de conquista e movimentação do homem na dimensão simbólica, percebe-se que em toda essa mobilização, há uma perda. Essa lacuna se reatualiza como ausência. Por outro lado, se reconstitui como desejo de realizar, senão a mesma prospecção, seguramente a mesma direção. Evidente em *Demoiselles*, a dimensão mágica e fetichística surge como procura de uma totalidade vivida como drama, semelhante ao momento em que o *Minotauro* procura uma saída inexistente em seu percurso labiríntico. Por outro lado, o movimento do artista em torno da arte “primitiva” e dos fetiches se torna positivo quando busca a assimilação de uma outra compreensão de realidade.

¹⁸MALRAUX, A., *Picasso’s mask*. p.11 & O’Brian, P., *Pablo Ruiz Picasso*. p.258.

4.1.b.

Fetichismo em Pablo Picasso: Materialidade, Transitividade e Erotismo

Nesse esforço à procura de uma dimensão mais vasta de realidade, a transformação da energia psíquica não pode ser vista como dinâmica meramente sexual, e vice-versa, já que são casos particulares de uma totalidade muito mais ampla. Envolvimento e proximidade, aspectos fundamentais na trajetória do corpo de Pablo Picasso, são estruturais na relação de transitividade que esses termos estabelecem por meio da noção de fetichismo. Assim, podemos supor que as dinâmicas erótica e amorosa também se fazem presentes nas séries em que o artista refletiu sobre a ação criadora.

Como na atitude amorosa, era visível o esforço de Picasso em ultrapassar a distância imposta entre o artista e a cena apresentada.¹⁹ Essa mobilização, que parecia dirigida contra a separação do corpo do artista e o corpo da obra, não estava apenas no nível discursivo. Para ele, o universo de criação não era espetáculo a ser tratado com distância, pois o que estava em questão era a sua relação com a própria materialidade e potência da linguagem. Assim, por meio da noção de fetichismo, além da aparição e do jogo metamórfico em torno do conceito de máscara, Picasso convoca também a noção de afeto enquanto potência do agir²⁰.

Na visão de Picasso, fim de qualquer soberania, o amor exige que o ato de conhecimento seja da ordem da passionalidade e da vitalidade, como vemos nas séries *Rembrandt et Saskia* (1963)(fig.16), *Le peintre et son modèle* (fig.25b) na série do *Minotauro* (figs.24) e *Les Amoureux* (1919)(fig.15). Ao exprimir a insatisfação que há em sua própria individualidade, o amor mostra que a fome é também da ordem da alteridade.

A dimensão amorosa e afetiva de Picasso remete seus processos criativos à noção de canibalismo, isto é, ao movimento ritualístico que repõe a verdade da vida na morte. Sua chamada, reposição histórica e simbólica, agindo por interpenetração e semelhança, anula a interdição precedente, quando o sacrifício de homens foi trocado, assim parecia, pelo dos animais.

¹⁹KLEINFELDER, K., *The artist, his model, her image, his gaze*. p.193 et seq.

²⁰NEGRI, A., *5 Lições sobre o Império*, p. 47 passim

Desejo de novos significantes, a atenção e a ação aproximativa também podem se exercer na relação construtiva com um trabalho. A atitude de erotismo e amorosidade fazem supor não só a noção de metamorfose mas também a possibilidade de se transgredir qualquer dimensão que haja se apresentado como mera instrumentalidade. Mesmo se a referência amorosa, por meio de imagens que se assemelham a uma oblação, aparecer objetualizada, e desse modo, fetichizada, como ocorre nas *Demoiselles D'Avignon* (1907-1937)(fig.10). O que se oferta ali, entretanto, é o desconhecido, o intransponível, é o próprio obstáculo convertido em desejo.

Gratuitas como a dimensão amorosa, sem finalidade particular ou concretamente determinável, as *Demoiselles D'Avignon* (1907-1937)(fig.10) expõem um tipo de objetividade que se apresenta de modo autônomo. Como suas figuras se expõem de modo franco, elas não se apresentam, entretanto, como sendo da ordem do apreensível. Alienadas de seu entorno, essas máscaras atuam como se houvessem desprendido seu olhar da ordem das coisas e de volta nos penetrassem numa sondagem muda.

Não obstante, esses olhares podem ser tomados como o reverso da amorosidade ampliada e animista de Picasso, em que, por exemplo, até o vaso de flores do quadro *Vase de Fleurs sur une table* (1969)(fig.27) toma corpo e vida. Diante desse corpo ampliado, cabe-nos perguntar: estará a noção de fetiche em Picasso invocando o abismo, nele implicado, apenas como modo de trazer à arte as estruturas mais profundas, e assim intensificar o sentimento da vida?

No exato momento em que o sacrifício humano foi substituído pelo dos animais, como afirma Bataille, estes, como nossa dimensão instintiva e inconsciente, nos retornam, humanizados e perplexos, o olhar. Condoídos, oferecem seus corpos para apagar nossas fronteiras e falhas, como vemos em *Course de taureaux* (1934)(fig.29). Através do poder que têm de se metamorfosear, esses animais ora se nos assemelham, ora se apresentam em situações épicas, assumindo um *pathos* trágico, onde, afinal, é ainda humano esse pesar. Física ou moral, essa dor intensifica as emoções, uma vez que re-humaniza e manifesta simbolicamente nossa sensação de extravio. Não apenas o touro, os cavalos, o galo são temperados pelas paixões humanas. Também o desencadeamento de paixões “animalizadas” no homem é abordado pelo artista.

Na obra de Picasso, ao realizar a interpenetração entre as formas conscientes e inconscientes, a dimensão “arcaica” não revela exatamente uma dimensão mais “primitiva”. O “arcaico” — ou inconsciente — advém-lhe desde o início como forma e propõe que não haja separação: “outra” imagem ou “outro” objeto. Por outro lado, em sua qualidade de forma, ela não seria o nível mais profundo de um mesmo código, de um idêntico. Ela é outra linguagem e outro modo de existência. Trazendo essa dimensão ao seu trabalho, Picasso faz com que o organismo não seja apenas um corpo, mas logo também linguagem e representação.

Segundo Manuel de Castro Caldas, a noção de organismo aprisiona o corpo. No entanto, é precisamente porque o corpo irrompe no organismo é que a lei figurativa das obras de Picasso busca um modo de apresentação energético e pulsional que passa pelo traço e pela mão.²¹ Essa referência ao aspecto transitivo da dinâmica artesanal e amorosa, bem como as noções de metamorfose e canibalismo, encontram-se extremamente interligadas na noção de fetiche dos trabalhos de Picasso. Nesse sentido, o pensamento antropológico de Lévy-Bruhl e o de Sigmund Freud podem ser úteis no sentido de compreender melhor o modo como assimilou a dimensão “primitiva” ou “arcaica”.

Desde a presença impactante e inquietante das fisionomias das figuras humanas de Picasso que se tornaram máscaras, com seus corpos angulosos e retorcidos, como vemos nas *Demoiselles d'Avignon* (fig.10), que a vibração de seus artefatos procurava criar uma co-pertença não apenas com o olhar, mas com o espectador por inteiro. *Voyeur* que ao ver é visto, o olhar em sua obra se constitui de maneira progressiva e nos mostra a impossibilidade de um estabelecimento e de uma fundação de sentidos que se dê fora do cruzamento entre os corpos.

Tomados simultaneamente como inerência e alteridade, esses corpos já estavam expostos de modo extremamente cru nas faces indevassáveis, e até mesmo monstruosas e ameaçadoras, das fisionomias desse quadro (fig.10). A nos perscrutar atentamente, essas máscaras parecem esperar alguma resposta enquanto murmuram sua verdade e seu enigma: o de representarem simultaneamente morte e vida.

²¹CALDAS, M. de C., **A figura e o corpo** – o regime da figura nos “monstros” de Picasso (1925-1932), p.38.

Márcio Goldman afirma em seu estudo sobre Lévy-Bruhl que este nega a pertinência de um pensamento conceitual para a dimensão “primitiva”²², posto que teria permanecido preso a uma definição de conceito formada pelos padrões de conhecimento e cognição ocidentais. Contudo, a definição de “participação” de Lévy-Bruhl pode nos auxiliar a dar conta do universo criativo de Picasso. Aparentada à noção de transformação proveniente da biologia, sua idéia de “participação” promove a projeção de uma idéia de ação que hipoteticamente não separa sujeito e objeto. Esta noção de “participação” promove a ultrapassagem da concepção tradicional de técnica, isto é, conjunto de procedimentos ou instrumentos destinados a modificar a natureza externa ao homem. Assim, ela pode ser uma direção esclarecedora do conceito de fetiche presente em Picasso, uma vez que ele confunde os termos sujeito-objeto, memória, percepção, imaginação e alucinação.

Embora criticado por Bérghson, nos anos 1930, por haver reificado o conceito de “mentalidade primitiva”, por meio deste, Lévy-Bruhl torna possível projetar uma visão na qual a ação criadora apresenta-se como condição sintética, que projeta uma possível transcendência do quadro dominante das categorias formais legadas pelo pensamento ocidental. Para ele, a malha interpretativa e conceitual herdada pelos sistemas cognitivos ocidentais tornou-se operacional e impermeabilizou-se contra as representações que não oferecessem uma feição de mundo distanciada e neutra. Entretanto, a idéia de “participação” pode auxiliar a apreender um sentido de corpo mais vasto, como vemos na trajetória de Picasso.

Apresentando-se como o resultado histórico e ocidental de um longo processo cultural, tal como o definiu Norbert Elias, esse movimento “civilizatório” tendeu a encobrir o que o autor denominou de “código primitivo” da experiência humana. Com este termo, Elias refere-se ao que Freud havia designado como “inconsciente”. Ambos afirmam que, ao permanecer submerso, o extrato do inconsciente teria continuado a influir no comportamento, e muitas vezes decisivamente. Sob essa ótica, a aventura de Pablo Picasso nas artes ditas “primitivas” pode ser vista como entrada numa dimensão em que os termos

²²GOLDMAN, M., **Razão e Diferença** - afetividade, racionalidade e relativismo no pensamento de Lévy-Bruhl, p. 365.

consciente-inconsciente, natureza-cultura e humano-animal podem ser vividos de maneira não compartimentada.

Também dimensão nossa, o “arcaico” — dimensão transitiva e pré-individual — pode nos auxiliar a capturar o aspecto transitivo e a experiência de profundo pertencimento de Picasso com relação ao próprio trabalho e à história da arte, sobre a qual se debruçou. Essa apreensão da atividade criadora como presença e inerência, como uma medusa, ressurge também como alteridade, surpresa e até mesmo como violação. Ainda assim, nenhum desses termos se destaca um do outro, pois, como em nossas camadas epidérmicas, tudo pretende ser estreita comunicação.

Embora já estivesse presente nos estudos sobre a histeria, publicados em 1895, foi em 1915 que a noção de afeto passou a ser tratada sistematicamente. No estudo sobre “O inconsciente”, de 1915, Freud a conceitua como “ressonâncias emocionais fortes”. Pertinente a transponibilidade epidérmica, o “afeto” seria “a tradução subjetiva de energias pulsionais”. Mas ele importava, sobretudo, por sua “qualidade reprodutora de acontecimentos de vital importância e por seu caráter pré-individual”²³. Se acrescentarmos à perspectiva freudiana, a visão de Norbert Elias, para quem a idéia de uma divisão rigorosa entre inconsciente e consciente não faria parte de uma constante ou de uma natureza imutável, podemos sugerir que a relação entre esses níveis também se estabelece afetivamente, devendo ainda ser vista não como herança, mas, acima de tudo, como dimensão construída.

4.1.c.

Fetichismo e Metamorfose: espelho, alteridade e canibalismo em Pablo Picasso

Não é apenas a travessia pela dimensão arcaica ou “primitiva” que nos faz penetrar na dimensão fetichística de parte da obra de Picasso. Nesta, a noção de fetichismo se liga ainda ao processo de identificação e de alienação proposto pelos espelhos, uma vez que é também através daqueles que se torna possível o

²³FREUD, S., Inconsciente. Laplanche e Pontalis. **Vocabulário da Psicanálise**, p.9.

rompimento com o sentimento imediato do próprio corpo. As imagens especulares propõem um descolamento e um estranhamento que inicialmente podem ser tomados como “mágicos”. Mas, de todo modo, criam um vínculo com o “outro”. Picasso propugna por uma noção de fetiche que afirma o poder da imagem como uma forma de comunicação vital. Nela, artista e espectador estão unidos em parceria criativa.

Fundada sobre a idéia de uma natureza humana que é fabricada e plena de fantasias e representações, as máscaras podem tomar o lugar dos espelhos. Enquanto signos do artifício, embora meçam a extensão impossível do desejo, as máscaras anexam e transfiguram o mundo, pretendendo, ainda assim, tornar possível a comunicação e re-experimentar o trajeto do homem entre as coisas. Por meio desse jogo de ocultação e revelação, as máscaras-especulares podem aparecer através das figuras do palhaço (fig.26), do macaco, de um homem idoso, ou mesmo, alternantes, por meio das figuras do Minotauro e do Modelo.

O olhar proposto pelos fetiches busca exatamente aquilo que não se pode ver. Também virtualmente anexo às imagens especulares, esse lugar que é pura falta, mas onde na verdade a ordem do humano se engendra, mostra-se como movimento transitório, no qual se patenteia o inacabamento de cada objeto observado. Assim, essa solicitação incessante do “outro” — lugar de despedaçamento e unificação — produz novas concepções de forma na arte e a esta empresta novos sentidos.

Georges Bataille chama atenção para a relação estreita entre canibalismo e alteridade. Amálgama inconclusivo e envolvimento irrestrito das formas, como vemos na pintura *Bacchanal* de Picasso (1944)(fig.21), esse vazio e necessidade de um outro sentido, mostra-se, paradoxalmente, na refeição ritualística, na idéia de assimilação, na ação de um compartilhar dionisíaco, que se manifesta, finalmente, na imagem do banquete.

É pela abundância repartida que Picasso retoma de Nicolas Poussin (1594 - 1665) a cena representada em *Bachannal* (1638-1639)(fig.19) e a refaz em 1944 (fig.21). Pintada no momento histórico da liberação de Paris, Picasso fecha mais a cena e dramatiza o espaço da tela. Assim, precipita a exultação e intensifica a sensualidade das formas. Esse cortejo liderado por Dioniso — onde se vê a flauta de Pã e sátiros dançando — promove a associação entre corpo e festim. Aqui,

Picasso ressuscita o universo da nobreza rústica e da plenitude harmoniosa, mas lhe dá um outro tom. Como observa Marie-Laure Bernadec, oralidade, boca, sexo e ânus aparecem em completo “isomorfismo.”²⁴ Nesta pintura, os orifícios do corpo que representam entrada e saída estão todos confundidos.

Revelando o mesmo desprezo pela distância espacial já presente em *Maison Charnelle* (1944-1945)(fig.22), esse banquete ostenta a efervescência coletiva do desejo. Ele se refere ao mesmo ímpeto de participação na substância e fala de uma refeição sacrificatória na qual Saturno, em plena escuridão, comeu os próprios filhos. Ao sorver, como Goya, qualquer traço de individuação, combinando criação e destruição, Picasso se lança à procura de “alimento” e segue em direção à experimentação de uma grande variedade de estilos artísticos.

Como em *Bacchanal* (1944)(fig.21), também em *Maison Charnelle* (1944-1945)(fig.22), o apego e a transfiguração do corpóreo transformam a relação voyeurística num desejo de assimilação e de integração.²⁵ *Maison Charnelle* mostra que, para constituir-se simbolicamente como sujeito soberano, aquele que se aliena de si mesmo no discurso e no simbólico já não o faz opondo-se apenas à tradição, pois a ordem simbólica — pacto pelo qual o homem sai necessariamente de si — não se resume apenas à crítica de modelos. Repleto de corpos entrecruzados, esse espaço cinza e caótico patenteia a desnaturalização do pertencimento com o mundo e afirma que a inscrição dos sujeitos também deve acontecer na ausência de luz.

Nessa casa revolta, o familiar parece haver se tornado território de desconhecimento. A luminosidade opaca de *Maison Charnelle* (1944-1945)(fig.22) surge calcada num jogo de cena e de teatro, no qual a reflexão do artista sobre as condições do *voyeurismo* atesta a distância que separa a apreensão de um prazer quase físico através do trabalho e a frustração que muitas vezes advém dessa luta.

²⁴BERNADEC, M.-L., La Peinture a l’estomac – le thème de la nourriture dans les écrits de Picasso. **Picasso et les Choses** – les natures mortes, p.28.

²⁵ROSENBLUM, R., The Spanish of Picasso’s still-lives. **Picasso and the Spanish tradition**, p.65

4.1.d.

Fetichismo e Metamorfose em Pablo Picasso: *voyerismo*, raptos e cenas

Num universo multiplicado de coisas, o nó está no campo problemático das relações conflituosas com os outros. Entretanto, tornada movimentação e fetichismo, a alternativa em Picasso apresenta-se como raptos, isto, é, empréstimo incessante de significados. Assim, ao tempo que tematiza sua ação, ele refaz a tela neoclássica de Jacques-Louis David, intitulada *L'enlèvement des Sabines - d'après David* (1794-1799). Isso já em 1963 (fig.23).

Transformada em série, *L'enlèvement des Sabines (d'après David)*(1963)(fig.23) deixa bem claro que os sujeitos se realizam nos objetos e só se significam neles e contra eles. Com Picasso, mesmo que venha como termo e enigma, a dimensão da alteridade torna transparente esse corpo “outro”, que precisa ser devorado e processado. Para que seja traduzida e transcrita, essa noção outra de corpo deve, outrossim, ser remontada e reexperimentada.

No trajeto em que o próprio corpo está não só em movimento, como também em questão, é necessário assimilar tudo o que for estranho e hostil: materiais, objetos e formas. Portanto, mesmo sua preocupação em tematizar a ação criadora ilumina e manifesta sua remissão metafórica à noção de canibalismo. Também virtualmente presente no jogo *voyeurista*, a idéia de canibalismo, verdade ritualística limítrofe da vida e da morte, reprocessa a experiência de continuidade e de descontinuidade do homem com seu entorno, bem como as noções de plenitude e de vazio. Ela dilui a atitude *voyeur* ao fazer-se presente junto à ação de “raptos”, como em Jacques-Louis David.

Ao recorrer à noção metamórfica e mágica de fetichismo, Picasso reatualiza o aspecto sacro da arte, como ocorria entre os “primitivos”, nos mitos gregos, e mesmo em seu processo de captura através da história da arte. Reprocessa-os como mais que uma inserção temática ou nostálgica quando os vincula ao presente e ao vazio. Este nada — representação da finitude — também é o lugar do estrangeiro (no caso do *Enlèvement*, as Sabinas), do “outro” e da matéria com que se cria. Lugar de estranhamento, esse território provoca aversão e fascínio simultaneamente.

Deslocando-se em meio à manipulação de máscaras e do “lugar” alternante entre modelo e artista, ou entre sujeito e objeto, como vemos na série *Artista e Modelo* (fig.25.b), nas figuras do macaco, do arlequim, e do ancião, o *voyeurismo* dirige-se para um lugar mutante, que afinal, é a própria condição do *voyeur*. Presente nesta série de modo nem sempre pacificado, o que se vê é um jogo em torno das aparências. Nele, a movimentação de máscaras refere-se a um anseio de totalidade que nunca se cumpre.

Ao reportar-se ao lugar do corpo e voltar-se para a noção de cena, Picasso atravessa e ultrapassa o plano discursivo através do universo dos mitos. Como entre os gregos, este era também um movimento de discriminação. Nele se fazia presente o conceito de metamorfose, o qual recobria praticamente todos os aspectos do conhecimento simbólico. Em Picasso, a cena mítica também estabelecia uma dimensão metamórfica e mágica de fetiche. Na cena, esse sentido mágico era acompanhado de uma noção integrativa de corpo e de obra que ainda permitia a reorganização de seu material de conhecimento.

A partir dos ensaios em torno dos mitos gregos, aproximadamente em 1930, e ainda em ligação com a tradição espanhola e com o olhar que John Richardson intitulou como *mirada fuerte*,²⁶ a discussão de Picasso através dos mestres do passado e em torno do *voyeurismo* acrescenta uma dimensão reflexiva não só ao seu processo de trabalho mas à própria história da arte. Picasso não cessou de se debruçar sobre os limites da visão e sobre as possibilidades do corpo como linguagem.

Ao contrário da alternância de papéis que reencarnou quando assimilou outros olhares ao seu, como vemos nas leituras que fez de Rembrandt, Poussin e David, Picasso buscava proximidade. Ao debruçar-se sobre Velázquez, seu rumo muda. Através dele, reflete precisamente sobre a distância presente nesse lugar do *voyeur*. Por meio da retomada do trabalho de Velázquez, Picasso realiza uma longa reflexão em torno do conceito de cena e da pintura, focalizando-a no espaço do atelier. Era de Velázquez a influência do olhar para fora da tela por parte dos personagens, como ocorre na tela *As Meninas* (fig.12.a). Dessa forma, Picasso transformava o espectador num observador potencialmente participante.

²⁶RICHARDSON, J., *A Life of Picasso*, p.10.

A relação que ele criou em torno dos seus processos de trabalho nos envia a uma noção de deslocamento que visa o reencantamento e a revivificação de sua matéria de trabalho. Picasso, num movimento que é simultaneamente de adesão e de unidade, desejo que transborda, acaba travando um embate dramático com a materialidade inexorável do mundo.

Com Picasso, os símbolos parecem mais reais do que aquilo que simbolizam, e de fato, nele está extremamente presente a autonomia da linguagem como questão, ou seja, o momento de separação em que o incorporal e o que não cabe nas formas precisa ser restabelecido. Como em Velázquez, o atelier surge como espaço de reflexão sobre os processos pictóricos. Através de cenas de um *voyeurismo* explícito, Picasso nos põe em contato com mulheres nuas dormindo, usualmente na frente de um ou mais observadores masculinos.

Nessas “tomadas”, em que artista e espectador são testemunhas, esse face-a-face não se refere tanto às suas figuras como aos regimes de inscrição das mesmas. Por meio delas, Picasso posiciona o problema do desejo e a forma de sua inscrição na tela como circulação constante. Este enfrentamento já seria produção e desbloqueamento do desejo e das formas, momento também em que o tema do *voyeurismo* é problematizado. Por meio dele, o próprio estatuto temático do desejo e do “fantasma”²⁷ — *mise-en-scène* e cenário de modos de satisfação libidinal — tomam identidades mutantes. Entretanto, o “fantasma-voyeur” já significa a retomada de toda uma tradição pictórica figurativa.

No contexto dessa tradição, ela mesma mais uma abstração do que uma realidade, a pintura assume função primordial: buscar satisfazer o desejo e dar aos objetos uma exorbitação de sua visibilidade. Dessa forma, Picasso faz parte da tradição de Cézanne em diante, pois “abre” o objeto, assim provocando a circulação do desejo como dimensão produtiva. Segundo Manuel de Castro Caldas, a partir de Cézanne, a prática pictórica se torna afirmação radical de um “como” indissolúvel e problematização de sua própria prática.²⁸

²⁷ conforme definições no primeiro capítulo páginas 36 e 85.

²⁸ CALDAS, M.de C.C., **A figura e o corpo** – o regime da figura nos “monstros” de Picasso (1925-1932), p.59.

Na cena *voyeurista*, o “outro” surge como instauração de uma oposição que se instala a partir do momento que há aquele que olha e aquele que é olhado. Nesse cenário, embora o homem adquira uma qualidade miraculosa de alteridade, esta acaba sendo atenuada, ou desdramatizada, por meio de seu enquadramento e moldura. Porém, como Rembrandt, Picasso optou trabalhar sobre o fascínio presente na relação complexa entre visão e excitação. Rembrandt se interpõe entre o espectador e o sexo feminino, escondendo-o. Picasso, ao contrário, através de uma gesticulação pesada, exhibe o sexo feminino e provoca a fome do espectador, que entra em cena como se seu olhar fosse um falo.

Diferente da pintura holandesa,²⁹ Picasso não sublinha a exclusão do *voyeur* e propõe o olhar como pulsão apropriativa. Obcecado, como Rembrandt, pelos mecanismos do desejo e pela relação do corpo com seus meios de expressão, os últimos trabalhos de Picasso são quase todos calcados em cenas eróticas e no reconhecimento de diferenças irreconciliáveis. Provocando o espectador, ele mostra que aquilo que alimenta o olhar e o desejo é sua própria fome: o problema do desejo e de sua inscrição como circulação.

No processo de construção e reflexão de Picasso, mesmo quando “captura” cenas e contextos de outras pinturas do passado, a posição do corpo humano tende a se definir no próprio ritmo do processo de trabalho e de conhecimento. Sua noção de *voyeur* não se descola de um emaranhamento entre corpo e processo criativo, isto é, de uma relação entre o olhar e o estabelecimento do homem como posse pulsional no mundo.

Em Picasso, o olhar permanece íntegro e muitas vezes interage com o espectador como se fosse um convite e uma provocação para a penetração. Com ele, a plasticidade do corpo erógeno é captada de múltiplas maneiras. Ela é fetichizada, analisada e transformada num momento de comunhão vital com o “outro” quando retoma Poussin, Velázquez, Manet, Delacroix e Rembrandt. Também dialoga com esse corpo erógeno quando cria um jogo de equivalências entre partes e cavidades do corpo humano. Aí, todos os símbolos pretensamente fállicos podem ser entendidos como femininos e vice-versa: a boca, por exemplo, é

²⁹SCHAMA, S., *Les Yeux de Rembrandt.*, p.447.

feminina, porque é uma cavidade, mas é fálica por ter uma língua. Assim agindo, ele também metaforiza um diálogo entre cheio e vazio.

No processo em que Picasso realiza o desmembramento parcial das formas anatômicas, o corpo perde sua materialidade e se transforma num entrecruzamento de linhas que parecem querer triunfar depois. Antes de Picasso, os surrealistas já haviam realizado decapitações e fetichizado partes do corpo feminino. Próximos dos mecanismos *voyeuristas*, o que obcecava aos surrealistas nesse processo de fetichização do corpo feminino? Interessava-lhes o objeto em sua ausência, o objeto como procura, cujo enigma aparecia de modo mais transparente na anatomia da sexualidade feminina. Já em diálogo com as proposições da psicanálise, para os surrealistas, explica Dawn Ades, esse vazio feminino, que é o sexo da mulher, pode ser tomado visualmente como mutilação, ou ausência de falo, e assim, a fêmea passa a ser vista como objeto impossível de desejo.³⁰

4.2.

Sexualidade e linguagem em Sigmund Freud e Jacques Lacan: uma perspectiva para os fetiches de Pablo Picasso e de Marcel Duchamp

No século XX, momento em que se redefine o papel social e produtivo da mulher, seus olhos e boca podem se apresentar passivamente, ou ela pode surgir como boneca ou manequim, como veremos em *Étant Donnée* de Marcel Duchamp e nas bonecas de Hans Bellmer. Diferente de Duchamp, Masson e Picasso criaram um sistema de experimentação pelo qual procuravam comunicar sensações e afetos.

É pelo olhar e pelo toque que registramos os impasses construídos pelas diferenças sexuais. Na visão lacaniana, em que não há uma dimensão pré-discursiva, inexistente um mundo anterior à separação entre os sexos. E, no entanto, a sexualidade é também um dos registros da experiência da semelhança, pois não há percepção de corpo como ser sexuado que preceda a distinção entre “o mesmo” e

³⁰DAWN, A., *Photomontage*, p.244.

o “outro”. Signos do artifício e do fragmento, os fetiches exibem o caráter artificial da sexualidade, pois, se inicialmente, o sexo é concreto, físico, e natural, ele só se torna equipamento humano através do imaginário, isto é, por meio de sua representação. Sade já havia sugerido que o ato sexual entre os sujeitos humanos passa pelo jogo de representações e pelo inconsciente.

Não é possível falar em jogos de representação, inconsciente e fetiche, sem refletir sobre a contribuição de Freud à história da cultura. Mesmo as referências aos objetos pictóricos na obra de Freud são numerosas. Jean-François Lyotard lembra que não só o ensaio deste, de 1914, sobre a escultura *Moisés* (1513-1515) de Michelangelo (1475-1654), mas mesmo a teoria sobre os sonhos e os “fantasmas” já estariam construídas em torno de uma estética latente do objeto plástico. Uma das principais vias de acesso à teoria do desejo, Lyotard percebe que na visão de Sigmund Freud: “L’intuition centrale de cette esthétique est que le tableau, au même titre que ‘scène’ onirique, représente un objet, une situation absent, qu’il ouvre un espace scénique dans lequel, à défaut des choses mêmes, leurs représentants du moins peuvent être donnés à voir, et qui a la capacité d’accueillir et de loger les produits du désir s’accomplissant ”³¹

Lyotard distingue dois componentes no prazer estético sob a perspectiva freudiana: um prazer que seria propriamente libidinal, proveniente da obra e de um processo de identificação e desejo, e um prazer fornecido pelas formas e pela maneira que a obra se oferece à percepção. Apesar de várias críticas por parte de Lyotard à estética freudiana, entre as quais a de que não levava em conta as profundas transformações em curso, mesmo sendo contemporâneo da obra de Cézanne. Ainda assim, Lyotard reconhece que em Freud, a obra de arte não é vista como um objeto real, mas como uma espécie de jogo ou de objeto intermediário.

Para Joel Bernat, bem como na reflexão de Birman³², este jogo e lugar intermediário da obra de arte são situados por Freud, como os sonhos, em resposta às questões trazidas pela movimentação dos processos inconscientes. Assim, afirma Bernat: “ce qui est transmis et/ou emprunté sont des processus de pensée,

³¹LYOTARD, J-F. L’approche psychanalytique de l’oeuvre **Étude Internationale sur les tendances principales de la recherche dans le domaine des sciences sociales et humaines.** Tome II. Paris. 1969 **Discours-Figure.** Paris. 1971. **Des dispositifs pulsionelles.** Paris. Ed. Galilée. In: **Universallis**

³²conferir ‘Pulsão e Fetiche’ no início deste capítulo páginas 193,194.

inconscients, c'est à dire, les relations entre et non des contenus représentatifs". Nesse entre, representação e inconsciente encontrar-se-iam. A unir esses termos, encontramos em Freud a herança simbólica arcaica e universal. Entretanto, "objetifiée, l'œuvre est achevée, devient savoir ou conceptuelle mais disparaît le processus qui lui a donnée naissance".³³

Já Lacan, apreende de Ferdinand Saussure (1857-1913) o modelo conceitual de análise do significante e realça a importância do mesmo em sua teoria, na qual o inconsciente se estrutura e se afirma precipuamente como linguagem. Na opinião do Bernat, essa escolha de Lacan o separa de Freud, pois na perspectiva freudiana o homem encontra-se enredado na herança arcaica e na tortura da linguagem.

O vínculo de Freud com o tempo histórico e primordial, caso também das imagens de Picasso, de certa forma dilui a insistência dada mais tarde por Lacan às cadeias significantes. Nesse sentido, o modelo lacaniano se aproxima das operações conceituais de Marcel Duchamp, uma vez que não se dirige a presentificação dos conceitos significantes a partir de um sentido diacrônico de cultura, como parecem sugerir a teoria freudiana e as imagens-fetiches presentes em Picasso. Para Freud, como possivelmente em Picasso, a constituição dos sujeitos não surge precisamente a partir do corte mas sobretudo do embate recíproco e histórico entre homem e mundo.

Marjolaine Hatzfeld³⁴ afirma que embora Freud e Lacan afirmem em uníssono que a sexualidade humana nada tenha de natural, diferente de Freud, Lacan não parte de uma relação direta com o mundo e sim da relação entre discurso, que funda a realidade, e sujeito, ou agente, na qual este se apresenta como inapreensibilidade. Desse modo, o cruzamento entre linguagem e sujeito, bem como suas tentativas de permanência, evaporam-se ao tempo em que surgem. Ainda de acordo com Hatzfeld, a significação que Lacan dá à barra sausseriana faz com que esta una e desuna significante e significado ao mesmo tempo. Esse recorte sincrônico o diferencia de Freud. Assim, enquanto a referência à dimensão sexual do inconsciente surge em meio à dimensão histórica da linguagem —

³³BERNAT, J., **Le processus psychique et la théorie freudienne** - au-delà de la représentation, p.153.

³⁴HATZFELD, M., **Le Signifiant est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant. Linguistique et psychanalyse** – Colloque Cerisy, p.343.

Édipo e o mito da horda primitiva — em Lacan, o que se privilegia como ponto de partida é o corte, a separação.

De maneira diferente de Freud e Picasso, Lacan, como Duchamp, privilegia a abertura para o vazio e sublinha a ausência de sentido. Ali onde o inconsciente está estruturado como linguagem, o caráter relacional de uma língua é o mesmo do mundo dos valores, é verdade. E embora sejam relativos uns aos outros, o caráter do sistema de valores permanece motivado. Assim, a relação entre significante e significado é, conseqüentemente, construída e pessoal. Os valores semânticos não se determinam unicamente na interioridade do sistema. É impossível uma língua sem um sujeito — individual ou coletivo — que aí não imprima sua marca.³⁵ Isto é, em Lacan, como em Duchamp, a relação do sujeito com o mundo é necessariamente intermediada pelo discurso, forma de liame social em que há uma supremacia dos significantes.

Mas seguindo o raciocínio de Hatzfeld, o que marca a diferença entre Freud e Lacan — e aquilo que une, em hipótese, Picasso a Freud, bem como Lacan a Duchamp — é que cada coisa, ou palavra, em Lacan, ou em Marcel Duchamp, tem o estatuto de objeto perdido, só podendo ser captada em trânsito. Esse lugar da representação faltosa é onde o sujeito se aliena e desaparece: ponto de ancoragem e ao mesmo tempo ponto de fuga, ele, por outro lado, sempre reconduz a cadeia significante na medida certa de seu avanço.

Por isso quando os significados se repetem, mesmo assim produzem uma diferença, como demonstra Marcel Duchamp ao introduzir diferenças muito sutis tanto em suas peças originais como em suas réplicas. Essa ínfima alteração, que produz ou reproduz a perda, seria propulsora do desejo. A este, todavia, Duchamp coloca como marca a necessidade de distância, posição oposta a de Pablo Picasso.

Na fala de Lacan, a procura inconsciente desse desejo, igualmente a Duchamp, apresenta-se condenada.³⁶ Entretanto, a visão lacaniana coloca questões extremamente contemporâneas ao afirmar que os significantes inscrevem coisas

³⁵TURPIN, B., La représentation dans la langue. **Linguistique et psychanalyse**. Colloque Cerisy, p.83.

³⁶HATZFELD, M., Le Signifiant est ce qui represente le sujet pour um autre signifiant. **Linguistique et psychanalyse**. Colloque Cerisy, p.349.

desaparecidas, representando menos as coisas mesmas, que os sujeitos ou os temas em vias de se apagar. Movimento que, aliás, podemos perceber nas palavras de Jean-Claude Millner, no caso, referentes a Saussure: “avant Saussure, ce sont les propriétés qui fondent les différences (et les ressemblances); après Saussure, c’est la différence qui fonde les propriétés e til n’y a pas de statut possible pour la ressemblance”³⁷.

Transpondo suas palavras para a questão da inscrição da subjetividade em Lacan e Duchamp — lugar da representação faltosa — esse “lá” difere de Picasso e também de Freud. É um “lá” onde não há mais sujeito como antes: sem representação fixa, aparece como operação de indagação, tradução e circularidade sem fins.

4.3.

Fetichismo em Marcel Duchamp

Ao contrário da noção totalizante de fetichismo presente em Picasso, Marcel Duchamp promove o reconhecimento da individualidade e sublinha o descolamento com o entorno. Ao colocar o mundo como enigma, ele faz com que este se entregue como obstáculo e distância. Duchamp convoca uma noção de fetichismo que se faz presente em seu universo repartido e misterioso e é extremamente contemporâneo pelas questões que levanta. Com ele, os processos de criação já não se apresentam colados às obras³⁸ e os objetos ali só parecem aderir na esperança de preencher uma insuportável lacuna.

Com Duchamp, a noção de fetichismo apresenta-se indissociada dos títulos. São os nomes que vão doar significação a seus objetos, que, vazios, não apresentam nenhuma relação de identificação com o universo especular ou necessidade de marca artesanal, como vemos em Picasso. Também presente na diferença entre cópia e original, verdadeiro pilar diante da questão da originalidade na arte moderna, com Duchamp, a dessemelhança é produtivamente acionada por um

³⁷JORGE, A.C. Lacan: o lugar de discurso. **Sexo e Discurso em Freud e Lacan**, p. 26.

³⁸LACAN, J. , **O Seminário 4.**, p.160.

conceito de corpo que, atuando como densidade, e, portanto, por meio de intensidades, pode reativar o desejo.

Nessa reatância do desejo, o olhar já não exerce uma função primordial. Duchamp descrevia do “retiniano”. *Veuve*, ou *Widow* (ou ainda, *window*), cujo título faz parte da obra, pode ser considerada etimologicamente como guilhotina. Assim, ao lembrarmos da cena em que Luiz Buñuel corta o olhar com uma lâmina, no filme *Le chien Andalou*, de modo semelhante, embora sutil, Duchamp também corta o olhar e interpõe uma tela escura entre a visão do espectador e uma janela em *Fresh Widow* (1920)(fig.76.a). Com essa janela, ele criticava a tela pintada, já repudiada desde *Tu m'*(1918)(fig.71). Mas *Veuve Joyeuse* (ou *Fresh*), em latim seria *vidua* ou *vidus*, o que torna esse lugar bloqueado uma sinalização da privacidade e do vazio.

4.3.a.

Marcel Duchamp: fetiche, surrealismo e a cena sadeana

Tal como os objetos surrealistas, cujo funcionamento é essencialmente simbólico, essas janelas são por excelência objetos antifuncionais. Suas estruturas mecânicas mobilizam processos subjetivos e causam várias sensações, que vão da irritação ao prazer. Diferente da neutralidade dos *ready-mades*, algumas “esculturas” de Duchamp constituem verdadeiros mecanismos.

Detenhamo-nos um pouco mais no surrealismo: não é o corpo em si que buscam, mas a possibilidade de realização do mesmo e sua habilidade em mudar. O aspecto semântico da fisicalidade de alguns objetos surrealistas está ligado à capacidade destes de participarem do imaginário sexual. Muitas vezes é o ato de observar ou a ação de participar que mobiliza o desejo sexual, no sentido de sua externalização ou de sua representação.

Segundo Alexander Waintrub, esse desdobramento da subjetividade sexual está quase literalmente vinculado à desfiguração surrealista do corpo por meio de ações “automatizadas”: o corpo constitui um aparato simbólico que gera

sensações psicologicamente inconscientes por meio de uma sistemática desfiguração mecânica.³⁹

A partir de 1933, as esculturas surrealistas ganham maior importância: Ernst, Giacometti, Arp e Miro participam de uma primeira exibição de objetos, na Galerie Charles Ratton, em 22 de maio de 1936. Ligados à complexidade do desejo sexual, o mistério dos objetos surrealistas relacionava-se à impossibilidade dos mesmos em fornecer uma interpretação coerente. Efeito de uma disposição puntiforme, a estrutura destes era ativada pela cadeia de reconstruções e de lembramentos, por meio dos quais eram movimentados.⁴⁰

Patente nos processos fotográficos, as fotomontagens dadaístas e surrealistas foram fundamentais para a construção desse corpo fetichicizado da arte moderna. Elas sublinham o sentido erótico dos objetos, buscam duplicar o mundo e criar uma segunda realidade. Segundo Dawn Ades, as fotografias dadaístas utilizam alterações de escala pouco comuns nas fotografias surrealistas.⁴¹ Nestas, a alteridade do corpo pode apresentar a condição humana como aspecto animalizado, o feminino como objeto fálico, ou a juventude como decrepitude.⁴²

O corpo manipulado das fotografias surrealistas e dadaístas não trabalha sobre a oposição entre o “natural” e o “artificial”, continua Ades, e mostra que “realidade e consciência se produzem juntas”. A fotografia surreal manifesta que a operação de produzir pode estar em todo lugar. Objeto de inúmeros deslocamentos, o corpo fetichicizado surge como corpo manipulado.

A lógica surrealista dá grande importância à dimensão sexual como função da fantasia e de representação. A própria sexualidade já seria um fetiche. Qualquer coisa sempre em obra em nossa vida perceptiva, ela obtém entre os mesmos um sentido mais amplo. Na opinião de Rosalind Krauss, a sexualidade e os objetos surrealistas do desejo seriam pura fabricação do real e estariam nos “mecanismos” do fetichismo.⁴³ Ou seja, para a autora ainda, havia entre os

³⁹WAINTRUB, A., **Crimes of Passion: surrealism, allegory and the dismembered body**, p.116.

⁴⁰Ibid., p.121.

⁴¹DAWN, A., **Photomontage**, p.137.

⁴²KRAUSS, R., **Fotography's exquisite corpse. Dada and Surrealism in Chicago Collections**, p.56.

⁴³KRAUSS, R., **Fotography's exquisite corpse. catalogo Dada and Surrealism in Chicago Collections**, p.57.

mesmos uma recusa em admitir a diferença entre o masculino e o feminino. Picasso trabalha exatamente sobre essa polaridade, ao passo que Duchamp admite a diferença entre masculino e feminino, mas, embora não a recuse, vê necessidade em transformá-la.

Entre os surrealistas, e também em Marcel Duchamp, a noção de fetiche apresenta-se como uma estrutura abstrata e pode ser encontrada fora dos objetos: a paixão está naquilo que não aparece. Diferentemente de Picasso, cuja noção de fetiche e de desejo precisa atravessar os objetos, a postura de Duchamp é de distanciamento.

Se considerarmos que os objetos simbólicos são construídos pela força do desejo, a produção e a representação do corpo entre os surrealistas deve ser vista como parte de um só processo de circulação da libido, que é simultaneamente corporal e econômica. No entanto, na opinião de Raymond Spiteri e Donald Lacoss, o aspecto político da transgressão desse corpo unificado não foi além dessa múltipla dissecação e fragmentação visual.⁴⁴ Em nossa opinião, contudo, há uma interrelação entre o objeto surrealista e a representação de corpo realizada em Picasso e Duchamp, tanto quanto com a transformação do corpo e do sexo realizada a partir de Sade. E todas foram, ao nosso ver, extremamente políticas.

A transgressão sexual em Sade faz com que o corpo seja tomado simultaneamente como objeto e como instrumento.⁴⁵ A emergência dos seus escritos mostra como o universo da linguagem absorveu a sexualidade e a desnaturalizou. Na obra de Picasso, ocorre uma progressiva anarquização do corpo: as hierarquias e as designações do mesmo são visivelmente transtornadas e há uma loucura do orgânico, inexistente em Sade. De início, a transgressão do corpo em Picasso apresenta-se mediada pelas idéias de Georges Bataille, que, divergências à parte, teve um contato estreito com os surrealistas. Entretanto, na última fase produtiva de Picasso, próxima a sua morte, seus desenhos pornográficos se aproximam do aspecto mais objetual da transgressividade sexual sadeana.

⁴⁴SPITERI, R. , LACOSS, D. **Surrealism, Politics and Culture.**, p.247 et. seq.

⁴⁵FOUCAULT, M. , “A preface of transgression”. **Aesthetics – the essential Works**, p.85.

Sade descreve minuciosa e ritualmente cada ação desse corpo “outro”, que se apresenta de pronto nu. Já na pintura de Picasso, a presença fetichizada do corpo do “outro” aparece usual e eroticamente no jogo irresolvido entre a capacidade, ou incapacidade, da pintura de representar.

Como nas “máquinas celibatárias” duchampianas, em Sade, a relação com o “outro” segue normas estritas de aproximação e de afastamento. Sublinhando a capacidade de controle por parte de apenas um dos personagens sobre a cena, há vigorosa hierarquia em Sade, como também toda uma movimentação no sentido de marcar diferenças, que anula qualquer marca de alteridade, eis a questão!

A engrenagem em Sade funciona de modo contrário ao processo de assimilação presente no processo de trabalho de Picasso. Em Sade, como nos maquinismos e nas descrições das peças duchampianas, o corpo comunica seu próprio isolamento.

4.3.b.

Fetichismo e Mercadorias em Marcel Duchamp: circunscrição e vazio nos processos contemporâneos do desejo

Duchamp sublinha a idéia de vazio, também implícita na noção de fetichismo. Sem drama, ele é explícito ao mostrar a diferença entre os objetos desejados e os encontrados. Marcel Duchamp apresenta uma dimensão extremamente contemporânea da noção de fetichismo. Ciente do caráter opressivo e alienante do universo de consumo de mercadorias, o artista demarca em seu trabalho exatamente a perda do poder de simbolização da linguagem. Ao indicar o colapso da capacidade de comunicação da experiência romântica e expressiva, o universo de Marcel Duchamp liga-se à noção de fragmento como se esta fosse nossa condição cultural. Esse caráter fracionário dos indivíduos já havia sido indicado por Karl Marx⁴⁶ e por Walter Benjamin⁴⁷, pois, diante de um processo de identificação e funcionamento sociais basicamente reprodutores, o sujeito

⁴⁶MARX, K., Fetichismo das Mercadorias., **O Capital** – crítica da economia política. Livro 1. O processo de produção capitalista. V.1. p.79 passim

⁴⁷BENJAMIN, W., A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução, O narrador, Sobre alguns temas em Baudelaire. **Os Pensadores**, p.74 passim.

moderno vem sendo paulatinamente reduzido à condição de consumidor, e hoje, somos nós mesmos essa condição fracionária.

A questão do fetiche em Marcel Duchamp pode ser constatada nos trabalhos em que ele exhibe a situação do corpo fracionado, como em *Sculpture Morte* (1959)(fig.57) e *Torture Morte* (fig.1959)(fig.58). Secionados, esses trabalhos assumem a feição de mercadorias. Sua noção de fetiche indica um processo no qual o corpo parece haver se emancipado de sua fonte e parado de se projetar nos objetos. Vindo obstar a imagem especular constituída entre o homem e as coisas que este fabrica, alguns fragmentos interrompem o movimento circular entre os mesmos. Duchamp expõe a condição do homem preso a uma condição de objeto, que, separado de si mesmo, se expõe como mercadoria.

O processo de fetichização denota uma estranheza que não se relaciona apenas com o universo da linguagem e dos símbolos, já que a arte também está inserida no universo das relações capital-trabalho-industrializado, no qual o pressuposto da produção apresenta uma objetivação e esta já vem desvinculada do mundo das necessidades e da comunidade.

Pressupondo-se que os processos culturais de construção de identidade e de alienação se constituem nas trocas, estas não podem fugir da história da produção e do trabalho. É a partir das “relações entre os homens” no mercado capitalista — em princípio, livre das amarras senhoriais — que o lugar do fetichismo se desloca. Na perspectiva marxista, ele deixa as trocas intersubjetivas em segundo plano e passa a priorizar as relações entre as “coisas” ou produtos.⁴⁸ Num movimento crítico e contraditório, Duchamp positiva suas caixas-mercadorias. Num deslocamento perpétuo, como ocorre no universo das trocas capitalistas, Duchamp configura estratégias no circuito da arte como cifras de um enigma, como procura circulante que a nada aderem, como vemos em *La Boîte en Valise* (1936-1941)(fig.56): reificação de um “museu” portátil, simultaneamente público e privado, essa mala está repleta de miniaturas feitas artesanalmente pelo artista, mas de aspecto industrial.

⁴⁸ “Como se a desfetichização das relações entre os homens fosse paga com a emergência do fetichismo nas relações entre as coisas – com o fetichismo da mercadoria por SLAVOJ, Žižek, cap. Como Marx inventou o sintoma?. **Um Mapa da Ideologia**, p 310.

O processo de modernização, que consiste no crescimento e na difusão de um *set* de instituições vinculadas às transformações da economia por meio da tecnologia, traz novas tipificações e relações. Entre elas, a reificação pode ser vista como uma região de estranheza, onde, em meio a uma objetividade desencarnada, são as coisas que parecem dominar. Nas relações de troca capitalistas, em que os trabalhos de Marcel Duchamp e Pablo Picasso se desenvolvem, esse equilíbrio aparece modificado e indica uma tendência à dispersão. No universo das imagens técnicas e industriais da modernidade, na qual a unidade indivisa de homem e mundo se quebrou, o que surge é uma heterogeneidade irreduzível.

O fetichismo — que se caracteriza essencialmente como movimento de descolamento — pode aparecer tanto como relação entre coisas, como também nas relações entre os homens. Para Slavov Zizek⁴⁹, o fetichismo das mercadorias não substituiu homens por coisas: condição essencial para qualquer troca, nele o essencial é uma espécie de desconhecimento. Por meio dessa “cegueira” momentânea, os fetiches aparecem autonomizados, como se não fizessem parte de uma rede de significantes no qual estão, na verdade, interligados. Metáfora cultural do corpo que vincula as ações produtivas aos processos de criação e de transferência de valores, os fetiches — enquanto imagens que se projetam — particularizam o jogo entre alienação e reificação, presente no mundo da produção.

Estruturados e mediatizados como linguagem, eles se vinculam ainda às noções de soberania e de obstáculo, claros na noção de interditos de Georges Bataille⁵⁰. Nos sistemas baseados sobre valores de troca nos quais as unidades de medida são monetárias e funcionam como equivalentes gerais para outros sistemas, os valores imaginários são instaurados por meio de interações sócio-simbólicas entre os indivíduos e em termos de jogo. Nele, apenas uma pequena parte é mensurável a partir de valores monetários. Assim, embora ligados ao mundo da produção, os fetiches simbolizam uma fenda, ou “desconhecimento”, por meio da qual se realizam as trocas. Dessa maneira, seguindo a interpretação de Zizek, a alienação tem um caráter ambíguo. Ela seria um ponto de

⁴⁹Ibid., p.308.

⁵⁰BATAILLE, G. , *L'Érotisme.*, p.45.

convergência, no qual os objetos se traduzem tanto como presença — movimentação positiva pela qual os sujeitos se constituem saindo de si — como lugar de falta.

Ao refletir sobre a ligação entre o fetichismo das mercadorias e a noção de fetiche de base psicanalítica, Slavov afirma que as sociedades modernas recalçaram, sem eliminar, as relações interpessoais fundadas na servidão e sujeição, tal como já indicava Sade. Disfarçadas, elas permanecem sob a forma de relações sociais entre as coisas. Assim, enquanto na teoria marxista, os fetiches são parciais e ocultam um número maior de relações sociais, em Freud e Lacan, segundo o autor, eles ocultam, não o que sobra, mas aquilo que falta, em torno do qual, aliás, se constrói toda uma rede simbólica. Sendo universal e constitutiva da própria noção de cultura, a noção de fetiche é essencialmente atividade objetivante e produtiva ligada à falta e se faz especialmente presente na arte.

Indicação de uma falta vislumbrada ou obliterada, o fetiche é constitutivo ao mundo da cultura. Enviando à lembrança de uma incurável mutilação, o conceito de fetiche refere-se simbolicamente à dolorosa constituição do Ser e rememora nossa inegável condição de simples corpo mortal no mundo.

Para Jacques Lacan,⁵¹ embora possuam um caráter individualizante, os fetiches indicam um movimento produtivo que nunca se esgota nos objetos que constituem, apenas contornando-os.⁵² Assim, os fetiches estão nos resíduos, isto é, naquilo que nem é falta, nem é sobra, e ficam nas dobras da linguagem: são o entrevisto. Em contato com os surrealistas e com as explorações em torno do inconsciente e da linguagem, Lacan⁵³ afirma ainda que é próprio ao desejo humano constituir-se sob o signo da interposição. Mediadores, os fetiches deixam claro o instante e a possibilidade do homem de se apreender não apenas como sujeito histórico, mas também, por meio de uma atitude de descolamento, como objeto.

Quando sublinha a condição de isolamento do corpo, o fetiche pode se vincular a uma noção de *voyeurismo*, no qual este significa barreira e

⁵¹LACAN, J., **Seminário 5**, p. 232.

⁵³LACAN, J. Cap. Fetiche. **O seminário**. Livro 5, p.157 et. seq.

contraposição. Contudo, ao optar por essa interposição, Duchamp confunde os termos, pois à insatisfação que nos propulsiona e que é, também, cruzamento e pura possibilidade de encontro, ele interpõe a noção de proibição. No movimento em que procura e elege objetos esconde-se uma transformação do mundo humano, modificação essa que se processa precisamente pela linguagem, pois os significantes acabam tomando o lugar dos objetos. É o oposto do que ocorre usualmente, comenta Dario Morales, pois quando fazem uma demanda de significantes, os sujeitos desejam qualquer coisa que não seja apenas objeto.⁵⁴ Ainda segundo o autor, os desejos dos sujeitos estão sempre se movimentando em direção a objetos substitutivos que circulam em torno de objetos perdidos.

Ao se deslocarem incessantemente de um objeto amado para o outro, como ocorre nos processos de impressão e sublimação química, a noção de fetiche em Marcel Duchamp sublinha a dissimilaridade. Descontínua e neutra, a postura quase de *dandy* do artista constituiu-se em constante elisão para com o corpo a corpo da experiência criadora.

4.3.c.

O *Dandysmo* como atitude fetichística

A proximidade das noções de corpo e de fetiche de Marcel Duchamp com as máquinas mostra a impossível relação entre os processos do desejo e os objetos de amor. Diferente do que teria ocorrido com Narciso diante da transparência do espelho de águas, o *dandy* preserva a distância e não cessa de medi-la pelo olhar, cuja imagem vai apresentar sua própria figura, só que reificada.

A figura do *dandy* observa a dolorosa separação entre ser e aparência. Ele só se identifica com sua imagem especular por meio de sua dissolvência, quando o jogo de reflexos se decompuser num processo de impersonalização. Por meio desse distanciamento, seus trajes passam a ser uma segunda pele. Ao mesmo tempo, essa operação nunca é adequada. Ao fazer do sujeito um objeto, e de um “dentro” um “fora”, o *dandy* desfigura sua aparência e altera qualquer idéia de

⁵⁴MORALES, D., La métaphor de l’amour, mur du langage **Linguistique et psychanalyse. Colloque Cerisy**, p. 356.

semelhança. Essa mudança vai ser a condição de todo o olhar sobre si, pois nela se surpreende como estranho a si mesmo. Sua verdade é apreendida na esfera da alteridade e já não se lhe apresenta como ameaça. No *dandysmo* somente por meio da distância outras respostas podem ser possíveis.

Duchamp constata o funcionamento do corpo como barreira para a fruição do “Outro”, para o engano que o corpo conduz no caminho da alienação em direção aos significantes. Ao dirigir-se às atrofias da experiência na modernidade e aos modos contemporâneos de realização e transmissão da arte, sua noção de fetiche faz do fragmento um signo de isolamento, diverso do que se fazia presente na tradição romântica.

Ligados às impossibilidades postas em relação dentro dos processos produtivos, a idéia de fragmento de origem romântica faz-se presente na obra de Picasso do cubismo em diante. A partir de Marcel Duchamp, os fragmentos já não se conectam mais a uma busca de totalidade e formam-se de modo completamente autônomo. Essa interdição, essa impossibilidade de conexão com a fabricação de subjetividades por meio da criação e do trabalho não é só de ordem cultural, não se liga apenas a normas de comportamento e diretrizes administrativas. Referida a uma distância crescente entre homem e processo inventivo, ela tem um possante substrato econômico a impulsioná-la.

Oposta às coisas do mundo e ligada aos fragmentos e à atomização dos valores, a noção de fetiche em Marcel Duchamp já não “devolve” mais o olhar nem completa a fantasia. A noção de *voyeurismo* presente em sua trajetória ocorre de modo enigmático e como relação que mede a distância entre o corpo e o trabalho de arte. Dessa maneira, no lugar de telas, o artista estabelece portas. Outras vezes, sardonicamente, solicita a visão, como ocorre na peça *Prière de toucher* (1954)(fig.83).

Esse olhar já não percorre distâncias com o corpo. Como ocorre em *Étant Donnée* (1946)(figs.67-68), ao atuar como se houvesse se separado do corpo ou se despregado da cena, é o intervalo que marca o percurso do nosso olhar. Fixando esse corpo — objeto fartamente exposto, mas inerte (figs.69,70), duvidamos até que esteja realmente vivo. Ao impedir a troca e a reversibilidade de nossos sentidos corporais, Duchamp nos confronta com um corpo visivelmente artificial, que, além de tudo, nos é interceptado por uma porta. Como nas máquinas fotográficas, este corpo plastificado é entrevisto por um buraco. Como na

reificação do corpo *dandysta*, com Duchamp, o contato corporal só pode se dar à distância.

4.3.d

Os fetiches e as “máquinas celibatárias” de Marcel Duchamp: modernidade e crise.

O impedimento do encontro também é reiterado na lonjura intransponível entre a *Noiva* e os *Celibatários* do *Le Grand Verre* (fig.80), cujos mecanismos só propiciam qualquer junção desde que suas peças alienem-se de si mesmas e funcionem de modo inorgânico. Através desse “corpo” cujas partes atuam por meio de invariáveis de ordem tecnológica, Duchamp se refere aos processos de autonomização dos mecanismos produtivos. Reporta-se às relações entre os homens e os processos de criação, através dos quais os mecanismos de identificação se dão em meio a um crescente sentimento de alienação.

O corpo no *Le Grand Verre* é um corpo mantido pela idéia. A sexualidade tende a se anular e a se transformar numa mecânica inquietante. À sensibilidade e aos prazeres sensuais ligados ao corpo, Duchamp prefere o espírito e a reflexão distanciada.⁵⁵ Nele, a pulsação do corpo aparece acompanhada de uma adulteração da estrutura da imagem, que toma forma para logo se dissolver. Assim, a impressão de um seio palpitante da *Mariée* se apaga diante de uma cavidade uterina que incha. Em sua tese, Su-Hui Lin propõe uma hipótese: na engrenagem do *Le Grand Verre*, a pulsão de ver faz a comunicação com o espectador ao desenvolver-se como movimento de contração e expansão.⁵⁶ Assim, mistura a idéia de corpo e de máquina.

Ao partir de um olhar de aparência mecanizada, o erotismo de Duchamp apresenta-se como processo de dissecação. Seu erotismo é seco, recôndito, travestido e subjacente. Enquadrados e isolados, seus fetiches, ao contrário, não se fixam mais em objetos ou corpos, priorizando o movimento circular dos mesmos.

⁵⁵LIN, S.-H., *Illustration et Présentation des Machineries Intellectuelles de Marcel Duchamp*. p.173.

⁵⁶Ibid., p. 193.

Atuando como maquinismos, sua noção de fetiche e de corpo apresenta-se descolada de fontes pulsionais. Na situação de encontro, ou *rendez-vous*, as energias pulsionais se difratam e a situação de um contínuo deslocamento se repete. Semelhante aos processos de consumo e de produção capitalista, Duchamp elabora uma situação na qual o encontro alimenta a busca, criando uma movimentação incessante entre sujeito e objeto. Essa situação de procura que nunca se sacia é a que vai prevalecer.

À ótica de Marcel Duchamp, aparentemente desesperançada, somamos a reflexão de Jacques Lacan, que também se referiu à impossibilidade do homem constituir hoje “objetos totais”. Ao sustentar este enfoque de Lacan junto ao caráter de fetiche presente nas mercadorias, como manifesto de modo indubitável por Marx, podemos tratar também de um dos aspectos que a noção de *voyeurismo* vem adquirindo hoje no circuito da arte. Esse *voyeur* contemporâneo pode ser tomado como um indício da condição do desejo na contemporaneidade, mais especialmente das culturas industrializadas ocidentais.

Ao interromper o movimento circular entre o homem e os objetos do mundo da arte e da cultura, Duchamp refere-se à condição do homem preso à condição de objeto: separado de si mesmo, exposto como mercadoria a ser usufruída de modo apartado e fragmentar, essa criatura se apresenta despojada dos seus meios de fabricação. Conseqüentemente, Duchamp mexe no cerne dos conceitos de originalidade e de propriedade quando se dirige ao sentimento de ausência e à falta de pertencimento entre indivíduo e ambiente.

4.3.e.

Fetiche e a poética do inapreensível em Marcel Duchamp: corpo e erotismo como estratégia de densidade

A noção de fetiche de Marcel Duchamp, como em Sade, propõe a organização de um processo de pensamento e de trabalho que se estrutura como sistema. Propõe uma feição bloqueada, mas a designa como via para a liberdade. Nestes termos, como pode haver uma saída? Ao não estabelecer uma unidade

orgânica entre homem e objeto, o artista caracteriza uma feição dispersa para sua trajetória de trabalho. Através desta, Duchamp oferece uma possibilidade de adesão: entre aquele que cria e seus próprios trajetos. Como suas malas em movimento, vide *La Boîte en Valise* (1936-1941)(fig.56), já não é necessário aderir ao “corpo” dos trabalhos, como percebemos no embate travado por Picasso. Desse modo, ao estabelecer um novo conceito de produtividade, Duchamp também sinaliza uma estratégia. Esta pode até ser considerada defensiva, mas não deixa de ser uma alternativa.

A noção de fetiche extraída a partir da interdição do corpo nos trabalhos de Marcel Duchamp nos chama atenção por indicar um remanejamento na maneira das constelações de significantes operarem no universo sócio-cultural modernizado, isto é, no contexto urbanizado e industrializado. Por meio de suas intervenções, ele revela uma idéia de fetiche que enaltece a racionalidade e a independência de cada fragmento com relação à noção de totalidade. É como se os objetos tivessem se desprendido dos homens, e agora, com o corpo interdito, cada homem precisasse modificar sua maneira de perceber e fabricar mundo.

Num certo sentido, a visão de Duchamp parece próxima de algumas teses formuladas por Walter Benjamin a respeito dos processos de produção modernos. Senão vejamos: embora reconheça o alargamento do campo perceptivo trazido por algumas máquinas, Benjamin fala de um empobrecimento progressivo da noção de experiência, refere-se à indiferença brutal nas grandes cidades e ao fechamento de cada homem em seus interesses privados. Citando Valéry, ele lamenta o lugar vazio deixado pelo recuo da importância dada à mão e lastima a perda do aspecto artesanal nos processos de produção. Assim, diz:

‘Valéry, que tem um olhar muito agudo para a síndrome ‘civilização técnica’, assim descreve um dos elementos em questão: ‘o homem civilizado das grandes metrópoles retorna ao estado selvagem, isto é, a um estado de isolamento. O sentido de estar necessariamente em relação com os outros, a princípio continuamente reavivado pela necessidade, torna-se pouco a pouco obtuso, no funcionamento sem atritos do mecanismo social. Os aperfeiçoamentos desses mecanismos tornam inúteis determinados atos, determinados modos de sentir. O

‘comfort’isola. Enquanto, por outro lado, identifica os seus usuários ao mecanismo’.⁵⁷

Benjamin afirma mais adiante: “O operário não especializado é o mais profundamente degradado pelo aprendizado da máquina. O seu trabalho é impermeável à experiência.”⁵⁸ E no “Narrador”, diz ainda:

‘O papel da mão na produção tornou-se mais modesto e o lugar que preenchia no ato de narrar ficou vazio. (Pelo lado sensorial, narrar não é, de forma alguma, apenas obra da voz. No autêntico ato de narrar intervém a atividade da mão que, com gestos aprendidos no trabalho, apóia de cem maneiras diferentes aquilo que se pronuncia.) (...) Pode-se até dar um passo adiante e perguntar: a relação que o narrador mantém com sua matéria, a vida humana, não é ela própria uma relação artesanal? Sua tarefa não consiste justamente em trabalhar de maneira sólida, útil e única, a matéria das experiências – próprias ou alheias?’⁵⁹

De modo similar, o olhar de Duchamp dirige-se para as condições de possibilidade sob o regime da produção econômica. Sua trajetória singular busca exatamente separar o momento da fruição do momento de produção. Quando retoma a idéia da criação baseada na atividade artesanal, o faz mais para confundir e contestar. Evidenciando o corte ocorrido entre trabalho manual e intelectual, Marcel Duchamp procura enaltecer o sentido especulativo e inventivo que não cessa de se deslocar e que se aliena apenas temporariamente em objetos ou corpos. Propugnando pela autonomia poética de seus fragmentos, coloca-se contra a angústia do fragmento romântico, no qual repousava o princípio do todo⁶⁰. Inversamente, ele assume a desmontagem do corpo humano, antecipada pela postura científica e metódica iluminista. Duchamp reverte o fascínio pelo humano que se desmembra quando interdita a relação entre corpo e obra.

Como resposta à fragmentação, a relação com o objeto de arte não pode propor a fantasia de avidez e de devoração pulsional proposta através da reabertura dos sujeitos ao pólo da sensorialidade, como ocorreria metaforicamente através do trabalho de Picasso. Neste, a tensão aproximativa e a assimilação da

⁵⁷ BENJAMIN, W., Sobre alguns temas em Baudelaire. **Os Pensadores**, p.42.

⁵⁸ Ibid., p.43.

⁵⁹ BENJAMIN, W., Sobre alguns temas em Baudelaire. **Os Pensadores**, p.74.

⁶⁰ LACOUÉ-LABARTHE, P.& NANCY, J.-L., A exigência fragmentária. **Terceira Margem – estética, filosofia e ciência nos séculos XVIII e XIX**, p. 67.

alteridade através do choque propõe que se experimente transitivamente a distância interposta entre o homem e as coisas. Esta separação caracteriza o que Durkheim chamou de estado de “anomia”⁶¹ e hoje também pode ser descrita como sentimento de “dessocialização” e “desterritorialização” dos indivíduos, para usar um termo característico em Gilles Deleuze.⁶² Apreendida por Picasso de modo quase dramático, ela pretende ser anulada.

Duchamp arroja-se de modo diferente contra uma noção essencialmente repressiva e mascarada de cultura. De maneira extremamente irônica e perpicaz, ele parece, ainda assim, afirmar: há espaço para a escolha, só que estas precisam dar-se de modo cada vez mais desapegado e ardiloso. Embora se trate de opções distanciadas, ainda assim, elas precisam ser articuladas, afirma o artista, por meio de seu trabalho.

Duchamp sublinha o indizível da criação. Assim, mesmo quando expõe enigmaticamente os mecanismos pelos quais os processos de criação tomam corpo — como ocorre com as anotações que seguem dentro de suas malas — seus objetos continuam sendo indecifráveis. Inscrição em que ocorre o inapreensível, a noção de fetiche em Duchamp é lance e estratégia que não se materializa como objeto no espaço, e cujo resultado é completamente provisório.

Se antes era o corpo que habitava o mundo e agenciava o espaço, hoje, alerta Duchamp, são os mecanismos e automatismos que podem nos levar a reboque. Materialmente presente nos objetos, esse espaço que nos circunscreve já não é mais natureza. Aquilo que hoje dá suporte à nossas ações e desejo pertence às ordens do artifício e do fragmento, e nesse sentido, nos torna, senão conscientes, certamente atados ao que é contingente e incompleto.

Mas Duchamp positiva a relação do homem com o intersticial que impregna os processos de criação na modernidade. Ele faz com que sua relação com a noção de fetiche não emerja isoladamente. Trabalhando sobre uma idéia de corpo que rejeita o modelo tradicional de massa e substância, sua noção de fetiche é, finalmente, potencial inesgotável de circulação. Embora formulada por fragmentos, paradoxalmente, esta noção duchampiana de fetiche estrutura-se por meio de um sistema coerente e organizado.

⁶¹DURKHEIM, É., Suicídio Anômico. **Durkheim**, p. 118.

⁶²DELEUZE, G., **Capitalisme et Schizophrenie** - L’anti-Œdipe p.204.

Esse corpo, que já não se dá como estrutura constante e que não conserva mais sua unidade e identidade como antes, recebe sua literalização enfática por meio da idéia de jogo. O caráter abstrato e “mágico” deste é transformado em atitude e fotografia, realizada no Museu de Pasadena em 1963. Nesta “performance”, Duchamp contracena um jogo de xadrez com Eva Babitz, no qual ele aparece vestido e ela nua, e o *Le Grand Verre*, que repete a mesma oposição entre masculino-vestido e feminino-nu, está ao fundo da sala.

Como nas ações mágicas e fetichísticas no jogo, a totalidade está na porção mínima e no fascínio de cada ação e lance. Referindo-se a processos que não são solidários da noção de organismo, isto é, ao jogo e ao acaso, Duchamp liga-se às escolhas que se dão independentes da estruturação orgânica da noção de ação e de individualidade. Nesta fotografia em Pasadena, quem está vestido mostra a cara, ao passo que aquele que se apresenta nu, esconde sua fisionomia.

Exercido profissionalmente pelo artista entre 1921 e 1933, o jogo continuou atividade regular mesmo próximo à morte do artista.⁶³ Filmado por René Clair em 1933⁶⁴, com Duchamp, ele aparece como fetiche: por sua qualidade inacabada de transferência de sentidos e pelo fato de ser ainda procura e captura de um “lugar”. Buscando a demolição dos tradicionais esquemas bipartidos, ele propõe um ponto final com relação à idéia de proximidade, bem como com os objetos da percepção. E, contudo, refere-se a um modo de intervenção que é inserção permanente. Da ordem do provisório e do insaciável, no jogo, o desejo é fetiche que se dilui em sua própria ação, já que seus deslocamentos e buscas são incessantes.

Existência que só coincide com seu imaginário, extremamente móvel, o jogo nunca é absoluto. Nele, as posições fetichizadas se inscrevem de maneira literal, mas sempre através de posições imaginárias. Ali, embora dure um tempo curto, o de sua precária aparição, desejo e consciência aparecem juntos.

Em busca de uma impossível identificação que não acabe se dando como parcialidade, foto e embalagem de perfume, *Rose Sélavy* (1920)(fig.60) possui um odor que só é apreensível por meio de sua desmaterialização física. Esse

⁶³TOMKINS, C. , Drawing on Chance. **Duchamp** – a biography, p.252.

⁶⁴ “Relâche” no Théâtre Champs-Élysées ou “Entreacte” por René Clair, com Picabia, Duchamp e Man Ray IN: TOMKINS, C. Drawing on Chance. Ibid., p.265.

personagem, que em seguida se transforma em rótulo, surge como retrato do que Duchamp pensa a respeito de um sentido último relacionado às ações criadoras: máscara que não revela o que oculta, *Rrose* aponta para o aspecto transgressivo da arte e afirma uma outra condição para a mesma. Como rótulo e embalagem, *Rrose* afirma que não existe um sentido último relacionado à ação criadora, nem mesmo na relação entre homem e seus processos produtivos. Assim, tudo é processo sem fim.

4.3.f.

Fetiche e Artifício em Marcel Duchamp: os processos de dessolidarização da modernidade.

Ao exigir necessidade de distância, *Rrose Sélavie* joga com a noção de identidade. Prolongamento da idéia de *ready-made*, *Rrose* é a escolha de uma personalidade fictícia que traz nela implicada a idéia de *copyright*. Ator e máscara, *Rrose* não tem gênero nem propõe, segundo Jean Clair, que haja um original subjacente à sua reprodução.⁶⁵ Como os travestis, o artista mascarado parece um intérprete proveniente dos temas fetichistas ou sadomasoquistas, como aliás surge freqüentemente nos escritos de Raymond Roussel.⁶⁶

O esforço de Roussel em direção à criação de um mundo fictício, inteiramente fabricado e que não apresentasse quase nada de comum com a realidade, em que coisas e objetos fetichizados só tivessem valor na medida em que fossem artificialmente produzidos, apresenta relação com a dimensão também fetichista da maior parte dos trabalhos de Marcel Duchamp.

Por falar em artifícios e modos mentirosos de se dizer verdades, devemos chamar atenção ainda para o fato de que tanto Picasso, quanto Duchamp, por diferentes caminhos, referiram-se às idéias de “cena”, “espetáculo” e interdição, sempre presentes nas ações criadoras. Na caixa que se torna um espetáculo, como

⁶⁵CLAIR, J., **Marcel Duchamp**, p.98.

⁶⁶LE BRUN, A., **Raymond Roussel** – Œuvres, p.23.

vemos em *Étant Donnée* (1946-1966)(fig.69), a idéia de exibição é sublinearmente transformada. Estando em relação com a tela *Origine du Monde*, de Courbet⁶⁷, o corpo exposto nesta instalação, de tão artificial, chega a ser patético. Criminosa, a ação criadora é da ordem da agressão. Porém, mais mutilado ainda, é o corpo que nela se expõe indefeso, constata Duchamp.

Muitas vezes, o trabalho de criação implica uma renúncia ou uma perda parcial da consciência, fazendo predominar um sentimento de indiferenciação substancial com relação ao mundo orgânico e à vida “natural”. Além de dizer respeito à perda do sentimento de identidade, esta indiferenciação se refere à suspensão da dimensão topológica de unicidade do espaço, pois produz um apagamento entre o espaço mental e o espaço físico. Totalidade densa e informe, a esse processo de dissolução da identidade soma-se a dissipação do sentimento físico e autoperceptivo do ser numa sensação de imaterialidade. Essa perda de referências é captada mas contestada por Duchamp. Ora ele cria estratégias de defesa, interceptando e isolando o corpo, ora trabalha sobre esta própria idéia de imaterialidade, nela interferindo. Dessa forma, faz com que provenha de fontes não pulsionais, apresentando-a ligada a processos mecânicos e artificiais.

O aspecto constrangedor da cena de *Étant Donnée* também está ligado à contundência instrumental e fálica do *Objet Dard* (1951)(fig.72), ou *d’art objet*. Duchamp se coloca contra a estética que enaltecia a idéia de violação como possibilidade de projeção e revelação, na qual permanecia-se no limite entre o “dentro” e o “fora” do corpo. A essa continuidade projetiva, logo reconhecida como impossível pelo artista, ele interpõe instrumentos ao corpo. Feito especialmente para a confecção do corpo artificial e plástico do *Étant Donnée*, mas tornado objeto de arte, este instrumento não mensura nem as dimensões da cena, nem as de corpo.

Em *Étant Donnée*, vemos um corpo exposto, quase inerte, como se estivesse no limite do gozo ou da morte. Na visão de Jean Clair, exatamente *Objet Dard* (1951)(fig.72) — uma vagina invertida — ao apresentar-se como o fantasma da ausência de pênis, revelaria a agressividade masculina para com o masoquismo feminino.⁶⁸ Este objeto-recurso, reverso complementar da forma da vagina, foi

⁶⁷CLAIR, J., op.cit., p.125.

⁶⁸ CLAIR, J., **Marcel Duchamp**, p.129.

confeccionado por Duchamp para construir a mulher-manequim do *Étant Donnée*. De todo modo, seu sugestivo nome se liga, sobretudo, à idéia da criação na arte como ação de violação, perigosa e excessiva aproximação.

Referindo-se a uma outra parte do corpo feminino, Duchamp cria o molde *Feuille de Vigne Femelle* (1950)(fig.73), no qual constrói a parte externa de uma nádega feminina, como se a forma desta fosse exatamente seu avesso. Como Leonardo da Vinci,⁶⁹ Duchamp se refere a reverbilidade dos órgãos. Desse modo, *Feuille de Vigne Femmele*, um dos seus objetos-fetiches, seria um molde, ou impressão de corpo em negativo.

Coin de Chasteté (1954)(fig.84), outro objeto-fetice de Duchamp, é também um molde: à cor rosa e orgânica da base dessa “escultura”, Duchamp encaixa e contrapõe uma liga de ferro de aspecto industrial e inorgânico. Embora pareçam pesadas, suas esculturas são, na verdade, leves. Mas o que mais chama atenção em *Coin de Chasteté*(1954)(fig.84) é a relação de ambigüidade em torno da oposição côncavo-convexo. O diálogo entre os termos positivo-negativo também pode ser percebido. Não só em *Coin de Chasteté*, mas também em *Not a Shoe* e *Prière de Toucher*(1947)(fig.83), que seriam moldes positivos. Tendo originalmente a idéia de trabalhar sobre a ambivalência sexual, Duchamp faz com que a partir de um mesmo órgão possam surgir esculturas diferentes. Mas a materialidade ambígua dessas peças — é importante realçar — não está desligada dos títulos. Assim, tendo a forma de uma fôrma de sapato, *Not a Shoe* parece sugerir eroticamente a expressão “encontrar a forma para cada pé”, como se esta fosse a súmula de parte do trabalho de Duchamp, calcado sobre a reversibilidade dos órgãos e objetos-fetiches, sobre um “achar” que é simultaneamente um “perder”. Presentes nos processos fetichísticos e criadores, esse jogo sem solução entre magia e realidade, entre verdade e mentira, entre ser e aparecer, entre “ter” e “perder” também pode ser encontrado na idéia de cena e de simulação.

Mas quando o objeto de arte se transforma em simulacro, perdemos qualquer referência: “cena” da “cena” da “cena”, ele repete indefinidamente seu descolamento. E às vezes, assume-se abertamente como embuste, como Duchamp, com sua máscara em *Rose Sélavy*. Nela há uma positividade: a consciência, o

⁶⁹ARASSI, D., La chair, la grace, le sublime. **Histoire du Corps**, p.420.

propósito de apresentar-se como embuste. Mas e quando o falso não se apreende como apenas uma impostura?

Marcel Duchamp se refere ainda a um tipo de positividade quando se liga à idéia de reverberação e ao jogo com as densidades. Nos processos de criação, como anuncia seu perfume volátil, a tendência é perder o que se busca. Por outro lado, e para além, o suporte criativo vai estar sempre em relações imaginárias. Sendo o desejo relação com o impossível, os mecanismos e travestimentos podem significar relação com a impossibilidade que toma corpo. Através de sua noção de fetiche, Duchamp posiciona-se contra a noção de criação como lugar de sacrifício e transgressão desejados. Assim, ele prefere invocar a condição do desejo como estranha desmesura...

Com seu rosto transfigurado através desse personagem-*Rrose*, Duchamp se opõe às máscaras primitivas de Picasso. Ponto de articulação entre a vida e a morte, se as máscaras de Picasso vinham a ser da ordem da manifestação, com Marcel Duchamp, elas escondem: a arte se tornou rito que se refaz e se autoglorifica compulsiva e incessantemente, apontam seus fragmentos. Dando corpo aos seus fantasmas, Duchamp mostra que o lugar da criação é também uma atitude de mascaramento, já que toma como seu um lugar perdido e que se tornou apenas um fragmento.

Em Duchamp, tudo é processo transitório... Nele, mesmo quando apontam para os instrumentos ritualísticos da arte, os fetiches se referem à idéia de dessolidarização, por meio da qual a sociedade moderna pôde dar corpo e empreender a busca de todos os seus projetos e fantasmas. O artista refere-se à separação entre meios e fins e à ausência de ligação entre corpo e mundo.

Segundo a ótica de Gilles Deleuze e Felix Guattari, a produção como processo ultrapassa todas as categorias ideais e forma um ciclo que se relaciona com o desejo enquanto princípio imanente. Segundo os autores, na perspectiva marxista, à medida que a mais-valia relativa se desenvolve num sistema especificamente capitalista e que cresce a produtividade social do trabalho, as forças produtivas e as conexões sociais do trabalho parecem se destacar dos processos produtivos e passar do trabalho para o capital.⁷⁰ Os autores chamam atenção para o fato de que “o que é especificamente capitalista aqui, é o papel do

⁷⁰ MARX, K., Cap. III. **O Capital**, p 435.

dinheiro e do uso do capital como corpo pleno para formar a superfície de inscrição ou de registro”, que se transformou num mundo “perverso e fetichista.”

71

Num “regime de intensidades” que os autores consideram como fetichista, os desejos aparecem como “produtores de fantasmas” e produzem-se tanto afastando deles mesmos os objetos, como duplicando sua falta. Segundo os autores ainda, “a arte da classe dominante é a prática do vazio como economia do mercado: organizar a falta na ausência da produção e fazer movimentar todo o desejo no grande medo da falta”. Estas seriam as exigências da racionalidade e, entretanto, “mesmo as formas mais repressivas e as mais mortíferas da reprodução social são produzidas pelo desejo”.⁷²

Aqui podemos entrever a contemporaneidade do conceito de Marcel Duchamp. Na contramão de Picasso, o artista afirma uma verdade que não deixa de ser ontológica, apesar de seus infinitos mascaramentos, isto é, nenhuma obra de arte, antes como hoje, é sua própria realidade. Assim, reenvia: é próprio à dimensão artística — mascarada — anunciar sua própria ausência. Só há arte, dizem os fetiches de Duchamp: mentiras e desejos perpetuados e em constante movimento.

⁷¹DELEUZE, G., *Capitalisme et Schizophrenie* - l’anti-Œdipe, p.17.

⁷² Ibid., p.36.