

Cópia e Matriz em Pablo Picasso e Marcel Duchamp: uma visão sobre a presença das máquinas e a realização do desejo no campo da arte e da cultura.

Este capítulo pretende examinar como os percursos de Pablo Picasso e Marcel Duchamp anteciparam a realidade invasiva dos processos de automação, hoje tornados incontornáveis. Seguindo as noções de autenticidade e de repetição, suas respectivas obras são exemplares para uma análise sobre as mudanças ocorridas nas condições de criação da arte moderna.

Mais que a figuração das máquinas e do corpo, é, sobretudo, a relação que os artistas estabelecem com seus processos de criação e com a história da arte que interessa à nossa reflexão. Ao perceber como lidam com as condições de trabalho e de arte na contemporaneidade, inversa, mas compreensivelmente, falando das máquinas, o capítulo se dirigirá à questão da construtibilidade do corpo: qual a delimitação possível, não só do corpo humano, mas do lugar ocupado pelo “corpo” da arte hoje?

Duchamp e Picasso codificaram atitudes divergentes quanto ao estatuto que tomava a noção de experiência do corpo no mundo. Assim, seja de ordem artesanal ou industrial, a repetição é um caminho que nos permite abordar a especificidade histórica e industrializada dos objetos culturais contemporâneos, bem como perceber a distância que separa Pablo Picasso de Marcel Duchamp.

Lugar de testemunho histórico, a partir de Marcel Duchamp, a arte deixa de estar ligada à idéia do gesto que se renova, se diferencia e se multiplica através e na singularidade da fatura criadora. Ele sinaliza para o fim das utopias fundadas nas noções de reversibilidade e identificação estabelecidas entre trabalho criativo e homem, assinalando a diluição das fronteiras consagradas pelas formas artísticas tradicionais.

Duchamp torna complexa a separação entre trabalho manual, em sua qualidade de elaboração mental e criativa, e o trabalho mecânico e repetitivo. Em

sua reflexão, a dicotomia entre trabalho artesanal — enquanto habilidade manual e atividade livre e criativa — e trabalho industrial, cuja repetição se baseia em projetos e protótipos — é ultrapassada. O fazer artesanal, que não deixa de se colocar como uma máquina de processamento simbólico, apresenta tanto movimentos que são da ordem da destreza, como concretiza ações que parecem se originar apenas a partir da imaginação. Na artesanidade, corporificam-se os sentidos, e, portanto, as ações e a memória que guiam os movimentos de repetição. Para Duchamp, a idéia de maquinismos não se restringe aos moldes relacionados ao universo dos processos de repetição industrial¹. Assim, posiciona-se contra a exclusividade ou o predomínio do aspecto artesanal de criação da arte moderna.

Na arte moderna, o fazer aparece comprometido com a reelaboração de diferenças. Nesse processo de reelaborações, o novo surge a partir de sucessivos ensaios e também da repetição, renovando-se por meio de movimentos de criação e de destruição. No século XX, essas experimentações adquirem estatuto de obra. O momento, ou passagem, entre aquilo que foi criado e o que sucede adquire uma condição reveladora. E, ao final, esse encontro acaba por ser “sempre faltoso.”² Nesse exercício, a arte, ao se repetir, renova-se, revelando os dados permanentes que a cultura tomava universalmente a si ...

Com Picasso, a arte moderna surge como um processo de reconstrução incessante. Ao contrário de Duchamp, seu trabalho proclama uma definição orgânica de arte e de cultura, que parte do corpo e a este retorna: desafiando a materialidade e a objetividade dos corpos e dos objetos — num movimento que era tanto integração como dissociação — a elaboração de seus artefatos exprime e indaga a respeito da relação do homem com seu entorno, tornando visível a relatividade, mesmo quando serial, de suas apresentações.

¹FRANCO, L. F. P.N., **Defeito Mecânico**: mito e trabalho no paraíso de Sergio Buarque de Holanda. p.56.

²LACAN, J., **Seminário 11**, p.123.

5. 1

Picasso: Modos Operatórios

Centro de atividade, o corpo no trabalho de Picasso transforma as impressões do ambiente em partes de sua “interioridade”. Por interioridade, não entendemos apenas um sentimento de situação, espacialmente “interno” mas um estado de fato e mais vasto, que ultrapassa os limites corporais dos indivíduos e que também pode tomar forma de produto, ou obra. Com Picasso, a auto-estruturação do corpo em um exterior separado de um interior é revirada: esse plano opaco do organismo oculta um agrupamento de vísceras que não se estrutura de modo concordante e seu envoltório gera um domínio que se arroja abruptamente para fora. Íntegra em si mesma, como as cascas dos ovos, essa superfície não esconde um torneamento que se apresenta tanto como irrupção, quanto como um cingir secreto que parece haver levado uma vida para ser “esculpida”.

Palco de configurações especiais de modelos e de formas, as superfícies dos trabalhos de Picasso parecem assumir uma função essencial para esse corpo que se apresenta como vivo e pulsante. Como em sua referência ao processo de assimilação presente no canibalismo, sua noção de organismo — dentro e fora do contorno — torna a expressividade de suas formas e a singularidade de suas estruturas numa só arquitetura. Através de órgãos internos que também se dispõem como manifestação, a noção de corpo que irrompe dos trabalhos de Picasso são da ordem do fascínio.

Avesso do tédio, por outro lado, o fascinante também se refere a um “estar fora”. Ao relacionar-se com um universo cultural no qual a técnica se manifesta como se estivesse separada dos homens, o caráter artesanal e orgânico do processo de trabalho de Picasso também se liga a uma situação de não pertencimento. Na franqueza de sua luta com a matéria, cada artefato proclama um modo quase sacro de lidar com o fato de ser só parte, querendo se interpenetrar com o mundo.

Se pensarmos do ponto de vista orgânico, no qual há um predomínio funcional do todo sobre cada parte, a técnica industrial corresponde a uma desencarnação e a uma ruptura no interior dos corpos e em seu caráter histórico.

Na visão de Nicolas Berdiaeff, significa ainda uma cisão entre corpo e espírito³. É verdade que toda técnica — passagem da vida orgânica para um outro tipo de organização — pressupõe a melhoria dos resultados objetivando um menor esforço. Mas o que melhor caracteriza a produção em escala industrial é a maximização da quantidade.

Segundo Peter Berger e Hansfried Kellner, uma das características do trabalho industrial é sua reprodutibilidade, pois nele nenhuma ação é única. Esta multiplicação pode ser realizada por um mesmo trabalhador, ou por outro, daí também seu caráter substitutivo. Outro elemento cognitivo importante na produção de caráter industrial é sua componencialidade: autocontidos, seus elementos podem ser postos em contato com outras unidades. Assim, afirmam os autores, “a realidade é apreendida e ordenada em termos desses componentes que são apreendidos em termos atomísticos.”⁴ Entretanto, ao separar meios e fins, os processos de reprodução industrial apresentam uma interdependência entre os componentes e as seqüências. Há um padrão de abstração implícito nesse processo, pelo qual o trabalhador apresenta-se segregado de outros corpos de conhecimento e de cognição. Em seu bojo ainda, os processos industriais acabam isolando trabalho e vida privada.

Picasso aborda a questão do aspecto invasivo da mecanização sobre a realidade psíquica e criativa do homem. Entretanto, ele a aborda preferencialmente do ponto de vista da noção de organismo: é pela ação artesanal que ele desorganiza as formas e cria também uma contraposição aos maquinismos. Quando abre o corpo através de uma representação convulsa, todos os orifícios e órgãos deste se posicionam anarquicamente. A partir dos aparecimentos e desaparecimentos de fragmentos do corpo, ele constrói uma pictórica do mesmo em estreita relação com ligações energéticas particulares. Essa rede pulsional presente em seus traços vai construir uma lógica de migrações aleatória e contraditória entre órgãos e orifícios. Contrapondo-se à idéia dos mecanismos, nessa teia não há causa ou objetivo que vá além da própria movimentação e constituição do corpo.

³BERDIAEFF, N., *L'homme et la machine.*, p.13.

⁴BERGER, H. & KELLNER, H., *The homeless mind* – modernisation and mind consciousness, p.27.

Na produção de Picasso, idéia e execução insistem em andar tão unidas que é difícil determinar de antemão o material que será usado ou a configuração que o trabalho finalmente tomará. Nessa via, emerge uma idéia de humano, que tanto parte da natureza dos materiais como das circunstâncias que habitualmente os obscurecem. Em seu modo de se insurgir no mundo, as imagens das pinturas e esculturas não aparecem dissociadas do momento de sua aparição. E, ao contrário dos modos mecânicos, seus trabalhos indicam processos sempre inacabados.

Artesanal e orgânica, na obra do artista não há uma direção única. São inúmeras as regressões e prodigiosas as divergências. Apesar da marca individual presente na organicidade de seu gesto, só os últimos trabalhos do artista parecem se propor como movimento de restituição e retorno ontológicos.

Entretanto, não podemos afirmar que esse movimento do artista se dirija a uma busca da dimensão originária, se por esta a compreendermos como Pierre François Moureau:

'Bien loin que ce soit l'histoire qui fonde l'origine, c'est donc l'origine qui fait apparaître ce substitut d'histoire très simple – car de l'avant à l'après, rien n'a changé de ce qui était dans les choses, simplement, le sujet a apporté sur elles un regard constituant. Il suffit de délayer un peu dans la durée ce qui est ainsi inauguré pour découvrir la notion de progrès. Cette dernière, en effet, ne fait guère qu'étaler sur plusieurs instants les conséquences de l'acte subjectif, mais elle demeure dans le même registre puisque ces instants divers s'unissent dans une direction unique, sans régression ni divergence'⁵

No caso da trajetória artística de Picasso, sua busca de um sentido último relacionado ao gesto criador está ligado a inúmeras divergências e regressões.

5.1.a.

Conversão e Contraposição: a artesanidade e o orgânico na obra de Pablo Picasso.

Ao criar, e criar artesanalmente, de fato, Picasso inscreve materialmente seu gesto num espaço que deixa de ser indiferenciado. Contudo, ao apresentar uma identidade instável, o corpo não cessa de adentrar e se projetar em direção ao seu trabalho. O diálogo que estabelece entre pintura e escultura, entre os sentidos do tato e da visão, entre as noções de massa e vazio, entre as ordenações orgânicas e

⁵FRANÇOIS-MOUREAU, P., De l'état de nature. *Revue Philosophique*. In: *Origine. Universallis*.

geométricas, ou mesmo a oposição entre animado e inanimado, vêm atuar como modos de afirmação e indagação. Todo o trajeto de Picasso parece priorizar as possibilidades de conversão do corpo e da arte.

A história desses traços começa como ensaio. O aprendizado se inicia através da assimilação de procedimentos operatórios que vão variar sobre um determinado repertório formal. As cópias deixam de ser vistas como imitações servis. Progressivamente, o interesse pelas mesmas passa a se situar no afastamento para com os modelos propostos e na interpretação de imagens e objetos emprestados. Trata-se de um percurso que vai realizar sua evolução através da individualidade de cada obra.

Trazendo em seu trabalho o esforço da luta com a matéria, a precária condição de esboço também pode ser elevada à condição de *fini*. Nesse movimento que oscila entre obra e criador, sempre ensaio e coreografia que não se encerram, há tanto uma expansão como uma redução dos meios expressivos, posto que estes precisam estar aptos a realizar um movimento que é tanto de afirmação do território do homem que cria com independência, como de expressão.

Jean Marie Schaeffer afirma que até o romantismo, o pensamento ocidental sobre a arte privilegiou a concepção aristotélica que torna o objeto de arte distinto do objeto natural. Depois do romantismo, continua o autor, opta-se por uma concepção predominantemente orgânica: a arte é movimento de criação que tende a superar a dicotomia entre Razão e Natureza. A “natureza” da arte é a sua evolução, e sua definição deve estar em acordo com sua própria história⁶. Nesse sentido, a importância dada à descontinuidade é tomada por um viés que acaba, por fim, afirmando a idéia de continuidade no descontínuo. Ao propor uma experiência de unidade com a natureza, a arte entre os românticos, passa a ser uma das possibilidades mais efetivas no sentido de obter essa conciliação. Já a evolução na arte moderna, de natureza ainda orgânica, realiza-se, ao concretizar sua própria essência. Por outro lado, essa “essência” passa a ser auto-referencial.

Assim, a autonomia na arte passa a ser compreendida como um exercício sobre uma dimensão que coincide com o fundamento de sua existência e de sua evolução, sendo, entretanto, sempre relativa. Dessa forma, a capacidade da arte

⁶SCHAEFFER, J.-M., *L'art de l'âge Moderne*, p. 129.

em autodiferenciar-se permanece vinculada à capacidade da manutenção de uma unidade orgânica apesar das diferenciações, que em Picasso foram inumeráveis.

Se o principal agente das obras do romantismo em diante não foi outro senão o próprio conceito de ser e de obra, na trajetória de Picasso, o senso de realidade material e seu processamento de trabalho estão inextrincavelmente unidos e tendem a reconstituir o que foi decomposto. Portanto, a cada obra suas questões recuam, divergem e avançam em direção a uma noção de totalidade que só existe através e na unidade orgânica constituída em meio ao percurso do artista como um todo.

Essa unidade transitiva que se realiza por meio de olhos e mãos altamente sensíveis e responsivos tem que estar na própria obra e não fora delas. O tema de Picasso: a reflexão sobre o seu processo operatório. Assim, por um lado, ele apresenta um sentido unitário em seu percurso de trabalho que fornece sentido à fragmentação de seus percursos e estilos. Por outro lado, não podemos deixar de reconhecer que essa unidade ainda faz parte de uma tradição orgânica de modernidade.

O conjunto de seus trabalhos exprime uma formação progressiva que explora ao máximo as possibilidades abertas pela arte ocidental. Nesse sentido, as direções que tomou permaneceram estritamente vinculadas com a tradição da história da arte, bem como com as indagações pessoais do artista... Diferente de Duchamp, seus trabalhos formam uma unidade diacrônica. Nas palavras de Meyer Schapiro:

‘Tendo fragmentado o mundo, no modo de concebê-lo e representá-lo por meio de sinais, estruturas diagramáticas etc., e tendo integrado esses elementos com objetos reais, de modo que o que dizemos sobre o mundo é em si parte dele mesmo – o discurso é tão verdadeiro quanto algo que existe como moléculas e átomos -, Picasso obedece ao senso da realidade material, do processamento da tela, tendendo à reconstituição do mundo que foi decomposto.’⁷

Podemos afirmar que, com Picasso, a arte formava, e era formada, porque o que a constituía não era menos que uma totalidade orgânica que em seu movimento de procura, era ali mesmo tecido. Assim suas séries diversas e variadas, bem como seus retratos, representam uma verdadeira diacronia orgânica

⁷SCHAPIRO, M., **A unidade da arte de Picasso**, p. 41.

por meio da qual exprimia a história de suas investigações, e por que não, a história de seu espírito. A problemática de Picasso é construída considerando fundamentalmente o conteúdo da subjetividade e as impossibilidades colocadas para a realização do desejo no campo da cultura. Assim, apenas no contexto da relação do sujeito com o “Outro”, que se apresenta psíquicamente em múltiplas figurações fantasmáticas, suas pesquisas e modos operatórios vão adquirindo sentido.

5.1.b

***La Chèvre*: unicidade e repetição na operação de moldagem.**

Como Duchamp, Picasso trabalhou com moldes para algumas de suas esculturas. O principal exemplo é *La Chèvre* (1950)(fig.27). Em seu projeto inicial, ela deveria se transformar numa escultura de bronze, alumínio ou ferro, já que os moldes são relativamente frágeis e podem ser destruídos quando os processos acabam; por essa supressão, o número de exemplares de cada obra editada é limitado a fim de preservar seu valor como mercadoria. Picasso não agiu assim, mesmo sendo advertido por Sabartés, seu secretário, quanto à perissibilidade desses exemplares. Ele guardou vários moldes originais e não fez segredo que preferia algumas modelagens às suas traduções em metal.⁸

La Chèvre (1950)(fig.27) não esconde os materiais de que é feita, nem tampouco seu caráter de *assemblage*. Nessa escultura, Picasso mostra os procedimentos que, intrincados, a constituem. Aqui, a modelagem não é simples cobertura. Esta estabelece uma relação tão íntima com a construção da peça, que age como se a habitasse, como se a “vestisse”. Seu tórax é constituído de um cesto trançado aparente, hastes ou sarmento de vinha armam os chifres e barbicha, pontas de madeira e fios de ferro embasam as patas, jarros de cerâmica fazem figura de mamas. A respeito dessa transformação dos materiais, temos o comentário do artista: “Moi, je pars du panier et j’arrive à la cage thoracique, je passe de la métaphore à la réalité. Je rends cette réalité tangible, en usant ainsi de

⁸FAUVRE, F., Corps, jouissance, sculpture. **Une œuvre de Picasso**, p.50.

la métaphore. J'engage l'esprit du spectateur dans une direction qu'il n'avait pas prévue, je lui fais découvrir des choses qu'il avait oubliées.”⁹

Se lembrarmos que, no período manufatureiro da indústria, os instrumentos de trabalho ainda atuavam como um prolongamento dos membros do homem — como se constituíssem a extensão do corpo no espaço ou sua parcela inorgânica; e se ainda levamos em conta como as máquinas modernas vieram, senão desvincular, certamente modificar a relação antes estabelecida entre o mundo do trabalho e o corpo humano, então reconhecemos nos produtos do exercício artesanal as marcas e efeitos de trabalhos passados, bem como a singularidade de cada ação aderida aos produtos.

Ainda assim, vale lembrar que ao definirem critérios de avaliação e padrões de qualidade para os produtos, o surgimento das corporações na história do trabalho artesanal tornou repetitivos mesmo seus meios de trabalho. Nesse sentido, a capacidade trasgressora, mas artesanal, de Picasso é tão possante, que mesmo algumas de suas telas fazem a ligação entre a pintura e os padrões de tecelagem e de tapeçarias, como em *Dora Maar Assise*, de 1938.¹⁰

O divórcio entre trabalho e produto acentuou-se já a partir das corporações artesanais. De todo modo, no século XV, quando do aumento destas corporações, a divisão social do trabalho e a mecanização ainda eram incipientes. Na realidade, a divisão do trabalho se antecipou à era das máquinas, quando tornou o operário, ainda artesão, em peça de uma “máquina virtual” cujas partes se mantinham separadas umas das outras e ao mesmo tempo displinamente encadeadas. No período manufatureiro, apesar das máquinas ainda ocuparem uma posição subsidiária com relação à divisão do trabalho, já é possível identificar os caracteres essenciais do maquinismo: aumento da produção e economia da mão-de-obra.¹¹ A divisão do trabalho retirou do mesmo seu caráter ritualístico ou litúrgico.

Em *Baigneuse assise au bord de la mer* (1930)(fig.34), ou na prosaica *Femme à la voiture d'enfant* (1950)(fig.36), Picasso reflete sobre um corpo sem

⁹FAUVRE, F., Corps, jouissance, sculpture. **Une œuvre de Picasso**, p. 16.

¹⁰acervo Musée Picasso

¹¹FRANCO, L.F.P., **Defeito Mecânico**: mito e trabalho no paraíso de Sergio Buarque de Holanda, p.160.

porosidade, mistura de *bricolage* e engrenagem, que se assemelha a uma armadura medieval. Praticamente oposto ao imaginário da máquina em Marcel Duchamp, que é puro excitamento distanciado, o envolvimento com os meios de expressão e de trabalho na obra de Pablo Picasso vieram, inclusive, a ser reforçados. Como podemos ver nas esculturas *La femme à la clé* (1954-1957)(fig. 37), *La Liseuse* (1951-1953)(fig.38) ou *La Femme à la Poussette* (1950) Picasso retira algumas peças de sua circulação funcional, tais como pregos e pequenos instrumentos e os insere organicamente nesses corpos transfigurados.

La Chèvre, molde que não se desdobra, mostra que a precariedade é a própria condição da arte. Por acréscimos de materiais, essa *assemblage*, contrariamente, despe-se mais: transfigurada em bicho, ela adverte que a condição do homem é exatamente sua fragilidade e sua passagem, única, traduz-se como existência.

5.1.c

A Repetição como Procura: osmose e recomposição.

Inicialmente a diferenciação por meio de repetições na obra de Picasso ocorreu no interior de limites muito específicos. Definidas pelas possibilidades de cada meio e por suas respectivas áreas de competência, isto é, pintura, escultura, gravura, Picasso refez e deu corpo a infinitas possibilidades de variação e abstração. Medida de fidelidade, o artista inclinava-se para o respeito com relação às possibilidades expressivas de cada meio.

Nesse sentido, na medida em que deixa de ser cópia, cada trabalho artesanal seu pode ser medido pelas inovações que trouxe em si. Entretanto, esse grau de inovação permanece sendo avalizado pelas sucessivas reinterpretações dos códigos de representação: construídos por ele mesmo e pela história da arte.

Com esse recurso, Picasso traz à tona e reatualiza a verdade de cada trabalho. Ligado à personalização do gesto que cria e a uma definição de coerência dada por cada elemento da obra, a autenticidade em Picasso já não se encontra apenas no manejo e na maestria técnica, mas na realidade singular

descortinada por cada trabalho. Sua obra se renova ao se repetir, e repete aquilo que o faz se reconhecer como sujeito e como experiência no mundo.

Assim, mesmo ao criar variações em torno dos mestres do passado, Picasso capta a estrutura formal destes em seu ponto de partida e o transforma em algo seu. Entretanto, mais que uma experiência pessoal ou exercício de originalidade e autenticidade, tais retomadas da história da arte significam a mais pura manifestação do artista em torno do conceito de representação como linguagem. Nesse caso, a noção de originalidade apresenta-se irmanada a de expressão, pois ambas devem vincular-se de modo fiel e sensível à experiência individual de mundo.

Foi através dela que Picasso renovou toda a história da arte. Ao retomar a tradição, ele reviveu e re-experimentou tipos de organizações formais que surgiram a partir de seu exercício sobre cópias. Dialogando com Manet, Velázquez, Rembrandt, Poussin, Delacroix, entre outros, Picasso cria uma interação entre passado e presente, entre a pintura e o espectador e se refere à natureza dual do processo criativo, onde nada é fixo e qualquer coisa pode ser ensejo para criar outra. Suas variações sobre os mestres do passado o auxiliaram ainda a dar vitalidade e a buscar soluções para muitos dos seus conflitos produtivos.

Estando à altura das realizações do passado, era necessário ainda resistir à sua mera transcrição. Assim, Picasso, percorre a própria história da arte, realiza suas conquistas revisitando e negando tradições e territórios. Através de experimentações que se legitimam e se renovam negando as precedentes, Picasso engendra transformações orgânicas na própria estrutura da linguagem de tradição naturalista. No entanto, ao inscrever suas indagações no mesmo lugar onde as questões são suscitadas pelos trabalhos, ele não ilumina a ilusão naturalista do real, posto que vai desligando progressivamente seu trabalho da fidelidade à experiência visual como busca de verossimelhança.

Entretanto, ao dirigir-se para o que observa, Picasso destrói convenções formais. Nesse movimento, no entanto, ultrapassa a ordem empírica da experiência: somente com essa absorção, mas que nem por isso exclui a imaginação, é que ultrapassa o dado. Realçando a interação que se estabelece entre homem e processo produtivo, Picasso enfatiza a idéia de uma verdadeira

usina formadora: potência de organização totalmente irreduzível aos seus mecanismos, o homem é o criador, é aquele que não se sujeita a repetir-se como mero elo reprodutor. E projeta seu corpo num “outro” ou “outros”: modelos, materiais, procedimentos e cenas.

Esse confronto assume aos poucos uma feição de batalha com seus próprios meios de expressão e indicia a exacerbação de uma descontinuidade. Já nos períodos azul e rosa, seus retratos parecem recortes fotográficos e demonstram uma atitude distanciada para com a realidade. Quando da fundação e do desdobramento do cubismo, essa desarticulação, que ainda se ligava à noção de substância, textura e extensão, faz destas transcrições naturalistas da realidade uma transposição para os próprios termos formais da linguagem da arte.

Diferente de Manet, que num mundo em mudança constante e diante de uma realidade crescentemente problemática e complexa, invocava o vazio, Picasso — heroicamente — procura a permutação: através dos próprios termos da linguagem pictórica, ele aponta para uma noção de aderência e de corpo que revela um evidente distanciamento crítico com relação à modernização e ao processo de objetificação capitalista. Essa tensão orgânica é indicativa de uma constatação e de um anseio de superação da tendência à fragmentação, presente na experiência do mundo modernizado. Mesmo que ele tivesse que atravessá-la por dentro.

Assim, se sua noção de corpo inicialmente se afirmava no mundo aplainado da tela, como em *Guitar, Feuille de Music et Verre* (1912)(fig.4), nos anos vinte, tudo o que vê, Picasso torna orgânico, como podemos perceber no período de sua produção de Boisgeloup. A eficácia dos trabalhos passa a estar na ordem da osmose e na realização de recomposições que transcendam todos os modos prévios de concepção. Ao criar incontáveis códigos de identificação com a experiência, ele identifica sua pintura com a prática do canibalismo, tal como nos escritos de Georges Bataille, e passa a trabalhar sobre a idéia de metamorfose.

Enlaçada aos processos de vida e de morte, a metamorfose opõe-se aos processos miméticos que ocorrem na natureza. Semelhante a uma perda de identidade, nos processos miméticos na natureza há uma atitude de defesa, uma recusa a entregar-se ao espaço, ao contrário da metamorfose, na qual há rendição, submersão e desdobramento na diferença. Expressando nosso inacabamento, em Picasso, o corpo é conflagrado metamórficamente em múltiplas identidades e

circula incessantemente. Separando-se, desintegrando-se e experimentando-se no desejo do “Outro”, o corpo em Pablo Picasso é o próprio desejo a se mediatizar, a se estranhar e a se reconhecer. Sempre uma espécie de cognição, com ele, o corpo perde e ganha contornos sucessivamente.

Já desde os costumes feitos para o ballet *Parade*, em 1917, nos quais o corpo desaparecia atrás da estrutura geometrizar e rígida dos personagens, que Picasso buscava a afirmação de singularidades simultâneas a um apagamento da distância que cobria o olho e os acontecimentos das telas. Ao explicitar, de modo desesperado, o quanto o interior dos sujeitos realiza-se no exterior, suas cenas são exibicionistas. Num sentido lacaniano, Picasso chega a abolir a si mesmo no “Outro”¹², para em seguida retomar-se sob a figura do palhaço, arlequim, ou colocar-se como *voyeur* de uma cena que mais se assemelha a um teatro.

5.1.d

Dois aspectos do irrepitível: a experiência da guerra e a memória Arcádica.

Picasso sempre procurou o êxtase do produtor nas relações que se engendravam em seu entorno. A realidade em sua exuberância e opacidade o obcecavam. Assim, a dimensão do irreconhecível também se torna presente na transfiguração terrificada de uma paisagem hostil e agressiva para com o próprio homem. Traduzidas em algumas naturezas-mortas, nele, a máquina do capital surge, ao meu ver, como metáfora de um açougue. Impessoal e privatizada na mecânica impiedosa da guerra por mercados, há hoje o perigo iminente de não se poder colocar mais as vísceras a nu, como Goya e mesmo Chardin haviam feito na pintura. Na nova lógica de reprodução do capital não há mais “carne.”¹³

A partir da Segunda Guerra Mundial avança o processo de “higienização” da morte, como mostra o filme *Arquitetura da Destruição* de Peter Cohen, no qual

¹²LACAN, J., *Seminário 11*, p. 173.

¹³MERLEAU-PONTY, M., *O homem e a adversidade*. *Signos*, p. 260.

apenas fios de cabelo na calçada restam como provas de corpos que haviam sido coletiva e fabrilmente carbonizados. Vemos nas naturezas-mortas de Picasso realizadas durante a guerra apenas esqueletos à mesa.

Feita logo após a publicação das fotografias dos campos de concentração nazistas, *Nature morte avec crâne de boeuf* (1942)(fig.30.a) mostra um espaço claustrofóbico e nele um crânio solitário sobre uma mesa. Na verdade, a guerra se reflete indiretamente na produção do artista, como vemos também em *Crâne de chèvre, bouteille et bougie* (1952)(fig.30.b). Ao referir-se à guerra e às máquinas de expandir capital, sua pintura mostra que estas, como vampiros, rivalizam com a vitalidade humana. No sentido de se contrapor à morte programada e generalizada, a morte como princípio dirigido e convocar o que ainda houvesse de humano e pessoal, só realizando um movimento oposto e extremo... Assim, em 1937, *Guernica* expõem a atrocidade da guerra por meio da apresentação de corpos perplexos cruelmente violentados. É bem conhecido o diálogo entre Picasso e o oficial nazista quando este “visita” seu ateliê. Diante da crueza da morte em *Guernica*, o militar pergunta a Picasso: “Você fez isso?”, ao que ele prontamente responde: “Não, vocês fizeram”.

Contudo, numa tela contemporânea a *Nature morte avec crâne de boeuf* (1942)(fig.30.a), ele imprime uma atitude diversa, talvez mais melancólica. *Maison Charnelle*(1944-1945)(fig.22), exibe um tom monocromático, que, à exceção do violeta, cobre quase toda a superfície da pintura. Nela, existe um peso, é verdade, mas essa gravidade vem da morte, e não é da morte como um processo inerente à vida, mas a morte transfigurada.

A iminente perda de soberania humana também foi vista por Picasso como um liame e como um perigo não apenas ontológico mas, acima de tudo, como produto de uma cisão de ordem histórica. Sua resposta foi o enfrentamento: ao dirigir-se para a noção de Arcádia, Picasso abandona o aspecto sombrio presente nas naturezas-mortas *Nature Morte avec crâne de boeuf* (1942)-(fig.30.a) e *Crâne de Chèvre, bouteille et bougie* (1952)(fig.30.b) e torna mais uma vez sua atitude positiva.

No pós-guerra dos anos 40, o movimento do artista volta-se para o Mediterrâneo, para o estudo e as variações em cima do tema da Arcádia como lugar e símbolo de uma possível “pureza” pré-cultural. Desejando aproximar-se da

atmosfera do *Joie de Vivre* (1906) de Henri Matisse, ele demonstra agora interesse pelo classicismo romano e grego, indo buscar inspiração nos modelos pré-clássicos da Antiguidade. Percebe-se que o jogo sinuoso de suas linhas guarda relação com a arte arcaica dos Cíclades e não com a Grécia ateniense do século V A.C.¹⁴

Nesse momento, Picasso dialoga não só com Matisse, mas também com Nicolas Poussin. Presentes num como noutro, a Idade do Ouro e o clima idílico e pastoral são invocados por Picasso através do encenamento e da fantasia de uma existência não repartida que ressuscite o mito de origem e do paraíso perdido: volta ao diferente, retorna-se a alguma coisa que já estava no passado.

Reapresentando o passado mítico, o artista conflagra-o com o presente: se nos 30 o embate se dava no corpo a corpo travado entre cavalos e touros em arenas, como vemos em *Course de Taureaux* (1934)(fig.29), agora nos anos 50, centauros e faunos se cruzam com emblemas iconográficos da Catalunha.

A presença desses centauros e faunos, tanto quanto do tema das touradas, traz a memória cultural e afetiva do artista com relação à região da Catalunha. Remetem ainda à lembrança dos amigos perdidos na guerra, como o poeta Ramos Reventós, que escreveu *Des Contes*, uma espécie de ilustração pastoral da idade de ouro do Mediterrâneo. Repleta de seres míticos, essa atmosfera tem seu paralelo nas telas de Picasso. Em constante conflito com as exigências do mundo moderno, ela convocava a permanência e reatualização de um momento de aparente pacificação, em que nada mais se fizesse necessário alcançar... Entretanto, é evidente que o êxtase dionisíaco das linhas de Picasso mostrarão a fragilidade dessa elegia: metade animal, metade homem, a figura do Minotauro representa o alter-ego do artista. Ele exibe sua condição “estrangeira”.

Unidade peculiar, membro simultaneamente orgânico e não anexado à sociedade, esse “estrangeiro” encontra-se em eterno, mas potente, exílio. Doce e feroz, o minotauro figura uma realidade arqueológica momentaneamente perdida. Sem um lugar claramente designado, como o estrangeiro, essa figura arqueológica propulsiona o presente. Avanço e recuo na modernidade, demonstra o artista, a corporeidade, passou a ser tomada, na verdade, como trincheira.

¹⁴UTLEY, G., Picasso and the french post-war “Renaissance”: a questioning of national identity. **Picasso and the Spanish tradition**, p.108.

5.1.e

A repetição como construção: a experiência do corpo como origem e fundação de subjetividades

Ao transformar a Arcádia em tema, além de sua referência a Matisse e ao aspecto pastoral da pintura de Poussin, Picasso se volta para a pintura de Jacques-Louis David (fig.23). Essa apreensão de um pintor neoclássico como David mostra o quanto o rompimento com o passado mais imediato foi bem mais que um movimento de evoluir que se fizesse pelo o acúmulo de experiências, ou por sua negação. O passado e a tradição não se lhe apresentavam nem como peso nem como modelo a ser seguido. Na famosa frase de Picasso em que afirmava não procurar, mas achar, ele de certo modo explicita sua movimentação pela história da arte: processo de elaboração contínua do desejo, a procura se consuma na experimentação do “Outro”.

L'enlèvement des Sabines, d'après David (1963)(fig.23) revela a metáfora da luta de Picasso com a pintura. Os objetos espalhados na frente da cena colocam Dionísio como rei da destruição e da criação. É ele quem reina nesse recorte pastoral. Buscando suprimir a dispersão ilusionista da pintura, o artista projeta as figuras, acentua os momentos essenciais da cena e o dinamismo desenfreado do rapto. Nele, a morte e a sexualidade estão presentes na eloquência dos gestos.

Suas variações em torno dos mestres do passado vão revelar a sensibilidade do criador. Atuando de modo simbólico e ontológico, elas demonstram que uma nova era começou quando o critério de duplicação foi abandonado: a partir de meados do século XIX, o interesse pelas cópias estava exatamente no afastamento dos modelos, na atividade de interpretação e na revelação da estrutura subjacente a essas imagens emprestadas. Os exercícios e as variações de Picasso são a mais pura manifestação do seu conceito de representação.

Para Picasso, é por meio daquilo que o sujeito reconhece no processo de repetição que o tema surge e o significante se torna tangível. Resta a pergunta: como podemos alocar essa unidade significante na individualidade produtiva de um sujeito? Pois enquanto significante, os temas só se reapresentam no curso de repetições que venham ligadas a ocorrências sempre renovadas. Descolado das

expectativas dos sujeitos e muitas vezes até em contradição com ele, o que parece se repetir, inicialmente pode se apresentar em contradição com seu próprio mundo¹⁵.

Para Max Reinart, o processo de repetição está na origem da constituição dos sujeitos. É nele que se cristaliza a alteridade do Mesmo e do Diferente. De início, surge ligado a impressões múltiplas e passageiras, a hábitos cristalizados, à expressão da história e à identidade de cada sujeito. Para Reinart ainda, é através do próprio jogo das repetições que a sedimentação dos signos nos sujeitos vai lhes dando substância e estrutura. A materialidade dessas repetições vai exprimir também o indeterminado e aquilo que ainda não tem nome na repetição.

Logo, a repetição surge como fundadora dos sujeitos. Surge como consciência emergente que, em seu movimento para apreender o mundo, apreende a si mesma. Apelo ao “Outro”, a repetição é também um deslocamento, uma negação de si mesmo e um reconhecimento do desconhecido. Ela surge como consciência de uma ruptura. E, entretanto, Picasso nunca se separou daquilo que aprendeu, nunca deixou sua bagagem numa estação e embarcou, como Duchamp, num trem. Sua qualidade estava no oposto: melhorava sua qualidade, levando — como Hércules — o mundo inteiro e sua história nas costas.

Picasso é o primeiro a dispor de um museu imaginário: a arte ibérica antiga, a arte egípcia, a Oceânia e os grandes pintores do Ocidente. Enquanto realizou combinações inacreditáveis e cruzou culturas, ele não pensou seu trabalho como operações separadas do fluxo de sua própria vida. Por outro lado, as assimilações da dimensão “primitiva”, que também fizeram parte do enfrentamento cultural do artista com a tradição, possibilitaram uma “evolução”: destacar-se do mundo e olhá-lo como se estivesse fora. Segundo Marie-Laure Bernadec, Picasso foi o primeiro a artista a se defrontar com uma cultura visual generalizada e a tratar essa cultura “outra” não apenas como influência, mas como estrutura.¹⁶

A cena está posta em *Les Femmes d'Alger (O Bordel)* (fig.10): depois de trinta anos sofrendo transformações, esta tela coloca o bordel como alegoria da criação e

¹⁵REINART, M., *Processus catégorique et co-construction des sujets et des mondes à travers l'analyse statistique de différents corpus. Linguistique et psychanalyse - Colloque Cerisy*, p.386.

¹⁶BERNADEC, M.L. & SYLVESTER, D., *Le dernier Picasso (1953-1973)*, p.114.

expõe a experiência dos limites. Ela é absorvida e transformada sucessivamente. Nesse processo, responde através de uma mutação na qual uma coisa pode virar outra coisa, até o perigo de sua própria dissolução. É teatro o atelier de Picasso, no qual o artista metaforiza o drama de sua resposta criativa à noção de obra-prima. É teatro, quando por meio de seus empréstimos e variações, ele expande os limites da arte através de quadros individuais. Contudo, nesse teatro, o observador se torna criador, os processos se tornam produtos, o passado se torna presente, quadros antigos se transformam, e ele mesmo e seu trabalho se transforma em “Outros”.

5.1.f

A repetição como transfiguração: os retratos de Picasso

Para falarmos de transfiguração, repetição e identidade na trajetória de Picasso é necessário uma reflexão sobre seus retratos, uma vez que foi nesse gênero artístico que a construção do corpo como artefato civilizado ficou mais evidente, a partir do Renascimento.¹⁷ Na pintura, os retratos antecederam a fotografia. Segundo Simon Schama, todo retrato seria uma negociação entre três termos: o sentimento da identidade do modelo, a percepção dessa identidade pelo pintor e as convenções sociais que o modelo devia seguir.¹⁸

Contrariando o ideal burguês relacionado com a confirmação dos modelos, percebemos que nos retratos de Picasso as noções de metamorfose e de canibalismo são metaforicamente utilizadas. Vemos que a eficácia de suas imagens pressupõe que, sendo da ordem do real, o artista — como um indomável colecionador — parece devorar o próprio ser dos seus retratados.

Picasso muito raramente trabalhou com modelos. O que faz com que cada um de seus retratos seja uma experiência muito pessoal. Assim, embora arguto observador, seus registros já eram, desde o início, transcrições subjetivas. Essa

¹⁷ARASSE, D., La Chair, la grace, le sublime. **Histoire du Corps**, .p.451.

¹⁸SCHAMA, S., **Les Yeux de Rembrandt** , p.290.

concentração, que implicava numa atenção simultânea aos meios pelos quais a representação poderia acontecer, não visava, no entanto, apenas o instante: sempre já passado, a transcrição dos dados do mundo percebido dava ênfase, peso e intensidade, ao seu momento de atualidade e acabava refazendo, ainda que sem se repetir, outros tempos.

Como vimos, através da referência de Picasso à pose e ao alheamento dos modelos fotográficos, percebemos que a instabilidade das realizações estritamente representacionais na pintura do século XIX é retomada pelo artista de modo mais explícito. Passando a tratar cada vez mais da própria pintura e não dos modelos retratados, como pudemos observar no diálogo travado pelo artista com outros pintores, usualmente nos espaços privados dos ateliers, Picasso refere-se também à própria evolução pela qual passou a fotografia.

Os retratos feitos por Picasso colocam a noção de identidade em questão, pois a liberdade de transfiguração dos corpos mostra como o surgimento das técnicas fotográficas auxiliou a pintura a desembaraçar-se de seu papel de representação realista. Ao imaginar seus quadros fotografados, o artista afirmava ainda:

‘Il serait très curieux de fixer photographiquement, non pas les étapes d’un tableau, mais ses métamorphoses. On s’apercevait peut-être par quel chemin un cerveau s’achemine vers la concrétisation de son rêve. Mais ce qui est vraiment très curieux, c’est de observer que le tableau ne change pas au fond, que la vision initiale reste presque intacte malgré les apparences. Je vois souvent une lumière et une ombre, lorsque je les ai mises dans mon tableau, je m’avertue à les casser, en ajoutant une couleur qui crée un effet contraire. Je m’aperçois, lorsque cette œuvre est photographiée, que ce que j’avais introduit pour corriger ma vision première disparaît, et qu’en définitive l’image donnée par la photographie correspond à ma première vision, avant les transformations apportées par ma volonté.’¹⁹

Em sua reflexão sobre os nexos entre as fotografias e os retratos, Picasso já havia insinuado certa ineficácia cômica ou trágica presente no aspecto patético de seus arlequins. Estes parecem duvidar de nossa pretensão de guardar e revestir a especificidade de nosso passado. Trabalhando de memória, os retratos de Picasso se ligam à sensualidade e atuam como maneira de se tomar posse da realidade. Apreensão de uma materialidade, lentamente o artista passa a se concentrar no rosto e no corpo e assim extrapola os gêneros tradicionais. Ele radicaliza seu

¹⁹ LEYMARIE, J., **Picasso-Métamorphoses et Unité**, p.89.

processo de trabalho através da estratégia do choque, uma vez que seus retratos pretendem diminuir enfaticamente a distância entre o cotidiano normatizado e a experiência estética. Esta agora se associa à experiência, ao impacto, às analogias inesperadas e ao corrosivo. Nesse sentido, a semelhança vai desaparecendo e as figuras vão deflagrando novas identidades, ou tornam-se máscaras, como ocorre em seus últimos auto-retratos.

Para Picasso, tirar uma foto, “retratar” alguém ou a si mesmo passa a ser participar de sua mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa. Então, como fixar? Conexão que funciona no tempo e no espaço, as sombras estão sempre em companhia: ela está lá, e, como nas fotografias, ela, ao mesmo tempo, já esteve. Já o desenho pretende fixar a sombra no presente, como se fosse possível criar um tempo que lhe fosse próprio. Por meio de sua inscrição no traço, a sombra perde a espessura de uma indicialidade temporal referida ao passado para tornar-se imediatamente dimensão espacial do presente. E, no entanto, no desenho, a sombra é a prova irrefutável do que ocorreu: ela é eternizada e se afirma para além de sua própria presença; como se também fosse uma presença mumificada. Diferente na fotografia, a sombra no desenho e na pintura dá corpo e torna a imemorialidade em presença.

Na Holanda do século XVII, a semelhança nos retratos pretendia ultrapassar a condição de cópia. Essa “outra coisa” seria como a condensação da personalidade do modelo sobre o plano visual, projeto também perseguido por Picasso. Nos retratos de Rembrandt, há uma explosão dramática e uma imobilidade petrificada. Neles, muitas vezes o artista se desprende das cenas e as reinterpreta ao ligá-las àquilo que vincula um pintor à pintura, isto é, à questão da visão. Rembrandt sugere um olhar que se fixa sobre um personagem que não está mais lá e é esse vazio que é apreendido por Picasso em seus últimos auto-retratos. Como o primeiro, ele acentuou os aspectos espectrais dos seus traços.

Os retratos de Rembrandt foram fundamentais no final da obra de Picasso, quando a morte se aproximava. Sobretudo os auto-retratos. Estes, no início, de 1895 a 1903, ainda apresentam uma fisionomia, na qual, com exceção dos olhos, a imagem permanece fiel, detalhada e manipulada. De 1901 a 1917, a fotografia foi uma inspiração para a sua pintura: no período azul, seu olhar parece perdido e impreciso num universo fantasmático. Em 1936, para Marie Kosman-

Koutomallis, qualquer idéia de semelhança em Picasso já surge fundida à idéia de metamorfose.²⁰ Há ainda a onipresença dos auto-retratos, mas não tão constantes como o foram em Rembrandt ou Dürer.

Sob esse ponto-de-vista, representar a si mesmo é mais que fixar traços sobre um suporte. É interrogar seu olhar completamente, é detalhar a evolução do tempo no próprio rosto e imortalizar um estado de alma. Se auto-representar, em Picasso, é também confrontar seu trabalho e seu próprio ser. É, sobretudo, afirmar como essencial sua atividade criadora de busca e de repetição.

No final dos anos 20, Picasso passa a trabalhar insistentemente sobre o tema do perfil junto ao da sombra: *L'Ombre* e *L'ombre sur femme* (1953)(figs.26.a) e *Tête et profil (autoportrait)* (1929)(fig.26.b).²¹ Embora não possam ser considerados auto-retratos, essa sombra não deixa de repetir uma pergunta: qual a distância ideal à qual o artista deve se situar com relação a sua obra? Pode o artista ser testemunha de seu próprio trabalho? Quando é que cada tela é uma parte de si e qual o momento em que é dela desapossado? A figura da sombra aparece pela primeira num auto-retrato de Picasso em 1901.²² o artista se desprende do seu próprio corpo e não deixa sobre a tela mais que a sombra de si mesmo. Trata-se de uma sombra que observa seu próprio trabalho como se fosse um espectador neutro. Mas essa simples presença pode realmente ser neutra e objetiva? Em 1953, a sombra do artista escrutina a modelo no atelier (fig.26.a). *Voyeurista*, essa figura indicial ocupa o próprio lugar do desejo.

Quando Picasso integra seu perfil numa tela é, sobretudo, para mostrar o artista diante de seu próprio trabalho. A aparência neutra e estranha que surge diante da sombra é sua própria tela. Por outro lado, essa distância nunca é completa. As séries do *Minotauro*, que vão de 1948 a 1960, podem ser vistas como “fotografias” sublimatórias. Na *Suite 347*, vê-se o processo de envelhecimento do artista, e a série *Raphael et Fornarina*, que vai de 1940 a 1972, busca retratar o pintor junto a seu modelo.

²⁰KOSMAN-KOUTAMALLIS, M., *Picasso et l'autoportrait* – une recherche exploratoire, p.35.

²¹VARNEDOE, K., Picasso's self-portraits. *Picasso and portraiture*, p.149.

²²KOSMAN-KOUTOMALLIS, M., op.cit., p.58.

Nos retratos de Picasso, o desejo do “outro” é sempre desejo de si. Inversamente, podemos imaginar que neles o desejo de si também é um desejo do “outro”: de inscrição posta fora, do diálogo com os limites da capacidade do homem em se representar e eternizar. Por isso, seus últimos auto-retratos são um diálogo com a própria criação e com as possibilidades de inscrição desta na matéria. É a própria atividade de representação que ali se encontra transcrita.

E, no entanto, a mão que pinta jamais pode realizar essa coincidência: a condensação e superposição de instâncias que fundam a autorepresentação. Mas esse inalcançável na pintura é possível na fotografia. Assim, numa fração de segundos, ao expor sua sombra à emulsão das imagens, somente a fotografia obtém esse instantâneo de Medusa, onde o olho e aquilo que é olhado se encontram virtualmente.

Perto de morrer, em 1973, os auto-retratos voltam a predominar. São os que mais caracterizam uma compulsão à repetição. Nesta, observa André Green,

‘(La répétition) ne consiste certes pas dans la simple manifestation actuelle d’un besoin apparaissant à intervalle régulier, elle n’est pas la pure reproduction d’une conduite mais, au contraire et à des niveaux différents – qu’il s’agisse des buts, des objets ou des sources de la pulsion – tout autant menace de saturation qu’amorce de sublimation, en elle le désir s’use mais aussi prend naissance’ (...) On efforce de “retrouver” un plaisir, précisément parce qu’à celui-ci s’attache un vertige et une angoisse, dus à l’étrangeté de son apparition et de sa disparition.’²³

5.1.g

A repetição e a proximidade do fim

A grande liberação artística do último período de Picasso é inseparável dessa fase do museu revisitado e da pintura em segundo grau: busca referências em Delacroix, Manet, Velázquez, e Poussin, entre outros, ao invés de negar a invenção formal *maximale*. Ao contrário, ele afirma a necessidade de exasperá-la. Sem naturalizar os códigos da pintura do passado, trata-a como a uma cultura a ser ultrapassada. Para Picasso, a tradição não era um peso morto, por isso tratou os mestres do passado como lugar de transferência e de origem.

²³GREEN, A., L’Affet. In: Universallis.

O contraste de estilos é central em sua obra como um todo e está embebido nesse mesmo processo de variação: os significados são construídos através de um jogo entre códigos de diferentes períodos históricos. Constantemente, Picasso mina as convenções de seus predecessores, com jogos de espírito muitas vezes cruéis, mas sempre com humor. Para ele, as variações faziam parte contínua do seu programa criativo. Nas suas mãos, essas operações formais sofreram transformações significativas. Ele investiu enorme vitalidade nas variações e as trouxe para o centro de sua atividade artística.

Richard Wolheim comenta que enquanto o caráter único de Manet compensa seus empréstimos na história, como quando, por exemplo, em *Olympia*, assimila Ticiano, em Picasso, as repetições eram pretextos para uma busca de identidade: ele toma emprestado para criar uma identidade, e, mesmo assim, transmuta esse processo de identificação e o absorve tão completamente que esse “Outro” se desdobra num terceiro termo.²⁴ Acresce, que, em seu processo criativo, como sublinha Susan Galassi, outros “Outros” são incorporados: a mulher amada no presente, a figura do arlequim, do macaco... Para além, em suas variações, sempre está presente o poder demiúrgico da pintura: copiando ou repetindo outros, Picasso enceta um processo no qual seu trabalho vai se transformando sucessivamente numa terceira coisa.

Por isso, em suas variações, ele não se preocupou em se repetir. Especialmente no final da vida, quando muitas dessas interpretações viram uma compulsão reiterada. Ele às vezes levava meses num mesmo motivo ou tema. Suas variações dispõem de um vasto modelo de métodos e modelos de transformação e cobrem um vasto espectro de universos emocionais. Para Picasso, os temas, tanto quanto os estilos, constituem uma linguagem na qual as próprias imagens atuam como signos cuja função é circular. Suas variações são como um laboratório e um retrato dele mesmo no ato de criação.

Essa pintura em segundo grau suspende as bases que lhe dava estrutura. Partindo delas, ele chega a uma profusão criadora sem limites. Seus empréstimos pela história da arte eram muitas vezes uma resposta específica a mutações técnicas. Picasso levou suas formas ao paroxismo e fez com que as normas de

²⁴WOLHEIM, R., **A pintura como arte**, p.243.

representação passassem por transformações tais que, ao final, pareciam fruir apenas delas mesmas.

Picasso conjura sua estética em direção ao *pathos* da expressividade, uma vez que enfatiza a presença e que simultaneamente investiga o ser da arte. A diversidade de estilos vinha muitas vezes conjugada à assimilação de máscaras, revelando assim uma constante procura. Ao continuar a dirigir sua produção para o modelo de objetos e ao torná-los artefatos, ele se depara com aquilo que lhe resistia: a inexorabilidade de um ponto irreduzível, isto é, nossa condição mortal. A reordenação das relações de dramatização e de enfrentamento com o real colocará esses significantes em constante e provisória busca de significados. Por meio de um processamento de rupturas que se renovam ao se reporem, Picasso confere uma feição dramática ao seu trabalho. Nele, o engendramento de uma visão singular de mundo acaba esbarrando no que nos é comum, isto é, na nossa condição de exílio relativa à cisão entre consciência e mundo.

Variações com caráter repetitivo e obsessivo, elas refletem de modo desesperado nossa sensação de exílio como perda. Nesse sentido, Picasso também pode ser visto como um apropriador ou um colecionador de *ready-mades*. Para Susan Galassi foi, sobretudo, após a morte de Matisse, em novembro de 1954, que o artista deu início à última etapa de sua “coleção”. Daí em diante, mais livres e ao mesmo tempo mais “acabados”, seus trabalhos se debruçam sobre Delacroix, Velázquez, orientalismos, Manet, Rembrandt... Para a autora, essas reinterpretações foram variações as mais independentes que o artista realizou.²⁵

No diálogo que Picasso estabeleceu com outros artistas, Yves-Alain Bois não acredita que ele buscasse simplesmente uma identificação: “It is not ‘identification’ that Picasso is after, but interpretation: to paint anything, he has to see it first as something else. This process of transcoding is most obvious in his portraits.²⁶” Ao contrário, argumenta Bois, Matisse tinha uma profunda necessidade da presença material de seus motivos de inspiração. Considerado por Picasso um dos poucos artistas de sua época com quem podia dialogar e competir, segundo Bois, o diálogo com Matisse é consolidado na série de *Les Femmes D’Alger*, em que Picasso parece retomar apenas Delacroix. Numa das telas dessa

²⁵GALASSI, S. S., *Picasso’s Variations on the Masters*, p.22.

²⁶BOIS, Y-A., *Matisse and Picasso*, p.25.

série, Picasso mantém o desmembramento dos corpos e seu erotismo agressivo, mas trabalha com superfícies de cor mais planas, preserva um halo branco ao redor dos personagens e absorve alguns motivos matisseanos, como a palmeira, por exemplo.²⁷

Segundo Susan Grace Galassi²⁸ ainda, as variações de Picasso foram relativamente desconhecidas até sua morte. Elas teriam sido responsáveis no sentido de tornar as noções de originalidade, autoria e construção de significados em verdadeiras lições sobre a natureza auto-referencial da arte moderna. Elas também manifestariam de maneira concisa a relatividade radical das expressões artísticas, onde nenhum signo é fixo e qualquer um deles pode ser criado para expressar qualquer outra coisa. Parece que o termo identificação surge em Galassi e Yves Alain-Bois como adesão. Em Picasso, o processo de identificação passa por uma transfiguração: ele sai e volta ao seu núcleo.

Por meio de sistemas que emergem ao se oporem, através de rasgos e rupturas, Picasso opera diretamente no próprio sistema de representação. Contudo, o argumento de Galassi não anula o caráter orgânico e intencional das variações de Picasso. Suas pesquisas giram em torno de um núcleo plástico, que embora relativo e móvel, permanece. Em toda a sua trajetória de trabalho, mas sobretudo nas variações, a pergunta de Picasso, parece-nos, é sempre a mesma: até onde é possível e humana a criação?

A respeito de suas variações, em 1934, afirmou:

‘Qu’est-ce au fond qu’un peintre? C’est un collectionneur qui veut se constituer une collection en faisant lui-même les tableaux qu’il aime chez les autres. C’est comme ça que je commence, et puis, ça devient autre chose.’²⁹ Por outro lado, ele continua: “Auparavant les tableaux s’acheminaient vers leur fin par progression. Chaque jour apportait quelque chose de nouveau. Un tableau était une somme d’aditions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions. Je fais un tableau, ensuite je le détruis. Mais à la fin de compte rien n’est perdu, le rouge que j’ai enlevé d’une part se trouve quelque part ailleurs.’³⁰

²⁷BOIS, Y-A., *Matisse and Picasso.*, p.236.

²⁸GRACE, S.S., *Picasso’s Variations on the Masters*, p.8.

²⁹LEYMARIE, J., *Picasso – métamorphose et unité*, p. 178.

³⁰LEYMARIE, J., *op.cit.*, p.107.

Há em Picasso um processo de redução. Nele, o artista reconhece a presença do inusitado e de avanços e recuos: “L’œuvre exprime souvent plus que le désir de l’auteur n’a souhaité, celui-ci demeure étonné des résultats qu’il n’avait point prévus. La naissance d’une œuvre est parfois une manière de génération spontanée. Tantôt le dessin fait naître l’objet, tantôt la couleur suggère des formes qui déterminent le sujet”.³¹

O indeterminado, ou casual, presente em Picasso está referido a uma idéia de origem, ao aspecto fundante da experiência. Embora variável, é este caráter fundador ligado à experiência que Picasso busca e repete incessantemente quando reescreve uma disjuntiva história da arte.

Embora toda prática da repetição possa trazer o risco de uma execução cega, em que toda criação parece excluída e toda surpresa surge como impossibilidade, nessa singular repetição que é processo, Picasso aceita resultados diversos dos que pensou obter. E, entretanto, no desejo do pintor de repetir está a necessidade de reduzir as surpresas que dispersam o olhar.

Para a tradição clássica, a repetição significa a conservação do referente. Nas práticas pictóricas, convencionalmente, o trabalho de realização da obra pretende fazer coincidir a elaboração do projeto e o que ela tem como fim revelar. Embora o projeto já estivesse presente antes, ele só é percebido na obra acabada. Já na arte moderna, um segundo nível, o projeto que se desvela é o da globalidade do trabalho tornando-se obra. A repetição, nesse caso, manifesta a aparência pulverizada e fragmentar de um *puzzle* com a criação, que vai estar sempre incompleto.

No processo de repetição na arte moderna, há aparecimento e desaparecimento, há demanda de realidade simultânea ao eclipse momentâneo dos significantes. Nela, o processo de busca de representação implícito na ação de repetir pressupõe um sujeito desejante de um outro significante para preencher esse vazio e evocar esse instantâneo em que o artista aliena-se de si mesmo, e, ao repetir, procura.

³¹LEYMARIE, J., op.cit., 43.

Para Denys Ryot, o trabalho de repetição em Picasso se apresenta como “um monstro alimentar”, que engendra, como nos processos fotográficos, um desdobrar que parece ir ao infinito: “monstro proliferante, cancerígeno, que não pode ser reabsorvido. Boca, ou círculo mágico” continua o autor, “que a obstinação do trabalho se mostra, por indefinição, capaz de resolver”.³² Assim, enquanto a prática do artesão deixa transparente a repetição em seu trabalho, o artista leva-a até o novo, até perder o fio da meada.

Embora o trabalho seja essencialmente uma atividade intencional, entre os surrealistas a repetição aparece integrada aos meios, como maneira cada vez mais apta para a invenção da liberdade. Para eles, a repetição estaria ligada, mesmo que contraditoriamente, à dimensão erótica. Em sintonia com tal princípio, Picasso propõe aos nossos “fantasmas” uma repetição centrada sobre a pulsão e sobre a busca do prazer.³³

Desse modo, a busca de Picasso nos últimos auto-retratos repete o mesmo movimento quando de seus exercícios em torno dos mestres do passado, quando ele mesmo afirma: “it is the movement of painting that interests me, the dramatic movement from one effort to the next, even if these efforts are perhaps not pushed to their ultimate end...I’ve reached the moment, you see, when the movement of my thought interests me more than the thought itself.”³⁴ A repetição, em Picasso, é criação e destruição, é vertigem, é dissolução e vontade de fusão que fazem parte da própria dialética da procura e do desejo. Processo de restituição que se reproduz mesmo diante da morte e da perspectiva do fim.

³²RYOT, D. Pratiques Répétitives. **Création et Répétition**, p.27.

³³GAGNEBIN, M., Le peintre et son modele de Picasso - la Répétition dans la Série. **Création et Répétition**, p.42.

³⁴COWLING, E., **Picasso – style and meaning**, p.640.

5.2

Marcel Duchamp - Repetição e Perda dos Referentes

Como nas fotografias, os retratos implicam uma suspensão da ação. Assim, Leonardo da Vinci, referência importante para o trabalho de Marcel Duchamp, retrata em suas telas o desvio do olhar como maneira de preservar os movimentos da alma dos seus modelos. Se tomarmos a imagem das máscaras como lugares energéticos, podemos ver na fotografia em que Duchamp aparece vestido como mulher, sob o codinome *Rrose Sélavy* (1920)(fig.60), uma contraposição às camuflagens de Picasso na série *Artiste et Modèle*(fig.25.b e 26): *Rrose* mostra uma maneira de ludibriar, um modo de conhecer sem localização, no qual o tempo congelado nada revela. O estado mental do fotógrafo refere-se aqui à própria criação de um vazio, ao passo que os retratos de Picasso se tornam simulação de um embate direto com a ação criadora e emergem como impressões energéticas de seus projetos e anseios. Ainda que instáveis, apresentam-se como marca e como presença.

Posse imaginária, inventário e escritura do tempo, o retrato diverge da efemeridade fantasiosa contida nessa apropriação fotográfica e nesse travestimento transformado em auto-retrato: *Rrose* (1920)(fig.60) desvela o processo cultural de “coisificação” do homem, ao fazer supor que não haja diferença entre cópia e original; *Rrose* (1920)(fig.60) expõe um processo de equivalência no qual mesmo o refugio pode ser exposto como arte.

Rrose mostra que a fotografia transformou o autor em produtor. Uma das formas mais radicais da divisão do trabalho e da organização da produtividade em etapas, a fotografia se transmite essencialmente através da técnica e do artifício. Essa identidade ambígua e sem gênero de *Rrose*, reaparece de outra maneira nos *ready-mades*.

Aparentemente desvinculados da ação humana, nos *ready-mades* são os objetos que estão em foco: não se trata mais de criar, mas de produzir. Duchamp assume o aspecto incompleto da ação criadora de modo diferente ao de Picasso, pois com ele a distância referencial faz-se estratégia. Seu artifício foi o de

apresentar fragmentos como se estes recortassem abertamente fatias do tempo: singular e só, cada trabalho parece cancelar o precedente.

Ao contrário de *Rose Sélavy*, que a nada adere, a fôrma da peça *Feuille de Vigne Femelle* (1950)(fig.73) aparece como fundo e fora. Ela se apresenta como se tivesse estado perfeitamente aderida ao corpo e assemelha-se a uma peça única. Enquanto isso, a massa bruta de gesso incrustada à superfície da fotografia de *With my tongue in my cheek* (1959)(fig.73), cobre parcialmente a superfície do rosto do artista e contradiz o molde de *Feuille de Vigne Femelle*, pois se apresenta propositalmente como intrusão, como ensaio e como inacabamento.

No entanto, Duchamp trabalha sobre objetos que parecem produzidos em série. Exibidos de modo etéreo na tela *Tu m'á* (1918)(fig.69), alguns de seus *ready-mades* mostram um processo de trabalho similar aos processos fotográficos. Diferente do que ocorre em Picasso, estas sombras mostram um corpo que não está mais lá. Duchamp se refere a um mundo no qual somos todos forasteiros: encontrando-se inapelavelmente isolados e imobilizados em identidades parciais, o homem acaba enredado em relacionamentos impessoais e mecânicos. Na perspectiva de Duchamp, a noção de fragmento é inscrição, estabelecimento e posse de um território que só pode se dar à distância.

Nesse mundo em que todas as margens e enquadramentos parecem distanciados e arbitrários, onde tudo pode estar próximo de qualquer coisa, atribuir importância e selecionar passa a ser parte importante do processo operativo do artista, ainda que seus resultados acabem sendo da ordem do residual. Como ocorre no universo rousseliano, estranhamente habitado por toda espécie de máquinas e objetos, é por meio de um processo de seleção e multiplicação de artefatos, que Duchamp, contraditoriamente, assinala o desaparecimento dos objetos no mundo visível.

Para Marcel Duchamp o corpo não revida nem captura o olhar.³⁵ Refletindo uma sociedade que já não se traduz nem se transmite por seus artefatos culturais, ele apresenta seus termos invertidos: hoje são os corpos que habitam as máquinas e a partir delas eles passam a denotar uma nova aderência. Por outro lado, os

³⁵BENJAMIN, W., Sobre alguns temas em Baudelaire. **Os Pensadores**, p.53.

instrumentos, que prometiam ser a liberação humana, tornaram-se “corpos” que vêm sugerir uma nova maneira de sentir e pensar.

Duchamp se propôs a questionar a noção de autêntico e abrir a arte para outras formas de sacralização. Dessa maneira, novas formas decisionárias e outros valores artísticos vão entrar em cena. Seus *ready-mades* apontam para uma noção de autenticidade vinculada ao momento em que estes entram nos circuitos da arte e, assim, a idéia de originalidade se desvincula das origens culturais da arte.

Se até então a produção única era valorizada como arquétipo do momento criador, a partir de Duchamp, a arte passa a se referir indiferentemente ao modo de produção fragmentar, repetitivo e industrial: será o momento da entrada das peças no circuito da arte que determinará a consagração das mesmas.

Referindo-se ainda à erosão e ao loteamento de verdades, Duchamp chama atenção para a transitoriedade dos significados alocados nos costumes e nos usos e mostra um modo desprendido e irônico de tratar não só a arte mas o mundo. Os procedimentos duchampianos denunciam as profundas transformações na noção de experiência e a transforma, de certo modo, numa *blague*. Devemos lembrar que vários dos seus *ready-mades* eram, no final das contas, produtos artesanais, fato que coloca a intencionalidade tecnológica e sua repetição como demonstração de uma crise.

5.2.a

Repetição e Multiplicação: o fim das singularidades

Por seguirem um padrão homogêneo de multiplicação, os processos tecnológicos introduzem um termo de coerência que se estabelece de modo aparentemente neutro. Por meio de funções que tendem a uma exponenciação ilimitada, as técnicas modernas apresentam uma capacidade elástica no sentido de responder às mais variadas e sucessivas demandas. Semelhante aos processos de feição industrial, a técnica a que Marcel Duchamp se refere pretende desfazer o estreitamento com a singularidade do corpo e maximizar a liquidez dos processos de multiplicação.

Desse modo, para Duchamp, o padrão de autenticidade deixou de ser uma inferência orgânica, e a diferença já não aparece no momento de produção, mas no momento da exposição e da circulação dos objetos. A amplitude de seu efeito vai estar no avesso da noção de artefato, uma vez que se dirige para a eliminação da materialidade das presenças dos mesmos e para a permanência de traços meramente residuais. O processo de estabilização desses objetos, tanto quanto a transferência de seus significados, vai se dar através do desdobramento de seu avesso e pela referência a um “corpo” em negativo, como ocorria desde 1918, na tela *Tu m’a* (fig.71).

A perspectiva de Marcel Duchamp transtorna a lógica romântica. Não há como restaurar as ruínas do passado: os fragmentos deixados no rastro de nossa caminhada deixaram de ser signos de nossa historicidade e de qualquer idéia de autenticidade. Não há mais como imprimir uma marca que não deixe de ser signo de artifício. O resgate é impossível, mesmo porque a ação criadora autêntica não se refaz. Já que desta também não há como se tomar posse, o autêntico vai ser puro percurso.

Assim, produção e linguagem revelam abertamente seu aspecto transitório, abstrato, e artificial. Não há distância a ser repostada, ou recoberta, pois a marca do humano está no reconhecimento de sua própria fratura. Assim, se os *ready-mades* estão referidos a uma distância entre corpo e obra, por outro lado, ali é o próprio referente que se faz signo, pois entre o objeto manufaturado, isto é, o referente, e os *readys-mades*, ou signos, a distância é interiorizada e se manifesta como corte simbólico.

É importante lembrar que Duchamp procurou sempre os equívocos. A referência aos movimentos mecânicos está no *Nu descendant un escalier* (1912)(fig.52). Apesar de não ter ainda uma aparência tecnológica, como na réplica que fará mais tarde, essa tela mostra a fascinação do artista pelos padrões abstratos de repetição. Isto só vai se evidenciar no instante em que retocar essa pintura, isto é, no instante em que a “reproduzir”.³⁶

Se o “nu” for considerado uma situação de comunicação que se opõe à descontinuidade representada pela condição “vestida”, recusada pelos cubistas,

³⁶ADES, D. & COX, N. & HOPKINS, D., **Marcel Duchamp**, p.49.

essa pintura parece ter invertido sua definição tradicional de Nu. Sendo o despir-se mais que se despojar de roupas, com Duchamp, o corpo não se compreende nem nu, nem vestido. E, indiferente, esse “nu” desce uma escada.

Corpo que não se estabelece tridimensionalmente, esse nu surge fragmentado como no cubismo. Mas seus múltiplos pontos-de-vista diferem substancialmente do olhar multifacetado deste movimento artístico, pois a quebra das convenções da morfologia clássica realizada pela pintura cubista, ao fazer com que as imagens dos corpos e objetos representados percam sua nitidez, processa-se, paradoxalmente, através do reforço da solidez escultórica mas não tridimensionalisante de suas figuras. Picasso pretendia intensificar a presença individual dos objetos e corpos cubistas, ao passo que Duchamp, através de uma imagem literal e fotográfica, desfaz os movimentos e a presença física daqueles. Com essa tela, em especial, o corpo assemelha-se realmente ao movimento captado através do registro das máquinas fotográficas.

Ao se replicar e se multiplicar até desaparecer, esse corpo que se dilui explicita a pulverização da noção de organismo que ainda reverberava por todo o espaço das telas cubistas. Ele não se apresenta fragmentado, nem exhibe pedaços que possamos em seguida reunir num todo, pois este corpo difuso criado por Marcel Duchamp busca a impessoalidade dos mecanismos inorgânicos.

Numa sociedade que julga os homens como instâncias produtivas, no caso do corpo desse *Nu*, o que surge é um esqueleto diagramático. O artista o mostra tal como o concebemos usualmente em movimento: aparecendo e desaparecendo. Como as máquinas, obscurecendo-se exatamente quando parecem reproduzir-se rápida e infinitamente.

Duchamp retoma as fotografias (1883)(fig.53) de Jules Etienne Marey (1830-1904)(fig.53), médico e engenheiro que fez não só estudos fotográficos sobre o movimento como criou aparelhos que deslocavam a audição, o tato, e o olfato para a visão. Seu objetivo era extrair a linguagem do corpo como um sistema gráfico que traduzisse todas as forças em ação nos movimentos. Abstrato, esse sistema assemelhar-se-ia à “inscrições escritas de uma linguagem ainda

desconhecida.”³⁷ Ao recobrar essas fotografias de Marey, Duchamp pretende mostrar como o padrão operatório das máquinas vem sendo adotado como modelo de análise e funcionamento de corpo.

Ao se referir às ações que se mecanizam, o artista se remete à dispersão objetivada de energia e à sua autonomização. Aos seus olhos, são as máquinas que surgirão humanizadas e antropomorfizadas. Assim, pelo imaginário dos mecanismos que se tornaram corpo, Marcel Duchamp também reivindica um outro caminho para a espacialização do inconsciente. Num fluxo sempre circulante e por outra forma de engajamento e exploração, ele busca estabelecer uma noção de corpo diversa.

5.2.b

Corpo e Maquinismos em Marcel Duchamp

Na ótica do artista, se pela repetição a máquina falsifica e atrofia a natureza humana, também, ao contrário, a natureza humana torna-se mecânica e reproduz a especialização e a divisão do trabalho como se fosse uma lei do organismo. Duchamp critica com mordacidade a noção de autenticidade ligada à gênese dos sujeitos. Ironiza com carinho o funcionamento reprodutivo das máquinas e as coloca como mecanismos desintegrados, que já nada produzem ou reproduzem.

Sob esse ponto-de-vista, são as máquinas, que, como próteses, parecem assumir um caráter humanizado: com uma cor que se assemelha à da pele, o artista apresenta esse corpo tornado artifício, ou esses mecanismos tornados “carne”, como em *Vierge* (1912), *Le Passage de la Vierge a la Mariée* (1912) e *La Mariée* (1912). Assim, ele parece afirmar que não são as máquinas que ameaçam a soberania humana e sim a automação e a interiorização dos seus modos de atuação.

Como um poder separado do homem, corruptor de sua integridade e de suas relações com o mundo, essas máquinas de Duchamp remetem à desnaturalização

³⁷MAREY, E.J., La method graphique dans las sciences expérimentales et principalement en physiologie et medicine. In: JOSELIT, D. **Infinite Regress** –Marcel Duchamp (1910-1914), p.54.

do corpo humano. Como unidades assimiladoras e de ação recíproca, elas indicam uma perda de sentido humano. Sem saber mais ao que servem, as máquinas apresentam-se vinculadas à impossibilidade de reprodução e comunhão com o outro³⁸, exatamente quando, na realidade, vem sendo implantada uma extensa rede de comunicação tecnológica.

No movimento de Duchamp, podemos perceber o desnudamento crítico dos processos históricos de mecanização desde seu período pictórico, como mostra a alegórica *Broyeuse de Chocolat* (1914)(fig.45). Ao contrário da linguagem metafórica, que estabelece uma conexão sensual entre homem e mundo, as alegorias propõem uma separação entre os termos. Esta máquina de fazer chocolate de Marcel Duchamp, assim como *Peigne* (1916)(fig.46) — isto é, “pintar” ou “pente” — já eram um protesto contra o fetichismo criado em torno da noção de maestria artesanal e da ação criadora.³⁹

Unidades geradoras de movimento, *Peigne* (1916)(fig.46) e *Broyeuse de Chocolat* (1914)(fig.45) vão contra o processo ilusório que criara uma co-naturalidade pretensamente universal entre o artista e seus procedimentos de trabalho. Semelhante a um moedor de tintas, a *Broyeuse* que tritura chocolates, marrom, refere-se à mistura indiscriminada e barrenta de todos os pigmentos pictóricos, na realidade, há muito já produzidos industrialmente. Mais tarde, quando da fatura do *Le Grand Verre* (fig.80), Duchamp se refere ao aparecimento em negativo da cor quando da aplicação do “minium”, pigmento industrial que reduz ao mínimo a interferência e o processo de transferência pela mão.

A abordagem em relação à cor e às tintas pretendia tornar visível o caráter de revestimento e opacidade das tintas. Enquanto isso, película industrial e negativa do corpo imaterial da luz, a fotografia, bem como os *ready-mades*, dão corpo a um espaço negativo, posto que só se revelam, como às máquinas dos produtos, ao se separarem do que lhes deu origem. Resultantes de um dispositivo distanciado do corpo humano, as imagens captadas pelos processos fotográficos só se materializam quando isoladas dos processos e dos fluxos que lhes deram corpo.

³⁸CARROUGES, M., *Les Machines Célibataires*, p.37.

³⁹DE DUVE, T., *Kant after Duchamp*, p.169 et.seq.

Fragmentos da ação da luz que se tornam puro artifício, as imagens de Duchamp pretendem tornar o corpo um negativo, como ocorre nos processos fotográficos, que isolam os corpos como se estes fossem fatias retiradas do tempo. Os *ready-mades*, como as fotografias, separam-se da continuidade da existência e promovem a perda da concreção dos objetos.

Cisão no cotidiano, os *ready-mades* se materializam a partir de uma situação de descontextualização. Embora em negativo, assinalam sua presença a partir do instante em que são extraídos de seu trânsito diário e que de novo são recolocados no circuito: nem corpo, nem máquina, tampouco objeto artesanal ou industrial, os *ready-mades* são como os “negativos” fotográficos que mantêm sua integridade quando se imprimem pelo avesso num “outro”. Frutos do acaso, eles embaralham a noção de continuidade entre idéia e execução. Concretos, não deixam de representar uma desmaterialização, já que nada retêm em si das camadas de história e de resistência presentes e armazenadas nos produtos artesanais.

Segundo Su Hui-Lin, duas das primeiras referências por parte de Duchamp ao universo das máquinas, *Broyeuse de Chocolat* (1914)(fig.45) e *Moulin à Café* (1911) surgiram a partir dos desenhos industriais de Eugène Guillaume e ilustravam a obra de Risque-Paquot. Ambas demonstram o interesse de Duchamp pela rotação nas diferentes *broyeuses*, até chegar ao movimento dos *Rotoroliefs*, em 1935. Para a autora, esse interesse já estava presente em sua pesquisa cubo-futurista, em que se revelava sua preocupação com o mecânico e os processos de automação. Entretanto, ela mesma chama atenção para a asserção crítica de Duchamp: o Futurismo ainda seria uma impressão (sensorial) do mundo mecânico.⁴⁰

Su-Hui Lin afirma ainda que, planejadas de 1920 em diante, as placas dos *rotoliefs* se movimentavam como se estivessem num único plano. Já o funcionamento dos mecanismos do *Rotative Plaque Verre-Optique de Précision* (1920) especificam uma linha de divisão ligeiramente recuada com relação ao eixo dos objetos. Assim, estabelecem não só uma distância determinada entre observador e objeto, mas, sobretudo, uma altura mínima para o eixo dos mesmos. Essa altura seria a mesma do ponto de vista da máquina.

⁴⁰LIN, S.-H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp.** p.98 et. seq.

Optique de Précision (1920) assemelha-se à articulação monocular dos aparelhos fotográficos e inscreve o homem em seu círculo, recentrando-o e reenfoçando-o. Dessa forma, continua Lin, este aparelho duchampiano literaliza e testemunha o quanto a constituição das imagens estão associadas ao movimento e à presença de uma pulsação: a translação lenta de uma espiral que se contrai e se estende, que se retrai e se distende, reenviando o olhar à dimensão orgânica. Nelas, a pulsação se acompanha da impressão de uma adulteração da estrutura da imagem que toma forma para logo em seguida se dissolver. Nos aparelhos de Duchamp, em hipótese, a pulsação de ver se desenvolve como distensão e retração, numa referência paradoxal à dimensão orgânica.

5.2.c

Corpo em translação: a identidade posta em questão.

No entanto, o que mais interessará ao artista é a idéia que inviabiliza qualquer tipo de interpenetração corporal, e que, justamente por se encontrar apartada do corpo positiva o espaço intersticial da atitude criadora. Assim, nenhuma idéia serve como regra para uma realização *a posteriori*, como ocorre, por exemplo, na produção em série. Para Duchamp, exatamente o projeto que não se converte norma é prioritário para que cada empreendimento se apresente como outro.

Ele chama atenção para o fato de que a multiplicação e a reprodução são coisas distintas. A reprodução “elle-même est une grosse erreur, une grosse erreur... Parce que la réduction, d’abord, l’échelle, si vous voulez, est très important.”⁴¹ Desse modo, suas malas, ao mesmo tempo que multiplicavam, já que transportavam reduções de seus trabalhos, criavam um vínculo complexo com a noção de materialidade. De maneira paradoxal, essas malas, como *La Boîte en Valise* (1936-1941)(fig.56) explicitam a estratégia poética do artista: calcadas sobre a noção de densidade, ao tempo que condensam seus trabalhos, os disseminam. Suas malas são símiles da escala industrial. Nessa referência à noção

⁴¹JOUFFROY, A., **Marcel Duchamp**, p.52.

de densidade há a sugestão implícita de um corpo que, multiplicado, contrariamente, se pulveriza.

As reproduções de caráter industrial homogêizam as diferenças, mas Duchamp, para confundir os termos, decide multiplicar ele mesmo aquilo que fabrica. Ao repetir artefatos como se estes fossem produtos industriais, Duchamp declara aceitar o caráter provisório e precário destes e critica de modo paradoxal a invasão da instrumentalidade tecnológica na fabricação do cotidiano. Sempre em trânsito, tanto os *ready-mades* quanto as malas despem-se do espaço vital fornecido pelo mundo da tecnologia e inscrevem-se de modo organizado, embora completamente não-instrumental, num só espaço.

Duchamp acaba tornando sua linguagem uma estrutura extremamente fluida e circular, quando, por exemplo, combina o que é objeto utilitário e cotidiano com a inutilidade de seus *ready-mades*. *Trébuchet* (1917)(fig.47), que em francês etimologicamente também pode ser compreendido como balança para pesos delicados, posto no chão, perde seu sentido de uso como cabide e transformar-se, como *trap* em inglês, em armadilha. Duchamp brinca com os títulos dos trabalhos, transitando tanto em francês como em inglês, posto que foi nos Estados Unidos que desenvolveu a maior parte de seus *ready-mades*. Dessa forma, desune mercadoria e linguagem.

Outra estratégia que ele usou foi confundir a materialidade dos trabalhos ao multiplicar artesanalmente seus objetos, dando a impressão de que foram produzidos industrialmente.⁴² Satisfeito, ele mesmo não distinguiu o *Nu Descendant un Escalier* (fig.52) retocado do original. Segundo Francis Naumann, o primeiro *Fontaine* (1917)(fig.74) foi feito em *papier maché* pelo próprio artista. Em seguida essa maquete foi entregue a um artesão parisiense que a transformou numa edição de 25 exemplares de porcelana. No caso das miniaturas postas em malas como vemos em *La Boite-en-Valise* (1936-1941)(fig.56), feitas à mão, parecem réplicas.

Embora tenha feito questão de sublinhar a ausência de uma unidade orgânica entre artista e obra, Duchamp fez pessoalmente vários trabalhos. Mas de fato os *ready-mades* não se apresentam como fragmentos que possam ser reconstituídos

⁴²NAUMANN, F., **Marcel Duchamp** – the art of making art in the age of mechanical reproduction, p.137

num conjunto, pois falta a esses “corpos” desmembrados qualquer idéia compositiva que os una.⁴³ Máscaras que deslizam separadas dos seres, os *ready-mades* de Duchamp são coleções que não redimem nada. Singular, qualquer categoria de objeto pode se tornar um *ready-made*. Gratuitas, não efetuam nenhuma união com o mundo.

Ao apresentarem aspecto de mercadoria, estão, entretanto, deslocadas e se expõem como unidades completamente inúteis. Ao contrário das coleções de artefatos presentes nas instituições de arte, mesmo em conjunto, esses objetos esparsos não nivelam suas diferenças. Por outro lado, também não apresentam nenhum valor de culto, nem mesmo secularizado. Clivagem na produção em massa, a autenticidade dos mesmos está no fato de representarem uma escolha por parte do artista. Ao selecionar, Duchamp decreta o caráter arbitrário de suas verdades e certifica, contraditoriamente, a falta de autenticidade daqueles.

Esse corte entre homem e produção já vinha sendo exacerbado pelos processos fotográficos, uma vez que estes estabelecem uma separação entre olho e mão. O registro e a estabilização de impressões por meio dessa máquina, qual um membro artificial, aumenta a capacidade e a apreensão da visão. Corpo semi-autômato, a fotografia finalmente processa a transcrição de mundo: captura, engessa e “empalha” algo que, em breve, só existirá no papel. O processo fantasmático de registro das máquinas fotográficas, através do qual a própria sombra fica aferrada para sempre, retira a corporeidade daquilo que retém como imagem. Sua imagem, infinitamente reproduzível, não deixa de ser uma metáfora da dimensão vampirizante e banalizadora da cultura de massas.⁴⁴

Ao propugnar por um mundo que não se estabelecesse através de relações e da linguagem sensorial, como ocorre com o poder de penetração e concretização da linguagem simbólica, mas sim através do uso freqüente e não exclusivo de alegorias, Duchamp não fornece uma fisionomia e uma lisibilidade orgânica, como vimos na máquina de moer chocolate. Expressando o sentimento da perda de

⁴³É relevante observar que o artista teve a preocupação de reunir um número expressivo de trabalhos nas mãos de um mesmo colecionador, hoje expostos, de maneira coesa, no Philadelphia Museum.

⁴⁴KRAUSS, R., *Le Photographique* - pour une théorie des écarts, p. 195.

totalidade, as formas alegóricas exibem uma pluralidade de sentidos sem deixar de assumir um aspecto fragmentar, neste caso, inorgânico.

Podemos afirmar que Duchamp preocupa-se em cortar os laços com a idéia de uma transfiguração poética da natureza: não há razão para se exaltar uma transposição da natureza para o mundo da cultura, posto que no mundo da técnica, a idéia ou projeto é sempre anterior à execução. Ao referir-se a uma espécie de fetichismo que substituiu as noções de naturalidade e autenticidade pela de artifício, a aversão de Duchamp ao produto artesanal e único não o impediu, entretanto, de provocar uma grande discussão, persistente até hoje, quando assinou suas próprias réplicas.

Ao se perguntar sobre a relação entre linguagem e ser, Marcel Duchamp concebe o momento do processo criativo como um momento de dessemelhança e de estranhamento. Dessa forma, ao se dirigir para os descaminhos e as impossibilidades da linguagem, o artista assume a condição do ato criador como um elo irrecuperavelmente perdido,⁴⁵ pois à quebra da unidade orgânica entre homem e objeto segue-se uma ruptura ainda maior: da conexão na linguagem entre matriz e imagens significantes.

Levando em conta que os significantes estão em vínculo direto não só com os significados mas também com outros significantes, para Jacques Lacan, toda simbolização se traduz como perda do objeto. Já Michel Foucault opta pela periodização histórica. Para Foucault, a partir do século XVII, ocorre um descolamento entre a linguagem e as coisas e o jogo de semelhanças é quebrado. Para Foucault, se “(...) conhecer as coisas era patentear o sistema de semelhanças que as tornavam próximas e solidárias umas das outras. (...) A partir do século XVII a profunda interdependência entre linguagem e mundo se desfaz” e “as palavras e as coisas separam-se.”⁴⁶ Se considerarmos a linguagem um viés do Ser, também as transformações nas formas de trabalho têm que estar interligadas a tais mudanças. Com a imaterialidade alcançada pelo trabalho organizado e por meio de uma completa modificação do paradigma produtivo,⁴⁷ é compreensível, e

⁴⁵(Org.) SANOUILLET, M & PETERSON, E., **The Essential Writings of Marcel Duchamp**, p.6.

⁴⁶FOUCAULT, M., **As palavras e as Coisas**, p. 57 et seq.

⁴⁷NEGRI, A., **5 Lições sobre Império**, p.95.

até mesmo desejável, que se tenham modificado os modos do homem manifestar e representar sua identidade.

5.2.d

Infra-mince: o corpo como presença indubitável e residual

Ao deixar de contar com as certezas da representação, Picasso invoca como contraparte a dimensão da pulsionalidade para a construção de suas pinturas. Duchamp, ao contrário, insiste em sublinhar que a criação de formas, orgânicas ou não, dependem antes da história que da natureza. Ele insiste em apontar, confundindo-nos, para as perturbações advindas das reproduções técnicas, presentes mesmo no campo da arte.

Para Francis Naumann, o retoque e transformação em obra do *Nu* original teriam impellido Duchamp a tornar mais metálica a aparência de seu trabalho, ou seja, a retirar as qualidades até então mais corpóreas desse “nu”. Nessa cópia retocada, o nu se aproxima do aspecto de um autômato e seu movimento aparenta ser mais enfaticamente mecânico. Até esse momento, ou seja, antes desse retoque no original, afirma ainda o autor, a intenção de Duchamp havia sido a de não se repetir. Tanto que, em entrevista, em 1960, ele afirmava que, para ele, a repetição seria uma espécie de masturbação.⁴⁸

Roue de Bicyclete (1913)(fig.63b), primeiro *ready-made* de Duchamp, mas que só foi assumido como tal pelo artista em 1954⁴⁹, é também uma escultura unitária, pois une em sua estrutura um banquinho feito à mão a uma roda, que representa o universo das máquinas.⁵⁰ Mas contra que tipo de repetição o artista se referia, se já em 1916 havia feito uma réplica desta *Roue* (fig.63.b)?

Os deslocamentos conceituais de Marcel Duchamp rompem com a idéia de organismo que ainda permeava a arte moderna. Para ele, aquele “corpo”

⁴⁸NAUMANN, F., **Marcel Duchamp** - the art of making art of mechanical reproduction, p.16.

⁴⁹PONTUS, H. , The Blind Lottery of Reputation on the Duchamp Effect. **Marcel Duchamp**, p.15.

⁵⁰até então a *Roue* representava o interesse cinético do artista. IN: NAUMANN, F. **Marcel Duchamp** - the art of making art of mechanical reproduction, p.72.

autônomo, possuidor de seu próprio fundamento e senhor de sua evolução, não tinha mais condição do ser. Esse corpo ou organismo — que se autodiferenciava mantendo uma unidade essencial nessas alterações — havia sofrido uma drástica alteração.

Aos olhos de Duchamp, o que ainda persiste é uma nostalgia em relação à perda do aspecto artesanal da arte. Nela ainda se perpetua um conceito essencialista relativo às experiências criadoras. Essa nostalgia do artesanal escamoteia sua própria verdade, a de ser construção e artifício.

Francis Naumann assinala que Duchamp já vinha retirando suas mãos do processo criativo, desde pelo menos 1917, quando expôs publicamente *Fountain*. A partir de então, Duchamp teria passado a insistir progressivamente na semelhança entre réplica e original, justo ele, que detestava se repetir.⁵¹ Para colocar em discussão a própria noção de originalidade, o artista dirime as diferenças entre reprodução e original, como podemos constatar no *Nu* duplicado: *coloriage original*. Há de se acrescentar ainda que a técnica do *pouchoir*, utilizada por Duchamp no momento da aplicação das cores em seus trabalhos, era um processo não expressivo mas que exigia do artista muita precisão manual e rapidez.

Além da técnica do *pouchoir*, Duchamp utilizou ainda *colotypes*, processo de impressão que produzia um *fac-símile* muito convincente e caro. Ao tornar as réplicas cada vez mais semelhantes entre si, ele acaba sublinhando o caráter substitutivo da materialidade dos mesmos e, de certo modo, anula o valor destes, nivelando-os numa unidade esvaziada. Seus trabalhos parecem demonstrar o distanciamento dos produtos em relação aos seus criadores. Trabalhando com múltiplos, repetindo-os, ele os envia para uma espécie de desaparecimento... Meros pontos de apoio, a realidade mais profunda dos objetos da arte e da cultura não está mais nos objetos. Daí a afirmação do artista:

'La réduction d'une tête en mouvement à une ligne nue me paraissait défendable. Une forme passant à travers l'espace traverserait une ligne; et à mesure que la forme se déplacerait, la ligne qu'elle traverserait serait remplacée par une autre ligne – puis une autre e encore une autre. Par conséquent, je me sentais habilité à réduire une silhouette en mouvement à une ligne plutôt qu'un squelette. Réduire, réduire, réduire, était mon obsession; mais en même temps, mon but était de me tourner vers l'intérieur, plutôt que vers l'extérieur. Et plus tard, dans cette perspective, j'en vins à

⁵¹CABANNE, P., **Marcel Duchamp** - entretiens avec Pierre Cabanne, p.121.

penser qu'un artiste pouvait employer n'importe quoi – un point, une ligne, le symbole le plus ou moins banal – pour exprimer ce qu'il voulait dire.⁵²

Ao designar esse movimento redutor como poética do *infra-mince*,⁵³ como vimos no segundo capítulo, a reinstauração do campo pulsional e o aspecto emergente da linguagem têm que ser deslocados para outro domínio, no qual estes já não se constituíssem organicamente. Buscando a ausência de similaridade entre os produtos e os processos, entre as coisas imaginadas e o caminho pelo qual chegamos a elas, Duchamp se depara com uma impossibilidade: a coincidência que só se apreende *en retard*. Assim, mesmo se repetindo, as reduções — também um movimento *en retard* — deixavam de ser encaradas como reproduções pelo artista.⁵⁴

A poética do *infra-mince* traz em si o problema do enunciado elementar e da forma fratural. Segundo Max Reinart, forma não representável, o fratural seria um grão numa escala.⁵⁵ Atrás de uma definição “mínima” e de uma singularidade indicial presente na unicidade dos próprios referentes, Duchamp busca aquilo que não se repetirá jamais. Essa contigüidade artificial e elementar que vai caracterizar a relação entre o signo e seus objetos assemelha-se à conexão física presente entre as imagens e as fotografias: impressão sem toque, a imagem indicial envia a apenas um determinado referente — a que lhe causou — e da qual é um resultado físico e químico. Daí a singularidade extrema dessa relação. Seguindo esse percurso, Duchamp procura o átimo em que, ao percebermos algo, pensamos na realidade outra coisa. Seguindo essa margem estreita, ele busca o fim da associação entre ação criadora e projeção, e assim ausenta-se física e progressivamente dos processos criativos.

Sem que seja necessário tocar fisicamente o mundo, resultado de uma impressão física transferida sobre uma superfície sensível pelos reflexos da luz, as fotografias são imagens multiplicáveis e seriais que abrem a era da reprodutibilidade das imagens. Presença que afirma uma ausência, a fotografia

⁵²DUCHAMP, M. **Du Signe**, p.171.

⁵³JOUFFROY, A., **Marcel Duchamp** – conversation, p.46.

⁵⁴DUCHAMP, M., O Ato Criador. **A Nova Arte**, p.73.

⁵⁵REINART, M., Processus catégorique et co-construction des sujets et des mondes à travers l'analyse statistique de différents corpus. **Linguistique et psychanalyse - Colloque Cerisy**, p. 391.

provém da distância. Mesmo nos fotogramas, onde os objetos reais estão espacialmente mais próximos da representação, uma vez que estão literalmente no papel sensível, essa extrema proximidade não é jamais identificação.

Segundo Philippe Dubois, no índice fotográfico, em nenhum momento, o signo é igual à coisa.⁵⁶ Nas fotografias, como ocorre nos *ready-mades*, os objetos coincidem com as imagens. Mas o *ready-made* difere da fotografia na medida em que cria uma situação na qual o próprio referente se faz simultaneamente signo, conexão e corte. Inseparável de sua situação referencial, nos *ready-mades*, a distância física desaparece, criando uma identificação imediata com os objetos. Entre o objeto manufaturado (referente) e o *ready-made* (signo), a distância é interiorizada numa única resultante, manifestando-se como separação simbólica.

Duchamp refere-se a processos em que o produtor está excluído. Desse modo, ataca no cerne da problemática contemporânea ligada à questão da identidade dos sujeitos como traço e gesto visível. Completamente desligado da idéia de origem e de totalidade, esse tipo de automatismo interessa a Duchamp. Percebe-se que tem como intenção apontar para o caminho no qual natureza e história deixaram de formar uma unidade. Tornando indistinta a discriminação entre o que é autêntico ou original, os *ready-mades* também demonstram como a idéia de produção já há muito tempo deixara de ser orgânica. A produção parece haver esquecido sua condição primeira, a de enfrentar a questão da sobrevivência e de fazer face ao enigma da vida e da morte.

Ciente de tal descontinuidade, ele sublinha os processos que explicitam a idéia de maquinação. Justamente por essa razão — não que Picasso também não o faça — em Duchamp a manipulação sublinha a intenção e a modificação do lugar da experiência. Ele substitui objetos ou situações produzidas por outras que encontra aleatoriamente ou as faz confluir mediante escolhas estratégicas. Mas essa definição do momento de eleger implica num treinamento demorado da sensibilidade. Esse exercício, como ocorre com os mecanismos da fotografia, não é uma ação menos artificial, ou construtiva, que a de um pintor, por exemplo.

⁵⁶DUBOIS, P., *L'acte photographique et autres essais*, p.87.

Embora a linguagem — não importa se fotográfica ou pictórica — possa nos transmitir nuances que por vezes excedem o poder das palavras, a principal diferença entre pintura e fotografia repousa, em princípio, nas maneiras diferentes com que vêm explorando a faculdade da presença, no modo como abraçam um espaço como fisionomia e paisagem e como lidam com o tempo. Na pintura de retratos, por exemplo, por mais cru e instantâneo que seja, apresenta-se o peso da gravidade e da presença. Neles se encarnam os traços da memória — impressão estranha ou familiar — do artista. Já numa foto, mesmo aquela que se propuser a resgatar a pose que se estendeu no tempo, não há o tipo de apreensão como proposto pelos processos artesanais de desenho e pintura...

Em ambas, fotografia e pintura, apresenta-se uma realidade indubitável, mas algo de residual sempre escapa. Mesmo ao pintor. A diferença é que na pintura, esse resíduo se caracteriza como presença, como vemos nos retratos de Picasso, nos quais o desejo de posse e de proximidade está plenamente manifesto. Já na fotografia, o resíduo se impõe como distância.

Presença que se afirma como ausência, a idéia de distância é constitutiva da fotografia. Sua definição assemelha-se à idéia de *infra-mince* de Duchamp: ela é o que não se restituirá jamais. Sua contigüidade física está na própria impressão, pois ela é o resultado físico e químico transferido sobre uma superfície sensível através da luz. Ela repete mecanicamente e ao infinito aquilo que existencialmente não se repetirá. Imagem serial e multiplicável, a fotografia abre a era da reprodutibilidade das imagens.

Tornada hábito, a visão fotográfica satura nosso cotidiano e faz com que olhemos a realidade como uma série de fotos potenciais. Em seu alheamento e autonomia, a trivialidade mecânica da fotografia não se revela como processo contínuo, orgânico e uniforme. Assim, ao invés de uma união, a fotografia cria um rompimento com nosso entorno. Por outro lado, ela desembaraça o invólucro da visão rotineira e cria outro hábito de ver: intenso e frio, solícito e desprendido, encantado pelo detalhe insignificante e viciado nas incongruências. Transformada em prática, essa visão dissociativa que transforma o mundo em imagens não deixa de ter, ainda assim, a marca da decisão humana.⁵⁷

⁵⁷SONTAG, S. , **Sobre a Fotografia**, p.114.

As cópias fotográficas instantâneas, como os processos e escolhas de Duchamp, se afastados espacial e temporalmente dos originais parecem adquirir certa “aura”. Nesse caso, como na conceituação de Benjamin retomada por Jurandir Freire, a “aura” desses objetos de feição moderna e industrial, primeiro estranhamento, não se separa, segundo, da idéia de vestígio.⁵⁸ Assim, transcorridos alguns anos de sua produção, quase toda reunida com vistas a uma exposição no Modern Art Museum, Alfred Barr indaga a Duchamp a respeito dos *ready-mades*: “why do they look so beautiful today?” Ao que Duchamp zombeteiramente responde: “Nobody is perfect.”⁵⁹

5.2.e

Máquinas Improdutivas: a ordem celibatária e a estrutura do desejo moderno

Antes o ser humano se distinguia da máquina por sua capacidade de produzir, reproduzir, conservar e se reparar, ao passo que os animais só produziam sob o império das necessidades físicas imediatas. As máquinas, ao contrário, não apresentam essas capacidades, sendo sua conservação e reprodução alheias e dependentes de artifícios humanos. Desse modo, numa máquina, uma parte jamais pode ser tomada como causa eficiente de outra. Já na lógica dos organismos, uma parte só existe em conexão estreita com a próxima.

Apesar de estar em perpétua mudança, o corpo humano conserva uma unidade e uma identidade, ao passo que a razão de ser das máquinas se restringe a seus mecanismos de funcionamento. Assim, ao misturar máquina e corpo, Duchamp se refere a uma mudança no estatuto de ambos e a uma transformação na maneira como os mesmos se agenciam e relacionam parte e todo.

Em face das profundas transformações ocorridas no mundo da fabricação, ele indica que alguns processos se tornaram contínuos de maneira fantasiosa.

⁵⁸“O vestígio é o aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja daquilo que deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja daquilo que a suscita”. Benjamin, Walter. Obras Escolhidas III In: COSTA, J. F., **O Vestígio e a Aura** – corpo e consumismo na moral do espetáculo, p.11.

⁵⁹TOMKINS, C., **Duchamp** - a biography, p.427.

Duchamp sinaliza para uma falta de continuidade entre homem e produto, que transformou a noção de individualidade e a realidade dos instrumentos de fabricação da mesma em fetiches. É como se as imagens tivessem se descolado dos espelhos, o homem do que faz realmente, e os produtos dos instrumentos. Embora realize movimentos contraditórios, Duchamp o faz no sentido de não criar uma unidade ou projeção com o trabalho. Em seu percurso, pronuncia-se abertamente a favor do divórcio entre expressão e ação criadora e busca anular os valores sublimes da arte.

Criado como instrumento, a contundência fálica do *Objet Dard* (1951)(fig.72) auxiliou o artista a confeccionar o corpo feminino do *Étant Donnée*. Com esse movimento, Duchamp parece deslocar a idéia de obscenidade para os objetos, que, isolados, vêm expor uma realidade ambígua. Cumpre salientar ainda que, para Duchamp, o erotismo já não dissolve realidades fechadas. Nem arte, nem instrumento, através desse aparelho de aspecto fálico, o que na realidade censura é o *pathos* do artista-criador. Colocando-se contra a idéia de arte como projeção — posto que nada mais incomunicável que a interioridade humana — o artista se contrapõe, por extensão, à idéia de trabalho como produto acabado.

Nada mais enfadonho que o trabalho especializado cegamente guiado para seus produtos finais, acreditava Duchamp. O mesmo vale para a arte. Com *d'art objet*, ele fala das condições da criação e do erotismo na contemporaneidade: enquanto a atitude criadora pressupõe uma qualidade e uma importância para cada gesto — como, aliás, no erotismo — no trabalho especializado, cada atividade deixa de ter um fim nela mesma e pressupõe uma equivalência das partes. Assim, esse tipo de atividade finda por dessolidarizar cada parte do conjunto e por desindividualizá-las na repetição.

Presente na inapreensível energia amorosa da humanidade — que organiza sua própria transgressão — há um elemento completamente irreduzível aos modelos e à organização realizada pelo mundo do trabalho. Nessa fabricação, que é da ordem dos afetos e um dos representantes da pulsão,⁶⁰ não há uma orientação que siga modelos. Multiplicando-se sem que possamos reter imagem ou medida definível que seja, esse elemento também diz respeito à questão das densidades.

⁶⁰BIRMAN, J., *Por uma estilística da Existência*, p. 109.

Na ótica de Duchamp, já não podemos mais afirmar onde termina produto e onde começam os processos criativos.

No *Le Grand Verre* (1915-1923)(fig.80), fantasmáticas, as máquinas tomam um aspecto orgânico. Parecem corpos que se tornaram órgãos e que, no entanto, atuam mecanicamente. São puros fluxos, gradientes e regiões de intensidade. O corpo em Duchamp é artefato. Da ordem do artifício, sua força e potência formadora deixou de ser redutível aos mecanismos que o constituem. Para Duchamp, ao contrário, o perigo não são as máquinas, mas seus criadores: as peças de jogo e as máquinas de Duchamp vêm assumir uma condição humana e até mesmo visceral, como no *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (1912), na qual o artista possivelmente lança mão da imagem de um aparelho ginecológico (1911)(fig.81) e dá a este um aspecto róseo com o qual ilustrará mais tarde a *Mariée* (1912)(fig.79). Por isso suas máquinas têm cor de carne, ao passo que os corpos se assemelham à condição de máquina.

Bastante presente como motivação poética na época, as máquinas de Marcel Duchamp não se apresentavam como uma ameaça que viesse de fora, como no *Massacre in Korea* (1951)(fig.35) de Picasso. Nessa tela, de aspecto medieval, as máquinas aparecem como armas e ameaçam uma humanidade desprovida de defesa. Em Duchamp, ao contrário, as máquinas não têm um aspecto definível e indicam uma humanidade que deixou de ser da ordem da corporeidade.

Para Marc Le Bot, a mitologia das máquinas no imaginário da cultura moderna guarda relação com a incapacidade desta em escrever e operar de outro modo que não seja, ao mesmo tempo, articulado e difuso.⁶¹ Por isso, continua Le Bot, ao contrário dos mitos, que unem fragmentos heterogêneos e possuem a faculdade de alimentar e serem alimentados pela coesão de um grupo social, a mitologia das máquinas não tem em si a possibilidade dessa retro-alimentação. Inexiste na estrutura da sociedade industrial e na lógica do capital um tesouro coletivo que não seja a própria dinâmica e afã acumulativo.

Segundo Le Bot, a ópera de Roussel, que tanto marcou Marcel Duchamp, aparece como um delírio dessacralizado onde o que impera é a autonomia dos automatismos. O universo rousseliano, como o de Duchamp, estranhamente

⁶¹ LE BOT, M., Il mito della macchina. **Le machine celibi**, p.190.

habitado por toda espécie de máquinas e de objetos, acaba por assinalar, através de sua multiplicação, o desaparecimento do objeto no mundo visível. Nas peças de Roussel, como em seus romances, os personagens surgem desprovidos de interioridade. Percebidos do exterior se tornam idênticos a seus objetos.⁶² Fechados em si mesmos, estes são descritos em detalhes, tanto por Roussel como por Duchamp, pois são esses detalhes que tornarão cada objeto de ambos algo único.

As descrições de Roussel (1877-1933), bem como os escritos de Duchamp, são curtas e ao mesmo tempo minuciosas. Em seu teatro, são os procedimentos que fixam e presidem toda a criação. Distintamente dos surrealistas, o acaso até pode fornecer um ponto de partida, mas nada vem do sonho ou da hipnose. Em Roussel, há uma ausência de elo pessoal, ao passo que nos surrealistas, a interioridade, ainda que discursiva, se manifesta. Em Roussel ainda, há um aniquilamento do orgânico, sugerido pelas próprias imagens, que não são duplos, ou múltiplos, como muitas vezes ocorre em Duchamp.

Segundo Ginette Adanson, as imagens de Roussel podem se anular ao infinito.⁶³ Como nas colagens, onde as relações entre objeto e contexto são invertidas, os objetos rousselianos, assim como os de Marcel Duchamp, quebram expectativas. Eles só vão atingir um nível de consistência, senão mesmo de realidade, através de descrições minuciosas. Máquinas de recitar, os leitores e espectadores de Roussel projetam seus objetos num espaço virtual criado pelas e para as imagens.

O texto de Roussel se resume aos seus modos de operação e seu funcionamento se restringe a uma equação de partida. A visibilidade do texto é dependente da clareza dos procedimentos e o coeficiente de revelação vai estar naquilo que estiver exposto. Sem camuflagem, ele parece elementar como o funcionamento por engrenagem das máquinas. Segundo Anne-Marie Amiot, desde a redação de *La Vue* (1904) que Roussel usava uma técnica de decomposição do movimento que visava fazer surgir uma espécie de “imobilidade das essências para além das aparências moventes”. Na visão da autora, são essa

⁶²ERULI, B., *Le Moule et le Clou – Les objets idiots de Roussel*. **Raymond Roussel, perversion classique ou invention moderne?**, p.221.

⁶³ADANSON, G., *Le procédé de Raymond Roussel*, p.147.

imobilidade e negação do tempo que permitem ao narrador de *La Vue* ultrapassar o nível fantástico das visões presentes na *Impressions D’Afrique* (1932) para atingir a verdade e a exatidão da cena proposta.⁶⁴

A ausência de temporalidade em *Impressions d’Afrique* se apresenta através da separação entre a concepção de um ato e sua realização, momento em que Roussel parece antecipar o antiteatro. Quando escreve *Étoile au Front* (1924), ele formula plasticamente o vazio gerado pela civilização moderna. Ainda de acordo com Anne-Marie Amiot, despida de qualquer sentido positivo, *Étoile au Front* é animada por personagens sem qualquer psicologia individual.

Roussel e Duchamp apontam para um erotismo e para movimentos que se tornaram descolados dos processos e dos seres. Afirmam um domínio erótico que esvazia e reifica coisas e relações. Não importa entre quem ou o que, só importa a posição: são sempre os mesmos movimentos e gestos vazios que são repetidos. Como as ações se tornaram inócuas, o isolamento e a atitude fragmentar tornam-se ideais. Entretanto, a onipotência desses mecanismos é muito frágil, daí a cor de carne dessas máquinas. Garantida contra o drama, recomenda-se discreto distanciamento, a elegância da neutralidade, ou uma atitude de reserva.

Correspondentes às figuras dos *dandys*, cujas atitudes são fetichizadas, na representação teatral de Roussel e em Marcel Duchamp, as máquinas são um simulacro. Segundo Marc Le Bot, “Le dandy aujourd’hui, par des manifestations relativement nouvelles, demeure un personnage symptomatique de notre état de civilisation. Dans la multiplicité des malaises que nous avons à vivre socialement, il est celui qui est à l’aise. Il peut toucher à tout, un pissoir ou une boîte de merde, sans se salir les mains”.⁶⁵

Apresentando um funcionamento virtual, as máquinas celibatárias, como os *dandys*, não se reproduzem. Entretanto, segundo Michel Carrouges, em sua movimentação, essas máquinas se lançam em voltagens e intensidades.⁶⁶ São mecanismos que respondem às solicitações que lhes são feitas por meio de automatismos, mas que nada devem produzir.

Não são “seres míticos” nem correspondem à “arquétipos”. Na visão de Carlo Grassi, por outro lado, definem zonas de intensidade que permitem

⁶⁴AMIOT, A.M. , **Un mythe moderne: Impressions d’Afrique. Raymond Roussel.**, p.81.

⁶⁵LE BOT, M., Marcel Duchamp et ses célibataires. In: LIN, S.-H. **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p 30.

⁶⁶CARROUGES, M., **Della Machine Celibe**, p.16.

desmontar os múltiplos agenciamentos das representações sociais.⁶⁷ Segundo o autor ainda, haveria uma correspondência entre as máquinas celibatárias e os mecanismos de criação artística, pois elas representam a experiência de um deslizamento psicológico vertiginoso em que o homem se coloca a uma distância menor com relação a uma parte de si mesmo. Assim, representam uma experiência em que a identidade social e psicológica se desenvolve em meio a um radical processo de indiferenciação entre sujeito e objeto do conhecimento, designando um estado do desejo mais vasto e mais intenso.⁶⁸ Entretanto, alegorias desvinculadas do imaginário antropomórfico, já não se referem a metáforas e aos símbolos vinculados ao corpo humano, este ainda presente, não custa lembrar, na noção de metamorfose de Picasso.

Essas máquinas “celibatárias” seguem um padrão de produção que já não segue mais o modelo da evolução natural. Elas são vistas por Gilles Deleuze como sinônimos de uma experiência de dissociação, ou de um movimento “esquizofrênico”, já que apenas um corpo hipoteticamente sem órgãos é capaz de produzir permanentemente energia em estado puro.⁶⁹ Fazendo crer que a geração de energia está descolada de sua fonte, e vice-versa, o sentido produtivo dessas máquinas se coloca como realização unilateral.

Instrumento de conhecimento criado a partir do momento em que a técnica se lançou ao desafio da dissociação e do estranhamento, para Carlo Grassi, as “máquinas celibatárias” ainda representariam uma necessidade de transformar a pulsão:⁷⁰ sublimação dos procedimentos de animalização, elas dissimulam e ao mesmo tempo realizam uma separação absoluta entre homem e natureza, revelando um desejo distanciado de serem possuídas.⁷¹ Entretanto, nesse desejo, está a morte, completa o autor:

‘Pour que l’homme à la fin se révèle lui-même, il devrait mourir, mais il lui faudrait le faire en vivant – en se regardant cesser d’être. Ainsi, faudrait à tout prix que l’homme vive avec l’impression de mourir vraiment. Cette difficulté annonce la nécessité du spectacle, ou de la

⁶⁷GRASSI, C., *Sociologie du Dispositif Photographique*, p.51 et seq.

⁶⁸GRASSI, C., *Sociologie du Dispositif Photographique*, p.53.

⁶⁹DELEUZE- G., *Capitalisme et Schizophrénie – L’Anti-Œdipe*, p14.

⁷⁰GRASSI, C., loc.sit.

⁷¹GRASSI, C., op.cit, p.57.

représentation, sans la répétition desquels nous pourrions, vis à vis de la mort, demeurer étrangers, comme le sont les bêtes.’⁷²

Se há um princípio natural subjacente ao funcionamento das máquinas celibatárias, afirma Grassi, esse princípio está ligado à morte. Contudo, essa aniquilação não chega a se cumprir, uma vez que se ela ocorrer, o ser deixa de existir e, portanto, deixa de haver um suporte que lhe dê sustentação. Para o autor, trata-se de uma lenta mortificação, da qual sequer se tem consciência. Nesse caso, parece-nos que Carlo Grassi toca num ponto nevrálgico da ordem da cultura ocidental moderna, isto é, o vínculo entre a estrutura do desejo e a morte hoje. Pelo elo efêmero do homem com aquilo que lhe rodeia, pelo apelo ao descartável, pela tendência ao isolamento dos indivíduos... Daí também a necessidade do espetáculo. Segundo Guy Debord, “la première phase de la domination de l’économie sur la vie sociale avait évidente transformation de l’être en avoir. La phase se présente (...) conduit à un détournement généralisé de l’avoir en paraître, par lequel chaque avoir effectif doit recevoir son propre prestige immédiat et sa fonction dernière.”⁷³

5.2.f

A repetição como lugar do estrangeiro

Experiência simultaneamente ativa e receptiva, na arte, as “máquinas celibatárias” fazem investimentos de energia que só se alimentam reciprocamente quando e se isoladas umas das outras. Diante de um “outro” ausente, ou perante uma presença puramente imaginária e solipsista desse “outro” desencarnado, a repetição é da ordem da representação. Nesse tipo de repetição, no entanto, podemos permanecer como estrangeiros, pois a unidade de medida de interação, de contato e do trabalho deixou de ser mensurável.⁷⁴

Esse aspecto da repetição que coloca o sujeito como um “estrangeiro” de suas próprias ações nos remete aos mecanismos sadeanos. De acordo com Michel

⁷²GRASSI, C., op.cit., p.56.

⁷³DEBORD, G (1967). In: GRASSI, C., **Sociologie du Dispositif Photographique**, p. 397.

⁷⁴GRASSI, C., **Sociologie du Dispositif Photographique**, p.56.

Foucault, enquanto fato cultural surgido precisamente no final do século XVIII, o sadismo consistiu numa das maiores conversões do imaginário ocidental, pois transformou a loucura em delírio e o desejo num insano diálogo entre amor e morte no ilimitado do apetite. Em meio a uma enorme atenção aos detalhes e a descrições minuciosas, a cena sadeana promove uma abstração do intercuro sexual na qual a interioridade de cada personagem é anulada ou reduzida aos elementos os mais formais ou os mais úteis possíveis.

Depois de considerar que, na pornografia sadeana, a sexualidade não é vista como um dado que faça parte de uma “natureza humana”, Ângela Carter chama atenção para o fato de que nela ninguém morre de causa natural:

‘Flesh becomes meat by a magical transition about which there is nothing natural. Nobody in Sade’s pornography dies of natural causes, of old age or sickness. Death is always a violent infliction by another, or even by nature itself. Or perhaps, rather, death is always ‘natural’ since Nature itself is murderer’.⁷⁵

E, no entanto, a morte está sempre presente em cada ação da pornografia sadeana, posto que, continua a autora, o desejo se perde nele mesmo. O prazer do libertino é cerebral, não é sensual. Parte dele está em saber que está envolvido numa atividade transgressiva. Ora, o conhecimento dessa sexualidade criminosa o preserva da saída de si exigida pelo amor.⁷⁶

O fetichismo de Sade (1740-1814) aparece vinculado a um corpo desmembrado, que não permite a reconstrução de uma totalidade.⁷⁷ Ele se reapresenta tanto nas peças de Marcel Duchamp, como nos corpos retorcidos de Picasso. Entretanto, Picasso busca uma superação desse estado de coisas, ou do teatro sadeano, pois aproxima ao máximo suas ações dos espectadores como se suplicasse que religássemos toda essa conjuntura ao seu esforço de criação e reconstituíssemos de algum modo essa totalidade perdida. O fetichismo de Duchamp, por seu turno, é sadeano na medida em que se prende ao corpo despedaçado ou aprisionado em caixas. Em Duchamp, a reconstrução de uma

⁷⁵CARTER, A., *The Sadeian Woman*, p.141.

⁷⁶CARTER, A., *op.cit.*, p.147.

⁷⁷BARTHES, R., *Sade, Fourier, Loyola*, p. 11.

idéia de totalidade não ultrapassa uma soma que, inteligível e indizível, é irreduzível à fruição e à comunicação.

Como em Sade, o discurso em Roussel e Duchamp é uma fala persuasiva. E é sua imitação que se oferece ao julgamento. Cenógrafo como Sade, Duchamp não é erótico, ao contrário de Picasso. Mas se em Sade, é o encerramento do seu sistema que permite o funcionamento do mesmo, em Marcel Duchamp, o corpo se apresenta como densidade, razão pela qual aponta uma saída para esse teatro que seria a própria simulação da incomunicabilidade e da solidão. Além disso, em Sade, tudo o que se passa não precisa ser escondido, ao passo que em Marcel Duchamp o mistério perpassa toda sua trajetória criativa.

Todavia, como em Sade e em Roussel, os escritos de Duchamp realizam uma combinatória onde há uma unidade mínima comandando. Em Sade, essa unidade mínima está nas posturas:

‘a menor combinação que podemos imaginar porque ela não reúne mais que uma ação e seu ponto corporal de aplicação. As posturas podem perfeitamente ser enumeradas e combinadas. As posturas compõem uma unidade de posição superior, que é a operação – um conjunto simultâneo de posturas combinadas. A operação demanda vários atores e um conjunto simultâneo de posturas, a que chamamos de figuras. A unidade diacrônica se desenvolve no tempo através de uma sucessão de posturas que chamamos de episódio. O que limita e constitui o episódio são duas contrações de tempo e duas fruições. O que limita a figura são contrações de espaço. Todos os ‘lugares’ eróticos devem ser ocupados ao mesmo tempo. As operações vão se sucedendo e se estendendo. Assim, elas formam a maior unidade possível da gramática erótica.’⁷⁸

Com Marcel Duchamp, vai ser o conceito de *infra-mince* que vai permitir que o corpo escape das contrições do cotidiano e dos desejos automatizados. A cena sadeana difere da idéia de *infra-mince* ao exigir exaustividade:

‘posto que em uma operação é necessário que o maior número possível de posturas se realizem simultaneamente e a exigência de que todos os atores sejam empregados ao mesmo tempo e de preferência num mesmo grupo. Assim, Sade faz com que, em cada sujeito, todos os lugares do corpo sejam eroticamente saturados. O conjunto, uma espécie de nó químico onde cada parte não permanece livre, faz com que toda a sintaxe em Sade signifique a procura de uma figura total. Nessa construção, todas as funções podem se intercambiar e desse modo todos são ao mesmo tempo agentes e pacientes.’⁷⁹

Em seus relatos, Sade faz com que as ações se apresentem descoladas dos sujeitos. Em Duchamp, ocorre o mesmo. Entretanto, se há “um mestre, que é aquele que fala e que dispõem da linguagem. É ele quem dirige a cena e a frase, mas não o prazer e o poder. O objeto é aquele que permanece separado por uma

⁷⁸BARTHES, R., *Sade, Fourier, Loyola.*, p.34

⁷⁹BARTHES, R., *Sade, Fourier, Loyola.*, p.34.

mutilação mais absoluta que os próprios suplícios eróticos. Uma ou outra vítima pode ter voz, mas esta deve ser mecânica.”⁸⁰

A palavra *sadeana* se confunde inteiramente com a marca do libertino, que em seu vocabulário é a própria imaginação. No limite, o crime *sadeano* existe na proporção da quantidade de linguagem que aí é investida, porque somente a linguagem pode construí-la. A nosso ver, essa preeminência do discurso caracteriza tanto os escritos de Sade, quanto o teatro de Roussel. Entretanto, é impossível não reconhecer semelhanças entre os personagens de Sade em ação e o funcionamento das máquinas celibatárias de Marcel Duchamp, bem como com os personagens do teatro de Roussel.⁸¹

A divisão do trabalho já era uma realidade no período em que Sade escreveu. Sem querer restringir seus escritos a uma explicação sócio-econômica, é possível ver relação entre aquela e estes, pois a serialização do trabalho nas manufaturas e a divisão do trabalho nos ateliês subentendia um processo de formalização e de identificação de cada um dos movimentos produtivos de modo isolado: o artesão cumpria suas tarefas de modo singular e totalizante.

Este encadeamento de ações na cena *sadeana* e o caráter notavelmente artificial de sua construção parecem ter vínculos inegáveis com essa nova realidade do mundo da produção. A divisão do trabalho foi uma das mais possantes máquinas potenciais quando desmembrou virtualmente a inteligência dos gestos e as operações em saberes parciais. Estes foram sendo substituídos por maquinismos. Eles aparecem nos escritos de Sade e Roussel, tanto quanto no pensamento de Marcel Duchamp e em suas “máquinas celibatárias”. A visão das máquinas de Duchamp mostra que são os procedimentos e as operações que hoje predominam.

⁸⁰BARTHES, R., op.cit., p.35 et seq.

⁸¹BARTHES, R., loc.cit.

5.2.g

Corpos Híbridos: fotografia, moldagem e artesanidade

A reificação dos movimentos repetitivos é encarada de outra maneira por Duchamp. De modo irônico e bem-humorado, ele vê o corpo-à-corpo com a realidade se dando em conexão estreita com a idéia de possibilidade. Sua resposta ao fim dos processos artesanais veio através de um conceito de corpo paradoxalmente até mais “produtivo”, porque se replicava e se multiplicava infinitamente... Até que mesmo o desaparecimento se transformasse em proliferação.

Duchamp mostra que a troca entre matéria e espírito nas relações de criação vem decrescendo. Seu movimento reconhece o corte total com a idéia de reprodução tradicional. Ela se faz presente na re-apresentação de corpos que pareciam envergonhados de si mesmos, quando do primeiro corte, isto é, quando se quebra o sentimento de união com o mundo sacro e de completude, como vemos em uma de suas primeiras telas, bíblicamente intitulada *Paradis* (1910-1911). Ali, Duchamp retoma os corpos anticlássicos de Lucas Cranach e nos confronta com a realidade dissonante de um mundo neutralizado e sem adjetivos. Absorvendo a elegância sinuosa dos indianos, os nus góticos e alongados de Cranach transmitem uma atmosfera sobrenatural, muito diferente da poética naturalista que oscila entre a solidez e a desmaterialização. Com a remissão a esses nus, Duchamp, em meio a tanta delicadeza, já sinalizava — antes mesmo de suas máquinas e de seus *ready-mades* — para a destruição da noção de unidade entre homem e mundo. Para René Crevel, a segunda “queda” do homem foi representada pela necessidade do “Outro”, ou Eva, que surge velada no trabalho de Duchamp, na vista da janela fechada de *Fresh Widow* (1920)(fig.76.a).

Marcel Duchamp refere-se a uma paisagem já “desnaturada” e ao caráter artificial de nossa idéia de natureza, quando apresenta o fundo de sua caixa-instalação em *Étant Donnée* (1946-1966)(fig.69), ou com *Sculpture Morte* (1959)(fig.57). Assim, a questão dos maquinismos e do uso do corpo não aparece apenas nas máquinas de feição humanizada do artista, pois nestas permanece a impessoalidade e o desenraizamento. Continuam, é verdade, como resíduos, e

patenteiam a irredutibilidade da linguagem, que agora só se mostra possível como articulação e dobra.

Para os surrealistas, os objetos tinham valor, sobretudo, como imagem, como ecos do inconsciente.⁸² Signos de uma linguagem metafórica, como também ocorria na fotografia surrealista, o “natural” — aí incluído o corpo — já não podia ser tomado como antítese do cultural ou do fabricado.⁸³ Onipresente nas imagens surrealistas, não só a máquina, mas seu simulacro, ou seja, a “máquina celibatária”, apresenta-se como sintoma de uma época e coloca em questão o futuro da relação homem-máquina. Representando a impossibilidade de procriação e de geração, a máquina “celibatária” tem grande potencial de morte e apresenta-se com uma lógica implacável.

Ainda assim, as máquinas de Duchamp são ambíguas, diferentes do que ocorre, por exemplo, no corpo-engrenagem de *Baigneuse assise au bord de la mer* (1932) (fig.34), ou em *Femme à la voiture d'enfant* (1950)(fig.36) Nesta escultura-*assemblage*, Picasso recolhe fragmentos industriais, como a peça usada para escorrer água, presente em banheiros e calçadas e a metamorfoseia em seio. E, contudo, também os objetos de Duchamp eram híbridos...

Mas Duchamp se recusava a fixar a arte num espaço tomado como cruzamento com o corpo. A ausência de conexão entre ação criadora e expressão mostra que já não há mais — sequer como procura — uma reciprocidade fenomenológica entre homem e mundo percebido,⁸⁴ nem tampouco uma correspondência entre o homem e seu entorno.

Delineadas claramente no século XX, a nova organização do mundo trabalho e a nova ontologia (e reprodução) da vida não cria grande distinção entre os mesmos e o funcionamento de seus aparelhos. Entretanto, Duchamp realça que essa insuficiência já estava presente na linguagem e em seu caráter de imperfeita, mas incessante, busca de tradução.⁸⁵ Assim, é também como incessante busca de transposição e ligada uma profunda transformação no modo do funcionamento do corpo no mundo que encaramos a mistura indefinível de corpo e máquina no trabalho do artista. Se a diferença entre cópia e original foi básica na investigação

⁸²LACAN, J., **O Seminário**. Livro 11, p. 47.

⁸³KRAUSS, R., **Le Photographique** - pour une théorie des écarts, p.192.

⁸⁴MERLEAU-PONTY, M., O homem e a adversidade. **Signos**, p. 260.

⁸⁵BENJAMIN, W., Tarefa para um Tradutor. **Œuvres Completes**, p. IX

científica e artística de uma cultura, agora, aponta Duchamp, mudaram as maneiras de se experimentar e sentir o mundo: abstrato e visceral, o corpo em Duchamp parte de uma noção de forma que surge, contraditoriamente, descolada do sensitivo e do imediato.

Alguns *ready-mades* de Duchamp, como a *Roue de Bicyclette* (1913)(figs.63.b), convidam-nos a pensar num movimento circular, que giram sem abandonar seu ponto de largada. A esse respeito, diz o artista: “En 1913, j’eus l’idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et la regarder tourner. Quelques mois plus tard, j’ai acheté une reproduction bon marché d’un paysage de soir d’hiver, que j’appelai l’une rouge et l’autre jaune, sur l’horizon”. Intitulada *Pharmacie* (1914), esta veio a ser a primeira reprodução de Marcel Duchamp. Preocupado, já desde 1912 com a irrupção do mecânico no cotidiano, nesta primeira réplica, ele já faz referência às tintas pré-industriais, compradas nos mesmos estabelecimentos onde antes se fabricavam medicamentos, como se vê no filme *Moça com Brinco de Pérola*, de Peter Webber.⁸⁶

Com o pensamento voltado para as mudanças relacionadas ao mundo da produção, a roda de Marcel Duchamp pode ser tomada como uma metáfora do sucesso que representou a divisão do trabalho, pois, isolada do resto de seu “organismo”, essa peça, atravancada num banquinho, multiplica solitariamente seu movimento. Depende ainda do impulso da mão para obter sua energia giratória. Por outro lado, em *Témoin Óculistes* (1922), cujo título é uma referência ao caráter *voyeurístico* sempre presente no trabalho artístico, a circunferência já não gira apenas em torno de si mesma e seu movimento já não marca uma posição com caráter definitivo.

Reivindicando o aspecto arbitrário e livre do jogo, Duchamp usa imagens das peças de xadrez para que se estabeleça um contato abstrato e ao mesmo tempo literal, como ocorre em *Le Roi et la Reine traversés par des nus en vitesse* (1912)(fig.77). Ao transformar o deslocamento em interpenetração, *Deux Nus: un fort et un vite* será a única dessa série de peças calcadas sobre o xadrez que ainda apresenta formas corporais discerníveis, posto que em *Le Roi et la Reine traversés par des Nus Vites* (1912) e em *Le Roi et la Reine traversés par des nus en vitesse*

⁸⁶DUCHAMP, M., Duchamp au bouchon. *Étant Donnée-revue*, p.129

(1912), Duchamp acaba transformando o imaginário da máquina num emaranhamento antinaturalista. Neste, não identificamos massa, substância ou extensão.

As máquinas, que no romantismo foram tomadas como obsessão erótica, com Marcel Duchamp, nos lançam no abismo dos paradoxos perceptivos. Numa topografia já incerta, suas formas se inscrevem muito provisoriamente. Ao não se revelarem morfologicamente, essas figuras tampouco se configuram como peças de jogo, como os títulos indicam. Nem corpo, nem máquina, elas sugerem uma luta. Teria sido a partir dessas pinturas, afirma Jerrold Seigel, que Duchamp passa a situar seus trabalhos fora das medidas compreendidas de modo simbólico e corporal.⁸⁷ É a partir desse momento ainda, continua o autor, que o artista dá os primeiros passos no sentido de desvincular corpo e expressão.

A visão das máquinas em Picasso não propõe nenhum corte com relação ao mundo da produção. Já Duchamp e seus *ready-mades* decretam a perda do vínculo com o aspecto artesanal e ao mesmo tempo aludem ao ganho de novas determinações. Os *ready-mades* duchampianos não apresentam a noção tradicional de identidade, presente na fatura artesanal, na qual há a sugestão de autenticidade e de irreprodutibilidade. Quando Duchamp invoca o uso dos moldes, ele está se referindo a um movimento pelo qual toda forma pode ser a projeção de outra, como vemos na maneira alegórica da tela *Tu m'a* (1918)(fig.71).

O artista chama atenção para a generalização da experiência artificial e fabricada dos processos de moldagem, em que é impossível afirmar qual forma é secundária e qual a principal, como ocorreu a ele mesmo quando reproduziu um dos seus trabalhos e ficou sem saber qual seria o original. Ao diluir a noção de corpo através dos objetos e dos materiais que utiliza, Duchamp questiona o valor dado à originalidade e discute as condições dos processos de reprodução. De fato, numa das etapas de moldagem, o original podia inclusive ser jogado fora, sendo designado como “*moule a creux perdu*”.

Em 1946, Duchamp começou a usar tal meio de expressão utilizado nas academias de escultura para fins de aprendizado desde aproximadamente 1905.

⁸⁷SEIGEL, J., **The Private Words of Marcel Duchamp**: desire, liberation and the self in modern culture, p. 26 passim.

Até então a moldagem não passava de um procedimento técnico. De 1947 a 1959, quase todas as obras de Duchamp foram fabricadas a partir da técnica de moldagem como *Feuille de Vigne Femelle*, *Objet Dard*, *Coin de Chastete*, *With my tongue in my cheek*, sendo o epicentro de todos esses trabalhos, o corpo do *Étant Donnée*.

Presente desde *Fountaine* (1917)(fig.74), a operação de moldagem apresenta um caráter de fraude, ou, no mínimo, torna seus termos indistintos, pois ora se apresenta como cópia ora como original. Mas essa noção de fraude é tornada complexa pelo artista, pois *Fountaine* (1917)(fig.74) foi apresentada como um objeto fisgado da circulação industrial. Entretanto, como vimos, em sua primeira versão, Duchamp a fez como maquete em papel *mâché*. Já em *Feuille de Vigne Femelle* (1951)(fig.73), que exhibe a marca ao contrário das nádegas de Teeny Matisse, sua mulher, Duchamp mostra como no processo de moldagem o avesso, ou fundo, também pode se tornar a forma principal.

Apesar de *Feuille de Vigne Femelle* (1951)(fig.73) apresentar-se como impressão em negativo de um corpo, a moldagem também foi uma maneira do artista lembrar o quanto esse processo aprofundou, ao invés de diluir, a separação histórica entre o trabalho de um escultor e o do prático, aquele que apenas executava a obra. Desse modo, Duchamp questionava a realidade primordial presente nas mãos que constroem os objetos. Para ele, se é verdade que os valores se sobressaem em meio e a partir das coisas que fazem do pensamento uma realidade, hoje, quando a movimentação automática dos processos se impõe, cabe realmente se perguntar se o pensamento original ainda pode ser algo tangível e particular.

O processo de moldagem é repetido nos estudos preparatórios para o corpo feminino do *Étant Donnée* (1948-1949)(fig.70). Esse manequim, ou mulher espectro, apresenta-se como boneca desmontável. Alguns surrealistas, como Salvador Dali ou René Crevel, como vemos em artigo na revista *Minotauro*, afirmavam que o *sex appel* das mulheres passaria a vir de fontes espectrais, ou a partir de uma possível dissociação e decomposição do aspecto carnal das mesmas. A mulher, afirmam, vai se tornar espectral pela desarticulação e deformação de sua anatomia. Assim, poderá mostrar cada peça separada e canibalisticamente, dando de comer e alimentando por partes, como as máquinas. Isso será possível,

profetizavam: “através do aperfeiçoamento perverso dos costumes aerodinâmicos e de uma ginástica irracional. Os sutiãs serão reajustados para fins extras e novas e incômodas peças, anatômicas e artificiais, serão empregadas para transmitir sensações atmosféricas de seios e coxas, por exemplo.”⁸⁸

Mas enquanto esse molde de corpo feminino do *Étant Donnée* mimetiza, com sua textura e aparência material, um corpo verdadeiro, no trabalho *Feuille de Vigne Femelle* (1950)(fig.73), ele se apresenta como molde e não esconde ser reverso da forma, isto é, um molde que toma como forma o fundo de um contrário. Essa condição de avesso que se apresenta nos processos de fabricação dos moldes, com Duchamp, vem como relação de indiscriminação e de cruzamento. Tanto quanto nas reproduções que misturam original e cópia, a moldagem apresenta-se metaforicamente e em sentido contrário, como no molde que se torna corpo de *Étant Donnée* (fig.70).

Remetendo à figura humana, esse molde de mulher nos dá a impressão de estarmos diante de uma boneca semelhante às de Hans Bellmer, nos anos 30. Essa boneca tornada mulher, ou mulher tornada máquina, se associa à idéia de artifício, e, acima de tudo, ao artifício tornado inquietante estranhamento. Esse manequim assemelha-se à idéia de autômatos: sem órgão motor ou receptor sensorial especificado, suas entradas e saídas podem extrapolar a fisiologia e os princípios da física.

Com sua aparência no limite entre o animado e o inanimado, sua figura nos dá a impressão de que esse corpo desmembrado e interdito acaba de nos colocar diante de uma memória informe e emblemática da noção de castração. Ao referir-se à transmutação e à transferência que se destaca de um *continuum* natural, esse corpo-moldado de mulher torna a noção de alteridade máscara e artifício.

Num auto-retrato atrevido, aderido à pele, Duchamp mescla abertamente a noção de molde à de fotografia, usando ambas como projeção: feita com madeira, argamassa, lápis e papel, *With my tongue in my cheek* (1959)(fig.75) é um trabalho em que a noção de molde indica a noção de projeção sobre projeção.

⁸⁸CREVEL, R., La grand mannequin cherche et trouve sa peau. **Minotaure** – revue artistique et littéraire, p.18 et seq.

Também relacionado com o corpo-molde e boneca de *Étant Donnée* (fig.70), esse auto-retrato explora os mistérios dos processos de modelagem e faz com que, na altura de seu maxilar, essa crosta assemelhe-se a uma pele já desgastada, tornada, entretanto, única. Em seu retrato, o artista realiza um deslocamento projetivo de matéria a matéria, como ocorre nas fotografias, feitas de pigmento e de luz.

Roland Barthes lembra que a fotografia surgiu no exato momento em que a história moderna renunciou à idéia de monumento. O autor acredita que a fotografia teria assumido o lugar da morte, do “perdidamente vivo”.⁸⁹ Ruínas artificiais, “contemporânea do recuo dos mitos, em nossa sociedade moderna, a fotografia corresponderia à intrusão de uma morte assimbólica”.⁹⁰ Meios poderosos de tornar a realidade em meras imagens ou sombras, por outro lado, a fotografia liberou a arte do culto do autêntico.

Ao perceber que as imagens midiáticas apelam para o anonimato e que potencializam os processos que se desdobram em negativo, como ocorre nas fotografias, Marcel Duchamp mostra a indistinção e usurpação do real por parte dos processos de fabricação das linguagens industrializadas, aos quais, a arte moderna acabará por se filiar. Presença incontestável hoje, a imagem cruzada entre corpo e máquina em Duchamp foi importante no sentido de auxiliar a desorganizar o pensamento de uma conformidade corporal separando o “normal” do “anormal”. Ocorre que também o discurso do corpo invadido e retorcido de Picasso pode ser tomado como um indício não só da denúncia da presença invasiva e abolidora das diferenças ocasionada pela entrada das máquinas, mas também pode ser encarado como lugar de fantasia.

Entretanto, devemos pontuar a representação do corpo e da máquina de Marcel Duchamp e Pablo Picasso com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. De acordo com Deleuze, o corpo contemporâneo, neutralizado ou transformado em mercadoria, vem sendo alvo de um “estrangulamento dos desejos pelos mecanismos de poder.”⁹¹ Através de uma estratégia de maior fluidez, as noções fetichistas de corpo e de máquina desveladas por Marcel Duchamp, ainda que recebam um tratamento delicado, são também ironizadas.

⁸⁹BARTHES, R., *A Câmara Clara*, p.137.

⁹⁰SONTAG, S., *Sobre a Fotografia*, p. 95.

⁹¹DELEUZE, G., *Désir et Plaisir*. *Magazine Littéraire*, p.61.

Algumas ferramentas assumem um caráter fetichístico nas mãos de Duchamp. Elas são projetos cifrados. Suas formas são relativamente arbitrárias e sem relação aparente com os produtos do seu emprego. Ao denunciá-las como trabalho cristalizado ou “morto” e, uma vez dotadas de existência objetiva e fora dos sujeitos podem ser manipuladas e receber significados vários por qualquer um. As ferramentas podem ser consideradas uma precondição para que a divisão do trabalho se efetue realmente e concretize o divórcio entre trabalho material e trabalho intelectual, já que acumulam mais a idéia do que o “como” daquilo que deve ser realizado.

Na visão de Duchamp, a questão das máquinas extrapola o domínio morfológico e dirige-se às funções e ao modo como são exercidas. Nesse sentido, um exemplo bem-humorado é o trabalho *In Advance of the Broken Arm* (1915)(fig.63.a), um *ready-made* do qual Duchamp retira todo significado naturalístico e funcional. Como o próprio título anuncia está quebrada a associação estreita entre homem e instrumento, entre homem e processo de trabalho, e até mesmo entre homem e linguagem.

Segundo Su-Hui Lin, ao abordar pessoalmente Walter Benjamin no Boulevard Saint Germain⁹², Duchamp lhe teria mostrado um dos seus *Nus*. Para a autora, há uma relação entre o texto de Benjamin chamado *A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução*, de 1936 e *La Boîte en Valise* (1936-1941)(fig.56). Com essa mala, todas as formas de reprodução secular agem como uma espécie de reposicionamento conceitual dos objetos⁹³.

Na trajetória de Duchamp, a partir do momento em que os processos de criação aparecem unidos a uma indagação sobre a repetição, ele passa a refletir com distanciamento sobre esta prática. Com o tempo, chega à conclusão que para não repetir é melhor limitar seu repertório e assinar suas reproduções, daí a idéia de um “museu” em miniatura, como a *Boîte en Valise* (1936-1941). Para essa mala, o artista produz 60 obras que havia realizado entre o período que vai de 1910 a 1937. Com essa atitude, Duchamp lhes dá um caráter biográfico. Isoladas

⁹²LIN, S.-H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.452.

⁹³HUGHES, A., Authority, Authenticity and Aura: Walter Benjamin and the case of Michelangelo. **Sculpture and its Reproductions**, p.43.

numa caixa, essa idéia de museificação parece estar também em relação com suas “máquinas celibatárias”.⁹⁴

Embora “biográfica”, a aparência dos objetos torna-se cada vez mais secundária no percurso de Duchamp. Extinta a peculiaridade humana em produzir instrumentos adequados para seu próprio cumprimento, ele faz com que os objetos pareçam desvinculados de sua energia formadora e desligados de suas ações e fins particulares. O artista invoca a subversão provocada pela valorização do capital ao assinar um trabalho e imitar um cheque. Chamando-o de *Soins dentaires du Dr. Tzanck* (1919), ele sublinha o caráter de fetiche presente na noção de dinheiro e confunde a todos com essa fatura artesanal de aspecto industrial. Há também a idéia de retirá-lo de circulação, como, aliás, também ocorria com seus *ready-mades*.

Ao transformar um meio (de pagamento) num fim (valor), bem como num produto acabado, esse trabalho também remete à questão das densidades, pois com o tempo pode tomar um valor de mercado que na época não tinha e desdobrar sua virtualidade. Assim, critica a ênfase do empírico na modernidade e mostra como, mediador, o dinheiro indicia também um processo de homogeneização. O anônimo, o impessoal e o indiferente — característicos desses tempos em que é a separação entre sujeito e objeto no mundo do trabalho chega a ser escandalosa — são completamente subvertidos com esse cheque.

No fundo, Duchamp acreditava que a experiência poética fosse refratária ao mundo do consumo embora não o fosse ao universo da produção. Entretanto, o que sustenta a economia hoje não é mais a produção e sim o consumo. Será somente já nas décadas de 1950 e 1960, quando da exibição do mundo de consumo pasteurizado da Pop, que as máquinas de Jean Tinguely, o mundo das imagens serializadas de Wahrol e o ambiente esterilizado de Lichstenstein explicitarão melhor o quanto já não era o corpo o principal produtor de sentidos e que o espaço do desejo havia deixado de ser uma questão topológica.

Porque não têm uma individualidade, os produtos industriais deixam uma lacuna e evidenciam a ausência de qualquer interioridade. Fragmentares, emblemas multiplicados da solidão, Duchamp se referia ao auto-regozijo de uma

⁹⁴LIN, S.H. , p.203 et seq.

técnica que, ao perder o caminho que levava aos sujeitos, autonomizou-se dos processos sociais.

Se tomarmos como evidência que a tendência à reprodução técnica se dá no sentido de destruir seu próprio fundamento e sua unidade, na perspectiva de Duchamp, torna-se transparente que a relação de cada parte com o todo deixou de ser uma relação de integração. Torna-se visível que nenhuma observação depende mais de uma posição particular e que a evolução da cultura ocidental tende a colocar os sujeitos fora de sua órbita.

5.2.h

Processos Alquímicos em Marcel Duchamp: as densidades

Duchamp proclamou a autonomia dos significantes, a condição artificial de nossos carecimentos e a emancipação da noção de trabalho com relação aos seus limites naturais. Entretanto, o artista afirmava que a reprodução mecânica seria um erro grosseiro, enquanto a idéia de redução e o trabalho sobre a noção de escala interessavam-lhe sobremaneira. Seguindo uma lógica aparentemente avessa e descontínua, ele se preocupava em encontrar um processo de transferência que reinstaurasse os trabalhos numa margem por ele mesmo considerada bem estreita, o *infra-mince*.

Com seus múltiplos, Duchamp torna seus trabalhos em escala simultaneamente semelhantes e diferentes, de difícil localização ou reconhecimento. Com eles, o artista pretendia que permanecessem, no limite, como manifestações privadas e individuais. Ao realizar uma espécie de osmose, ou transferência porosa, que não fosse mais da ordem da semelhança visual, Duchamp afirmava a Allain Jouffroy: “(...) *parce qu’après tout, quand vous regardez vous-même une chose, si vous pensez à autre chose en même temps, vous ne le voyez pas comme elle est, vous comprenez: il y a toujours cette marge*”.⁹⁵

⁹⁵JOUFFROY, A., **Marcel Duchamp**, p.54.

O protótipo perfeito dessa preocupação do artista é o *Grand Verre*: como o corpo, ou um produto, pode ser “mensurado” ou “quantificado” com relação aos mecanismos do espírito? Segundo Su-Hui Lin, entre os construtivistas, que celebravam as máquinas e arte como um meio de regenerar a vida e a produção, somente Moholy-Nagy e, talvez, Tatlin se preocupavam com o poder das máquinas em emancipar o homem de suas limitações materiais. Por outro lado, referidos à idéia das máquinas celibatárias, outros artistas, como Duchamp, Tinguely, e Hans Bellmer criavam dispositivos ou obras que funcionavam mal ou anacronicamente e acentuavam a mecanização dos processos irracionais do inconsciente.⁹⁶ A máquina de Duchamp, como as dadaístas em geral, opera como elemento de comunicação entre a racionalização do corpo e as técnicas que se desenvolveram para “disciplinar” o espírito, particularmente através da domesticação ou mercantilização dos desejos.⁹⁷

No *Le Grand Verre* (1915-1923)(fig.78), na parte de cima da peça, intitulada *Mariée*, Duchamp cria uma máquina cuja função sexual é representada como motor moderno, enquanto na parte de baixo, ele representa os celibatários como velhos manequins uniformizados, cujos órgãos são instrumentos mecânicos antigos, como a *Broyeuse de Chocolat*. A oposição entre o *Celibatário* e a *Noiva* está representada em termos geométricos: a *Noiva* está num espaço celeste quadridimensional atravessado por ondas eletromagnéticas, pelas quais se comunica com os *Celibatários*. A *Mariée* se comunica com eles através de ondas hertzianas e eles respondem de maneira mecânica ao comando, mas não entram em seu espaço diante impossibilidade consumir relação. A possibilidade de uma união polígama é curto-circuitada por uma separação entre o mundo terrestre e o celestial.

Mecanismo de geração de desencontros, Duchamp escreve uma narrativa para ilustrar as operações do seu *Vidro*. Como as caixas-pretas dos aviões, essa escrita não-retiniana faz parte da montagem das operações fictícias da

⁹⁶LIN, S.H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.46.

⁹⁷LIN, S-H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.53.

engrenagem do *Verre*, além de literalizar o inacabamento dos trabalhos de arte. Esses escritos não estão expostos junto à obra no museu, mas fazem parte da “arquitetura” do trabalho, e, como seus títulos, integram a idéia dos *ready-mades*. Mesmo se os contradizem.

Segundo Su-Hui Lin, para o alto do *Grand Verre*, Duchamp escolheu a ventilação, o aquecimento, a pulsação nas roldagens e a exatidão mecânica⁹⁸. Entretanto todos os elementos mecânicos funcionavam como uma máquina-molde e como a representação fictícia da noção de éther e da transmissão do desejo. *La Mariée* se projeta sobre um corpo irreconhecível graças justamente à deformação e à justaposição de elementos mecânicos e de formas viscerais. Aqui, diferente de Picasso, elementos de aspecto orgânico e mecânico não competem uns com os outros.

Raramente decodificáveis pela visão, as máquinas de Duchamp vinculam-se à impossibilidade do encontro. Têm seu aspecto disfuncional acentuado pelo jogo das engrenagens, presente, por exemplo, no modo de operar da *Mariée*. Na hipotética movimentação do complexo inorgânico e irreconhecível dessas peças, localizada na parte superior do *Le Grand Verre*, a *Noiva* — parte feminina da peça — seria perceptível apenas como passagem de uma posição a outra. Uma das peças que faz parte da *Mariée* chama-se *Pendu Femelle*, isto é, *prendre*, pegar, e está *accroché*,⁹⁹ ou seja, suspensa. A sucessão das imagens fabricadas por esses maquinismos não apreensíveis ao olhar refere-se à brevidade presente nos encontros e ao desejo de perder relação com uma situação de mensuração.

Seu universo de aparência alegórica refere-se ao inalcançável. Com o *Verre*, seja pela impressão fotográfica, seja pela impressão alegórica, Duchamp procura dar forma às figuras imaginárias da extensão. O *Le Grand Verre* busca concretizar uma solução e um caminho abstrato que possibilite a realização e a passagem de uma dimensão para outra através daquilo que chamou de *infra-mince*.

Esse tempo distendido falseia as relações habituais das máquinas capitalistas e já não pretende mais produzir coisas úteis. Desse modo, a feição alegórica presente em vários trabalhos de Duchamp, e, sobretudo, no *Le Grand Verre*,

⁹⁸LIN, S-H., op.cit., p. 153.

⁹⁹DUCHAMP, M., *La Mariée mise a un par ses célibataires, meme (la boîte verte)*. **Du Signe**, p.67.

aproxima-o do conceito de alegoria de Walter Benjamin. Na *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin chama atenção: para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de vida. Para Benjamin, a morte está no cerne da alegoria e da história. Assim, parecemos retornar ao ponto desenvolvido na tese de Carlo Grassi: a presença em Duchamp do vínculo entre a estrutura do desejo e a morte como um ponto nevrálgico da cultura ocidental e industrializada.

Quando Duchamp se refere às máquinas, fala de máquinas enfraquecidas, subalimentadas, degradingoladas e derrisórias. Não são máquinas que façam estoques, nem de energia, nem de matéria. Nesta peça, seu desenho é mecânico. Simultâneo ao surgimento dos *ready-mades*, Duchamp desenhou mecanicamente objetos manufaturados na parte inferior.

Há no *Le Grand Verre* um desacordo, como em *Tu m'a*, no qual cada forma se desdobra em outra. Referência ao processo de moldagem, esse desprendimento de uma forma para outra ocorre antes mesmo que possamos defini-las e dar-lhes corpo. Para Duchamp, o desenho do *Le Grand Verre* seria a projeção em negativo de uma entidade imaginária de quatro dimensões num mundo tridimensional. Estando num suporte de vidro, seu aspecto tridimensional também enviaria a bidimensionalidade.

Mais redutor ainda, embora com matriz tridimensional, seu desenho não morfológico sugere que a invisibilidade passe a se dar ainda no hipotético esquema de comunicação traçado pelo artista, pois ele aponta a introjeção da máquina para dentro dos nossos próprios esquemas perceptivos.

Para Carlo Grassi, há no *Le Grand Verre* uma estreita relação com os dispositivos fotográficos. Em ambos, a distância entre olho e objeto só é sensível e reconhecível como contração e dilatação. O autor afirma ainda que vários elementos do *Le Grand Verre* (fig.82.b) corresponderiam à peças das máquinas fotográficas, tais como: *les trois lentes* – as lentes; *les tamis* – os filtros que permitem a passagem da luz; e *les Grands Ciseaux* que podem ser interpretados como o obturador que controla o tempo de entrada ou percurso da luz e o obturador de plano focal que trabalha paralelo ao plano do filme. Na correspondência feita por Grassi, *le charriot, un moulin et son pignon* – o moinho e a correia atuariam do mesmo modo que o sistema de rebobinagem da película

fotográfica, les *deux (ou trois?) barillets* funcionariam como o diafragma, controlando a intensidade da luz; e os *le neuf moules malics* — matrizes do erotismo na peça de Duchamp — teriam relação com a emulsão sensível à luz que recobre a película fotográfica, isto é, qualquer substância que se oxide através da luminosidade.¹⁰⁰

O *Grand Verre*, como os processos fotográficos, mantém uma relação estreita com a luz. Nas notas de Duchamp, o funcionamento dessa máquina se estabelece como processo alquímico. Nesse processar, as substâncias encontram-se desvinculas de qualquer superfície. Assim, fotografia e *Verre* se dimensionam fora dos esquemas transitivos e corporais. A incomunicabilidade entre a *Mariée e os Célibataires* concretizam processos que permanecem invisíveis como nas fotografias.

Com o *Grand Verre*, através da mistura entre maquinismos humanizados e o humano mecanizado, Duchamp se refere ao narcisismo fechado nele mesmo e a um auto-erotismo.¹⁰¹ Entretanto, todo o percurso de Marcel Duchamp se pauta no jogo concomitante e na relação com a idéia de passagens. Um exemplo é a porta que limitava o minúsculo banheiro do atelier na Rue Larrey, 11, através da qual, quando o artista abria uma porta, fechava outra. Esse arranjo apresenta semelhança com a situação de Raymond Roussel na hora de sua morte: diante de uma porta entreaberta, o escritor repetiu uma situação já ensaiada antes, quando fica na passagem entre um espaço e outro, no limite entre a tentativa de comunicação e a tendência ao isolamento. Repetindo sua obra, como Duchamp, Roussel se situou nas dobras do espaço e da linguagem. E mesmo se explorava objetos tangíveis ou que ocupassem espaço, Duchamp mostrava maneiras diferentes de contradizer as identidades das passagens destes elementos: portas, quadros e janelas.

No *Le Grand Verre*, ele contradiz a materialidade dos elementos com que já vinha trabalhando. A queda d'água, que é literal na instalação *Étant Donnée* (fig.69), no *Verre* é representada como fonte de eletricidade e energia que é aplicada às máquinas de baixo à cima. Elemento etéreo, o gás vai ser matéria-

¹⁰⁰GRASSI, C., *Sociologie du Dispositif Photographique*, p.63.

¹⁰¹LIN, S.H., *Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp*, p. 210.

prima nos escritos de Marcel Duchamp. No *Grand Verre*, ele é enviado de baixo, isto é, dos *Celibatários*, para cima, onde está a inalcançável *Noiva*.

No *Étant Donnée*, a água torna-se elemento animado e visível e os traços de eletricidade são preservados no espaço circunscrito da lamparina *bec Auer*. Alimentada a gás, essa lâmpada revela o prazer e a lassidão solitários de uma fêmea estendida diante do espectador. Ela está aberta e simultaneamente em isolamento. Nessa instalação, a cena atrás da porta sugere ao *voyeur* como únicas fontes de energia a água e o gás, como no título: *Étant Donnée: 1º. La chute d'eau 2º. Le gaz d'éclairage*. Entretanto, se concretos nesta instalação, não são mais que aparência na narração do *Le Grand Verre*, quando a passagem entre os elementos se torna virtual e a própria máquina se torna invisível, permanecendo apenas como engrenagem disfuncional.¹⁰²

Na ótica de Duchamp, a liberdade e a soberania dos indivíduos apontavam para uma atitude de desapego na qual viver também era escolher. Mas era imprescindível esquecer e deixar para trás aquilo que já não se podia carregar. Max Ernst ficou surpreso quando soube da atitude de Duchamp, que confundiu a todos, quando decidiu multiplicar os *ready-mades* e assim apagá-los enquanto “marca registrada” sua:

‘(...) The value of the gesture that gave all beauty to the ready-made seemed to me uncompromised. The provocation that scandalized United States and set off a storm of enthusiasm in European capitals where Dada was stablished, risked falling zero. Afterwards, I asked myself if this wasn’t a new attempt to throw public opinion, to confuse minds, to deceive his admirers, to encourage his imitators by his bad example, etc. When I asked him, he answered laughingly: Yes, it was all of that.’¹⁰³

Irreverente, o próprio Duchamp autorizou a fabricação de réplicas de seus trabalhos. Não mostrando nenhum senso particular de veneração pelos objetos de arte, por outro lado, assinou todos esses múltiplos e réplicas, formalizando-os, pela inscrição de seu nome, como objetos de arte. Inicialmente, Duchamp dividiu com Ulf Linde a responsabilidade da proliferação de alguns desses trabalhos. Com a autorização do artista, ou autor, Ulf Linde reproduziu *Trois Stoppages*, *Porte Bouteilles*, *A Bruit Secret*, *Peigne*, *Fontaine*, *In Advance of the Broken Arm*, *Air*

¹⁰²LIN, S.H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.225.

¹⁰³NAUMANN, F., **Marcel Duchamp - the art of making art of mechanical reproduction**, p.25.

de Paris, Pliant de Voyage, Why not Sneeze. Mesmo a réplica do *Le Grand Verre*, feita em 1960, foi realizada por Linde.¹⁰⁴

Ao variar indefinidamente a fabricação e o uso de seus instrumentos, o “homo faber” manifesta para si mesmo sua liberdade. O *flou* de *fac-símiles* e imagens performatizados por Duchamp desfazem a materialidade dos objetos e quiçá a própria idéia de realidade dos mesmos. Objetos perdidos para suas próprias inscrições, eles desaparecem até diante daquilo que suscitam.

A plasticidade dos instrumentos inorgânicos atraía Duchamp uma vez que estes significavam um “para além” e uma indeterminação nas condutas e na relação do homem entre si e para com os primeiros. Esse aspecto se repete de maneira abstrata de um trabalho para outro e entre uma cópia e outra. Há entre os mesmos um deslocamento de dimensões, pois seus objetos atuam metaforicamente como “moldes”. Mas eles se ligam através de invariantes e de formulações que são na realidade contínuas. E é assim que as repetições formuladas pelo artista não só eram assinadas mas também numeradas. Por outro lado, com o gesto de multiplicar peças, Duchamp chama atenção para o fato de que as máquinas podem aderir de tal modo ao *modus operandi* dos sujeitos, que, ao fim e ao cabo, nenhuma parte se dessolidarize do modo de atuar humano, mesmo que seja disfuncional. Inoperantes, estas máquinas acabam transformando qualquer tentativa de diferenciação numa identificação vazia.

A visão do corpo e das máquinas no trabalho de Duchamp pretende atuar exatamente sobre contradições. Com a noção de *ready-made*, por exemplo, ele se referia não apenas à perda do vínculo com a noção de trabalho e seu aspecto artesanal, como também aludia ao ganho de novas determinações. Ainda assim, na trajetória de Marcel Duchamp, o corpo incomunicável só se evade como densidade.

Ao nos referirmos a densidades, falamos mais uma vez de fotografia: por sua natureza técnica, trata-se de um procedimento de modelização que ao mesmo tempo possui a capacidade de despojar a realidade do quadro lógico no qual se colocava a representação. Ela o põe a nu, mas seu estatuto de inacessibilidade permanece inalterado, pois apesar de seu olho implacável e de reunir métodos mecânico-químicos de produção junto a métodos de criação manuais, a fotografia

¹⁰⁴LIN, S.H., op.cit., p.464.

não esposa a realidade. Constituída por várias placas de vidro, uma superposta à outra, a fotografia não propõe uma solução de continuidade entre a visão e seus produtos, como ocorre no *Le Grand Verre*, no qual uma placa de vidro se sobrepõe à outra e uma parte não entra em contato com outra: caso da *Mariée* e dos *Celibatários*.

Para ultrapassar essa descontinuidade, a *Mariée* se oferece reservadamente ao aparato fotográfico, pois, como nele, sua imagem só se desvela por meio de ressonâncias. É através de uma operação semelhante à dos dispositivos fotográficos que ela renuncia parcialmente à individualização e que fixa fragmentos que se expõem ao olhar num tempo e num estado puro.

Como a fotografia, a obra de Duchamp tematiza o tempo, como vemos em *Élévage de Poussière* (1920)(fig.48), no qual a paisagem do *Verre* aparece como um circuito urbano ou pista de decolagem que se transformou em ruína. A poeira casualmente depositada na superfície horizontalizada do vidro transformou sua figuração numa paisagem onde já não sabemos se atravessamos dimensões que nos impulsionam para frente (futuro) ou para trás (aspecto medieval e alquímico).

Autor da foto que deu origem ao *Élévage de Poussière* de Duchamp, Man Ray transformava corpos físicos em “escrituras de luz”. Mohogy-Nage e Man Ray usavam os processos fotográficos de modo a mostrar o quanto objetos e os meios de trabalho vêm perdendo a fixidez de papéis e a clareza de suas identidades. Assim, tanto esses processos fotográficos, como os trabalhos de Duchamp, deixam claro o nível de interrogação sobre o qual se joga a complexidade social hoje, indissolivelmente ligada aos valores do instável e do reversível. Nesse sentido, diferentes medidas e níveis acabam nivelando múltiplas figuras de formas de vida, já que não permitem que nenhuma prioridade seja assinalada de antemão a nenhuma de suas partes.

Como na trajetória de Duchamp, o dispositivo fotográfico institui uma maneira paradoxal de encontrar sua individualidade através de um processo de indeterminação que se opõe às tentativas de formação de um centro ou de um processo de centralização. A fotografia se coloca como resultado da ação de desprejar as partes do mundo físico de suas funções de significação e autoria, exatamente como ocorre com os *ready-mades* de Duchamp.

Entretanto, a história da “câmara escura” remonta aos gregos.¹⁰⁵ A partir do século XVI, esse dispositivo vai evoluir através de uma lente ótica posta no lugar de um buraco aumentado. Ele vai permitir que a clareza da imagem deixe entrar mais luz no “quarto”. Nas descrições de Leonardo da Vinci (1421-1519), a câmara escura já permitia que as imagens, agora mais luminosas, passassem a ser instrumentos de desenho e de projeção:

‘Lorsque les images des objets éclairés pénètrent par un petit trou dans un appartement très obscur, recevez ces images dans l’intérieur de l’appartement sur un papier blanc situé à quelque distance du trou, vous verrez sur le papier tous les objets avec leurs propres formes et couleurs. Ils seront diminués de grandeur, ils se présenteront dans une situation renversée et cela en vertu de l’intersection des rayons. Si les images viennent d’un endroit éclairé par le soleil, elles vous paraîtront comme peintes sur le papier qui doit être mince et vu par derrière. Le trou sera pratique dans une plaque de fer aussi très mince.’¹⁰⁶

A “câmara escura” era um lugar onde se colocava o espectador dentro, como percebemos na referência a esta por parte de Duchamp em *Étant Donnée* (1946-1966)(fig.67,68,69). Nelas, somente quando o olhar se acostumava com o escuro, era possível fixar imagens, até então muito fracas. Foi através do acréscimo de uma lente no orifício da “câmara escura” que se tornou possível a saída do observador para o espaço de fora dessa “caixa” bem como a diminuição crescente do tamanho das máquinas fotográficas. Por meio de adaptações posteriores e a introdução de um vidro convexo na extremidade do buraco da máquina, ficou mais simples seguir os contornos do “desenho” da luz, reproduzir seu percurso e fixar formas num papel.

Mas somente após Nicéphore Niépce (1765-1833) ocorreu a primeira referência na história da fotografia ao procedimento negativo/positivo: o negativo do negativo conduz ao positivo. Quando o negativo é posto em contato com uma folha de papel junto a um composto fotosensível e ambos são expostos à luz, as partes escuras do negativo absorvem os raios luminosos. Esses raios impressionam em negro a folha-fotossíntese e a imagem que se apresenta ressurgem positiva. Este avanço proporcionado pelas pesquisas de Niépce tornou-se possível através da introdução de um gás, importante referência no *Le Grand Verre*.

O gás utilizado por Niépce permitia a manipulação dos corpos subtraídos à ação do oxigênio. Na verdade, para gerar uma imagem sobre o suporte, este fotógrafo buscava as mudanças de propriedade dos compostos não

¹⁰⁵MARIGNIER, J-L, **Niépce** – l’invention de la photographie, p.17.

¹⁰⁶MARIGNIER, J-L., **Niépce** – l’invention de la photographie, p.18.

necessariamente visíveis a olho nu. Nièpce não pretendia apreender apenas modificações nas cores. Em seu processo de trabalho, a significação dos resultados situa-se nos intervalos. A partir desse momento, a fotografia passa a buscar elementos que não correspondam apenas ao ato perceptivo ou à reprodução da realidade objetiva, nem mesmo como forma de representação.

Ao contrário do princípio orgânico, a abordagem do fotógrafo é anti-sistemática, pois tudo é fotografável. Assim como o colecionador, o fotógrafo na verdade é animado por uma paixão que, mesmo quando aparenta ser amor pelo presente, está ligado a um sentimento de passado. As fotografias, como nas referências feitas por parte de Duchamp em *Élévage de Poussière*(fig.48) , seriam ruínas artificiais: contingências que confirmam que tudo é perecível, elas arbitram uma realidade fundamentalmente inclassificável e as cataloga numa série de fragmentos fortuitos. Em sua lida com o mundo, nas fotografias, a ordem da experiência passa a significar um modo infinitamente sedutor e dolorosamente redutor.

Correlata à história da fotografia, segue a história do confisco do trabalho intelectual, social e das linguagens, que para serem embargados, precisam ter suas formas simbólicas objetivadas em bases materiais duráveis; diferente da oralidade, por exemplo, na qual inexistente a noção de direito autoral. Processo irreversível, quanto mais obstinado o aspecto de concepção e reflexão se faz, tanto mais sua redução se torna mecânica e os processos tecnológicos vêm mecanizar o trabalho criativo, ainda indispensável.¹⁰⁷ Desse modo, afirma ainda Luiz Fernando Franco: “A história do trabalho, que autoriza inclusive o emprego da noção de progresso, é a dos desenvolvimentos da formalização simbólica da parte inteligente do trabalho e, sucessivamente, a objetivação de suas formas simbólicas nos suportes materiais adequados”.¹⁰⁸ Afinal, é pelo trabalho e através dos processos de criação que o homem constrói sua própria natureza.

¹⁰⁷FRANCO, L.F.P.das N., **Defeito Mecânico**: mito e trabalho no paraíso de Sérgio Buarque de Holanda, p.231.

¹⁰⁸FRANCO, L.F.P.das N. , op.cit., p.162.

Entretanto, na era industrial — tanto Duchamp como Picasso nos mostram isso — a condição de artesão se tornou um privilégio do produtor, do conhecimento ou da arte. Também por isso, Duchamp mostra um sistema distanciado e especial de revelação. Nele, a realidade não se apresenta oculta, nem é tampouco desvelável. Paradigma de uma relação equívoca, experiência e arte não são da ordem da violação como antes porque já não promovem nenhuma projeção possível.

A capacidade humana de projeção assemelha-se a um movimento gerado a partir de “processos intrapsíquicos que criam ou modelam uma percepção, ou conjunto de percepções, referidas, usualmente, a objetos do mundo exterior.”¹⁰⁹ Todavia, Duchamp só aponta para a possibilidade de ritos que promovessem a linguagem como disjunção e vazio. Não há o que salvar. Os fragmentos deixaram de ser totalidades vivas e emblemáticos repudiam qualquer empatia transitiva. Podem, inclusive, desconectar-se de grupos e indivíduos.

Diante dos mesmos processos e fatos, Picasso, ao contrário, afirmava o poder regenerador e empático dos processos de criação. E, assim, dizia: “quand on part d’un portrait et qu’on cherche par des éliminations successives à trouver la forme pure, le volume net et sans accident, on aboutit fatalement à l’œuf. De même, en partant de l’œil on peut arriver, en suivant le chemin et but opposés, au portrait.”¹¹⁰ Seus artefatos eram como chaves, bolsos ou canivetes que houvessem passado a fazer parte de uma anatomia. Habitando o corpo e o corpo a estes, agiam como um só esqueleto. Esse universo de coisas a cuja ausência perceberíamos de modo doloroso, como se levássemos em nós mesmos uma ferida, se contrapõe aos fragmentos de Marcel Duchamp, que dispersos, se movimentam livres e sós...

¹⁰⁹ PERRON, R., **Dicionário Internacional da Psicanálise**, p.1434.

¹¹⁰ LEYMARIE, J. , **Picasso – métamorphose et unité**, p.129.