1
Introdução:

Esta análise baseia-se em dois conceitos distintos de corporeidade que serão explorados nas obras de Pablo Picasso (1881-1973) e Marcel Duchamp (1887-1968). Experiência de espaço na qual confluem de maneira transitiva corpo e identidade, esses conceitos são um incitamento à reflexão sobre nossas concepções de arte e cultura.

Os percursos dos artistas podem ser examinados a partir da hipótese de uma confrontação: à concepção de arte e de produção de Pablo Picasso, que apresenta uma plástica volumétrica, orgânica, e morfológica, freqüentemente permeada por um caráter expressivo e romântico, contraponho a noção "desencantada" de arte e de mundo de Marcel Duchamp.

Coexistem no texto três extratos definidores de corpo: o corpo em sua qualidade e individualidade biológica, isto é, como espécie; o corpo como dimensão histórica e inteligibilidade fenomenológica do real e o corpo como instância e coeficiente de arte. Estas formulações de corpo enviam a diferentes modos de representação, nas quais o artista moderno já parte do pressuposto que o mundo não pode ser apreendido como semelhança. Formuladas no século XX, tais apreensões diferenciadas de corpo indiciam ainda modos diversos de se relacionar não apenas com o domínio específico da arte, mas também com as questões advindas da modernidade.

Considerando que os procedimentos operatórios que estruturam as ações e o próprio fazer artístico são mediados por um conjunto de produções e de transferências de sentido histórico-cultural, este estudo refere-se à elaboração de uma noção de corporeidade que se liga também à questão da emancipação do trabalho na modernidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

Ao decidirmos pôr em foco a relação dessas poéticas com a racionalidade técnica do trabalho industrial[1], logo reconhecemos maneiras diversas de se lidar com as possibilidades e os limites impostos à arte e à cultura pela ordem moderna. Visando contribuir para o aprofundamento de questões vinculadas às condições da ação criadora no século XX, e tomando por base o conceito de "fragmento"[2], de origem romântica, vamos nos referir às transformações ocorridas no mundo produtivo e à organização de um poder que parece haver se descolado dos homens.

Partimos da hipótese de que as trajetórias criativas de Marcel Duchamp e Pablo Picasso representam duas atitudes distintas perante o processo de instrumentalização que caracteriza o mundo esclarecido moderno,[3] em que o pensar se tornou autônomo e operacional. No caso de Picasso, sua obra emite confiança na produtividade do homem como fazedor de objetos artificiais, traduz soberania no trato com a matéria como motivação humana e, ao mesmo tempo, identifica os termos fabricação e ação. Já as proposições de Marcel Duchamp exibem a cisão, hoje clara, presente na laboriosa relação entre homem e mundo natural. Ao realçar o corte quanto à crença numa fusão entre o homem e aquilo que fabrica, Duchamp refere-se a uma quebra na idéia de arte e de cultura como qualidade de fabricação e de experiência de continuidade.

É importante afirmar desde já que a noção de corpo com a qual trabalharemos apresenta-se como conformação que possibilita e comunica a inteligibilidade do real, como um agenciamento da matéria que ultrapassa seu aspecto meramente objetivo, extensivo e até funcional. Admitimos que tal noção de corpo está inscrita na dimensão histórica e cultural e que, excedendo sua própria naturalidade física, é sempre de ordem relativa.

Nesta análise, algumas direções se configuraram de modo a delinear os rumos dessa contraposição construtiva. Vinculada à imbricação entre corpo e processo produtivo, a noção de artefato surge intimamente ligada ao trabalho de Pablo Picasso e pode ser explorada pelo viés de uma hipotética divergência relativa à noção de artifício: o artifício apresenta-se como capacidade

---

[1]COHN, G., Introdução. **Weber** (1864-1920) - coleção grandes cientistas sociais, p. 21 et seq.
[2]LACOUE-LABARTHE, P.& NANCY, J.-L. A exigência fragmentária.**Terceira Margem** – estética, filosofia e ciência nos séculos XVIII e XIX, p.69.
[3]ADORNO, T. & HORKHEIMER, **A Dialética do Esclarecimento**-Fragmentos Filosóficos, p.37.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

desenvolvida especificamente pela espécie humana no sentido não só de transcender, mas, como afirma Hannah Arendt, alienar-se dos processos da própria vida. Entretanto, em nosso exame, o conceito de artifício, como veremos com Paul Valéry, denota ainda uma queda com relação ao papel da mão na produção, e distancia-se do sentido orgânico e de troca presente nos processos de elaboração e individuação que fundamentavam a noção de fragmento romântico.

A idéia de artifício — índice de uma profunda transformação nas relações coletivas — aponta para uma atitude em que a separação entre o homem e as coisas já não reconduz a uma totalidade ou completude, como ocorria com os fragmentos românticos. Através das intervenções de Duchamp no circuito da arte, que transformaram os modos de operar da arte moderna, até então predominantemente artesanal e orgânica, a noção de artifício torna-se reveladora. De modo ambíguo, Duchamp revela que a condição da arte já era um artifício. Ao desmascarar a natureza artificial da produção artística vai mais além: questiona a arte em seu aspecto manual, aponta para o afastamento entre conhecimento e fabricação[4] e despedaça da própria noção de obra de arte.

Tendo em conta que nossa vida física se estabelece em torno da troca entre sujeitos e objetos, e entre meios e fins, podemos pressupor que enquanto o trabalho de Picasso se constituiu sobre a noção do indivíduo enredado à linguagem, num embate que era também francamente corporal com seus próprios processos de trabalho, a reflexão de Duchamp acerca da condição dos processos de criação do homem na arte e na cultura do século XX irá sinalizar para um sujeito em situação de distanciamento — *en retrait*[5] — ao qual também talvez já não se dê mais a possibilidade de firmar-se através de seus processos produtivos, outrora, criativos[6].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

---

[4] cf. alienação moderna em Hannah Arendt: "(...) Yet while this insistence on the process of facrication making or the insistence upon considering every thing as the result of a fabrication process, (...) the exclusive emphasis the modern age placed on it at the expense of all interest in the things, the product themselves, is quite new" . ARENDT, H. **, The Human Condition** a study of the central dilemmas facing modern man, p. 270.

[5]A expressão ' en retrait' In : DUCHAMP, Marcel., **Du Signe,** p.47.

[6]Sobre a perda do caráter especulativo da linguagem, que Duchamp buscava, afirma Arendt: " (...) the modern revolution. From then on, all scientific progress has been most intimately tied up with the more refined development in the manufature of new tools and instruments.(...) Even more decisive was the element of making and fabricating present in the experiment itself, which produces its own phenomena of observation and therefore depends from the very outset upon man's productive capacities". ARENDT, H., op.cit., p. 269.

As operações de Marcel Duchamp remetem, portanto, para uma radicalização dos problemas advindos das operações criadoras. Suspeita da expectativa depositada na capacidade e na maleabilidade dos meios de atenderem às demandas expressivas do homem, mesmo que estas já tivessem desconectado ideação e expressão. O movimento dessacralizador de Marcel Duchamp indica a necessidade da arte moderna de libertar-se de sua função mediadora: proclamada sua autonomia, a arte havia se encerrado nos muros tirânicos dos meios e processos, através dos quais anunciava não só seu caráter inacabável como também o próprio desacordo entre o homem e as coisas. Nostalgia de uma unidade perdida entre homem e natureza, que para Hannah Arendt se explicita numa mudança nos processos de cognição: "o que" e "por que ?" passa a ser "como ?"[7]. Esse desencontro vai incidir finalmente na noção de artefato e na perda do caráter especulativo, ainda incidentes na arte moderna, pensa Duchamp. Para ele, mesmo a noção de arte como capacidade operativa e fabril já era um artifício.

Tendo em vista que o mundo do trabalho moderno organiza-se e exige a otimização do esforço por meio de cálculos, devemos ponderar que a crescente separação entre homem e meio de produção aumentou senão a impossibilidade, certamente a dificuldade de um prolongamento e impregnação da vida em seus produtos, culminando na ruptura do elo que unia o sujeito aos seus processos de trabalho.

Suspenso o contato entre homem e processo produtivo, modificam-se completamente tanto a auto-representação do corpo como as maneiras de se constituírem linguagem e arte. Com o avanço e a generalização dos meios tecnológicos de informação e produção, o corpo já pode vir a ser tomado — como num documento de identidade — em sua qualidade de puro artifício, como alerta ironicamente Duchamp.

Em sentido oposto, Picasso inscreve a fragmentação da linguagem numa dimensão que ainda é de totalidade. Desse modo, a fragmentação de seus trabalhos não está relacionada apenas com as formas, pois ao relacionar-se com o mundo como corte, inscreve em suas próprias fissuras a possibilidade do êxtase

[7]ARENDT, H., **The Human Condition** a study of the central dilemmas facing modern man, p. 278 passim.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

da experiência criadora. Era assim que, ainda no século XIX, Charles Baudelaire falava sobre a arte moderna: "Qu'est que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l´artiste et l'artiste lui-même." [8]

Ao acompanhar a constituição dessas noções de corpo que apresentam direções discordantes, constatamos que a trajetória artística de Pablo Picasso faz emergir um conceito de arte que ao encarnar-se e metamorfosear-se em artefatos (*artis fatum*), enaltece a interação entre sujeito e obra, ainda presente no fazer artesanal. Através da conversão desses corpos em produtos ou fatos artísticos, o artista reafirma a infinita capacidade humana de transformar e de projetar-se. Diversamente, Marcel Duchamp num movimento de destacamento, sublinha o caráter artificial dos processos criativos. Ali, procura afirmar uma noção de corpo na qual realça as transferências e as repercussões que já se desprenderam de uma noção naturalista de corpo.

Se lembrarmos que no campo da arte a ação criativa se transformara num modelo, e que do romantismo em diante apresenta-se como um modo estratégico em face da iminente instrumentalidade que vinha implantar-se na ordem técnica, devemos reconhecer que a valorização do sujeito-criador, aqui presente através do trabalho de Picasso, denota tanto uma mudança na experiência das pessoas com relação ao mundo quanto à posição da arte no mesmo. E, contudo, chama-nos a atenção o fato de que esse ponto de partida foi novamente subvertido de modo instigante por Marcel Duchamp. Sob esse ângulo, essa pesquisa pretende perceber como Picasso e Duchamp resistiram, cada um à sua maneira, ao processo de nivelamento e subsunção provocado pela divisão do trabalho e pela ordem técnica.[9]

Permeia nossa análise a evidência de que toda arte envolve uma técnica, e posto que toda técnica envolve um projeto, na arte moderna do século XX esse projeto vem apresentar-se como conhecimento em processo, enquanto a racionalidade da economia burguesa, ao contrário e desde então, só compreende

[8]ZERNER,H. & PERNER,H. OSTER,D. Sujet: fragment. **Universallis.**
[9]ADORNO, T. & HORKHEIMER., O conceito de Esclarecimento. **Dialética do Esclarecimento,** p. 41.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

como relação aquilo que pode ser manipulado em seus próprios termos, isto é, técnica e objetivamente.

Posto que essa técnica do mundo da economia capitalista envolve não só um processo de espoliação como também de dominação[10], devemos ter em conta ainda que junto à democratização do acesso ao consumo, há uma tendência à esterilização das experiências artísticas, tanto quanto a uma progressiva mudança no modo dos indivíduos se relacionarem com suas atividades: tornando-se neutros e aptos para qualquer atividade, estes se ligarão a várias atividades ao mesmo tempo, e especialmente a nenhuma.

Com o intuito de romper com essa direção operacional, o sentido libertário — começando pela autonomia e inventividade dos próprios desejos — caracterizou as diversas correntes artísticas da época, com as quais Marcel Duchamp e Pablo Picasso conviveram. Produtores, mas produtores, sobretudo, de valores, ao se confrontarem com a ordem burguesa, parte das vanguardas artísticas do começo do século XX tendia a se colocar contra as tendências uniformizadoras e excessivamente objetivas tal como presente na adesão da razão ocidental à ordem técnica: ao inocular uma ambição de homogeneidade, essa razão, tornada instrumental, revela-se mais barata, uma vez que criava e traduzia uma equivalência em torno das noções de produtividade e do dinheiro, no final das contas, artificial.

A racionalidade funcional produtiva veio adequar o princípio da experimentação ao ajuste e à resolução de problemas técnicos. Assim, dirige-se para a busca de uma produção de baixo custo e manifesta-se mais explicitamente quando da consolidação da sociedade de massas. Essa racionalidade acabará por negar o trabalho "vivo", pois esse, prisioneiro de si mesmo, deve se reinventar ciclicamente. Ao transformar o trabalho em fetiche, essa razão desvaloriza o objeto da necessidade, isto é, o trabalho que produz mercadorias para atender exigências reais e passa a incrementar incessantemente necessidades artificiais[11]. Acresce que o fato da repetição e da especialização no mundo da produção já vinha desprender o sentido de cada ação das relações entre os indivíduos.

---

[10]ADORNO, T. & HORKHEIMER., O conceito de Esclarecimento.**Dialética do Esclarecimento,** p. 43.
[11]TAVARES, M.C. , **Por que Marx?,** p. 251.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

Tomando a modernidade também como fatalidade, e, portanto, como espaço onde inexistem heróis — já que o valor-capital tiranizará qualquer atividade produtiva e criativa, pretendemos permear nossa construção teórica com a visão de Georg Simmel e, principalmente, Walter Benjamin, uma vez que estes chamaram a atenção para alguns aspectos da instauração da realidade produtiva moderna que implicou novas figuras de valorização.

Desse modo, influencia este texto nossa anuência quanto à análise de Benjamin sobre a influência da técnica no sensório do homem: havendo proporcionado um alargamento e um aprofundamento do campo perceptivo (através, por exemplo, do desenvolvimento das técnicas fotográficas e do cinema), por outro lado, o avanço da tecnologia haveria provocado um progressivo empobrecimento da noção de experiência, afirma o autor. De acordo com Benjamin, o divórcio das ações produtivas de seus aspectos cultuais operado pela ordem técnica levou ao empobrecimento da experiência poética.

Sendo verdade que a capacidade humana de transcender e alienar-se dos processos biológicos da vida aproxima-se dos processos de reificação[12], de fato, implicado na vida, esse movimento ainda conserva sua vitalidade. Contudo, para Benjamin, a infiltração do *modus operandi* das operações técnicas tende a criar uma identificação entre os usuários e os mecanismos das máquinas. Dessa forma, a confluência transitiva entre corpo e identidade — operação pela qual o sujeito humano se constituía — passa a se dar numa localização ora estreita, ora incerta, entre homem e máquina.

Georg Simmel já havia chamado atenção para o afrouxamento dos laços entre os indivíduos. Herdeiro da noção marxista de alienação e das preocupações com o materialismo que vinham desde o romantismo alemão, Simmel percebia esse esgarçar da malha do corpo social em relação estreita com o crescimento das cidades. O autor chama atenção para o fato de que, em função da própria ampliação da divisão de trabalho, houve um aumento na mobilidade e na singularidade entre os habitantes citadinos. Mas, como esse espaço urbano vem tornando-se exíguo, fica mais visível a distância que separa a diversidade desses corpos. A esse afastamento que não se traduzia apenas espacialmente e que

[12]ARENDT, H., **The Human Condition***:* a study of the central dilemmas facing modern man, p. 83.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

entregava os objetos da cultura plenos de uma objetividade "sem alma", Simmel define como tragédia da cultura.[13]

Mais tarde, também diante do novo paradigma de produção moderno, diferente de Simmel, Walter Benjamin focaliza sua atenção no processo de dessublimação da arte e da cultura. Antes presente na "aura" de cada objeto ou ação, o desaparecimento do substrato ritual e religioso da arte é visto como perda. E hoje, pensa Benjamin, a reprodutibilidade na arte vem intensificar o processo de dessacralização a um ponto, finalmente, pernicioso.

A essa problematização entre criação artística e o mundo da técnica, podemos opor duas atitudes diversas. Uma procura reiluminar o universo dos artefatos, busca a aproximação com o trabalho, bem como com o olhar e com o corpo do espectador. A tentativa, problemática reconciliação com o mundo da vida, é aqui representada pela arte de Picasso. Outra atitude, anteposta por Marcel Duchamp, sinaliza um questionamento quanto à possibilidade de se tomar o universo de fabricação artística como lugar de celebração da articulação e da organicidade criadora.

É verdade que o caráter abstrato e uniforme dos produtos industriais hoje reflete e realimenta a dificuldade crescente em se aferir o trabalho. É fato que torna suas medidas cada vez mais artificiais e que apresentam a cultura como algo desvinculado do próprio homem. Assim, posto num horizonte desencarnado, esse cálculo não podia mesmo deixar imune também o lugar dos processos criativos.

É importante realçar que o trabalho de Picasso e o de Marcel Duchamp, comprimidos por duas Guerras Mundiais e interagindo com as transformações econômicas e urbanas, cada vez mais rápidas, carregam os sinais da inquietação e angústia quanto à perda dos laços comunitários. Mesmo que estes ainda se mostrassem renovados numa tradição *gauche* da boêmia proveniente do século XIX.

Como afirma José Arthur Gianotti, quando o trabalho se separa dos sujeitos, torna-se clara a percepção de que a organização do cotidiano vinha se

[13]SIMMEL,G., **La tragédie de la culture,** p.214.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

tornando um processo totalitário.[14] As rivalidades políticas, agora claramente reguladas em função da contabilidade, evidenciam-se claramente na economia das Guerras, com as quais Duchamp e Picasso conviveram. Com esta nova organização do mundo produtivo torna-se patente que à racionalização da técnica deveria corresponder uma nova maneira de viver, e que esta, para ser legitimada, precisava se estender.

As atitudes de ruptura das vanguardas artísticas do início do século XX criticavam a invasão da instrumentalidade tecnológica do capitalismo na fabricação do cotidiano. Mesmo no que se refere ao espaço de atuação do corpo humano. A boêmia reflete exatamente essa postura. Seu pensamento libertário se explicitava tanto na organização do cotidiano, uma vez que deixa um espaço poroso para a imprevisibilidade e para a ineficiência, quanto na atitude utópica de resistência cultural. Referidos ao desejo de um espaço onde as linguagens e os sentidos não se separassem da ação, não resta dúvida que as atuações de Picasso e Duchamp se relacionaram a essa manifestação diferencial. Em entrevista a Georges Charbonnier[15], em 1961, Duchamp se refere à mudanças. Ele lembra que em 1913 o nível econômico com que um artista podia subsistir não era tão alto. Recorda que era possível "ser jovem e não ter dinheiro", ou ser boêmio. Em seguida, reflete: "quem não trabalha hoje?".

Levando em conta que o caráter dialético dos processos de modernização liberou a arte de uma postura narrativa para depois submetê-la ao jogo duro da economia de mercado, segue-se que a promessa de libertar o homem do mundo estreito das necessidades básicas acaba por inseri-lo desnudo, e como mercadoria, no mundo do trabalho e na arte.

Dada a ênfase à idéia de liberdade pela cultura moderna, cruzaremos as noções de trabalho e de aventura[16] tendo em vista as posições de Marcel Duchamp e Pablo Picasso. Assim, enquanto o trabalho é um meio que atende fins, a aventura só toma posse das coisas pela distância e desapego. E se o trabalho tornar-se também aventura — como aparece em Picasso — é porque parte de uma relação com o espaço onde este vai deixar de ser território

[14]GIANOTTI, J.A. , **Origens da Dialética do Trabalho,** p.138.
[15]CHARBONNIER, G., **Marcel Duchamp,**s/n
[16]SIMMEL, G **, Philosophie de la Modernité,** p. 310 et seq.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

neutralizado no qual estão os materiais e os fatos para afirmar-se como espaço histórico onde se efetivam as decisões, as ações e seus efeitos.

Assim, mesmo quando o trabalho for encarado como uma forma de liberdade e de risco, ele vai entrar numa relação que é de oposição histórica com relação à aventura. Alienada de qualquer projeto que não surja do acaso, esta representa o movimento em estado fluido. Dessa forma, são os gestos estratégicos e surpreendentes de Duchamp que representam a aventura e que implicam num certo envolvimento com a leveza do esquecimento.

Essa atitude de uma aparente falta de compromisso por parte de Duchamp sustenta-se na suspeita de que a conjunção entre corpo e trabalho dos processos de produção esfacelou-se em múltiplos e dispersos elos significantes e que o organicismo de nossas ações já não nos respondem. Assim, mesmo transformados em tarefas, os torneios de xadrez do artista foram aventuras. Ações não instrumentais, improdutivas e inúteis, o jogo lhe absorveu intensamente desde a interrupção de seu trabalho no *Le Grand Verre,* quando assumiu estar absolutamente sem idéias. Isso em 1922, o que perdurou até 1933!

O jogo tem como critério de eficácia ações ritualísticas e isoladas, onde cada lance opera como fundamento da ação seguinte. Exibindo uma multiplicidade de caminhos, o sentido do jogo está em seus processos. Seus instrumentos — ou melhor, suas peças — apresentam um funcionamento metafórico cuja atuação se restringe ao momento de seu desempenho e ao espaço imaterial do jogo.

Enquanto isso, os modelos operacionais do mundo produtivo moderno apresentam-se com uma autonomia e uma independência que parecem escapar das decisões e mesmo da compreensão dos sujeitos. Essa espécie de ausência é constatada pelo personagem assombrado Joseph K., de Kafka, no livro *O Processo*, como podemos ver também em sua transposição para o cinema por Orson Wells. Joseph K percebe como ação persecutória os passos seqüenciais de regras a que já não parece, ou talvez nem pode mais, compreender... Como no jogo, diante de um esquema produtivo que não se materializa, a movimentação desse personagem é mera troca de posição e de rotação. Entretanto, fundamentalmente não mudam suas aparentemente incompreensíveis regras.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

Impessoal, o jogo não retorna ao mundo nenhum produto mensurável. Como a aventura, entrega-se como ação em sua transitoriedade intrínseca e traz em si como promessa, ou premissa, uma organização de ordem abstrata nas relações entre os sujeitos e os objetos e entre os sentidos de criação e destruição. Semelhante à noção de aventura, o jogo não apresenta aderência: de densidade oscilante, seu "trabalho" é semelhante ao movimento de translação de Marcel Duchamp desde seus *ready-mades*: "c'est une reinstauracion, si vous voulez, de l'objet dans une autre domaine..." [17]

A rotação de significantes realizada por Duchamp pretendia questionar os fundamentos naturalistas da arte. Propugnando por um conceito de corpo e de arte que já não se estabelecesse através da primazia da visão, nem pelas propriedades de extensão, comprimento, largura e profundidade, a aventura a que Duchamp se propunha era a de aproveitar o curto-circuito da reciprocidade sensorial entre homem e mundo e alargar o conceito de corpo.

Dessa maneira, enquanto a noção de trabalho se estabelecia como relação orgânica com o mundo, fazendo permanecer em seus produtos o rastro de sua presença e permanência, a aventura apresenta pontos inorgânicos de contato com o mesmo. Fluente, torna possível que elementos isolados e incertos, admitam em si uma razão de ser e uma exigência, como percebemos na trajetória criativa de Duchamp.[18]

A adesão do artista à aventura implicou, ao contrário do que usualmente se associa a esta, uma atitude de reserva. Ele manteve uma postura *blasé*, ao passo que o processo de conhecimento e trabalho de Picasso era dramático. Implicado na vida e nos obstáculos da matéria, Picasso tinha que alienar - se de si e do mundo para dominar compreensivamente a ambos, demonstrando, dessa forma, sua fragilidade.

É, entretanto, inegável a presença da aventura no trabalho de Picasso: na procura de seus materiais, em sua inesgotável inventividade, nas profundas releituras e buscas que empreendeu em torno da história da arte. Só que nesse movimento, aí está, há um grau de comprometimento e coerência muito evidentes. Em sua dimensão experimental não há a exclusão do caráter de

[17]JOUFFROY, A., **Marcel Duchamp,** p.46.
[18] SIMMEL, G., **Philosophie de la Modernité,** p. 310.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

artifício que a este, como em Duchamp, também lhe advém. Mas é de maneira bastante sistemática que o apresenta.

Importa realçar a direção que o conjunto dos trabalhos de cada artista irá assumir: é verdade que as colagens de Picasso corroem a noção de singularidade da obra de arte, ou a "aura" das mesmas, uma vez que através de sua materialidade elas vêm enfatizar uma relação que é de interação e de equivalência com o mundo. Mas, apesar de lúdicas, essas peças permanecem como ordenações sistematizadas e acabam se metamorfoseando num espaço que não deixa de ser acabado e autônomo. Isto é, acabam atuando como obra e como produto.

Mais adiante, jogando com o poder da metáfora, Picasso teatralizará a captura de um lugar ou relação com a verdade da criação: ritualiza, erotiza e metamorfoseia os artistas pelos quais nutria admiração. Através deles, Picasso discute os limites que definem a condição humana. Seu jogo, ao contrário do de Marcel Duchamp, repõe dramaticamente a reflexão e a procura em torno do lugar do corpo.

Tomando o processo produtivo como algo que precisa dominar constantemente, a diversidade da matéria para Picasso surge como desafio instigante. Para o artista, é a partir do reconhecimento e afrontamento com essa alteridade que se tornará possível capturar a potência criadora. É a partir de uma relação intensa de troca entre o homem e as coisas, a partir de sua impregnação, que se empreenderá um concomitante processo de conhecimento. E esse seria inerente à experiência estética.

Contudo, banida qualquer relação de semelhança, a natureza deve ser dominada pelo trabalho. Ainda assim, se é verdade que ao separar-se de seu entorno, como mostrou Norbert Elias,[19] a distância auxiliou o mundo da cultura a melhor compreendê-lo e a dominá-lo, também é fato que ao ausentar-se dos processos produtivos, o homem torna-se refém de um ambiente que o qualifica como pouco mais que objeto.

Esse imperativo foi sentido de forma mais intensa por um "estrangeiro" como Picasso do que por Duchamp, por exemplo, na América. Quer estivesse na

[19] ELIAS, N. **, Envolvimento e Alienação,** p. 61.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

condição de andaluz em Barcelona, isto é, Catalunha, quer fosse um espanhol na Paris do período entre Guerras, esse sentimento de exclusão, ou ameaça, tinha de ser combatido. Picasso reafirmou sua busca de singularidade por meio de seu trabalho, patenteada no louvor ao fazer artesanal e na sua infinita inventividade, marcas registradas do artista.

A obra de Picasso revela a difícil problemática de identificação entre o corpo e seu material de trabalho, em que a noção de soberania tem que se manifestar também no domínio do interditado: invocada por quase todas as correntes artísticas da época, deve-se se ressaltar também o que há de natureza nos sujeitos. Assim, seu processo de trabalho revela a rebelião do corpo sujeitado contra uma ordem simbólica em que não quer renunciar à semelhança entre o homem e as coisas.

O deslocamento ocorrido na importância dada aos produtos finais para os processos de feitura dos mesmos guarda vínculo com uma ordem de semelhança, posto que implica um reconhecimento que é de ordem corporal. Ao trazer as marcas de individualidade e propriedade em seus processos, a arte moderna — Picasso inclusive — acaba enaltecendo o produto artesanal em seu aspecto mercantil. Já Marcel Duchamp subverte as noções de valor da época e confunde o circuito das mercadorias. Assim, passa a buscar uma outra forma de liberdade para arte: a que a aliena da matéria como escrita.

Nesse sentido, Duchamp — que quis separar os termos expressão, corpo e trabalho, e que, num inegável gesto dadaísta, colocou bigodes no retrato contemplativo da Mona Lisa — embora de modo distanciado, demonstrou nutrir simpatia pela atitude de desacato presente no grupo Dadá. Para ele, bem como para os dadaístas, a soberania do homem não estava no espírito de conservação ou de preservação da história, muito menos nas noções de "utilidade" e "propriedade", esta aqui também subentendida como ajuste das ações aos seus fins.

Era por seu aspecto iconoclasta, pela via dos gestos "inúteis" e pelo humor que o artista apresenta pontos de contato com o grupo. Assim, como os dadaistas, Duchamp trata as máquinas de modo irônico e muitas vezes as ridiculariza. Ele, que sempre evitou movimentos organizados, enviou um telegrama — "Pode Bal"/ "Peau de Bal"("balls to you") em 1921 — no qual

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

manifestava sua recusa em participar de uma exposição do grupo, tanto quanto se negara a fazer o catálogo que lhe foi pedido, em 1956, por George Hugnet. Ainda assim, em 1953, fez um pôster que devia ser rasgado por quem entrasse na exposição do já desfeito grupo Dadá, no qual havia exatamente o cronograma histórico das atividades deste, extinto já desde 1922.[20]

Mas foi com os surrealistas que o contato de Marcel Duchamp acabou sendo mais estreito, principalmente nos anos trinta, quando desenvolveu vários projetos junto a estes. Reivindicados pelo grupo, nem Picasso nem Duchamp, todavia, aderiram formalmente ao movimento.

Ligados às preocupações centrais dos surrealistas, sendo fundamental a noção de metamorfose, Picasso e Marcel Duchamp a essa se vincularam de modo diverso. Explorada por sua ductilidade, complexidade e ambigüidade, já que ligada ao dinamismo das pulsões criadoras, a noção de metamorfose torna-se vital no trabalho de Picasso dos anos trinta em diante. Ela sofre uma rotação singular a partir de Marcel Duchamp e sai do domínio das semelhanças relacionais com o mundo físico e tridimensional.

Na elástica poética surrealista, é patente o desejo de recriar novos circuitos e de reapresentar de modo inusitado o diálogo perceptivo entre o homem e as coisas que o circundam, tanto quanto com o que ele cria. Ao buscarem o colapso entre a percepção interna e a percepção externa ao corpo[21], em maior ou menor grau, os surrealistas trabalharam com a noção da forma que se dissolve, se decompõe e se revolve.

Ao solicitarem formas arcaicas de expressão, os surrealistas convocam o transgressivo, a desintegração e a morte como aspectos da vida. Suspensivos, seus pontos de vista procuram a dimensão do fascínio e da pulsionalidade, particularmente enfatizadas em Picasso. No trajeto do homem entre as coisas, Marcel Duchamp, por seu turno, opta por desmascarar a construção de uma noção de identidade que ainda habita a "pele" do corpo como algo dado e natural: ao tornar o corpo um fetiche híbrido, circulando entre os elementos artificiais da ordem da cultura, Duchamp desvela enigmaticamente a dura alteridade dos

[20]NAUMANN, F., **Marcel Duchamp** - the art of making art of mechanical reproduction, p.186.
[21]CHADWICK, W., An Infinite Play of Empty Mirrors. **Mirror-Women, Surrealism and Self-Representation,** p. 13.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

objetos. Por meio dos *ready-mades*, o artista investiga a permanência do caráter intrigante e obscuro da realidade.

Duchamp compartilha com os surrealistas o gosto enigmático pelas metáforas, pela contradição entre as formas ou pelo desencontro entre temas e títulos. Tinha prazer num jogo quase literário como maneira de produzir sentido. Igualmente presente entre os dadaístas, esse jogo ocorre nas *blagues*[22], mais especialmente nos teatros de revista. O espírito da *blague* e do subentendido atravessava a cultura francesa da época e se manifestava tanto no cubismo de Pablo Picasso — em seus *objets trouvés* e no espírito de colagem de suas pinturas — como também no trabalho de Duchamp.

Contudo, para Duchamp, diferente do que ocorria entre os surrealistas, o jogo em torno da obscuridade não vinha da oposição entre duas dimensões de realidade: a que se herdava e a que se construía, ou ainda, entre consciência e inconsciência. O artista não pretendia opor a ordem daquilo que se vivia e se criava à dimensão dos conceitos herdados, pois, em sua visão, ambos estariam imersos num só plano. Nos anos sessenta, em entrevista a Otto Hahn,[23] Duchamp também afirma que embora os surrealistas houvessem desejado sair do aspecto superficial e sensual, a este acabaram retornando. Algo que o desagradava.

Marcel Duchamp diverge do grupo surrealista ainda com relação ao que podemos chamar de excesso — movimento eruptivo e erótico de assimilar o incompreensível — ambicionado senão pela maioria dos seus integrantes, especialmente por André Breton. Estando em acordo com a reivindicação surrealista referente a uma noção de prazer que não se adequava aos comedidos e funcionais padrões burgueses da época, para Duchamp, contudo, a mecânica da arte — amorosa, ou da vida — deveria funcionar com um mínimo de contato físico e se libertar do peso das coisas que necessitam materializar-se e concretizar-se por meio de suas intenções criadoras.

E, entretanto, foi exatamente para evitar a circunscrição da matéria que o artista afirmou haver se aproximado do espírito surrealista. Estes, ao contrário dos cubistas, não vinham trabalhando apenas sobre formas sublinhadas por meio

[22]WEISS, J., **The Popular Culture of Modern Art** – Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism, p.119.
[23]HAHN, O., Marcel Duchamp. **L' Express,** p. 22 et seq..

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

de telas ou objetos. A irreverência para com o caráter de mensuração, que se estendia à visão que o grupo tinha do caráter de uma língua, era algo que atraía a Duchamp.

Embora o aspecto iconoclasta dos surrealistas não fosse tão descomprometido como o dos dadaístas, havia um gosto em reciclar trocadilhos e anagramas. Sendo o vínculo dos primeiros com a literatura bastante forte, Breton e seu grupo se propunham a extrapolar o discurso lógico e a permitir que, através dos automatismos, aflorasse não só a falta de sentido, presente até na linguagem usual, mas também seu caráter construído e artificial.

Picasso vai aproximar seu trabalho dos surrealistas a partir de meados dos anos vinte. Em 1917, ele foi acusado pelos Dadaístas, entre os quais inicialmente podemos encontrar os mesmos Breton e Picabia, de ter um comportamento tipicamente burguês. Junto a Cocteau e Massine, Picasso estava trabalhando com *ballet*, então, considerado algo tradicional. Ainda assim, criou o cenário inovador do espetáculo *Parade*. Nesse período, como mostram as telas *La Danse* (1925)(fig.13), *Le Baiser* (1925)(fig.14), ou a seqüência de gravuras e óleos pertencentes à coleção Zervos (anos 30), o artista começa a tornar elástico e expressivo o vocabulário do cubismo. Mais curvilíneo, ele passa a convocar aspectos presentes no pensamento surrealista...

Dessa forma, embora não chegasse a se deixar contaminar pela irreverência surrealista ou dadaísta, Picasso entrou em consonância com o questionamento do caráter construído da linguagem presente entre os mesmos. Patenteando a mesma atração que os surrealistas nutriram pelos *objets trouvés*, os objetos-colagens não remetiam a uma economia dos seus materiais, nem tampouco às propriedades dos mesmos, como ocorria entre os construtivistas. Apresentando a interferência da presença corporal, o artista opõe aos materiais a violação da realidade, encontrando neles ainda um aspecto de resistência, implícita ao trabalho artesanal.

Através de ações sempre singulares, há a intervenção orgânica do artista sobre os *objets*, que agora já não são apenas *trouvés*. Impõem-se, a olhos a vistos, a sistematicidade e a preocupação formal inerente às suas buscas, que, evidentemente, o distanciam, mais uma vez do Dadaísmo. Para Picasso, os aspectos burlesco, anarquista e informal do movimento não se coadunam com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

sua visão de história, sobretudo de arte. Muito ao contrário, seus quadros em torno de Goya, Velásquez, El Greco e Rembrandt, só para exemplificar, são bem mais que uma re-interpretação da história da arte: embora apresentem o distanciamento de uma cena, como objetos de transferência pulsional e passional, eles mostram que Picasso nunca planejou separar seu trabalho de uma forte carga expressiva, como fizeram os iconoclastas dadaístas.

Já com Marcel Duchamp, a encenação de seus processos criativos vira *blague* e tem outro caráter. Presente nos próprios títulos dos trabalhos, o artifício da *blague*, também um movimento de colagem, é bem-humorado, mas impessoal. Em seu jogo de máscaras ainda, a *blague* em Duchamp é um movimento contra a mimese naturalista. Referência às fronteiras extremas do jogo, suas *blagues* são as próprias máscaras tornadas adesão e maquiagem. Liga-se ainda ao silêncio, ao esvaziamento, ao falso clivado no verdadeiro. Revela a dissimulação organizada e instituída como regra e antecipa o lugar do simulacro, como sua atitude de se travestir sob o codinome de *Rrose Sélavy*(fig.60).

Se associada à figura do arlequim de Picasso (fig.26), a *blague* também prefigura uma espécie de ausência psicológica e a tipificação de uma postura de despersonalização. Materialização extrema do jogo entre interioridade e exterioridade presentes nas ações criadoras, sua figura antecipa a dificuldade de traduzir-se como anteparo artificial ou *persona*. Assim, através do arlequim, é como blefe e ambigüidade que se apresenta. Sua figura parodia um crescente sentimento de ausência, de pertencimento, e de matriz. O arlequim pode ser tomado como emblema de um processo de descentralização, posto que, como um coringa, pode assumir qualquer posição. Simbolizando a tendência ao esvaziamento, indica o impedimento de qualquer interioridade.

Esse processo de esvaziamento e apagamento dos indivíduos vem sendo longo. Mesmo as táticas de choque das vanguardas — surrealistas, construtivistas, dadaístas e futuristas — foram desvitalizadas, ou simplesmente alteradas. As máquinas celibatárias e inúteis de Duchamp já apontavam para a ausência de um espaço cotidiano vital que unisse arte e trabalho. Ora, se a questão da produção, anódina, tende a se deslocar para o consumo, e esse consumo encontra-se esvaziado de significados (consumo "serial") — como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

mostrará mais tarde Andy Warhol — há que se levar em conta ainda o espaço cada vez menor para a autoria e para a expressão de ordem artesanal...

Unidas às transformações no mundo da produção, Adorno se refere a um processo de desencantamento e fetichismo[24] Para ele, as próprias condições de trabalho na modernidade seriam responsáveis pela alienação. Empobrecimento de vivências, para isso teria contribuído o caráter de substituição presente nos processos produtivos industriais.[25] Ele chama atenção ainda para o caráter volátil das subjetividades modernas em função dessa redução da profundidade das experiências individuais e sociais.[26]

Assim, embora Duchamp não se refira à presença do corpo como produtor imbricado de modo reflexivo nos processos e feitura dos trabalhos, ele não sublinha essa ausência de elo entre autor e obra, como Andy Warhol. Na realidade, Duchamp confunde os termos, pois sabemos que vários dos seus trabalhos foram feitos artesanalmente, sem que com isso repusesse o vínculo entre corpo e expressão. No entanto, para o artista era fundamental que a noção de escolha estivesse bem separada da marca de individualidade ou de originalidade. Ambas, para ele, uma tirania. Nesse sentido, foi também abandonando a procura de uma unidade entre o corpo humano e as coisas que Marcel Duchamp alterou a noção do fragmento: parecendo retirar e transpor os objetos do *continuum* da realidade [27], ele provoca a visão estilhaçada da unidade entre o Eu e o Outro.

Colocando-se contra o olhar que só compreende analiticamente e à distância, para Marcel Duchamp, a visão não deve se afirmar como demarcação de espaço e de diferença. Na ótica do artista, esse corpo humano, em constante situação de oposição, que ao fabricar mundo, elaborava homem também, não deve reter a idéia da ação transformadora como cultura precipuamente física, mas sim, e acima de tudo, como atitude mental.

Na ótica de Duchamp, ao transmutar e processar quimicamente a natureza a tal ponto, o corpo humano hoje traz não só os traços e as marcas dessa luta com a

[24]ADORNO, T. & HORCKHEIMER,M., **Dialética do Esclarecimento -** fragmentos filosóficos, p.40.
[25]Ibid., p. 47.
[26]Ibid., p.41.
[27]KRAUSS, R. , **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,** p.206.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

matéria — nele mesmo processado — como os conduz indiferenciados. Sem que possamos mais delimitar onde começa natureza e cultura, a representação desse corpo "desnaturado" e tornado distante, aparece em inúmeros trabalhos do artista.

Com Duchamp, todo conceito de arte é um artifício e um hiato de qualquer co-naturalidade, e toda obra de arte pode, desde o princípio, ser tomada como falsificação. Sua posição quer indicar que a idéia de falsificação, em última instância, não está ligada apenas às condições impostas pela industrialização. Ela significa também o desejo humano de permanência: calcado sobre o reconhecimento de nossa vulnerável condição mortal, e efetivado como uma cristalização, ao final provisória, em cada monumento da cultura e da arte, esse desejo é pura obra e indústria, e, portanto, artifício-humano.

Enquanto para Picasso a arte é "uma mentira que nos faz perceber a verdade", na perspectiva de Marcel Duchamp, toda criação se dá, já desde seu ponto de partida, como imperfeita tradução ou projeção.[28] Sob sua perspectiva ainda, sequer há uma verdade ontológica na arte, uma vez que o termo humanidade não passa de um ideal que abarca hipoteticamente todas as diferenças numa regularidade que paira fora dos contextos em que vivem os homens...

Também presente nas reflexões e nos próprios processos de elaboração artísticos modernos, esse resíduo é percebido como humanista[29] e até mesmo romântico. E, em última instância, existencialista. De acordo com Marcel Duchamp, desencantada e transposta para os processos produtivos da arte, a idéia de um organicismo entre o corpo — ou a mão do artista — e os processos de trabalho não passam de mera veleidade romântica. Para ele é necessário ainda eliminar o que ele vê como uma obsessão cultural, mais especificamente ocidental, de projetar uma idéia de homem que parte de uma relação com a natureza, ou ainda, com uma idéia de natureza. Para Duchamp, o primeiro contato e atuação do homem no mundo e com as coisas foi na realidade puro pensamento.

Diante da natureza, agora tornada quase muda, Duchamp percorre, com delicadeza, a "fala" quase ínfima da poética simbolista. Esta, não estando ligada à

[28]BENJAMIN, W., **A tarefa do tradutor,** p.XIII.
[29]CABANNE, P., **Entretiens avec Pierre Cabanne,** p.111.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

análise e ao conhecimento proveniente da visão, permanece lateral na tradição da história da arte ocidental. E é assim que o pensamento de Marcel Duchamp se ligará especialmente a Mallarmé. Preservando como este, o gosto e a vertigem pelas reverberações não espaciais da linguagem, Duchamp opta por preservar em seu trabalho a distância entre ele e as coisas. Essa recusa partia da constação de que o conceito de Ser e de projeção seriam uma invenção humana[30] e, desde já, uma criação em segundo grau.

O artista chama atenção para a falência da noção humanista e romântica de homem e de cultura no ocidente, e, na direção oposta, sublinha o sentido paulatinamente "artificial" emprestado à ordem da experiência pela modernidade. Ao isolar os acontecimentos da dimensão em que estão imersos os indivíduos e ao fazê-los viver como se desta houvessem se apartado, a modernidade separava cada vez mais o universo de produção do mundo do consumo e acabava por apresentar a dimensão da experiência como realidade não só distanciada, mas, por vezes, até mesmo fantasmática.

Na arte moderna, a noção de experiência foi muitas vezes elaborada como processamento e reflexão calcados na resolução sensorial da tensão criadora. Entretanto, na visão de Marcel Duchamp, esse movimento poderia representar também um possível naufrágio ou criar seu próprio retorno. Assim, pensa o artista, também o sonho, o jogo, o esquecimento, a vagabundagem física e psíquica, sobretudo a impassibilidade com relação à alteridade revelada nos materiais e nos artefatos humanos é que podem permanecer como manifestações do inapreensível e como soberano enigma. Caso, vale lembrar, permanecessem nos antípodas das noções de trabalho e das ações humanas dirigidas.

Marcel Duchamp compreendeu que a crítica mais profunda à arte moderna se daria na suspensão da própria identidade dos objetos. Se considerarmos que só nos termos das trocas é que a conformação das coisas se constitui para nós como valor, então as qualidades do mundo que nos circundam — nós mesmos aí compreendidos — já não existem fixa e substancialmente. Sobretudo no campo da arte, onde o que se projeta é na realidade um corpo fictício, no qual o valor do trabalho humano está naquilo que lhe escapa, no acaso e na travessia das fantásticas aparências que este vier a assumir. Assim, será somente a partir da

[30]CABANNE, P., **Marcel Duchamp:** engenheiro do tempo perdido, p.153.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

aceitação dessa realidade que o homem contemporâneo pode reaver, acredita Duchamp, sua soberania e liberdade.

Entretanto, a partir de uma condição em princípio negativa e de dissolução, a idéia de fragmento que se extrai a partir do percurso de Marcel Duchamp indica também uma outra forma e uma outra maneira de perceber o mundo: aqui, a noção de experiência já não tem sua continuidade garantida sobre a ampliação dos objetos da arte e da cultura. Além disso, o aspecto fragmentar da trajetória de Duchamp indicia uma perda quanto à faculdade de trocar experiências.[31] Mas ao apontar para a estratégia da desmaterialização na arte, Duchamp fornece positividade ao corpo, mais uma vez, através da noção de densidade.

Como na aventura do *flâneur*, que navega na multidão nutrindo-se de seu próprio isolamento, Duchamp sugere uma relação mais fluida e cética com a noção de experiência. Ele busca explorar o desatino da mesma, seja através dos automatismos, seja pelos abismos da linguagem.

Quanto a Picasso, seu trabalho interessa-nos sobretudo a partir dos anos trinta, quando a dispersão disciplinada dos objetos na reverberação impessoal da tela cubista se transforma num movimento que antes aprofundará e ampliará essa direção do corpo: colapso simbólico da discriminação entre vida e morte, suas formas passam a buscar o aspecto transitivo que escapa ao *continuum* da tela como entidade auto-contida.

Nesse período, Picasso parece trabalhar sobre relações que vêm ampliar a cisão entre as pulsões que seriam da ordem da "natureza" e as coordenadas da cultura. Ao corporificar a dinâmica da dimensão coercitiva que se apresenta através dos restos dos mecanismos representativos tradicionais e ao questioná-los, ele reconstruirá corpos que se transtornam e se retorcem.

Retomando as coisas que via e figurava, interligando-as a uma impossível coincidência entre linguagem e mundo, Picasso se debruça sobre uma realidade que, ao tempo que se manifesta, se esquiva. Será pelo trabalho — trabalho árduo — que ele continuará a buscar elementos que são, inclusive, avessos à representação.

[31] WALTER, B., O Narrador. **Os Pensadores,** p.57.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

De acordo com Michel Foucault, entre 1775 e 1795, teria havido uma mudança irreparável no campo epistemológico: o saber, como modo indiviso entre "sujeito que conhece" e "objeto de conhecimento", desloca-se do nível da produção para o da troca. Assim, os nomes deixam de aderir às coisas e passam ali a se estabelecer apenas provisoriamente. Em Picasso, esse processo de dissociação — ou desmaterialização — estará presente no trabalho vivo de elaboração da linguagem e apresentar-se-á tanto no aspecto fragmentar e dramático de suas linhas, quanto na retomada produtiva dos mestres que o precederam na história da arte.

Mas essas trocas devem acontecer na ordem do vivido. É nela que Picasso interpenetra o externo e o interno. Na estruturação do quadro, ele passa a enraizar as coisas numa proximidade vertiginosa, fazendo com que o estreitamento entre as formas surja como sendo da ordem da alucinação. Numa experiência crescentemente passional com o espaço, ele se insurge contra a tendência ao controle dos afetos, o retraimento dos indivíduos e à negação dos instintos. Ao expor membros distorcidos, ele se rebela contra a idéia de dominação. Faz ressurgir vida de vísceras, revolve fragmentos e objetos utilitários cotidianos. Sua atitude é de provocação, pois faz com que estes se debrucem em direção ao espectador numa espécie de derramamento, como se fossem a um só tempo corpo e espaço. Entrelaçadas, suas formas mal se contêm na superfície da tela.

Ameaçado por tudo o que nos constrange e violenta, o trabalho de Picasso une a construção de corpo ao peso da realidade: do e no mundo, somente a arte pode operar a transmutação dos valores... Junto à ênfase dada à idéia de criação como "uma soma de destruições,"[32] Picasso traz dor e agonia ao seu processo de trabalho: condição de nossa própria finitude e miserabilidade. Embora seja evidente que a ação criadora e cognoscitiva está ligada à vida, nesse movimento mesmo fica clara nossa descontinuidade com relação a esse mundo a ser desbravado. E, assim, essas atitudes concomitantes de conhecimento e interpretação passam a ser também ações recíprocas de violação.

Segundo Hannah Arendt, em qualquer processo de fabricação a ação humana já é implicitamente uma atitude de violação: criadora do mundo do artifício, a ação construtiva é essencial e dialeticamente destruidora. Desse modo,

[32]O'BRIAN, P., **Pablo Ruiz Picasso,** p.422.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

o que diferencia os processos produtivos da vida, ou labor, dos processos artificiais de fabricação é que os segundos se guiam por seus produtos finais e necessitam de modelos. Para a autora, esses modelos não desaparecem: ao contrário, ainda que diversificados, multiplicam-se nos produtos finais. [33]

Picasso estabelece uma dialética em que propõe a si mesmo e ao espectador a re-encenação de uma proximidade e continuidade e também o afastamento ou descontinuidade com os próprios processos da vida. Ele passa a trabalhar de tal modo que a posição do olhar, e, portanto, do corpo nunca se reduza ao lugar que ocupa.

Esse corte simbólico advindo do movimento criador visa paradoxalmente tornar de novo viva e encantada a relação com o entorno. E, ao final, num movimento de adesão e paroxismo, como presente no *pathos* romântico e expressivo semelhante ao de Goya, na tensão quase passional que se constitui entre a tendência à fragmentação e o simultâneo desejo de unidade presentes em seu trabalho, Picasso pode ser tomado como diametralmente oposto à posição neutra, descontínua e distanciada, quase de *dandy*, de Marcel Duchamp.

Dessa forma, as obras de Pablo Picasso e Marcel Duchamp vêm nos propor um olhar — e corpo — sobre as condições e modos de apresentação da experiência criadora, envolvendo ainda uma reflexão sobre a alteração e renovação do saber e da sensibilidade ocorridas no século passado. Nessa direção, num primeiro capítulo, gostaríamos de examinar o modo como Picasso, a partir da constituição e do desdobramento do vocabulário cubista, corroeu, por dentro, o sistema de representação em perspectiva tradicional. Investigando a natureza das formas sólidas, mas desejando expressar isso de maneira nova, ele retorna constantemente ao conceito geométrico da perspectiva, mas o faz para transformá-la. Mecanismo de ordenamento e orientação simbólicos, a perspectiva — herança do espaço distanciado da arte renascentista — foi retesada ao seu ponto máximo por Picasso.

Acreditamos que foi a partir da evocação da dimensão "primitiva" que Picasso — formal, mas acima de tudo afetivamente — expandiu e alargou seu

[33]ARENDT, H.., **The Human Condition***:* a study of the central dilemmas facing modern man, p.116.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

agir, renovando por dentro os instrumentos construtivos da linguagem pictórica legados pela arte renascentista.

É evidente que Picasso ainda estava inserido no quadro de uma grande crise de valores relacionada à noção de homem, de natureza e de história, que vinha se aguçando já desde a segunda metade do século XIX. De um modo geral, o fascínio pela arte "primitiva" na história da cultura ocidental resultava da atração por modos de convívio, de organização e de auto-apresentação pré-industriais.

Picasso assimila a frontalidade das esculturas primitivas, dilui a noção de individualidade e transtorna o diálogo entre fisionomia e identidade corporal. Ao buscar alguns elementos construtivos presentes na arte "primitiva", mas, acima de tudo, o impacto de sua presença, ele alcança a aproximação entre espectador e tela e neutraliza a distância interposta pelo sistema perspectivo.

Tomando a trajetória de Picasso a partir dos anos trinta — quando empreende o relaxamento da grade cubista e traz para a superfície seus elementos constituintes — o primeiro capítulo, intitulado *O mundo em perspectiva ou um mundo fora de perspectiva: o corpo sob a ótica de Pablo Picasso e Marcel Duchamp*, apresenta esse empreendimento em oposição ao mundo não perspectivado de Marcel Duchamp. A partir da especulação de Duchamp a respeito da quarta dimensão e do seu questionamento com relação à arte "retiniana"[34], o capítulo constrói um recorte teórico que permite acompanhar uma trajetória criativa na qual se pretende figurar o lugar do vazio e do que não se toma posse.

Enquanto o primeiro capítulo analisa duas maneiras de construir e simbolizar o espaço na modernidade, isto é, dois modos diversos de se estabelecer e cruzar relação entre espaço e objeto, no segundo capítulo, tomando por base o colapso da experiência romântica e expressiva e a impossibilidade de comunicação e transmutação presentes nas experiências criadoras, relacionamos o universo de Marcel Duchamp à condição de fragmento.

No segundo capítulo, *Corpo capturado e corpo obliterado: Pablo Picasso e Marcel Duchamp*, a questão é a imagem do corpo, isto é, não a sua posição concreta no processo criador, tampouco o corpo figurado, mas acima de tudo o

[34]CABANNE, P., **Marcel Duchamp** - entretiens avec Pierre Cabanne, p.52.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

corpo metaforizado. Tanto no trabalho de Pablo Picasso, como no de Marcel Duchamp, a maneira como esse corpo vai se fundar como cultura e como arte é vem estabelecer duas posições antagônicas, reveladas pelas trajetórias de dois dos maiores nomes da história da arte no século XX.

Unindo a ótica de Marcel Duchamp — finalmente desesperançada — à teoria de Jacques Lacan, quando este afirma a impossibilidade do homem poder constituir "objetos totais,"[35] e sustentando ainda nossa visão ao enfoque de Benjamin e a Marx sobre o caráter fetichista das mercadorias, constituiremos um terceiro capítulo: *O mundo como totalidade fragmentada ou um mundo como fragmento: fetiche em Pablo Picasso e Marcel Duchamp.*

Para desvendarmos o universo palmilhado e assenhoreado por Picasso, abordaremos um aspecto dos fetiches diverso daquele que se fez presente na trajetória de Marcel Duchamp. Explorando um desejo nítido de totalidade, retornaremos ao fundamento ainda religioso, ou mítico, da obra de arte, e assim, convocamos a noção de fetiche proveniente da antropologia. Nesse sentido, tanto o pensamento de Lévy-Bruhl, como o de Sigmund Freud, nos auxiliará a analisar o envolvimento do trabalho de Picasso em direção a essa dimensão "primitiva" ou "arcaica".

Distanciado da dimensão "arcaica" e mágica de Picasso, no qual há uma valorização da dimensão física dos atos humanos, Marcel Duchamp salienta o aspecto *voyeurista* — e transformista — da arte e realça seu aspecto inapreensível. Enquanto relação que mede a distância entre o corpo e o trabalho de arte, o artista perpetua a separação entre o produtor e seus objetos e conjura a condição do desejo como movimento que não se concretiza, nem cristaliza... Invoca-o como possibilidade de extravio, como exclusão e fragmento, enfim, como elo perdido.[36]

No quarto capítulo, trataremos das relações imaginárias e concretas que Marcel Duchamp e Pablo Picasso estabeleceram com as máquinas. Interessa-nos perceber como os artistas puderam relativizar a organização de todo um saber anatômico. Desse modo, inversa, mas compreensivelmente, falando das máquinas, o capítulo acaba remetendo de novo à construtibilidade do corpo nos

[35]LACAN, J., **Escritos,** p.183.
[36]DUCHAMP, M., O ato criador.**A nova Arte,** p.73.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA

trabalhos de ambos: qual seria o lugar e delimitação possível não só do corpo humano, mas qual o lugar ocupado pelo corpo na arte hoje, aqui também entendida como cultura.

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, se propõe a examinar como a relação estabelecida pelos artistas entre seus trabalhos e as máquinas pode ser abordada a partir das noções de autenticidade e cópia. Centrais no diálogo estabelecido entre os processos produtivos predominantes na arte moderna e os que se fizeram presentes na arte contemporânea, essas noções podem ser problematizadas como uma possível delimitação conceitual dos territórios modernos contemporâneos na arte e sua interação com o universo do desejo frente aos processos de automação da modernidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210221/CA