

2

O Mundo em Perspectiva ou um Mundo fora de Perspectiva: o corpo sob a ótica de Pablo Picasso e de Marcel Duchamp

Este capítulo pretende explorar os diferentes tratamentos dados por Pablo Picasso e Marcel Duchamp ao modelo de construção em perspectiva. Sistema particular de projeção e correspondência de mundo e de corpo, em algumas obras dos artistas, a perspectiva apresenta-se vinculada à dimensão significativa dos espelhos e dos mecanismos fotográficos. Assim, perspectiva, espelho e processos fotográficos serão abordados aqui enquanto instâncias produtoras de sentido. Interessa-nos mostrar como Picasso e Duchamp sugeriram modos instigantes de recriar a arte moderna a caminho das inflexões do lugar do espectador e a partir da idéia de cena. Centraremos nossa análise sobre a tela *Demoiselles D'Avignon* (1907-1937)(fig.10) e a retomada em série das *Meninas* de Velázquez por Picasso, já nos anos cinqüenta. Os trabalhos *Étant Donnée* (1946-1966)(figs.67,68,69,70) e *Le Grand Verre* (1915-1923)(figs.80,82.a,82.b) de Marcel Duchamp também serão focalizados.

2.1.

Perspectiva

De início, é importante lembrar que não são as coisas que se ordenam em perspectiva e sim nosso pensamento que assim as organiza, em resposta e em troca, aos sinais que o olho absorve e deixa que se imprimam na retina. Sabemos que a percepção e o conhecimento ligados à visão fabricam e ao mesmo tempo se servem de um aglomerado simbólico que pode ser interpretado como continuidade e coerência perante a descontinuidade do visível. Essa lógica cultural também própria às paixões faz com que um ato de consciência e seu objeto não sejam, respectivamente, aspectos subjetivos e objetivos de uma mesma coisa: o visível não é explorado somente do

“exterior”, mas também do “interior”. Nessa ordem subjetiva, coexistem afetos, afecções, intensidade e até mesmo a clivagem dessas intensidades. Assim, presente no desejo de conhecer — e o ato de olhar é pulsão de apropriação — há sempre uma re-apresentação criadora e ressonâncias emocionais de experiências, inclusive de suas partes não racionalizáveis.¹

Se o ato de cognição da percepção é simultaneamente sintético e afetivo, a perspectiva, embora de ordem cultural, também não faz parte de nosso equipamento biológico. Sistema artificial e simbólico, a perspectiva foi fabricada no universo histórico e mental do Ocidente: criada pela simbólica renascentista, ela fornece uma posição privilegiada ao olho humano no registro do mundo, pois nela, o ponto de fuga supõe uma correspondência entre um instante que é na verdade fictício e a posição do olhar do espectador em um ponto concreto e determinado do espaço.

Instantâneo fixado na tela, a construção em perspectiva traz em si a ressonância das transformações e correspondências possíveis. Ela não esgota o campo da visão, onde a produção visual de sentido coincide com o da imaginação de um espaço tridimensional.² Mas, por que imaginação? Porque embora o conceito de três dimensões esteja firmemente incrustado em nosso universo mental, as únicas dimensões certas são a altura e a largura, que se traduzem como verticais e horizontais. A partir da geometria clássica grega de Euclides (séc. III a.C.) é que o espaço passou a ser concebido como tridimensional e simultaneamente “plano”. Porém, a terceira dimensão, através da qual “apalpamos” o mundo, é ilusória³. Desse modo, se ponderarmos que as imagens físicas assemelham-se a impressões químicas produzidas na retina, mesmo a tridimensionalidade pode ser considerada, em última instância, como um efeito ótico.

Sistema de regras geométricas que permite apresentar nas duas dimensões da tela coisas que se dispõem em três, a perspectiva busca criar uma rigorosa adequação entre os objetos no espaço e sua representação em superfícies bidimensionais. Pretende ainda que a imagem apresentada na superfície da tela corresponda ponto por ponto à visão dos objetos no espaço

¹GRASSI, C., *Sociologie du dispositif photographique*, p.193.

²LACAN, J., *Seminário 11*, p.86.

³KAKU, M., *Hiperespaço*, p.53.

tridimensional. Ela pode ser tomada como sinônimo de uma relação dialética entre as ações de conhecer e penetrar, na qual tanto se manifesta uma integração, como uma cisão.

Como um recorte, a perspectiva se liga à situação de reflexividade dos espelhos. Ao buscar uma posição que é tanto real como imaginária, ela pressupõe ainda uma identidade entre os sujeitos e seus traços visíveis. Dessa forma, esse tornar visível que atua como janela, é também um colocar-se à distância.

Embora ainda incipiente no *Quattrocento*, ao apresentar-se como projeto e ferramenta virtual, a perspectiva subverteu relações de trabalho e acabou transferindo o comando para quem tivesse o aprendizado privilegiado dos princípios geométricos nela implícitos. Na seqüência de separações inerentes ao processo de divisão social do trabalho, a perspectiva promovia ainda uma separação radical entre trabalho intelectual e trabalho manual, entre o conceber e o executar, entre o engenho da matéria simbólica e a sujeição de formas simbólicas dispostas a priori.

Através de Leone-Battista Alberti (1404-1472), o espaço renascentista se firma como teoria do lugar e das posições que o corpo nele ocupa.⁴ Referida a uma perspectiva central e opondo-se constantemente ao vazio, isto é, àquilo que não é corpo, a perspectiva com Alberti mostra-se como metáfora corporal orgânica e tridimensional que vai inspirar a composição da história. Agora, de acordo com Georges Vigarello é o corpo humano que serve de base e de medida para a construção e lugar figurativo desta história, que se assinala por meio do “gesto inaugural”⁵ do pintor e da simbólica da tela renascentista em “janela.”⁶

Entretanto, na construção do universo perspectivado não há uma modulação recíproca entre corpo e ambiente, o que se evidenciava no teste dos espelhos. Através destes, os artistas renascentistas corrigiam a visão natural, isto é, contínua e ilimitada. Os espelhos eram úteis para a reprodução de situações simétricas, de proporcionalidade e de contraposição de quantidades equivalentes de claro e escuro⁷. Todavia a perspectiva falhava no momento de espelhar as nuvens, por exemplo. Segundo Hubert Damish, a representação do elemento aéreo, corpos

⁴PANOFKY, E., **O Significado nas Artes Visuais**, p.64.

⁵“Inaugural” aqui, como no texto de Georges Vigarello, no sentido de delimitação e circunscrição de espaço na tela e não no sentido de gesto “originário” como veremos cap.II

⁶VIGARELLO, G. & PORTER, R., *Corps, Santé et Maladies*. **Histoire du Corps**, p.416.

⁷ARGAN, G., **Clássico-anticlássico**, p.87.

sem superfície, acabava excedendo os meios fornecidos pela perspectiva artificial, vinculada a tridimensionalidade e a dimensão corporal. Para o autor, com ou sem o auxílio dos espelhos, essa impossibilidade manifestava-se como “o próprio index (no sentido estrito do termo) de uma descontinuidade entre uma ordem que podia ser representada pelos meios que são os da ‘perspectiva artificialis’, e esse outro elemento que, por não admitir nem termo nem limite, parece escapar a toda apreensão e exigir ser apresentado como natural”.⁸

A perspectiva do *Quattrocento* reivindicava a objetividade. Nela, por definição, o “objeto” se colocava separado e distante do espectador e impunha suas leis formais, entre as quais a exigência de simetria e de frontalidade. A construção da cena dava primazia e centralidade ao lugar da testemunha. Por isso, desconsiderava a vista oblíqua, cujos eixos não se deixam apreender de modo objetivo sem que haja intervalos. Ao contrário, no espetáculo renascentista, a separação entre o olhar e o mundo dos objetos se torna manifesta.

Criada em referência a um sujeito situado fora da cena, imóvel e acima da linha do horizonte, esse espectador ali está, todavia, implicado, pois enquanto espaço de enredamento e de comunicação à distância, a perspectiva mensura e consolida os corpos, ou substâncias, que representa. Elevados à condição de artefato, a heterogeneidade destes elementos figurativos era suavizada pela homogeneidade da hierarquia realizada por meio de sua construção. Nela, as figuras vão decrescendo conforme vão se ajustando ao fundo da tela. Embora inspire harmonia, essa visão hierárquica já não escamoteia a quebra da unidade entre homem e mundo.

Ao visar corrigir as imperfeições dos mecanismos de construção das imagens pictóricas em perspectiva, o auxílio de espelhos torna patente que a perspectiva era um modelo entre vários possíveis. A atuação corretora dos espelhos possibilitou a projeção e a interrelação de diferentes sistemas de referência: “corpo a construir”, “plano onde edificar” e “centro de projeção”. Mas, caso particular de um método projetivo, esse “euclidianismo” que inspira uma centralidade e a associação de um ponto de vista do olhar a um ponto de vista no espaço será rejeitado pelo cubismo no século XX, uma vez que este se associa a

⁸DAMISH, H., *L’Origine de la Perspective*, p.118.

uma noção de simultaneidade e à representação de diferentes momentos sem necessidade de escaloná-los hierarquicamente.⁹

2.2.

Pablo Picasso e a Perspectiva

Ao analisarmos os exercícios feitos por Picasso sobre a noção de perspectiva — através dos quais o artista criava variações e inversões por meio de um cruzamento entre corpo e processo produtivo — percebemos que suas inflexões e lugares imaginários partiram dos próprios elementos pelos quais os mecanismos perspécticos se concretizavam. Ao desnudar seus elementos constitutivos, Picasso mostra como a perspectiva havia se transformado em um dos alicerces do processo de racionalização e conhecimento na modernidade. Ele inverte o preceito inerente à construção renascentista.

Enquanto a perspectiva estabelecia uma enorme importância para a distância fixada entre o observador — isto é, o sujeito criador — e os objetos, Picasso e Braque, inversamente, afirmavam trabalhar situando o corpo em frente e bem próximos à tela, para que assim pudessem processar figura e fundo ao mesmo tempo.¹⁰ Também uma decorrência da inversão do processo de fatura e da noção de projeto, posto que no cubismo espaço e objeto se materializam juntos, há uma insurgência do conjunto das figuras para fora da tela, enquanto no sistema de construção em perspectiva a cena, ao contrário, parece retroceder em relação ao corpo do espectador e do artista e mergulhar no fundo imaterializado da tela.

Embora o período propriamente cubista fuja ao propósito desse estudo, ele será considerado como ponto de partida. Ao se referirem aos processos que antecederam o cubismo, Mark Antliff e Patrícia Leighten citam Henri Poincaré (1854-1912) como um dos primeiros a estabelecer as bases para uma geometria não-euclidiana. Poincaré demonstra que não existe espaço geométrico a priori e que nossos modelos espaciais resultam, ao contrário, da fusão dos espaços visuais, táteis e motores. Ele afirma que nossa experiência de espaço está associada à projeção de nossas reações a estímulos corporais. Dessa forma, nossa percepção

⁹ANTIFF, M. &LEIGHTEN, P., **Cubisme et Culture**, p.71.

¹⁰KARMEL, P., **Picasso and the invention of cubism**, p.13.

de espaço seria o produto de nossas faculdades sensoriais, que mudam a quantidade em qualidade e tornam o espaço qualitativo.¹¹ Nesse mesmo período deve-se considerar os escritos de Henri Bergson (1859-1941) que realçavam o caráter da inteligência como atividade cognitiva sem neutralidade. Para Bergson, a experiência humana do tempo e mesmo a temporalidade criadora da evolução biológica nada tinham a ver com o conceito determinista de tempo elaborado pelos positivistas do século XIX.

Fritz Heinemann (1889-1970) comenta que até a descoberta das geometrias não-euclidianas, por volta de 1820, a matemática considerava seu saber independente da experiência. Ao formalizar-se, ela se orienta para uma teoria do conhecimento, para um saber de conteúdo que vai se expressar nas teorias positivistas a que Bergson se refere. Assim, entre os racionalistas do século XIX, teoria do conhecimento e matemática adquirem preponderância com relação às ciências da natureza.¹²

Os anos que vão de 1890 a 1910, foram fundamentais não só na física, como para as transformações subseqüentes na história da arte.¹³ Linda Henderson refere-se à descoberta do raio-x em 1895 e à processos no domínio da física e da química ligados à desmaterialização. Ela lembra os debates em torno da quarta dimensão, correntes na época.¹⁴ Proclamava-se, sobretudo, a relatividade do conhecimento e rejeitava-se a geometria euclidiana por estar referida a um espaço quantitativamente mensurável.

Formulada nos primeiros anos de 1820, a geometria não-euclidiana punha em questão uma fórmula evidente do postulado de Euclides segundo o qual duas paralelas não convergem jamais. Recorrendo à idéia do espaço curvo, matemáticos como Georg Friedrich Riemann demonstram o contrário. Concebendo o espaço como uma miríade de curvas, curvo e arredondado, Riemann afirma que as figuras, ao se deslocarem, mudam constantemente de forma.

¹¹ ANTIFF, M & LEIGHTEN, P., *Cubisme et Culture*, p.73.

¹² HEINEMANN, F., *A filosofia no século XX*, p.284.

¹³ ANTIFF, M. & LEIGHTEN, P., op.cit., p.61.

¹⁴ HENDERSON.L., *Duchamp in Context* - science and technology in the Large Glass and related works, p.5.

Ao induzir a uma idéia de forma “maleável”, a relação entre a geometria espacial de Riemann e o movimento das formas neste espaço inspira inúmeros cubistas. Eles elaboram “equivalentes pictóricos” para uma “geometria não-euclidiana”.¹⁵ Mas, ironia, comenta Linda Henderson, Duchamp absorve de Bergson — cujo vitalismo também se contrapunha à visão objetivista de espaço — exatamente os escritos que os cubistas não deram atenção. Possivelmente para se opor ao grupo cubista Puteaux, com o qual tinha mais contato, os textos de Bergson *L'élément comic dans les mots* e *Évolution Créatrice*, de 1907, foram aqueles que despertaram maior atenção por parte do idiossincrático Duchamp.

Provenientes da física e da química, a fluidez proposta pelas novas teorias não impediram os cubistas recuperar a opacidade da pintura e fecharem a projeção em “janela” da tela renascentista. Nesta, a superfície havia se transformado na ilusão de um vidro transparente e, para além dela, é que se situava a importância da cena. O cubismo recupera a materialidade das formas, que mesmo o Impressionismo havia dissolvido, e restitui simultaneamente sua importância e a do espaço. Ao fecharem o espaço da tela, os cubistas dão importância maior tanto aos artefatos quanto ao aspecto fabril dos materiais nos quais se apoiavam. Segundo Giulio Carlo Argan, o processo de “identificação estrutural” cubista “entre as coisas e o espaço não podia ser interrompido pela consistência material e impenetrável das coisas.”¹⁶

Entretanto, mesmo partindo de uma situação de planaridade, posto que a superfície cubista era o meio, condição e corpo da pintura, Picasso ainda estava dialogando com uma concepção tridimensional de forma: o que no sistema construtivo em perspectiva apresenta-se de modo incorpóreo, como se espaço e objeto estivesse além,¹⁷ agora é substanciado através da positivação do espaço “negativo” da tela, ou seja, com seu fundo. Assim, a consubstanciação dos corpos cubistas neutraliza o jogo entre luz e sombra pelo qual se construía a relação de proximidade e de distância na cena pictórica renascentista.

Os cubistas trazem o fundo para a superfície da tela e ao esgarçá-la criam uma situação onde já não pode haver uma delimitação nítida entre as figuras. Essa

¹⁵ ANTIFF, M. & LEIGHTEN, P., *Cubisme et Culture*, p.62.

¹⁶ ARGAN, G.C., *Arte Moderna*, p.426.

¹⁷ *Ibid.*, p.212.

interpenetração, na qual as formas e o espaço ao redor das mesmas passam a interagir e a se contestar uns com os outros, produzia uma situação de dissolução.

Se inicialmente o cubismo de Picasso, ao invés de reforçar, deixa submergir a solidez escultórica de suas figuras na tela, por outro lado, ele alarga e dá corpo a esse mesmo senso de espaço: desfaz os contornos naturalistas de suas figuras e transforma o espaço da tela cubista num *continuum* ininterrupto pelos quais espraia a noção de textura e de corporeidade por toda a superfície da tela, como vemos em *Ma Jolie* (1911-1912)(fig.3) e *Guitar, Feuille de Music et Verre* (1912)(fig.4), onde o artista unifica figura e fundo. Os planos multifacetados dessas telas parecem em movimento e em flutuação. Impulsionado pela dilatação das formas fechadas, esse fluxo empurra a plasticidade das figuras¹⁸ para a superfície da tela. Dando a ver corpo e tela como entidades imersas numa mesma continuidade espacial, a pintura cubista eliminava a ilusão de tridimensionalidade.

Era necessário liberar o espaço, quebrar os volumes e multiplicar os planos, como se o olho, ao invés de ficar imóvel como ocorria na perspectiva clássica, pudesse e devesse se movimentar. Assim, os cubistas pretendiam mostrar aquilo que estava escondido pelos primeiros planos.¹⁹ Essa mudança na maneira de representar e figurar o mundo fragmentado e diluído descortina o que Charles Taylor denominou “*self* moderno”: “corpo” individual e coletivo antes referido à idéia de fluxo e de continuidade, a emergência dos sujeitos e dos sentidos passa a se constituir sobre as trocas nas linguagens²⁰.

Tornados retrato e lugar de interrogação, é por meio da interação histórica entre a construção em perspectiva e o uso de espelhos que um novo horizonte espiritual e um novo espaço entre homem e mundo vai exigir tanto distância como oposição. Agora se reconhece um universo no qual os significantes deixam de ser externos, como na situação das experiências especulares, que exhibe tudo o que pode ser apreendido em sua potência, isto é, o reconhecimento de qualquer coisa outra ali implicada, como vemos na modernidade construtiva formulada por Picasso.

¹⁸ neste contexto forma e figura estão em situação de equivalência

¹⁹ DOMENECH, J.M., **Autour de Pablo Picasso**, p.2.

²⁰ TAYLOR, C., **As Fontes do Self** - a construção da identidade moderna, p.509.

Na tela *La Dance* (1925)(fig.13) de Picasso, os espelhos apresentam-se como anteparos que tomaram corpo. Eles dão a ver e simultaneamente confundem o que está dentro e o que está fora de seu espaço, vindo inaugurar uma outra etapa, de transitividade, na arte moderna. Em *La Dance* (1925) vê-se uma janela: como um quadro dentro de um quadro, percebe-se uma ausência de comunicação entre interior e exterior, uma ausência de vãos e uma privação da relação entre o espaço exterior e interior. Nela, uma das figuras se desdobra num perfil masculino, como se o artista entrasse na cena.

Picasso carrega os espaços e os objetos com qualidades emocionais, onde o “não parar,” como no exorcismo da dança a que a tela se refere, é também um modo de conjurar a morte. O dinamismo do quadro não está apenas nos passos dos dançarinos. A mobilidade passa para o lugar do espectador que agora desempenha um papel de protagonista. *La Dance* quebra com a estrutura clássica da representação, pois ali, de acordo com Giulio Carlo Argan, o espaço não é sentido como algo capaz de circunscrever e resolver a contraposição entre corpos e não-corpos.

No espaço renascentista, as formas possuíam valor de *ratio* — causa de todas as espécies infinitas — donde a forma, o desenho. E Giulio Carlo Argan completa: “(...) é verdade que a perspectiva nos ensina a representar como pequeno o objeto longínquo; mas nos ensina também que aquela figura ou aquele objeto, embora pareça pequeno, é tão grande quanto as figuras ou os objetos em primeiro plano.”²¹ Assim, a diminuição das formas conforme seu escalonamento na tela não alterava sua importância, pois ao deixarem de representar “a perfeição divina” elas haviam passado a ser consideradas “realidades finitas, com significados em si mesmas”. Num frágil equilíbrio e movimentação, o espaço renascentista já indica de modo sutil o espaço fluido da modernidade.

Em *La Dance* (1925)(fig.13), esse caráter finito do mundo perde toda delicadeza e a fenda da morte apresenta-se na própria elaboração das formas: fração de vida, a dissolução e o fim passam a fazer parte da própria elaboração e projeção do corpo humano. Mostrando uma condição outra da modernidade, diferente da renascentista, Picasso torna presente o que antes se dava como indicação de uma indefinível ausência. Seguindo os passos de Cézanne (1839-

²¹ ARGAN, G. C., *Clássico Anticlássico*, p. 95 passim

1906), ele retoma o espaço ainda heterogêneo dos primeiros renascentistas, como Cimabue, e faz com que a superfície da tela desça em direção ao espectador.²² Esse espaço — também presente em El Greco (1541-1614), de quem Picasso absorveu a entrada triangular superfície adentro — parece avançar do alto. Este descenso e avanço das formas para baixo e para fora da tela são percebidos pelo espectador como monumentais, como vemos em *Demoiselles D'Avignon* (1907-1937)(fig.10).

Les Demoiselles D'Avignon levou trinta anos para ser “concluída”. Ela antecipa e é simultânea às pesquisas propriamente dita cubistas do artista. Picasso transforma a arquitetura rígida de Cézanne com uma dureza, nas palavras de Argan, “expressionista.”²³ Assim agindo, ele ‘distende a cor com zonas lisas apenas para fazê-las contrastar com as linhas duras, cortantes e angulosas.’²⁴ Dividido em inúmeros planos agudos como se fossem estilhaços de vidro, seu fundo se encrava em meio às figuras. Deformado e decomposto como suas figuras, sua presença concreta impõe-se. *Les Demoiselles* mostra que o espaço não é interrompido pela consistência material e impermeável das coisas; nosso campo perceptivo é que assim o organiza.

Como em Paul Cézanne, em *Les Demoiselles D'Avignon* (1907-1937)(fig.10), são as sombras que, achatadas, definem o modelado. Esses nus não estão em relação com nenhum tipo de luz exterior e assim toda a imagem apresenta-se unida a monumentalidade. Imagens icônicas, as *Demoiselles* não fazem nada, simplesmente posam e se fazem presentes. Elas produzem um efeito emocional no espectador buscado por Picasso na integralidade da escultura negra, uma vez que esta condensa todo o espaço em sua estrutura plástica. Não é o exotismo da arte “primitiva” que lhe interessa, e sim, a transposição de uma ausência de distinção entre as formas e o espaço, como vemos no diálogo constante entre a estrutura plástica de suas esculturas e o suporte bidimensional da pintura. Daí seu aspecto monumental: pela eliminação de detalhes que possam distrair a peculiar relação entre figura e fundo, pela contundência e a definição dos protagonistas que parecem vir em direção ao espectador e que estabelecem uma relação de autoridade nesse contato para quem olha a pintura.

²²KARMEL, P., *Picasso and the invention of cubism*, p. 24.

²³ARGAN, G. C., *Arte Moderna*, p.423.

²⁴ Ibid.

Suscitadores dos sentimentos de veneração e impacto, a principal fonte do ícone é sua própria figura.²⁵ Ao apresentarem afinidades com os tótems das culturas primitivas, secularizados, esses ícones ainda conservam nas obras uma aura sacra e inspiram proximidade. Embora o processo de secularização na modernidade haja afetado não apenas a cultura religiosa cristã, mas também as culturas “primitivas,”²⁶ a assimilação do “arcaico” em Picasso ultrapassa a mera utilização de motivos. Baseado numa linguagem que lhe permite liberdades plásticas até então não alcançadas nem mesmo pela pintura de Cézanne, em seu “primitivismo” confluem tendências heterogêneas que se perfilam como alternativa ao classicismo e às construções perspectivadas. Vindo em direção ao espectador, a fonte principal do ícone é sua figura, que, embora não seja a única, é a mais importante.

De acordo com Pepe Karmel, foi antes de exibir *Les Demoiselles*, a partir do verão de 1914, que Picasso retomou uma qualidade sensual em seus trabalhos e passou a usar curvas para delimitar suas formas. Rejeitando a imposição da grade cubista,²⁷ procedimento que já aparece na tela *La Dance* (1925)(fig.13) e em quase toda sua produção de aspecto biomórfico dos anos 20, Picasso passa a arredondar suas formas. Nesta tela, as figuras já não parecem mais estar submergindo no espaço, como em *Ma Jolie* (1911-1912)(fig.3), ou mesmo na escultórica *Trois Femmes*(1909-1910)(fig.7). Surgida através de uma porta apenas entreaberta, em *La Dance* a figura humana que irrompe não apresenta o caráter de efígie — e, portanto, de distância — como vemos nas figuras das *Demoiselles D’Avignon* (1907-1937)(fig.10). Ela estabelece um contato frontal mas ainda indeciso. Sem ultrapassar o espaço designado, já busca a dimensão transitiva da construção do corpo. Essa figura não questiona a distância, nem por seu aspecto frontal, nem pela proximidade de sua posição, ao contrário do que ocorre na tela *Les Demoiselles d’Avignon* (1907-1937)(fig.10).

Picasso trabalhou em direção à penetrabilidade do espaço sobretudo dos anos 30 em diante. Daí em diante, de acordo com Clement Greenberg,²⁸ a estrutura e a articulação cubista deixam de coincidir. Ao fazer com que fundo e

²⁵BOZAL, V., cap. La Dryade. **Picasso**, .p 54.

²⁶STEINBERG, L., Le Bordel Philosophique. **Les Demoiselles d’Avignon**, p. 403.

²⁷KARMEL, P., **Picasso and the Invention of Cubism**, p.94.

²⁸GREENBERG, C., **Arte e Cultura** - ensaios críticos, p. 79 et seq.

forma ficassem cada vez mais separados, Picasso cria uma tensão entre essas dimensões. O artista, afirma ainda Greenberg, transforma o quadro num campo de transmissão de forças, no qual olho e espaço parecem se digladiar. Essa situação de embate chega a se transformar em tema, como presente na série *Artista e Modelo* (1926)(fig.25b). Em acordo com essa busca do artista — a de um corpo que se vincule cada vez mais estreitamente aos desdobramentos de seus processos criativos, não apenas enquanto corpo, ou meio artesanal, mas acima de tudo enquanto pensamento e investimento libidinal — Picasso acaba se debruçando sobre a tradição da perspectiva e todas as torções que esta possa sofrer.

Se pensarmos que a perspectiva inaugurou no Ocidente justamente a possibilidade de representar o vazio numa extensão habitável — ou potencialmente ocupável — vazio de presenças e desprovido de opacidades físicas, a consequência da habitabilidade desse espaço segue paralela à redução do corpo do espectador a uma dimensão abstrata e geométrica. Contudo, mesmo diante da conversão do corpo a praticamente um ponto na pintura renascentista, a tentativa de tornar transparente o suporte bidimensional não tem sucesso. A meio caminho entre aquele que olha e o objeto olhado, permanece a opacidade inacessível da tela: a inabalável solidez da representação que faz face à imobilidade daquele que olha a pintura. “Privado” de corpo, numa identidade estática e, ainda, ínfima,²⁹ o espectador realiza sua presença conjuntural no seio da cena pintada. Isso porque a perspectiva renascentista buscava o visível através da invisibilidade dos suportes e da suspensão do poder do aparecer dos corpos representados. Condição de eficácia do dispositivo perspectico, mais que uma continuidade do corpo, trata-se de sua redução. Senão sua ausência, certamente sua conversão em uma entidade abstrata e mental.

Mas, segundo Luiz Perez Oramas, se esse espaço potencialmente habitável da representação clássica se tornar, ainda assim, ocupado e for preenchido pelo corpo expectante que o olha, esse intervalo vazio volta a ser preenchido de novo. Em constante diálogo com Hubert Damish, um dos orientadores de sua tese, para Oramas toda a operação do mecanismo de construção em perspectiva se baseia numa ação na qual aquele que olha torna-se “cego” de si mesmo ao transportar-se

²⁹ORAMAS, L.P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velásquez*, p 283.

para a cena. Daí se explica que pela inversão do sistema em perspectiva, como ocorre em *Les Demoiselles*, ou no confronto desnudante com seus mecanismos constitutivos, como veremos nas *Meninas*, a operação redutora da figuratividade moderna irrompa sem véus: não nos vemos e estamos na cena³⁰.

2.2.a.

Les Demoiselles D'Avignon

Nas *Les Demoiselles D'Avignon* (1907-1937)(fig.10), o paradoxo do intervalo construído em profundidade da perspectiva se inverte e manifesta-se frontalmente através da irrupção de uma mesa. Para Leo Steinberg, de todos os procedimentos inventados por Picasso para sugerir o acesso físico das imagens, a guinada dessa mesa é a mais erótica metafísica visual de penetração. Segundo o autor, ela denota uma tendência presente nos processos de criação do artista a encerrar as situações representadas para manter fisicamente palpável o abismo entre o ponto de percepção e a coisa percebida.³¹ Nessa tela, Picasso faz com que o espectador atravesse a superfície de baixo para dentro e entre como uma lança no interior do corpo e campo de representação.

Em seus desenhos preparatórios, as figuras se apresentam com dimensões aumentadas e quando a mesa surge (fig.10.a,10.b), ela se apresenta circular e está quase centralizada. Em seguida, todas as posições das figuras parecem postas em ação e ao mesmo tempo imobilizadas. O grupo central é colocado em retração e o espaço se estende em direção ao interior de acordo com uma diagonal orientada da esquerda para a direita (fig.10b). A dimensão do dispositivo apresenta-se ampliada por suas cortinas, que, ao mesmo tempo, parece fixar mais a cena (fig.10b).

O resultado parece uma composição gótica adentrando a tela. Entretanto, se por um lado, sua forma é instável como a do gótico, por outro lado, a tela não é concebida de forma oval e sua irregularidade se constrói em acordo com seu

³⁰ORAMAS, L.P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velásquez*, p.154.

³¹STEINBERG, L., *Le Bordel Philosophique. Les Demoiselles d'Avignon*, p.326.

próprio formato que verticalizado não se erige como ogiva.³² Quando a cena retroage através da introdução de um eixo ortogonal há um ataque direto sobre o espaço do quadro que ainda opera mexendo e revirando pelo avesso a noção de profundidade. Antes sutil essa curva solidifica-se na borda circular dessa mesa, cujo restante extravaza em nossa direção. Depois, como que para inverter seu movimento, a forma dessa mesa é revisada e se aguça para sugerir a ponta extrema de um losango ou de um plano com três pontas, numa penetração que se aprofunda a partir do exterior. Três modificações suplementares se destinam a aumentar essa penetração: uma das pontas se torna mais aguda, o vaso arredondado se torna mais cilíndrico e, deslocando-se para o lado, permite o surgimento da extremidade lateral da mesa, que só surge na versão final. A guinada da mesa em direção ao interior é acentuada e restituída no plano do quadro por um movimento em direção ao alto, mas sua inclinação plana permanece vigorosamente marcada. Melhor, sua propensão oblíqua confirma as paralelas surgindo em toda uma metade do quadro que começa no canto superior esquerdo.

A homologia da carne rosa domina integralmente o campo visual da pintura. Mas os azuis crescem em direção à direita e são acompanhados de uma coloração progressiva de ocres e de castanhos. Além da cor, também a radiação de linhas que une o conjunto dos contornos é um modo de ligação orgânico, como se fosse um sistema nervoso. Ainda assim, a unidade nesse quadro não está apenas na cor e na linha, pois se situa ainda na força de compressão que parece agir sobre o conjunto da composição. É ela quem determina o formato e todas as repartições do espaço que aí se estabelecem. No início, a composição se apresenta de forma oblonga, como convém para uma cena narrativa com muitos personagens. Mas ao longo dos seus estudos, o artista exerce uma pressão lateral em direção ao interior para manter a efervescência dos personagens. Picasso opta pela elasticidade do quadro: ele se contrai ou se dilata, e ao final, comprime-se para se tornar um quadrado. O quadro envolve e ao mesmo tempo é transpassado.

Picasso se afasta da pintura narrativa e esse movimento é acompanhado da construção e da força emocional de imagens icônicas. Fora das medidas

³²PADOKSIK, A. & SAINT PETERSBURG, A., **Pablo Picasso** – l'oeil créateur (1881-1914), p.146.

empíricas, com Picasso, a referência ao universo dos ícones determina-se em função da inscrição e propensão espacial de suas figuras. Desse modo, em *Les Demoiselles*, é a trama linear imbricada que assegura a coesão da composição, anunciada pela extrema proximidade de suas figuras achatadas. Nesta tela, no lugar das curvas naturalistas e de um modelado escultórico tridimensionalisante temos linhas retas delimitando planos agudos parcialmente superpostos. Assim, suprime-se a herança do modelado e a pintura se reveste de uma camada de sombras e luzes fortemente contrastantes.

No processo de elaboração da pintura houve uma redução progressiva dos personagens, bem como da distribuição dos mesmos na tela. Num estudo de 1907, eram sete os personagens: dois homens e cinco mulheres (1907)(fig.10 a). Esses homens desaparecem e permanecem apenas os cinco personagens femininos (1907)(fig.10). *Les Demoiselles* dão seu testemunho e presença por meio de seu recorte e estruturação de corpo. Agenciadas enquanto superfícies geométricas em uma composição na qual se baniou o sistema de representação perspectivado e de morfologia do corpo humano, as interferências criadas entre os planos abstratos do fundo e os membros recortados fazem com que os personagens sejam enquadrados numa superfície que parece ao mesmo tempo contínua e fragmentada. Seguidas das naturezas-mortas do cubismo, os membros achatados e enviesados das *Demoiselles* aparentam estar apoiadas num vidro espatifado.

A personagem que inclina o braço sobre a cabeça³³(fig.10) encontra-se com este tão radicalmente rebatido sobre a vertical que só um exame atento permitiria supor quem está de fato distendido. Assim, sua posição semi-inclinada passa despercebida. Elevando essas figuras estendidas, Picasso se recusa a representar planos que parecem horizontais e faz com que estes se inscrevam no campo vertical do quadro. Esse jogo do rebatimento entre horizontal e vertical foi fundamental na história da arte moderna. Georges Bataille chama atenção para esse aspecto, e Rosalind Krauss retoma-o. Entretanto, numa perspectiva diferente de Bataille, ela supõe que Picasso absorveu essa direção verticalizante a partir das telas de Cézanne.³⁴ Assim, nas *Demoiselles*, o artista eleva o plano do solo na tela

³³a segunda da esquerda para a direita na tela

³⁴KRAUSS, R., No More Play. **The Originality of the avant-garde and other modernist myths**, p. 80.

e o faz coincidir com a base do quadro. Suas figuras desdobram-se frontalmente de modo a impedir qualquer avanço perpendicular à superfície do quadro.

Nessa superfície, o espaço vazio está na prefiguração da mesa na borda inferior do plano e dos personagens, especialmente no ângulo da mesa e na estrutura vertical pela qual adentramos e sobre a qual pousavam os elementos de uma natureza morta. Do fundo, a *Demoiselle* gigante esboça sua entrada. Nos estudos preparatórios da tela, esta figura aparecia como o estudante que com uma das mãos segurava um livro, enquanto com a outra tocava as costas de uma cadeira. No centro da composição, havia ainda a silhueta de um marinheiro (fig.10a). Entretanto, segundo Luiz Perez Oramas, no processo de confecção do quadro houve uma sublimação dos personagens masculinos.³⁵ Com esse movimento, Picasso parece dissipar as significações articuladas para que o sentido emerja. Essa sublimação indica ainda uma inversão das relações: os personagens masculinos desaparecem, mas deixam seu rastro nas fisionomias das *Demoiselles* e no intervalo, anônimo e ocupável, entre a cena e quem a olha.

Nas *Demoiselles* (fig.10), embora o observador tenha passado a ser um elemento constituinte e o “assalto” que sofre já seja uma modalidade de ação, a cena é apresentada de modo descentrado. Trata-se de outro aspecto configurador, diferente do renascentista, pois está em retração, e, ao apresentar-se como profundidade, avança, inversamente, para fora da tela. Através deste paradoxo, a reciprocidade que se estabelece entre espectador e tela reintroduz um tipo de experiência visual no qual a correspondência que se estabelece entre os mesmos acaba ocupando um lugar vicário.

Num estado de visualidade apenas conjectural, esse processo de suspensão, essa forma de fechamento da representação supõe o abandono da significação narrativa em proveito de uma abstração auto-referencial. Nesse caso, o aspecto auto-referencial se dá através da inversão do lugar do espectador e do de cena. Por outro lado, ao fechar a cena, como a mão da *Demoiselle* na cortina ou o pincel na mão de Velázquez, como veremos na tela *Las Meninas*, inscrevê-mo-la de modo compacto na integridade da representação da arte moderna.

³⁵ORAMAS, L. P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velázquez*, p.7.

Com a inversão da perspectiva nas *Demoiselles*, os objetos representados avançam em direção ao espectador. Ao mesmo tempo, busca-se a reconquista da superfície do quadro que se apaga em proveito da pintura. Se tomarmos o bordel de Picasso como uma retomada do *Le Bain Turc* (1862-1863) de Jean-Auguste Ingres, do *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet ou *Les Femmes d'Alger* (1834) de Eugène Delacroix (1798-1863),³⁶ vemos como esse espaço se tornou claustrofóbico. Uma vez quebrada a unidade interna da cena representada, os aspectos fragmentar e enclausurante presentes na tela assemelham-se a uma incapacidade real e absoluta de habitar o mundo. Experimento que revela o novo prisma de representação da arte moderna, esse estar convulsionado aparece em *La Maison Charnelle* (fig.22), no bordel das *Demoiselles D'Avignon* (fig.10), no espaço de uma cozinha como vemos na tela *La Cuisine* (fig.11) e mesmo no quarto ou atelier da série *Las Meninas* (17.08.1957)(fig.12.f ou 12.b) de Picasso.

Na visão de Theodor Adorno, esse estado de exílio permanente, entre outros fatores, advém da própria eleição do homem como medida, que conseqüentemente o tornou um objeto e uma coisa entre outras coisas. Não restando mais normas de comparação e julgamento, mesmo as cópias “calcificadas e reificadas” dos acontecimentos podem acabar substituindo-os.³⁷ A essa falta de compromisso e estado de transitoriedade permanente, a arte moderna respondeu, por um lado, com uma intensificação do prisma pulsional, como se a perda do erotismo — dimensão simbólica da sexualidade — significasse a perda da própria vida. Por outro lado, também respondeu com uma banalização do aspecto transgressivo da experiência artística, e erótica, ou através de uma atitude de sutil distanciamento, como veremos em Marcel Duchamp.

Tanto o percurso criativo de Picasso como também as translações desmaterializantes e propositalmente artificiais de Marcel Duchamp referem-se à moderna crise de identidade e de significação. A esse respeito Ferdinand Fellman afirma que não podendo se desvencilhar da realidade, mesmo sem aceitá-la, “o desenvolvimento racionalista da história da humanidade, que produziu as formas clássicas da arte naturalista, conciliou o homem com o exterior, mas esta

³⁶BERNADEC, M., SYLVESTER, D & MONOD-FONTAINE, L., **Le Dernier Picasso** (1953-1973), p. 85.

³⁷ADORNO, T., **Mínima Moralía**, p.32.

conciliação só se deu como dominação externa da imagem na imagem do mundo.”

38

Entretanto, esse descentramento da modernidade já se fazia presente no barroco. Reação ao equilíbrio greco-romano, é inegável o “barroquismo” ou a presença do gótico espanhol nas *Demoiselles*, se o compreendermos como Palau i Fabre:

‘ Je ne pense pas que Picasso soit un artiste essentiellement baroque, comme on l’a dit parfois. Le baroque peut se trouver et se trouve fréquemment dans son œuvre parce qu’il est une importante forme d’expression humaine et aussi en raison de son substrat espagnol et andalou. On voit surgir dans sa production, au cours de l’été 1925 a Juan les Pins, deux œuvres très nettement baroques. J’entends le baroque comme une forme de torture de l’esprit de défense de la torture par le truchement de l’art.’³⁹

Marie-Laure Bernadec vê o aspecto barroco de Picasso como um frenesie, como uma pulsação ou teatralização extremas⁴⁰(fig.12.b). Entretanto, ao invés do barroco ou “barroco tardio”,⁴¹ em nossa análise, priorizaremos a noção orgânica de metamorfose: arte como formatividade, onde fazer, conhecer e exprimir se concretizam em formas. Sempre mutantes, a metamorfose é o motor propulsor para suas constantes revoluções. Ainda através da metamorfose, a expressividade dos objetos é acionada simultaneamente a um processo de violentação do idêntico.

A emergência da noção de metamorfose na obra de Picasso se dá por meio de uma produtividade que acaba se sobrepondo aos produtos, isto é, no caso da pintura, às próprias figuras representadas na tela. Foi através desta noção ainda que Picasso constituiu uma lógica que atravessou os mecanismos da perspectiva e os ultrapassou. A metamorfose revirou os preceitos cubistas, que o próprio Picasso, junto a Braque, haviam constituído. É finalmente por meio dela que Luiz Perez Oramas diferencia, centrais no “realismo” de Picasso, figuração e figurabilidade: enquanto a “figuração” se comporta como vetor transparente de um signo, a “figurabilidade” traz unidos significantes e significados. Só que estes podem atuar, e o fazem, de modo disjuntivo.⁴²

³⁸FELLMAN, F., *Fenomenologia y Expressionismo*, p.56.

³⁹PALAU I FABRE, J., *Picasso Cubisme* (1907-1917), p. 335.

⁴⁰BERNADEC, M-L ; SYLVESTER, D. & MONOD-FONTAINE, I., *Le Dernier Picasso* (1953-1973), p.125.

⁴¹Ibid., p.127.

⁴²ORAMAS, L.P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velásquez*, p.51.

Essa cisão liga-se ao descolamento entre homem e ambiente, e finalmente à separação entre sujeito e objeto. Ela já era apontada na apresentação escultórica e tridimensionalizante de corpo da pintura renascentista, é verdade. Mas, ao ser retomada e invertida por Picasso, ela se transforma numa experiência cada vez mais transitiva e “carnal” do espectador com a pintura. Através da análise de suas telas, percebemos como o artista recuperava a solidez e a materialidade do mundo mas invocava-as, contudo, contra elas mesmas. Assim, embora seu modelo representacional parta de fundamentos naturalistas, tais como extensão, simetria e apreensão do movimento do corpo com consonância entre as partes, Picasso evoca esse sistema e joga-o contra si próprio. Circular, esse movimento conta com o corpo do pintor e do espectador.

2.2.b.

Las Meninas

Falando em perspectiva, transitividade e “barroquismo”, devemos nos referir agora à retomada por parte de Picasso da clássica tela de Diego Velázquez (1599-1660) intitulada *As Meninas* (1656-1657)(fig.12.a). Esta tela foi vista pelo artista pela primeira vez em 1895. Pintura de cavalete que elabora a presença da luz por meio de janelas, foi a partir de uma fotografia guardada em seu atelier⁴³ que Picasso pintou 58 óleos, divididos em 44 interpretações diretas da pintura de Velázquez, 9 cenas de janela e sombra, 3 paisagens e mais 2 interpretações livres. Embora comece com séries cheias, Picasso aos poucos individualiza os grupos e move sua atenção, inclusive a própria estrutura de sua interpretação, para a direita do espectador. Ele respeita a versão original e tenta colocar todos os caracteres próximos de sua situação inicial, mas transforma o formato vertical da tela original e dá a esta, ao contrário de *Las Demoiselles*, um sentido horizontalizante.⁴⁴ A esse movimento do artista, Rosalind Krauss deixa de lado a tradição cézanniana e retoma o próprio Georges Bataille. Assim, como Bataille, ela lembra que o plano vertical corresponde à posição ereta do corpo humano e é

⁴³PALAU I FABRE, J., *El secreto de las Meninas de Picasso*, p.19.

⁴⁴RAFARTI, C., *Picasso's Las Meninas*, p.51.

correlato ao da visão, ao passo que o sentido horizontal envia ao toque, sentido discriminatório por excelência.⁴⁵

Escolhida por Picasso para suas sucessivas reinterpretações dessa tela de Velázquez, a dimensão horizontal simboliza também um espaço no qual o espectador pode imergir corporalmente. O processo de elaboração das *Meninas* parte de uma evocação espacial equivalente a que se fez presente no bordel das *Demoiselles*, porque embora conte com 12 personagens (onze, mais a figura do próprio artista) compondo a cena, também são três as figuras humanas que ocupam um lugar privilegiado na situação de interpelação do espectador, enquanto as outras duas auxiliam a enquadrar a cena. Nas *Meninas*, são duas as mulheres em torno de uma terceira: Dona Isabel de Velasco e Dona Agostina de Sarmiento em torno de Dona Margarita de Habsburg – Infanta da Espanha, a única que olha diretamente para fora da tela. Desse modo, como nas *Demoiselles* (fig.10), são três as figuras que marcam e delimitam o espaço privilegiado da composição.

Nas *Meninas* de Velázquez (fig.12.a) como nas *Demoiselles* de Picasso, o modelo espacial se apresenta no sentido de sua própria desconstrução. Contudo, embora as duas telas apresentem pontos em comum, o espaço paradoxal de interação com o espectador projeta-se diferencialmente. Com suas *Meninas*, Velázquez convida o espectador a completar uma narrativa que parece interrompida, ao passo que nas *Demoiselles* claramente não há narrativa, só perplexidade e suspensão. Por outro lado, mesmo tentando situar o espectador de acordo com um ponto de vista que lhe é assinalado explicitamente pela composição, Velázquez desloca o ponto focal de entrada na tela. Assim, a demanda que é feita para quem vê a tela é simultaneamente negada através do *interplay* de perspectivas díspares. O conjunto da cena compete com o rei e a rainha, refletidos no espelho ao fundo, bem como com a própria figura de Velázquez diante do seu trabalho.

A tela de Velázquez é construída segundo uma perspectiva central mas dissimula este direcionamento. Pintada naquele exato momento, a tela cuja frente não vemos, apresenta-se como marca de uma desordem que subsiste ainda a uma outra tarefa: a de reencontrar a gênese oculta da construção perspectiva no

⁴⁵KRAUSS. R., No More Play. **The Originality of the avant-garde and other modernist myths**, p.80.

espelho. Diferente do quadro de Jan Van Eick, *Casal Arnolfini* (1434), Velázquez desloca o espelho de seu eixo central. Ao fazê-lo, opera uma disjunção entre o eixo visual da autoridade e o eixo da visão especular. Como espectadores, situados entre o rei e a rainha refletidos pelo olhar pensativo do pintor e o de alguém que a partir da cena nos olha, “especulamos”.⁴⁶ Ao contrário da pintura de Van Eick, nas *Meninas*, a função do espectador encontra-se marcada pela disjunção do eixo da visualidade.

Na retomada de Picasso da tela *As Meninas*, de início, o artista trabalha com várias janelas que se situavam do lado esquerdo da tela (17.08.1957)(fig.12.f). Também nos estudos das *Demoiselles* (fig.10c), no fundo do espaço figurado e próximo ao eixo de profundidade, havia uma pequena janela. Na versão final, essa janela desaparece (fig.10). Nas *Meninas* de Picasso, as janelas podem ser tratadas como o resultado da conversão do plano num espaço representado: vestígio da transformação pictórica do suporte opaco numa superfície transparente, esboçado de modo sumário em torno de suas figuras, há nelas uma duplicação da projeção perspectivista que ocorre através da aparição de um personagem que olha desde o fundo, e que ao mesmo tempo já está de saída. Nas versões seguintes de Picasso, as janelas estão obliteradas, como vemos na versão de 04.09.1957(fig.12.c).⁴⁷

Segundo Luiz Perez Oramas, nas *Meninas*, tanto de Velázquez como nas de Picasso, e mesmo nas *Demoiselles*, há um princípio de sideração e de vertigem que caracteriza parte da arte moderna: nas *Meninas*, o princípio da vida eterna é representado pela figura do rei, ao passo que o princípio de finitude e de morte pertence ao aspecto transiente da cena; nas *Demoiselles*, essa vertigem se encontra na tenebrosa imobilidade das mulheres ibéricas, que deslocam o centro da pintura. Nas *Meninas*, há a figura monstruosa da Maribarbola, a anã. Se na tela de Velázquez a retenção do monstruoso fica em sua porção inferior, já Picasso o espraia de modo múltiplo por toda a tela, variando-o ainda a cada interpretação. Nas *Demoiselles*, o processo de criação pode ser visto como um processo de mortificação com relação à proximidade entre sexualidade e doença, entre o

⁴⁶ORAMAS, L. P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velázquez*, p.270.

⁴⁷ORAMAS, L.P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velázquez*, p. 8.

princípio de vida como amor físico e também como morte, como deformação e corrupção do corpo.

As noções de aproximação e de distância nas *Demoiselles* e nas *Meninas* se articulam de modo a denunciar uma assimetria entre a estrutura objetiva da representação e seus efeitos perceptivos. Na retomada das *Meninas*, Picasso dá a seus personagens novas dimensões. Muitas vezes, o espaço é o protagonista e os atores parecem ter submergido na convulsão do mesmo. Já na tela original, o tamanho dos personagens do primeiro plano dão a impressão de proximidade, já as que se encontram refletidas no espelho duplicam a distância da visão e acabam nos afastando artificialmente do ponto de vista dos personagens nele refletido.

Nas *Demoiselles* não foi preciso um espelho para dar significado à auto-reflexividade da pintura. Mas foi necessário, ao contrário, um processo de conversão cuja progressividade pode ser lida na série de desenhos preparatórios, desde a entrada lateral e anedótica de um personagem que no início assemelhava-se a um auto-retrato (o estudante) até a intrusão frontal de nosso olhar medusado num espaço denso onde se encontram representadas essas *Demoiselles* gigantes, mascaradas e nuas.

Na tela de Velázquez (fig.12.a), as figuras não são rigorosamente planas. Sendo também volume, cada figura se apresenta em sua profundidade. Posicionadas, prefiguram o vazio. Quando Velázquez esboça frente e fundo na tela há todo um movimento de restituição corporal⁴⁸, ao passo que nas *Demoiselles* a passagem da representação dos nus nas paisagens arcádicas para um interior claustrofóbico é que cria o rebatimento do olhar do espectador, findando por tornar vigorosos os corpos e fisionomias, ali, contidos.

Se nas *Meninas* de Velázquez a virtuosidade prodigiosa do espelho nos mostra a entrada furtiva, mas imponente, dos monarcas no atelier, diversamente, nas *Demoiselles* de Picasso são os personagens que nos olham a partir de um espaço no qual os dispositivos de auto-reflexão foram evacuados. Deixando-nos sozinhos, sem o apoio de nenhum pretexto pictórico, entramos incisivamente

⁴⁸ORAMAS, L. P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velásquez*, p.285.

nessa pintura monumental cuja auto-reflexividade é fruto da supressão da narrativa em benefício de sua pura iconicidade.

Na tela *As Meninas*, ao contrário, tudo parece se resumir a um *affaire* de entradas e partidas que não está apenas na figura de Nieto ao fundo, mesmo porque a própria pintura implica como condição transcendental para seu cumprimento que um olhar ali possa entrar e sair; percorrer, enfim, o que nela se afigura. Entrada e saída da potência visual da pulsação ótica dos espectadores trata-se de uma operação que podemos pré-figurar e assinalar por metáforas através de cenas onde todos somos testemunhas, inclusive uns dos outros.

Nas *Meninas*, na porta ao fundo, há uma testemunha representada por Nieto que observa como se nos fosse possível olhar o que ele mesmo vê. Nas *Demoiselles* de Picasso, uma delas abre a cena ao empurrar a cortina: esses personagens têm alguma semelhança, posto que essa figura com a mão na cortina e o personagem que observa lá do fundo nas *Meninas* são idênticos, isto é, a partir da própria cena, espectadores únicos desde seus confins, eles fazem convergir chegada e saída do olhar.

Nesse caso, por que as meninas são também testemunhas? Porque não parecem ignorar a cena que se passa atrás delas. Elas sabem da presença de Don Jose Nieto e da brancura daquela parede imensa que deságua no espaço palpável mas abissal do quarto do príncipe. Onde, por sinal, todos estamos. Essa visão de costas que transforma as *Meninas* em espectadores virtuais obcecava Picasso, que abre a cena das *Demoiselles* com uma figura agachada e de costas, situando-a na mesma posição que nós, espectadores.⁴⁹

E, no entanto, ao contrário das *Demoiselles*, nas *Meninas*, mesmo em sua versão original, são múltiplas as entradas. Assim, transtorna-se a centralidade da perspectiva clássica. Há a visão frontal dos Monarcas no espelho e a do pintor, embora esta se apresente de modo quase lateral. Por trás da camuflagem monumental da tela em andamento haveria um outro espelho, que traduz José Nieto ao fundo, torcendo as costas. Desse modo, a centralidade da cena é perturbada. Há também a irrupção da luz. Com ela, uma de suas fontes ilumina lateralmente três olhares: o da Infanta, o da anã e de soslaio sua dama. À

⁴⁹ORAMAS, L. P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velásquez*, p.14.

esquerda do espelho, outro foco de luz banha o olhar do rei. Observamos ainda uma nuvem de luz filtrada no espaço obscuro do fundo, perto da porta aberta e finalmente a entrada da luz por trás da porta que banha brutalmente Don Jose no fundo. Parecendo protocolar, a presença dos monarcas, e talvez a prefiguração da saída monumental dos mesmos, cria um halo que vai encontrar seu contraposto geométrico no alinhamento do quadro de Velázquez, prestes a ser pintado. Essas múltiplas entradas aparecem vertiginosamente figuradas e deslocadas nas condensações feitas em série por Picasso.

Também nas *Demoiselles*, as entradas aparecem vertiginosamente agregadas e, ao mesmo tempo, desarticuladas. Assim, podemos afirmar que as telas *Demoiselles* e as *Meninas* não se apresentam regidas por um princípio de organização interna e sim como intimação dirigida à consciência integradora, e simultaneamente disjuntiva, do espectador.⁵⁰ Daí a modernidade dessas obras.

Enquanto nas *Meninas* os personagens não parecem se dar conta que estão posando, como se estivessem até mesmo surpresos, nas *Demoiselles*, as figuras surgem como esfinges, como se estivessem além ou aquém do estado imóvel do retrato e de sua instantaneidade. Traduzem-se imediatamente como alteridade e evacua a presença de si e de um *face à l'être*, que, entretanto, permanece lá. Precipitadas no ato instantâneo da visão, tudo se passa como se a identidade desses personagens se dirigisse logo para o inatingível do Outro, que permanece tanto diante deles, como direcionados para o infinito de seu testemunho visual. As *Demoiselles* assistem a um estado de iminência e suspensão, mas também a uma espécie de ausência, como as *Meninas*.⁵¹

A figura dos Monarcas em *Las Meninas* significa um ponto de fuga perceptivo e especular. É do desencontro entre esse ponto de fuga e o centro do quadro que se origina a impossibilidade de fazer as figuras coincidir. Assim, surge o obstáculo de uni-las num só critério de julgamento. Ao retomar essa tela de Velázquez, Picasso demonstra que a representação da pintura na modernidade ocorre num intervalo, que ela se situa entre um lugar sempre em deslocamento e uma testemunha em condição de exílio.

⁵⁰ORAMAS, L. P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velázquez*, p. 15.

⁵¹Ibid., p.159.

Nas *Meninas* e nas *Demoiselles*, os personagens parecem surpreendidos pela chegada de um espectador situado fora da cena. Como no espelho, elas se apresentam como indício de sua própria presença. Assim, ambos os quadros se impregnam de um caráter indicial e projetam-se simultaneamente em direção ao espaço de sua recepção e para o lugar de sua teatralidade imanente. Nas *Meninas*, a reversão do olhar se dá no gesto inacabado do pintor, em seu olhar inapreensível, na fisionomia indiferente das *Meninas* diante da chegada dos reis e ao mesmo tempo no ar de espanto dos personagens. Percebe-se que o espaço de sua recepção é esse lugar imanente da conversão teatral, onde nada pode ser antecipado, controlado ou predisposto. Quem nos olha para além do espelho? O que o pintor pinta? O que ocupa o lugar privilegiado da visão? Na pintura moderna, respondem as *Demoiselles* e dizem *Las Meninas*, é o olhar e sua própria figurabilidade em suspensão.⁵²

Enquanto na tela de Velázquez (1656-1657)(fig.12.a) a ação se passa à direita, em várias versões de Picasso ela se dirige para a esquerda, como vemos através da entrada do pintor e da luz na cena (17.08.1957)(fig.12.f). Na versão de 17.11.1957(fig.12.e)⁵³, a imagem de Isabel, dama da Infanta, parece uma fotografia tremida, como se o tempo para apreender e fixar a imagem houvesse sido exíguo. Nela, Picasso busca a fugacidade do instante. Não há pose ou modelo possível. Como em todas as versões das *Meninas*, ele varia a distância com a qual se coloca diante da cena constantemente. Na versão de 02.10.1957 (fig.12.g), Picasso se põe dentro desse labirinto.

No fundo desse quarto, ou ateliê, em seu centro, há um espelho. Ao refletir de modo longínquo o casal real, eles supostamente assistem a cena. Esse espelho sugere uma metáfora: da cena duplamente percebida, tanto pela presença do casal real que nos olha como se estivessem dentro do espelho, como do espectador que está fora. Atuando como um duplo, esse casal real é elaborado pelos artifícios da pintura como se fossem índices metonímicos de nossa própria posição frente ao quadro e, conseqüentemente, como se ele fosse o equivalente no plano do artifício da realidade de nossa presença face à pintura. Então são quatro olhares vendo a cena — o casal real, Nieto e Velázquez — e apenas dois corpos, o da tela e o do

⁵²ORAMAS, L.P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velázquez*, p.216.

⁵³PALAU I FABRE, J., *El Secreto de las Meninas de Picasso*, p.134.

espectador, diante da mesma. Segundo Luiz Perez Oramas, a indecisão da posição do espectador é proporcional à ambigüidade dessas figuras, pois no rastro do espelho coincide a determinação figurativa, isto é, a forma, e a indeterminação figural.⁵⁴

A tarefa do espelho é fazer com que as figuras sejam alcançadas em sua representividade na mesma proporção da capacidade de presença da pintura. Mas, ao mesmo tempo, o intuito do espelho é fazer com que a materialidade dessas imagens desapareça, como se fossem apenas o esboço e a precariedade dos objetos representados.⁵⁵ De acordo com Hubert Damish, a modernidade dessa pintura está na separação calculada entre a organização geométrica do quadro e sua estrutura imaginária. Daí que o olhar que o quadro supõe reconstruir ou reconfigurar intencionalmente seria a própria ação do sujeito perante as operações da arte moderna.⁵⁶

Como nas fotografias, neste espelho está presente a potência indicial que precipita *As Meninas* de Picasso num só impulso e numa só vertigem de identificação: o que teve lugar se transforma em rastro e se desloca como se tivesse sido uma miragem, como se fosse já passado. Há uma interrogação — um problema pictórico — cuja elaboração já estava presente em germen nas *Demoiselles*: o problema da auto-reflexão na pintura através da inversão do lugar do espectador e o da cena, entre o acontecimento faltante e o espaço de sua recepção como representação para o espectador que vagueia seu olhar pela pintura. Referindo-se à questão da transformação da “cena” na arte moderna e a sua reificação enquanto acontecimento estético e hermenêutico, Luiz Perez Oramas afirma: “La peinture nous a donné ainsi l’occasion de penser la représentation comme le lieu, à la fois figuratif et spectaculaire de ce travail consistant à mesurer, sur le plan du représenté et sur ses effets spectaculaires, la distance qui s’inscrit entre la figuration comme accident et la figurabilité comme substance sacramentaire de la représentation.”⁵⁷

⁵⁴ORAMAS. L.P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velásquez*, p.286.

⁵⁵Ibid., p.285.

⁵⁶Ibid., p.291.

⁵⁷Ibid.,p.150.

Assim, ao tempo que Velázquez já questionava os preceitos da estrutura perspéctica, as *Meninas* de Picasso reproduzem a mecânica performativa da arte moderna. Nelas, como em todo dispositivo perspectivo, a continuidade do corpo daquele que olha está no intervalo. Transpassado, o olhar se cumpre no vazio. E, entretanto, *Las Meninas* de Picasso mostram a pintura e a questão da perspectiva como lugar de passagem (fig.12.f), redução (fig.12.h.e12.i), deformação (fig.12.g) e regressão (fig.12.c).

Nas variações de Picasso sobre *Las Meninas*, o espectador não entra no espaço pictórico da pintura como uma extensão apenas, mas numa continuidade histórica, num diálogo entre dois pintores separados por trezentos anos a nível temático e formal. Velázquez já apresentava um senso de movimento em suspensão, tornado peculiar pelo deslocamento entre o olhar da Infanta e a posição de sua cabeça. Seus sutis deslocamentos são transpostos por Picasso num vocabulário de planos cubistas rompidos. Ao utilizar a estrutura da análise cubista, Picasso potencializa a multiplicidade já presente em Velázquez. Ele faz com que essa heterogeneidade se refira a uma unidade e leva adiante a crítica de seu predecessor ao sistema clássico da representação. Com Picasso, entretanto, a pluralidade de significados dá um passo além quando explora seu inconsciente e os mistérios dos processos criativos.⁵⁸

Ao retomar Velázquez, Picasso reflete sobre o foco redutor fenomenológico presente em parte da arte moderna. Ao relacionar reciprocamente o mundo objetivo e a experiência subjetiva do espectador, esse processo de suspensão alarga o sentido de pictórico, já que favorece uma apreensão oscilante de mundo. Entretanto, o artista não desvaloriza a planaridade, posto que busca a coincidência entre tela e objeto representado, aonde a experiência subjetiva do pintor e do espectador se intensificam.

Há uma progressiva redução do vocabulário pictórico, responsável pela atribuição de um repertório fixo. Este permitirá que elementos essenciais passem de uma representação para outra, possibilitando a modulação da experiência subjetiva do pintor e do espectador. Essas variações do vocabulário de Picasso em torno de um eixo levam a uma outra pergunta também relacionada aos

⁵⁸ GALASSI, S. G., *Picasso's Variations on the Masters*, p. 181.

fundamentos da pintura no Ocidente: por que Picasso trabalhou com pintura no mesmo momento em que havia decidido exercitar-se com esculturas? Talvez porque na pintura a necessidade de inscrever um corpo sobre uma superfície plana aumente o fosso entre o signo e seu referente, ao passo que nas esculturas não há um meio tão eficaz que crie uma distinção entre os mesmos. Somente a pintura é capaz de instaurar uma distância insuperável entre a representação e os objetos reais e evitar, assim, a coincidência absoluta da construção com seu referente na superfície.⁵⁹ Ao trabalhar simultaneamente com os dois meios, pintura e escultura, Picasso pôde exercitar-se nos próprios limites dos processos de criação modernos.

Mesmo com a planaridade da arte moderna, as sombras podem assumir uma importância fundamental. Nesse sentido, na retomada que Picasso fez da tela de Velázquez, é importante analisarmos a figura de José Nieto: mais à esquerda do quadro e mais ao fundo que no original de Velázquez, Nieto é colocado por Picasso no ápice de um triângulo que pousa diretamente sobre a Infanta. Quando muda o lugar de Nieto, Picasso impõe uma nova estrutura sobre o trabalho original posto que cria dois pontos principais na estrutura da tela: um centro físico situado nos olhos da Infanta e o ponto de fuga da pintura no braço de Nieto (17.09.1957)(fig.12.h). Competindo um com o outro, mas juntos, esses pontos criam uma tensão no trabalho. Em uma de suas variações, numa composição mais rígida, Picasso coloca Nieto sobre a Infanta e impõe o domínio do primeiro, que agora fica maior do que Velázquez ante as figuras do rei e da rainha (fig.12g).

Por meio deste deslocamento, percebemos a ênfase dada pelo artista ao ato de olhar e ao *voyeurismo*, de todo modo já presente na tela de Velázquez. É Nieto que abre as portas e faz reverberar o enorme fascínio de Picasso por janelas, espelhos e portas. Estes elementos em suas telas aparecem freqüentemente orientados pela figura de uma sombra, normalmente uma representação do próprio artista. Entretanto, as sombras recusam a se unirem e a pertencer aos próprios objetos a que se vinculam. Mas também não se limitam a um simples jogo. Picasso empreende um movimento pelo qual toma pé numa certa tradição. Através do motivo da sombra e de seus efeitos, o artista põe em suspensão sua própria posição com relação à representação.

⁵⁹DAMISCH, H., **Débordements** - les constructions cubistes de Picasso et l'art du XX siècle, p.130 et. seq.

2.2.c.

Perspectiva e Sombra

Usualmente, as sombras estão ligadas à idéia de semelhança. Através dessa encenação pelas quais os motivos representados parecem projetar sombras reais é que as imagens pictóricas adquirem corpo e realidade física. No jogo que Picasso estabelece entre corpo e sombra, a relação entre os mesmos não chega a diferir totalmente do lugar que une um objeto do mundo externo à sua representação plástica. Entretanto, a partir de seus *assemblages*, se transpostos para a pintura, enquanto a consistência do material permanece um apanágio dos próprios objetos, suas sombras parecem ganhar autonomia.⁶⁰

Ao fornecer a seus objetos reflexos que não os duplicam ao idêntico, Picasso não só faz uma demonstração de uma certa concepção de sombra como também sobre a própria noção de imitação. Muitas vezes fotografava essas construções. Sobre essas fotos, assinalava o momento em que as sombras se destacavam da parede e se tornavam figuras, ou formas, como vemos em *Construction au jouer de guitare* e *Composition Photographique au jouer de Guitare* (1913)(figs.5, 6). Num processo de metamorfose e transformação contínuo, espaço, sombra e objeto lhes eram pictoricamente equivalentes. A esse respeito, afirma o artista: “Nor is there any ‘figurative’ or ‘non-figurative’ art. Everything appears to us in the guise of a ‘figure’. (...) A person, an object, a circle are all ‘figures’; they react on us more or less intensely. Some are nearer our sensations and produce emotion that touch our affective faculties, others appears more directly to the intellect”.⁶¹

Dessa forma, ao transferir a materialidade da madeira para o suporte bidimensional das telas, Picasso não negligenciou no sentido de ligar suas imagens — resíduo e propagação entre as coisas e sua representação⁶² — a seus suportes. Insistindo na fusão entre ambos, por vezes incluiu a própria tela na

⁶⁰DAMICH, H., *Débordements* - les constructions cubistes de Picasso et l’art du XX siècle, p.126.

⁶¹ASHTON, D., *Picasso on Art* - a selection of views, p.9.

⁶²Imagem: definição em acordo com Henri Bérgson (1859-1941) in: *Matière et Mémoire* (1896). Paris.Ed. Du Centenaire, p.161, FERRATER, M.C.P. *Dicionário de Filosofia.*, p.1369.

representação. Sem se contentar em incluí-la, Picasso usa um meio ainda mais eficaz para driblar a materialidade física da tela em proveito da imagem: as sombras não conduzem os corpos que as projetam e, diferente, duplicam os elementos das imagens, como vemos em *Tête et profil (autoportrait)*(1929)(fig.26.b).

No entanto, as sombras não se manifestam como figuras apenas a partir de suas construções por volta de 1914. Elas já tomam importância no momento em que são interrogadas como elementos constitutivos da pintura nas *Demoiselles*: seja como caminho para se criar uma indistinção entre figura e fundo, seja como rebatimento da imagem vertical de corpo desdobrando-se no plano horizontal. Aqui, os sombreados obstruem algumas das fisionomias dos personagens representados e não se fundem num efeito de conjunto, pois cada sombra pode ser percebida de modo particular. Elas se destacam como figuras, quer formem superfícies claramente delimitadas, como a do personagem acocorado, quer permaneçam separadas numa sucessão de traços paralelos e arestas de cores alternadas. A criação de manchas brancas dentro da sombra também pode ser uma outra maneira de torná-la estranha aos objetos ao qual pertencem, além de puxar as figuras para a superfície da tela.

Mas como um corpo pode ter uma sombra que não se assemelhe a ele? Por vezes, as sombras se desdobram de maneira tão desmesurada que tornam insignificantes os objetos ao qual pertencem. Conseqüentemente, ao se liberarem e adquirirem existência de figuras autônomas, não precisam mais se justificar enquanto sombras como antes, isto é, criar ilusão de profundidade ou auxiliar a delimitar figuras na superfície da tela.

Picasso adensa o motivo das sombras ao enxertar elementos externos e ao assimilá-las ao motivo. Assim, o motivo das sombras adquire consistência de objeto. A espessura material que lhes é atribuída se afina perfeitamente com sua aparência de figura. Renunciando a se limitar a uma sucessão de traços paralelos ou entrecruzados, a sombra toma corpo e assume aparências diversificadas.⁶³

⁶³DAMISH, H., **Débordements** - les constructions cubistes de Picasso et l'art du XX siècle, p. 55.

Em 1953, em *L'ombre e L'ombre sur la femme*, a sombra se desloca do espaço do espectador, adentra na pintura e deita-se sobre a modelo (1953)(figs.26.a). Ela se torna uma vertical enorme e ameaçadora que se superpõe ao corpo estendido. Através dos olhos invisíveis deste “fantasma”, o espectador viola a intimidade do repouso feminino e transforma o interior dessa casa num cenário fortemente sexualizado. Neste espaço, não é apenas o olho intruso que torna a mulher encarnada, mas a superposição da sombra masculina e vertical sobre o corpo horizontal da modelo. Por meio desta sombra, os seios, o ventre e a púbis do personagem feminino ficam escondidos. Desta forma, aqui a pintura, especialmente o nu, é o resultado de uma projeção e de uma atividade *voyeurística* violenta e radical: o artista é o espectador e sua sombra se desdobra como um pintor avançando em direção ao seu motivo, ou ainda, a sombra é o próprio artista e a modelo é a própria atividade e resultado da pintura como enigma.⁶⁴

Se voltarmos à tela *Les Demoiselles D'Avignon* (fig.10), veremos que a sombra ali é incorporada pela presença fantasmática das máscaras, ao passo que nas variações em torno das *Meninas*, as sombras se desdobram num jogo ora metafórico, ora literal. Atravessado por duas sombras, na série de 14.09.1957(fig.12.d), o rosto da Infanta se impõe de tal maneira que sua figura se apresenta de modo fantasmagórico, como nas máscaras transformadas em rosto das *Demoiselles*. Em outra de suas variações, a de 17.08.1957 (fig.12.f), junto com seu cachorro, a própria figura do artista se transforma em sombra e invade o espaço do atelier e da tela.

Na perspectiva renascentista, as sombras eram maneiras de delimitar e dimensionar as figuras. Picasso leva adiante o jogo de Velázquez com as leis da perspectiva por meio da mesma representação realista. Em suas variações em torno das *Meninas*, tanto as sombras como o elemento retangular arquitetônico são freqüentemente subrogados pela pintura. Por meio da introdução de um estilo feito de superfícies angulares e de linhas geométricas, ele estabelece uma conexão vital entre o espaço da pintura e o do espectador. Assim, a reciprocidade do olhar impõe-se a eles mesmos e uns aos outros enquanto vai atravessando a pintura.

⁶⁴STOICHITA, V., Picasso y lo espanol. La mujer, totem e tabu. **Picasso**, p. 277.

Nas *Meninas*, o olhar atravessa espaços, encontra e ultrapassa obstáculos. A primeira passagem está entre a porta aberta e o espelho e constitui uma das bases construtivas e estruturais do quadro e de sua percepção ambígua. É necessário atravessar esse espelho e retornar ao nosso próprio lugar, voltar a nossa própria posição. Seu efeito ilusório mede assimetricamente uma série de deslocamentos. Ao final, o espelho, cujo uso media as imperfeições da perspectiva renascentista, mostra a impossível coincidência das medições e torna manifesta a ineficácia destas para a construção do si mesmo e do Outro na arte moderna. Por isso, esse espelho se apresenta sem nitidez. Sua tarefa é de redução, de deslocamento e de exílio. E, interrogando, excede.⁶⁵

Enquanto a operação de produção do quadro das *Meninas* trabalha com um fundo invisível, como se este fosse também figurabilidade, as *Demoiselles D'Avignon* projetam abertamente sua opacidade significativa. A mudança nas fisionomias e as máscaras imprimem uma presença e uma projeção dinâmica que investe todo o espaço da tela, e isso até o fundo. Essa dimensão incomensurável virá a ser a própria forma de espetacularização dessa tela: por meio de um reflexo dinâmico, investe-se a cena de uma dimensão desmedida. Esta vai se situar entre o espaço físico comprimido da tela e sua inadequação mimética.

Entretanto, se o modo de inserção das máscaras “primitivas”, bem como das esculturas destes, foi inegavelmente um dos elementos fundamentais no movimento de Picasso no sentido de transtornar a forma de representar corpos, são diversas as opiniões a respeito desta assimilação: Kahnweiler afirma que só há assimilação profunda da arte africana a partir do cubismo sintético e que o interesse do artista, ainda assim, seria apenas morfológico,⁶⁶ ao passo que Werner Spies⁶⁷ argumenta que foi a essência da repetição entre os “primitivos”, aliada à arte ibérica antiga, que impulsionou a transformação em seu modelo de representação. Assim, o artista evita representar grupos, buscando sempre a simplificação das formas. Inclina as cabeças, esculpe e desenha bocas semi-abertas e utiliza a assimetria para expressão de um *pathos* heróico. Assim, esclarece ainda Robert

⁶⁵ORAMAS, L. P., *La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velásquez*, p. 181.

⁶⁶BOIS, Y.A., *La leçon de Kahnweiler*, p.32.

⁶⁷SPIES, W., *Picasso Sculpteur.*, p. 48 et. seq.

Goldwater, Picasso imprime violência e movimento ao hieratismo “primitivo”⁶⁸. John Golding também afirma que os fundamentos da arte primitiva ajudaram Picasso a se afastar da imitação e do realismo e que essa transformação não foi meramente conceitual⁶⁹.

E, no entanto, Picasso estabeleceu seu coeficiente expressivo com o auxílio de seu enorme talento de observador, quase de “dissecador”, atuando sobre os próprios valores do olhar e representação naturalistas. Ao defrontar-se com a imagem repetida mas invertida dos espelhos, o artista constituiu sua relação com o corpo por meio do atrito e da dissonância. De acordo com Charles Taylor, o processo que designa como independência moderna do *self*⁷⁰ — descolamento da atividade psíquica em sua totalidade — seria o prenúncio de um processo de desencantamento muito maior. Ao se relacionar com a separação entre o homem e suas práticas produtivas, a emergência do *self* na modernidade vem se configurando como um fluxo descontínuo, como se a este faltasse o apoio de uma experiência que engendrasse e alimentasse mesmo sua configuração. Assim, acrescenta:

‘Após a afirmação da postura anti-subjetivista presente nas correntes Pop e Minimalista, surgidas nos anos 60-70, para as quais a arte não era expressão, o que já se esboçava desde os *ready-mades* de Marcel Duchamp, parece vir aos poucos se consolidando como contra-expressividade, hoje claramente manifesta na arte contemporânea. Já não se exige a marca da fatura criadora, isto é, a qualidade de um trabalho artístico já não se mede artesanalmente. O trabalho já não se qualifica por seu caráter expressivo.’⁷¹

Já presente entre os românticos como uma cisão e abismo no coração da linguagem, como corpo que já não se encarna mais em suas figuras imediatas e corporais, esse descolamento traz a si também os aspectos infinitos e irredutíveis da linguagem. Patente de modo paroxístico nas modalidades de produção e de pensamento desde meados do século XIX, a separação entre consciência e mundo

⁶⁸GOLDWATER, R., **Le primitivism dans l’art moderne**, p.142 et seq.

⁶⁹GOLDING, J. **Cubism: a history and an analysis (1907-1914)**, p.129 et.seq.

⁷⁰DORON, R.& PAROT, F.(Org), definição corrente inglesa em D.Winnicott & H.Guntrip. **Dictionnaire de Psychologie**, p. 638.

⁷¹TAYLOR, C., **As Fontes do Self** – a construção da identidade moderna, p.18.

viveu a alternativa de imiscuir pulsão e realidade nos processos de criação, ou transmutá-los, como vemos nos escritos de Freud e em parte da arte moderna já no século XX. Ainda assim, afirma Charles Taylor, esta talvez tenha sido, entretanto, apenas uma etapa a mais, para uma ruptura ainda maior:⁷² a que adveio dos processos de revelação fotográfica, a partir dos quais já não se reconhece ou se não se faz mais distinção entre matriz e imagem.

2.3.

Marcel Duchamp e a Perspectiva

Esse figurável e ao mesmo tempo impossível da figuração, também perceptível no ato de recepção especular, apresenta-se de modo patético e performativo numa instalação semelhante a uma caixa fotográfica, intitulada *Étant Donnée*, de Marcel Duchamp. Nesse ambiente, o que se exhibe é exatamente a desproporcionalidade entre quem vê e o que se vê. Representa não exatamente a invisibilidade, mas, pior, a visibilidade de um Outro ausente. Já não parece possível ver sob a nossa perspectiva e sob o olhar do outro. Sublinhando o fato de que se trata de uma realidade da qual não podemos fazer parte, a cena vista através do buraco de uma porta só nos introduz por elisão. Antes, nas *Meninas* de Velázquez, tínhamos a sensação de que a pintura não era a realidade, mas, ao mesmo tempo, parecíamos estar diante de uma cena da qual fazíamos parte. E, entretanto, se *Nas Meninas* há uma distância entre a realidade e o artifício de construção da cena, de todo modo, nela nos inserimos em suspensão. Em Duchamp, essa interrupção é brutal.

⁷²TAYLOR, C., *As Fontes do Self* – a construção da identidade moderna, p. 595.

2.3.a.

Étant Donnée, Le Grand Verre, Tu m'a e Fresh Widow: a perspectiva em Marcel Duchamp

No *Étant Donnée* (1946-1966)(fig.69), um corpo feminino é colocado em sentido oblíquo numa “caixa”. Ao levar o olhar do espectador para o lado esquerdo da cena, como na pintura do Trecento, *Étant Donnée* faz referência à teoria do ponto de vista central. De acordo com Jacinto Lageira, essa construção oblíqua aproxima-se da construção bifocal, na qual se cruzam dois raios piramidais oblíquos e a cujo encontro chamamos de ponto de distância. Modo empírico de apresentar os objetos em perspectiva, essa obliquidade tinha como consequência criar uma ausência de unificação do espaço. Assim, tornava-se possível criar muitos eixos e pontos de fuga, como nas telas de Uccello. Segundo Lageira ainda, essa obliquidade do manequim faz com que o olho vá para as mãos e periferia, queda d'água e paisagem, e volte para o manequim, simultaneamente. Dessa maneira, juntam-se figura e paisagem ao mesmo tempo. Era necessário partir do chão para unificar todos os pontos de vista, fixar o tamanho dos objetos e dos personagens, bem como o conjunto da pintura.⁷³

Ao inverter o mecanismo que rege o sistema perspectivo, *Étant Donnée* (1946-1966) realiza a passagem da aparência linear e bidimensional para o tridimensional. Essa instalação torna visível o dispositivo técnico espacial camuflado da cena perspectiva pelo qual evocava-se esse plano de intercessão. Nela, temos, de um lado, o pintor — ou espectador — que contempla, e, do outro lado, o objeto contemplado, neste caso, a mulher nua. Duchamp assinala um lugar imóvel e isolado para o espectador, ou testemunha, que se assiste, vendo. E é uma porta, atuando como “janela”, que representa o ponto de chegada e de partida do olhar (fig.68).

Em *Étant Donnée*, a superfície antes transparente da pintura renascentista se concretiza num plano de interseção virtual (fig.67). Nele, se problematiza a retração sobre a qual se constitui a construção em perspectiva e o ângulo da visão.

⁷³LAGEIRA, J., Marcel Duchamp: *étant données*, une scénographie originaire. **Étant Donnée Marcel Duchamp**, p.87.

Dentro do espaço fechado de um museu, olhamos outra cena recortada. Colocando o espectador em retração, estes recortes delimitam claramente o ângulo da visão e a distância que o separa da cena. Efeito da porta, de início há nele uma bidimensionalidade virtual que acaba produzindo um efeito ótico tridimensional virtual, pois ao seguir as normas do dispositivo estereoscópico, instrumento com profundidade de foco elevado, essa cena incompleta cresce.

Trata-se, como na perspectiva tradicional, de uma cenografia montada para produzir uma experimentação ocular. Mas nesta cena o espectador já não se torna cego de si mesmo e não abstrai sua própria presença, isto é, o inverso da cena das *Meninas* na qual a circularidade da operação do olhar implica uma junção, pois aquele que olha é o que permite ver. *Étant Donnée*, ao contrário, propõe um espetáculo no qual a circularidade do olhar e o ato *voyeurista* são desmascarados. A idéia era evitar a sensação fisiológica da visão, nas palavras de Duchamp, “retiniana,”⁷⁴ uma vez que a porta bloqueando o corpo do espectador impede que o olhar tateie a cena, tanto quanto nega a invisibilidade proposta pelos suportes pictóricos.

Na construção do *Étant Donnée* (1946-1966), as mãos do artista não tiveram praticamente participação alguma, ao contrário da ação de pintar ou desenhar. Entretanto, esse trabalho tem um caráter físico muito forte, diferente do *Le Grand Verre* (1915-1923), que sublinha a invisibilidade da realidade e a virtualidade da aparição. As figuras do *Verre* (1915-1923)(fig.80) apresentam-se como esquemas abstratos e desencarnados que só tomariam corpo e figuração enquanto extensão quadrimensional. Assim, o desenho no *Verre* parece atravessado pela questão da “passagem no limite”.

Marcel Duchamp constituiu inúmeros de seus trabalhos num diálogo constante com o modelo de construção em perspectiva e com suas normas de medida. Assim, a diferença entre a terceira e a quarta dimensão — a que o artista se refere constantemente no *Le Grand Verre* — está no ponto de desaparecimento das linhas e corresponde a um ainda ao desaparecimento do plano de projeção. Num exercício de extrema redução, *A propos de jeune soeur* (1911)(fig.78) mutar-se-ia na figura quadrimensional de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, como proposto diagramaticamente (fig.79).

⁷⁴ COLLIN, P & DUCHAMP, M., **Marcel Duchamp parle des ready-mades**, p. 12 et seq.

Na descrição de Linda Henderson, a partir de molde de objetos com três dimensões virtuais, Duchamp escolhe o bidimensional para seu *Verre*. Assim, continua a autora, na seção superior do *Verre*, a *Mariée* seria como uma imagem no espelho ou uma fotografia tridimensional transpostos para o vidro como sombra ou projeção quadridimensional.⁷⁵ Espécie de acúmulo de órgãos sem interior ou epiderme sem entranhas, as superfícies dessas figuras no *Verre* parecem deslizar umas sobre as outras. De acordo com uma deformação calculada, chamada anamorfose, nessa parte superior do *Vidro*, a perspectiva é invertida, posto que ela reordena todas as linhas a partir de um ponto do espaço no qual não estamos. Duchamp ainda acrescenta um ponto de vista lateral a um ponto de vista frontal, como ocorre na pintura cubista. Entretanto, ao contrário desta, que mantém a substância e a função dos objetos representados, Duchamp rompe simultaneamente com a coerência do espaço e com a determinação morfológica de forma. Reviravolta do olhar, nas palavras de Arlindo Machado, a anamorfose também coloca o espectador na condição de objeto.⁷⁶

Vista sob certo ângulo, a parte de cima do *Le Grand Verre*, *La Mariée* (fig.80) parece não apenas uma deformação, mas um deslocamento, onde uma forma seria a projeção de outra. Nesta concatenação de anamorfozes, o jogo se realiza por meio da permuta de aparências. Contudo, sob outro ponto de vista, a unidade do *Vidro* pode se reconstituir imaginariamente, posto que essas aberrações óticas, bem como as leis de uma ciência rigorosa, acabam se confrontando com o irracional. Assim, nessa mecânica inquietante, a intenção de Duchamp é que o mundo sensual das formas abandone a visualidade descritiva ou “retiniana”.⁷⁷

Não é necessário que se materialize o que não se vê no *Grand Verre* (1915-1923) porque a própria noção de invisibilidade é mais importante. É interessante notar como ele transforma conteúdos rigorosos — perspectiva, geometria e elementos mecânicos — em um estado mental desmaterializado no qual há uma

⁷⁵HENDERSON, D. L., **Duchamp in Context** – science and technology in the large glass and related works, p.83.

⁷⁶MACHADO, A., Anamorfozes Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem. **Imagem-Máquina** – a era das tecnologias do virtual, p.107.

⁷⁷MELCHIOR-BONNET, S., **Histoire du Miroir**, p.233.

junção entre o geométrico e um estado erótico, que, impalpável, só se realiza através de um distanciamento.⁷⁸

Os elementos do *Le Grand Verre* (1915-1923)(fig.80) estão posicionados em acordo com uma unidade especial de medida. Embora não haja construído nenhuma cena de acordo com as leis destas, Duchamp especula sobre os usos e os fundamentos da geometria e das construções em perspectiva e segue diligente e lentamente em direção do infinito, buscando transformar a identidade dos elementos com os quais trabalha através de junções sem fim. Assim, pensa o artista, a atividade artística pode ser mais que resultado, ou produto, posto que se funda na liberdade de operar.

Nesse sentido, o paradigma do *Le Grand Verre* (1915-1923)(fig.80) é a impressão física de uma imagem do visível, em que objetos tridimensionais apresentam-se em painéis de vidros bidimensionais. *Le Grand Verre* assemelha-se a um esquete, como se fosse molde para uma realidade tornada possível através de uma suave distensão das leis da física e da química (fig.82.b).

Inicialmente, Duchamp se interessou pelo movimento de rotação de caráter linear, como presente no *Nu Descendant un Escalier* (1912)(fig.52). Entretanto, como na pintura de Edward Burne-Jones, intitulada *The Golden Stairs* (1876-1880)(fig.49) essa escadaria assemelha-se a uma espiral, como se vê no vídeo de Alain Jaubert chamado *De Duchamp au Pop Art: Duchamp, Klein, Warhol*, no qual os degraus buscam o infinito de modo quase fantasmático. Existe aqui uma clara referência a Gaston Pawlowsky que descreve a idéia de uma escada que tornasse possível o movimento em direção a quarta dimensão.⁷⁹ Neste caso, o movimento deixaria de se configurar como linhas e perderia seu caráter diagramático, como ainda vemos no esquema montado pelas cronofotografias geométricas em torno de movimentos sucessivos fotografados por Etienne-Jules Marey (1883)(fig.53), que, se vistas em conjunto, assemelham-se a um conjunto de placas.

⁷⁸LIN,S.H.,*Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp*, p. 185.

⁷⁹PAWLOWSKY, G.,*Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*,.p. 94.

Segundo Su-Hui Lin,⁸⁰ já a partir do *Moulin a Café* (1911), cuja hélice gira em espiral, Duchamp teria começado a se interessar por esse tipo de deslocamento. Contudo, essa hélice em espiral deve realizar uma translação diferente da que ocorre entre alguns construtivistas, como em Wladimir Tatlin ao projetar o *Modelo para o Monumento a Terceira Internacional* (1919-1920). Diferente de Duchamp, a espiral inclinada de Tatlin gira sobre si mesma, isto é, ao redor de um eixo central.

Assim, ao imaginarmos um plano se deslocando em sentido linear e paralelo a ele mesmo, podemos supor que a disposição semicircular dos *Celibatários* sugere um espaço que se desloca numa rotação mais vasta, num tipo de translação ainda negada ao moinho. No *Le Grand Verre* (fig.82.b), segundo John Dee, o arco rotacional que divide as baionetas ao meio por meio de uma linha vertical, transforma-se numa perspectiva linear enfática e redefine o moinho e os moldes masculinos num espaço não-representável, incompleto e invisível. Numa elevação estrita, os moldes masculinos dos *Celibatários* em forma de cones parecem triângulos que manobram suas orientações para cima e para baixo, numa espécie de inversão especular, sugere ainda o autor.⁸¹

Duchamp transforma a tridimensionalidade virtual da superfície da parte baixa do *Verre*, onde estão os nove moldes de uniformes masculinos (fig.82.a), num efeito de duas dimensões. A transparência do vidro, que elimina a questão do fundo, tem ainda outra função perspectiva: essas “máquinas celibatárias”⁸² parecem firmemente situadas no chão, como se estivessem no espaço dos objetos reais. Assim, há uma misteriosa duplicação pois elas se apresentam simultaneamente na superfície e, ao mesmo tempo, a atravessam. Essas máquinas se apresentam como distorções perpécticas e entram no espaço como se viessem por trás.

Por outro lado, provenientes do alto do *Verre*, as peneiras(fig.82.b), ao mesmo tempo em que depuram, sugerem um deslizamento planar através da superfície. Designadas por Duchamp como “testemunhas oculares”, são

⁸⁰ LIN, S.-H., *Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp*, p.177.

⁸¹ DEE, J. Ce façonnement symétrique. *Colóquio Duchamp* - tradition de la rupture ou rupture de la tradition ?, p.20.

⁸² Expressão utilizada por Michel Carrouges in: *Instruzioni per l'uso. Le macchine Celibi*, p.17.

desenhadas como elipses (fig.82.b). Elas estão em profundidade e ao mesmo tempo em recessão. Já os nove moldes masculinos, ao contrário, se conformam precisamente ao esquema dianteiro do *Vidro* (fig.80). Seus delineamentos em metal são curvos e assim indicam volume, mas não há nenhuma sombra.

Visível segundo um processo de concretização de uma abstração, a *Mariée*, seção feminina e superior do *Verre* (seção inferior e direita da fig.79 e seção superior fig.80) evoca um espaço extensível que pode esposar as formas tridimensionais da seção inferior da peça (fig.80,82.a). Desmaterializada, a *Mariée* seria a representação mental de uma abstração geométrica: sem se deixar reconhecer, ela só seria visível em sua quadridimensionalidade. Mas, ao nos deixar entrevê-la, o artista permite uma abertura para o invisível da extensão e assim expõe as dificuldades de encerrar o inapreensível do ato poético.

Por um processo contínuo, algumas partes da figura do *Verre* efetuam uma ultrapassagem em direção ao imaginário.⁸³ Fazem parte da seção superior e feminina dessa engrenagem, *Le Pendu Femelle* e *La Voie Lactée* (fig.82.b). Na narrativa de Duchamp, aéreas, elas seriam responsáveis pela idéia de uma mobilidade pura. No texto “demonstrativo” do *Verre*⁸⁴, a *Mariée* se deixa apanhar, mas depois se perde. Ela pode abandonar sua quarta dimensão, mas, feminina, de desdobramento em desdobramento, movimenta-se e se transforma indefinidamente. Ao se transferir, permanece como molde. Entretanto, suspensa e intraduzível para nosso campo perceptivo, a *Mariée* representa, na verdade, uma espécie de abertura para o infinito.⁸⁵

Já as figuras dos *Celibatários* tendem a um valor limite. A partir de sua organização na parte de baixo, projetam-se como pontos pequenos em cima, até desaparecerem no ponto de fuga do sistema perspectivo. Ponto de interseção de ortogonais no plano do *Vidro*, eles fazem referência a um infinito potencial situado fora desse plano. As variações de suas figuras coincidem com seu limite e,

⁸³LIN, S.H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.225.

⁸⁴DUCHAMP, M., **Notes**, p.47.

⁸⁵LIN, S.H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.225.

embora discerníveis em suas qualidades de moldes, só efetivam sua passagem para fora de um modo de representação finito.⁸⁶

O aspecto de impressão gráfica presente no *Verre* (fig.80) refere-se a um procedimento que descreve figurativamente a operação da fotografia na luz visível. Como nos raios x, registro ultra-sensível que torna visível o que antes era invisível, a fotografia no começo do século XX também prometia revelar o invisível. Ao falar sobre a relação de Duchamp com a fotografia, Rosalind Krauss afirma:

‘Duchamp ne considérait pas la photographie comme une sorte de voie utopique pour se libérer de l’opacité sévère vers laquelle se dirigeait la peinture moderniste. (...) Le statut même de l’image photographique (ou de l’indice) est quelque chose que Duchamp comprend comme pré-symbolique, et qui, en tant que tel, définit pour lui un type très particulier d’organisation du Moi’. (...) Ces images, qui sont distinctes du corps et existent à l’extérieur de lui dans un espace visuel, restent, malgré tout, identifiées à lui.’⁸⁷

Ao nos referirmos ao desdobramento do corpo e aos processos de revelação fotográficos, devemos lembrar que Duchamp, como Picasso, nutria fascínio por sombras. Cultivou um curioso teatro destas através da projeção de silhuetas fantasmáticas em seu atelier, jogando com o espectro de seus *ready-mades* que estavam alçados ao teto.⁸⁸ Às vezes deformadas, como no processo de anamorfose, vemos vários deles se deslocando como sombras na tela *Tu m’a* (1918)(fig.71). Nesta pintura, a última de Marcel Duchamp, há toda uma especulação sobre as leis da perspectiva clássica na qual as aparências das sombras são projeções anamorfóticas em planos distintos do plano da tela. No lado esquerdo da mesma há um empilhamento de losangos de diferentes cores em *dégradé* que se dirigem ao infinito. Buscando representar camadas superpostas, numa sucessão de cartões nos quais as vistas em perspectiva dos objetos se apresentam como losangos, Duchamp os faz desembocar numa cicatriz na tela, suturada com colchetes.⁸⁹

Essa cicatriz é eliminada na transparência do *Le Grand Verre*. Sem relação com o plano de fundo, com frente, em cima ou em baixo, e em conjunção com os

⁸⁶LIN, S.H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.227et. seq.

⁸⁷KRAUSS,R., **Le Photographique** – pour une théorie des écarts, p.83.

⁸⁸CLAIR, J., **Duchamp et la photographie** - essai d’analyse d’un primat technique sur le développement d’une œuvre, p.10.

⁸⁹CLAIR, J., **Marcel Duchamp**, p.92.

espelhos, o vidro, reflete Duchamp, pode produzir a ilusão visual do espaço quadridimensional. Quando analisa essa peça de Duchamp, Linda Henderson resgata os estudos de Valéry a respeito de Leonardo, pois a conexão entre espelho e vidro também foi uma proposta nos escritos de Leonardo. A idéia da quarta dimensão, presente no *Verre* e em *Da Vinci* é retomada como postura filosófica por Valéry:

‘Puisque la connaissance ne se connaît pas d’extrémité, et puisque aucune idée n’épuise la tâche de la conscience, il faut bien qu’elle périclisse dans un événement incompréhensible que lui prédisent et que lui préparent ces affres et ces sensations extraordinaires dont je parlais; qui nous esquissent des mondes instables et incompatibles avec la plénitude de la vie; mondes inhumains, mondes infirmes e comparables à ces mondes que le géomètre ébauche en jouant sur les axiomes, le phisicien en supportant d’autres constantes que celles admises. (...)’

Mais adiante, Valéry observa: “La vie n’épuise pas pour ses besoins toutes les ressources de l’esprit et des sens qu’elle soutient.”⁹⁰ Ele observa que nas formas surgidas a partir do movimento, há uma passagem em que elas se transformam apenas com a intervenção da variação da duração e do tempo das mesmas. Entretanto, mesmo que de início essa transição fosse apreendida em termos táteis, a quarta-dimensão devia ser buscada. Assim, esta tornaria possível a extensão da perspectiva para além dos limites tridimensionais.⁹¹

Duchamp admirava em Leonardo da Vinci sua visão de corpo humano em termos de funcionamento mecânico, o aspecto andrógino de suas figuras e o caráter inventivo do artista. Como *Da Vinci*, Duchamp partia da aparência do corpo e de suas características morfológicas até reduzi-lo a um sistema de forças. Segundo Linda Henderson, foi a partir da transparência de sua própria palheta de vidro e dos escritos de Leonardo que Duchamp pensou na possibilidade de incluir um espelho de modo reverso no *Le Grand Verre*. Contudo, afirma ainda a autora, Duchamp optou por uma interpretação mais simples: se considerarmos o *Verre* como um molde bidimensional, com o auxílio do espelho, ele poderia torna-se um molde para três dimensões virtuais. E, ainda para adicionar uma quarta dimensão para esse “espelho” bidimensional com moldes tridimensionais, isto é, o próprio *Verre*, Duchamp volta-se para a idéia das sombras e das placas de vidro. Caso da

⁹⁰VALERY, P., **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**, p.43 passim.

⁹¹HENDERSON, L., **Duchamp in Context** - science and technology in the large glass and related works, p.83.

parte do superior do *Le Grand Verre*, a sombra da *Mariée* vista num espelho devia ser compreendida como a projeção de uma *Noiva* quadrimensional.

Ao continuar trabalhando sobre a idéia da perspectiva, Duchamp vela o campo sintagmático presente no fato vidro/não-vidro. Desse modo, assina uma janela intitulada *Fresh Widow* (1920)(fig.76.a) com o codinome de *Rrose* e a veda com um couro. Ao impedir a transparência deste material, o artista dirige sua atenção para a substância do objeto. Ele convida o olhar e ao mesmo tempo cancela sua recepção. Mas a referência de Duchamp ao axioma de Alberti também implica em operações epistemológicas relacionadas a diferentes funções e significados históricos para a janela como tema artístico. *Fresh Widow* (1920)(fig.76.a) está na fronteira do dentro-fora e o acesso fechado ao seu interior denuncia que a transparência é vista como um obstáculo à privacidade.

Para abandonar a transparência do vidro, a porta também pode ser um guardião desse lugar escondido e misterioso. Uma delas, a que construiu em seu exíguo atelier na rue Larrey, só abria para um espaço quando outro fosse fechado. A porta de *Étant Donnée* (1946-1966)(fig.68) abre a cena: esse teatro ótico transforma em espetáculo o olhar e transtorna o paradigma clássico da visão espacial em perspectiva.

As portas tornam literal a antipatia de Duchamp pela arte naturalista e pelo gosto ligado à visão, ou, em suas palavras, ao aspecto “retiniano”. Embora suponhamos que ele admita a conquista que representou a possibilidade de fixar a distância entre olho e objeto proporcionada pela perspectiva, por outro lado, seu rigor geométrico torna-a insuficiente. Os relatos de Duchamp, descrições e projetos de trabalho apresentam-se usualmente com feição científica e possuem um caráter extremamente cifrado. Desse modo, parecia ter prazer em constatar, e nos mostrar, a impossibilidade de encontrar equações matemáticas e fórmulas prescritivas que façam objetos e imagens, arte e mundo coincidirem. Assim já vem demonstrando a arte moderna. Mas ao acolherem a pluralidade de sentidos em que estão enraizadas, como os espelhos o fazem num sentido virtual e metafórico, as trajetórias de Pablo Picasso e Marcel Duchamp esclarecem mesmo seus empreendimentos em torno da perspectiva.

2.4.

Os Espelhos

As dificuldades e o próprio percurso da consolidação da arte naturalista no Ocidente podem ser vistos como uma demonstração da acidentada assimilação da imagem do “outro”. Mesmo num sentido ilusionista, a construção do “Outro”, lugar da linguagem, envolve obstáculos que se opõem ao nosso entendimento. Este impedimento não pode ser considerado apenas como cultural, ou como um aspecto da modernidade, pois como lembra Luiz Fernando Franco, ele já se fazia presente na doutrina das idéias de Platão e em sua hostilidade para com a noção de mimesis como imitação⁹². No *Banquete*, a fala do filósofo se desdobra na de Sócrates, Diotima, Alcebíades...⁹³ Assim, supomos que, como qualquer outra “coisa em si”, o “outro” não é acessível imediatamente, mas apenas através de suas representações, daí talvez Norbert Elias haver utilizado o termo “capacidade de alienação,”⁹⁴ quando se referiu ao caráter de alteridade presente nos desdobramentos dos mecanismos perspécticos.

É custoso reconhecer esse “outro” não acessível de modo transparente. É difícil mesmo de admiti-lo, na medida em que contraria nossa movimentação afetiva. Todavia, o desejo de gerar representações pode ser infinito, pois se refaz diante da própria insatisfação diante de cada imagem obtida. Advinda da consciência da distância persistente entre “imagem” e a “coisa em si”, esse movimento alternante de busca e rejeição da imagem do “outro” já se manifestava em sua complexidade nas origens do naturalismo grego, a que Ernst Gombrich denominou de “ilusionismo.”⁹⁵ A mobilização da construção dessa imagem “outra”, na qual a visão do indivíduo também se constitui, é um precário saciar e procurar da ordem dos afetos e da permanência. Por meio de sua movimentação, o processo de conhecimento é um velar e um desvelar que contradiz mesmo os

⁹²FRANCO, L.F.P.N., **Defeito Mecânico**: mito e trabalho no paraíso de Sérgio Buarque de Holanda. p.15 et. seq.

⁹³MELBERG, A., **Theories of Mimesis**, p. 17

⁹⁴ Preferimos, contudo, o termo distanciamento à alienação In: ELIAS, N., **Envolvimento e Alienação**, p.71 et. seq.

⁹⁵GOMBRICH, E., **Arte e Ilusão** – um estudo da representação pictórica, p.3 et. seq.

compromissos a que se refere, isto é, a duração dessa construção. Assim, aponta sempre para um limite, quando não, para um abismo.

Entretanto, na pintura, o surgimento dos espelhos foi o que mais contribuiu para que chegássemos a um nível mais alto de afastamento, não só com relação ao nosso próprio corpo, como em direção às coisas que nos circundam. A propagação dessa projeção cindida implicou tanto uma valorização do espaço como uma construção perceptiva de oposição.

Inicialmente, os espelhos se apresentaram como signos de representação da hierarquia social. Mas também revelavam uma nova geografia do corpo que liberava imagens antes desconhecidas. O espelho é uma matriz do simbólico que acompanha a construção moderna de esquema corporal: a representação que cada um faz de seu corpo no espaço realiza-se como reconhecimento e estranhamento nos espelhos.⁹⁶ Neles, a imagem fragmentada do corpo e de sua unidade se acompanha de uma multiplicação: olhar-se no espelho pressupõe a consciência de uma diferenciação com relação ao mundo exterior e ao outro. Ver-se no espelho — ultrapassar a existência como realidade material — exige uma operação mental que habilita a reconhecer no “Outro”. Ver-se no espelho faz com que já não possamos distinguir aquilo que construímos a respeito da realidade daquilo que pertence ao mundo, que se apresenta como dado.

Lembramos que os espelhos planos só se fizeram presentes no período de Velázquez, ao passo que o espelho convexo já estava ilustrado na tela do *Casal Arnolfini* (1434) de Jan Van Eick. Nela, o espaço surge concentrado e oferece uma visão de mundo global e esférica. No espelho ao fundo, o artista se coloca como testemunha da cena. Simultaneamente presente e fora da mesma, num movimento de suspensão que reproduz o da criação, o pintor coloca o invisível no visível e o infinitamente grande no infinitamente pequeno. Ao fornecer uma visão de mundo global e esférica, o espelho convexo abraçava muitas perspectivas, mas sua curvatura deformava a imagem. Ao contrário, o espelho plano propõe uma imagem exata, mas parcial. Operando como propulsor da cena, ele enquadra a visão a partir de um só ponto de vista.

⁹⁶MELCHIOR-BONNET, S., *Histoire du Miroir*, p.11.

Nos espelhos planos, o sujeito está ao mesmo tempo lá, e fora. Percebido na ubiqüidade e em uma distância incerta, aquele que se olha pode se perguntar se ele vê a superfície mesma ou através dela. Para além do espelho, seu reflexo sugere a sensação de um *arrière-monde* imaterial e convida o olhar a atravessar as aparências. Assim é que o espelho pode desorganizar o campo da visão, porque mostra tanto quanto esconde.

No campo da pintura, ainda na visão de Norbert Elias, a perspectiva — esse tocar à distância — já seria uma metáfora de nossa condição moderna e também uma condição especular. Redirecionando a relação do homem com sua “paisagem”, a construção em perspectiva exprime um esforço no sentido de uma maior clareza descritiva e envolve uma posição de equilíbrio entre a atitude de envolvimento e a de distância. Nesse movimento, o pintor estaria resguardado com relação ao que se propôs a conhecer e a exprimir.⁹⁷

Quando parte da arte moderna passa a se exercitar sobre a diminuição desse hiato entre aquele que vê e aquilo que é visto, ela simultaneamente se refere à impossibilidade desse encontro. De acordo com Norbert Elias, esse caráter irrealizável se origina de uma situação ambígua, pois parte do estabelecimento de uma relação entre corpo e natureza como se o segundo termo fosse externo ao primeiro. E, no entanto, continua o autor:

‘(...) É difícil para as gerações atuais reconstituir o esforço humano de alienação que foi necessário para aceitar o fato que todos os acontecimentos nos céus e na terra ocorriam cega e automaticamente, obedecendo a suas próprias leis, mas em completa indiferença aos seres humanos. Em termos de satisfações emocionais imediatas e em consequência de seu envolvimento pessoal, os seres humanos tiveram que pagar alto preço. Mas o que perderam, por outro lado, ganharam de outro. Distanciando-se da natureza e ao mesmo tempo controlando e dominando os fenômenos naturais cada vez melhor, os seres humanos deles receberam novas fontes de satisfação. O aumento da alienação colocou ao alcance dos humanos novas formas de envolvimento. E o desenvolvimento da pintura pode ser um exemplo.⁹⁸

Em meio a essas formas novas de envolvimento, e, portanto, outros modos de conhecimento e de dominação, os espelhos tiveram enorme importância significativa. Foram eles que possibilitaram um movimento em que se estranha esse corpo que, afastado de si mesmo, é visto. Assim, após o espelho, cuja utilização só veio se disseminar socialmente após a I Guerra Mundial, a concomitante posição de inerência e excentricidade do corpo acabará

⁹⁷ ELIAS, N., **Envolvimento e Alienação**, p.69.

⁹⁸ ELIAS, N., **Envolvimento e Alienação**, p. 63 et. seq.

proporcionando uma condição complexa para nossa concepção de cultura e de mundo.

Nos espelhos, a posição do observador de fora do contexto observado não é propriamente oposta à do observador nele imerso, pois tudo o que se oferece à consciência passa necessariamente pelas formas de nossa percepção e pela estrutura da linguagem. Pode-se pensar agora num duplo pertencimento: do sujeito dentro e, senão fora, também ao lado de seu objeto. Porém é necessário que aquilo que vem de fora inclua o corpo como sede de sentidos. É por meio deste que o sujeito vai haurir o material sensível que vai submeter ao “dentro”, isto é, seu arcabouço cultural e sua razão.

A conquista da perspectiva artificial, janela aberta pelo pintor delimitando um ângulo de visão pela qual o sujeito se afirma, visava um ponto de fuga que vinha desembocar no horizonte infinito. Mas são os espelhos que vão permitir novos jogos óticos e que vão contribuir para separar definitivamente as coisas e as imagens. Modelo de um conhecimento refletido e instrumento de um espetáculo, enquanto reprodutores de imagens, os espelhos não copiam de modo exato seus modelos, uma vez que nele a mão direita se apresenta como esquerda. Mesmo seu reflexo questiona as noções de imagem e de semelhança. Ele imita e envia ao original uma reprodução que é ao mesmo tempo exata e imperfeita.

Uma das funções da visão, bem como da linguagem, é duplicar o real e tentar traduzi-lo fielmente. Assim, a significação se torna um fator importante na construção de uma obra. Tudo vem da linguagem e a ela envia. Mas por meio dos espelhos há a aparição de um duplo heterogêneo. A experiência especular marca o acesso do sujeito à consciência da alteridade e faz com que não se limite apenas ao domínio ótico, no seio do qual se desenvolve e vive.⁹⁹ É a prova ótica do espelho que ilustra a consubstancialidade da imagem sensorial e do conceito que ela veicula. Com o estágio do espelho, tocamos nas condições de finalização do processo pelo qual o sujeito se destaca do estado fusional originário. Assim o acesso cultural do ser humano para com a linguagem articulada parece repousar sobre um aspecto de sua evolução que se lhe impõe por sua fisiologia: a descoberta da descontinuidade. Prelúdio necessário à descoberta e à referência dos

⁹⁹BRIL, J., *Sémiotique et glossogénèse. Linguistique et psychanalyse*. Colloque Cerisy, p. 316.

signos, a percepção da descontinuidade pelo sujeito será acompanhada de um abalo de seu universo psíquico.¹⁰⁰

2.4.a

Pablo Picasso e os Espelhos

O sentido de identidade transitiva inerente aos espelhos é fundamental no que diz respeito à reflexão de Picasso para com a noção de alteridade, a história da arte e seus processos produtivos. Aderindo progressivamente à noção de metamorfose, sua elaboração provoca um movimento no qual a cada nova “releitura” o artista incorpora elementos novos. Estes não só reviraram a noção de perspectiva como o auxiliaram a alargar o sentido de corpo presente em sua trajetória artística. Estes novos modos de apreensão, que podem ser vistos na valorização do horizonte da experiência indicado pela trajetória de Picasso, se fazem presentes na concomitante travessia do corpo assumida por parte da arte moderna. Buscando uma impossível coincidência entre o corpo e seus objetos de trabalho, quanto mais o artista deles se aproxima, mais se revela a angústia desse empreendimento contraditório.

Supondo que o primeiro momento de apropriação e ocupação histórica por parte do homem haja consistido na fabricação e dominação de objetos, como assimilar e fazer aliança a partir de um ponto de partida — isto é, o corpo — que se apresenta na modernidade como paradoxo, uma vez simultaneamente incluso e estranho aos próprios sujeitos?¹⁰¹ Extremamente presente nas reflexões e nas séries em torno da noção de Modelo — feitas no espaço privado do ateliê — artista e modelo ocupam e alternam lugares diversos no processo de criação. Ao alargar as noções de identidade e de alteridade, estas se constituem como corpo e como linguagem.

¹⁰⁰Ibid., p. 317.

¹⁰¹Como em PANOFKY, E., *La renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental*, p. 227 e GUMBRECHT, U.H., *A modernização dos sentidos*, p. et. seq.

A noção de corpo em Pablo Picasso desnuda e vira pelo avesso os mecanismos de “reprodução” e representação de mundo imbutidos no sistema perspectivo quando do desdobramento do vocabulário cubista. É verdade ainda que somente por meio da revelação de uma inexpugnável alteridade revelada por meio da arte “primitiva” foi que se constituiu um dos sentidos mais espetaculares de corpo da história da arte ocidental.

Embora Picasso, já a partir de 1919, tenha se dirigido à construção frontal, nesse momento, ainda não negligenciava a lógica da perspectiva, nem a de cena, ou teatro¹⁰². Mas não foi o estudo direto do artista em torno da perspectiva, nem a alteridade dos espelhos, que criou as condições para que o artista norteasse seu trabalho na direção de um engajamento mais direto entre corpo e obra.

Ao dirigir-se à busca dos princípios que edificam as esculturas primitivas, seu movimento também se ligou à constituição das imagens especulares. Rosalind Krauss chama atenção para o fato de que os espelhos revelam de maneira paradoxal nossa alteridade, isto é, o que não somos nós, além de provocarem uma valorização da postura ereta e verticalizante. Segundo a autora, tornando a posição ereta substancial ao olhar, esse ponto de vista só virá a ser questionado no século XX, exatamente quando da disseminação social do uso dos espelhos. Na história da arte, afirma Krauss, haverá um movimento que a autora chama de “colapso do mito de Narciso.”¹⁰³

Rosalind Krauss compara a escultura horizontal de Giacometti — ironicamente intitulada como *On ne joue plus* (1933), onde “jouir” é também fruição e gozo — com o movimento sinalizado por Picasso na série dos Minotauros dos anos 30 em diante. Ao trocar o mito de Narciso pelo do Minotauro, supõe a autora, a arte moderna passa a se perguntar sobre seus próprios caminhos. Ligada ao acirramento dos processos de fabricação industrial nas cidades, a arte moderna passa a propor o fim da separação entre o homem e as coisas. Assim, inicia a busca do fim das imagens distanciadas e sugere um envolvimento corpóreo entre espectador e obra mais intenso.

¹⁰²STEINBEIRG, L., *Picasso et les Choses* - les natures mortes, p.102.

¹⁰³A autora refere-se à idéia de labirinto, “espaço de implosão, de indistinção entre o “fora” e o “dentro”, entre começo e fim, em oposição espaço da arquitetura clássica, que se baseia na dominação lúcida e verticalizante de espaço In: KRAUSS, R., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p.74 et.seq.

Nessa procura, a insatisfação incessante é uma das mais persistentes características na trajetória de Picasso. Como nas imagens replicadas em múltiplos espelhos, ele provoca uma indagação e um esgarçamento com relação aos limites estabelecidos entre os valores representativos tradicionais e a potencialidade virtual presente na linguagem.

Invocados como limites, a cada nova maneira e a cada novo encaminhamento formal, o artista se exercita sobre as dobras ainda naturalistas da linguagem, posto que não elimina a noção de substância, textura, extensão e movimento. Entretanto, como entre os “primitivos”, quando Picasso toma o entorno como uma só e autêntica realidade, transforma os mecanismos que vinham regulando tradicionalmente os processos de criação em provocação e convocação para um novo modo de se experimentar e conceber o mundo.

Como podemos perceber em *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (1907-1937)(fig.10), a assimilação da arte africana por Picasso traz ao seu trabalho um aumento do poder de síntese e de simplificação formais. Esse sentido sintético implica na ausência de uma direção construtiva que busque uma continuidade morfológica, além de significar uma primeira quebra com a representação naturalista de corpo. Entretanto, presente nesta tela, devemos chamar atenção para o fato de que o uso de máscaras fez parte de toda a história da civilização. Mas a transposição das mesmas pela arte moderna assinala mais que mero empréstimo formal, pois diz respeito ao modo como a inscrição dos sujeitos passa a ser concebida.

Além da absorção das máscaras, uma das direções tomada por Picasso diz respeito ao modo de construção das esculturas dos “primitivos”: apresentando uma noção de corpo e de escultura completamente diversa da nossa, os “primitivos” trabalhavam a massa de modo direto no espaço e não utilizavam a arquitetura como um elemento de autoridade para com suas peças, como ocorre na tradição escultórica do Ocidente. Da arte “primitiva” ainda, Picasso usou uma grande diversidade de materiais. Em seus usos, não se prendia a vínculos naturalistas ou representativos: um selim de bicicleta podia se transformar na cabeça de um touro ou jarros em mamas, como em *La Chèvre* (1950)(fig.27). O artista absorveu influência da arte ibérica antiga (V –III a.c) e da arte românica catalã, onde havia uma redução de traços muito forte, o que fez com que suas

figuras fixassem o espectador com grandes olhos fixos. Estes olhos aumentados apresentavam contornos lineares bem marcados, sobrancelhas delineadas com arcos geométricos, cabelos simplificados e a cabeça ligeiramente reclinada. Picasso atacou ainda a visão idealizada do nu feminino, conforme a tradição acadêmica. Transformou seus nus passivos e suas atitudes submissas em atitudes provocadoras e agressivas.¹⁰⁴

Consideramos que através da assimilação dos preceitos presentes nas esculturas primitivas, Picasso inovou a construção do corpo na arte do século XX. Se, seguirmos a análise de Werner Spies, percebemos que na transposição das esculturas primitivas para o vocabulário bi-dimensional da pintura o interesse iconográfico de Picasso se concentra em alguns temas recorrentes da história da arte, principalmente sobre os cânones das figuras humanas. Através de uma pesquisa exaustiva, e também da repetição, o artista conduz seu processo de indagação e relaciona-o às possibilidades, com ele quase infinitas, de inúmeras variações formais. Num ciclo de diferenças praticamente orgânicas entre si, essa multiplicidade, afirma Spies ainda, pode ser vista como uma verdadeira “mutação.”¹⁰⁵

Todavia, é importante realçar que essa aproximação com a dimensão “primitiva”, realizada com tanta liberdade não só por Picasso, mas por grande parte da arte moderna do século XX, veio permeada de informações de origem etnológica, já que ainda hoje é impossível nos referirmos a uma “estética” “primitiva” ou mesmo a uma “estética africana”, menos ainda no singular. A arte “primitiva” não pode ser compreendida como uma ordem autônoma, ou como um saco onde coubessem todos os gatos. Não há uma arte que no conjunto possa ser denominada como “africana”. Também essa noção de “primitivo” deve ser posta entre aspas, pois “primitiva” foi, não só a arte africana, como a arte ibérica da Antiguidade, tanto quanto a arte bretã e o Taiti o foram para Gauguin.

Assim, em Gauguin, como mais tarde em Picasso, o problema da cultura — e conseqüentemente a incorporação da noção de “primitivo” — foram tomados sob o ângulo e a busca da reconquista de uma unidade produtiva perdida. Embora

¹⁰⁴ ANTIFF, M. & LEIGHTEN, P., *Cubisme et Culture*, p.45.

¹⁰⁵ SPIES, W., *Picasso Sculpteur*, p. 50.

no século XIX já houvesse referência a uma dimensão “primitiva” por parte dos pré-rafaelitas e dos românticos, só a partir do século XX, num universo crescentemente industrializado e urbanizado, essa solicitação passa a ser mais presente na arte moderna. Acresce que a arte “primitiva” não foi absorvida uniforme e estaticamente. Constatamos que essa assimilação ultrapassou o aspecto meramente conceitual.¹⁰⁶ Assim, liga-se à idéia de alteridade revelada pelos espelhos.

Diante de um quadro de crise histórica na cultura ocidental, no qual a idéia de história e de natureza precisavam ser reavaliados criticamente, mesmo considerando a relativa flexibilidade da representação figurativa do começo do século XX, ainda assim, é possível realçar algumas características da arte africana que foram incorporadas pela arte. Ao questionar a tradição morfológica greco-romana, a arte moderna, como assinalou Robert Goldwater,¹⁰⁷ buscou a expansão e simplificação das formas, a eliminação dos detalhes e o aumento na escala dos trabalhos.

Como ocorre na arte africana, a necessidade de um ponto de vista principal deixa de ser importante e os contornos das figuras não precisam se situar no mesmo plano. Nas esculturas, o eixo principal já não é rigorosamente vertical e as pernas e os braços passam a ser vistos sob múltiplos e às vezes simultâneos pontos-de-vista, o que fornecerá às mesmas uma flexibilidade muito maior, sobretudo quando do deslocamento das mesmas para o plano da pintura. Seu contrário, isto é, a transposição de imagens pictóricas bidimensionais para a escultura também é visível e assim as esculturas modernas perdem seu caráter antes massivo, como podemos ver em *Figure ou plateau à la seville* (fig.1961)(fig.8) Também já não há mais estrita necessidade de adequação entre o projeto de trabalho e sua realização, havendo, desse modo, maior liberdade para se fundir tema e forma.¹⁰⁸

A restituição da unidade entre homem e mundo na arte de Picasso devia passar também pela fundação de um outro conceito de corpo na arte. Dessa forma, o imaginário “primitivo” o auxiliou no sentido de fazer com que os corpos,

¹⁰⁶ cf. MALRAUX, A., *Picasso's Mask*, p. 11.

¹⁰⁷ GOLDWATER, R., *Le primitivisme dans l'art moderne*, p. 234.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p 79.

extraídos do mundo e transfigurados em suas telas, deixassem de ser signos de um pertencimento distanciado. Relacionando-se, como Gauguin, com a dimensão “primitiva”, mas integrando o exotismo ao processo construtivo e formal,¹⁰⁹ a transcrição dos corpos por Picasso, embora muitas vezes reconhecíveis por nossos padrões de decodificação, distancia-se da que se fazia presente na tradição universal greco-romana. Assim, segundo Werner Spies, após 1909, a estruturação cubista renuncia ao método de composição que conservava um núcleo plástico fixo.¹¹⁰

Há nas *Demoiselles* uma inversão dos papéis respectivos da figura e do fundo que atenta contra a integridade do volume como algo distinto do espaço. Nesta tela, Picasso quebra a convexidade perspectiva do Renascimento e as normas clássicas de construção do corpo humano. Suas figuras extravasam brutalmente. Imbricando cores quentes e frias que avançam e recuam, essas formas criam uma composição sobre um eixo oblíquo no qual dois personagens olham fixamente o espectador. Esse espetáculo de distorções violentas apresenta um aspecto animalizado. Nele, Picasso submete as formas às suas pulsões. O real deixa de ser um dado transferível para se tornar processo operatório e a antiga perspectiva unitária e fixa sucede a uma articulação dinâmica e polivalente que combina aspectos imprevistos. Dissociando o motivo de suas convenções imitativas, Picasso os reduz fenomenologicamente às suas qualidades essenciais.¹¹¹

A pintura mantém com uma lógica implacável o isolamento da cada figura e aquele que olha está constantemente na obrigação de se orientar entre modalidades pictóricas divergentes. Reciprocamente inconciliáveis, suas orientações espaciais mantêm a nossa apreciação em suas posições respectivas.¹¹² Entretanto, há uma unidade nas *Demoiselles* e esta reside na presença de espectador que se vê visto. Grupo teatral barroco, sua coordenação é concebida como a de uma cena. Segundo Joseph Karmel, na concepção de seu projeto, pressupunha-se a chegada de um espectador masculino. Entretanto, esse

¹⁰⁹ SPIES, W., **Picasso Sculpteur**, p. 48.

¹¹⁰ SPIES, W., **Picasso Sculpteur**, p.65.

¹¹¹ DAIX, P., **Picasso – l’art africain**, p.20.

¹¹² STEINBERG, L., **Le bordel philosophique d’Avignon. Les Demoiselles d’Avignon**, p.355.

espectador que olha de fora está e não está lá, uma vez que as *Demoiselles* olham de dentro para ele, que está fora.¹¹³

Segundo Richard Wolheim, há em muitas pinturas modernas o que Neil Cox denomina como *the divided gaze*.¹¹⁴ A esse respeito, Wolheim afirma que algumas pinturas contêm um espectador dentro do quadro, a que ele chama de “espectador interno”. Ele considera toda imagem como inerentemente perspectivada, embora isso não implique que esse ponto de vista imaginado seja ocupado por alguém. Entretanto, se há “alguém”, como há nas *Demoiselles D’Avignon*, Wollheim se pergunta qual a função desse “espectador interno”. Em seguida, responde:

‘(...) primeiro, o espectador externo olha o quadro e vê o que há para ser visto; depois, adotando o espectador interno como seu protagonista, começa a imaginar, da perspectiva dessa pessoa ou acontecimento, o que o quadro representa. Isto é, imagina, como se estivesse dentro do observador interno, o que ele está vendo, pensando, reagindo ou fazendo em relação ao que se encontra na frente dele. Depois, a impressão que ficou no espectador externo modifica seu modo de ver o quadro. O espectador do quadro se identifica com o espectador no quadro e é por meio dessa identificação que obtém uma nova compreensão do conteúdo da obra.’¹¹⁵

Ao criar uma situação paradoxal, como ocorre com as imagens especulares, esse olhar propõe ao espectador múltiplos caminhos. O “espectador interno” se situa intermediariamente entre o espectador e a figura representada. Para Wollheim, nesse espaço intervalar, no qual está ou não a projeção do próprio artista, situa-se o potencial da pintura. Nele, o espectador encontra e desencontra o próprio artista pintando.¹¹⁶

Em Manet, por exemplo, cita Wolheim, o “espectador interno” entra em ação através do estado de distração exibido por suas figuras. Ele é ativado por uma espécie de distância psicológica, ao passo que em Picasso, ao contrário, o “espectador interno” se situa num face a face com relação à proximidade psicológica das figuras representadas. Wolheim sugere que a pose frontal dos personagens em Manet é um mecanismo cuja ambigüidade aponta para todas as posições possíveis que um “espectador interno” possa percorrer vis-a-vis com a figura representada. Em contraste, no caso das *Demoiselles*, o ponto de vista

¹¹³KARMEL, J., **Picasso’s laboratory: the role of his drawings in the development of cubism** (1910-1914), p.324.

¹¹⁴COX, N., **La morale des lignes: Picasso (1907-1910)**, p. 74.

¹¹⁵WOLLHEIM, R., **A pintura como arte**, p. 103.

¹¹⁶COX, N., **La morale des lignes: Picasso (1907-1910)**, p. 74.

frontal das duas figuras centrais está investido de significação e se dá de modo integral.¹¹⁷ A situação de discrepância entre os dois olhos no primeiro terço-quarto do retrato, onde três dos personagens olham para fora do quadro é também uma maneira de precipitar a vibração do “divided gaze”.

É difícil encontrar simetria do olhar na obra de Picasso. E a assimetria é uma maneira de criar um senso de mobilidade muito forte. Assim, para Neil Cox, se por um lado, o espectador externo está posicionado de modo olhar a pintura de Picasso a partir de uma certa distância, essa separação física vai sempre implicar num escrutínio psicológico por parte desse mesmo “espectador externo”.¹¹⁸ Até a maneira como cada figura das *Demoiselles* inclina de modo independente sua cabeça para a vizinha, ao passo que a outra olha para baixo, onde supostamente estamos, cria uma situação de precipitação no quadro.

A entrada do “espectador interno” interrompe a privacidade da cena. A solidez e a massa das figuras, que parecem conduzir o movimento, são interrompidas em sua potência pelo *divided gaze*. E essa interrupção provoca um distúrbio especular muito preciso: circunscrito pelo modo invasivo de encarar da mulher, o “espectador interno” tem que percorrer um caminho imaginativo antes de qualquer saída. O papel das máscaras, da natureza-morta no chão da pintura e os espaços intermediários criados pelos planos superpostos vêm exarcebar a alteridade das figuras para com esse “espectador interno.”¹¹⁹ Entretanto, não há razão para supor que ele seja uma pessoa específica, autor ou receptor.

Ao refletir sobre a visão dividida presente nos espelhos, Picasso faz com que o domínio da arte passe a ser também uma realidade constitutiva e que esta minimize a discrepância entre a interioridade do artista e a exterioridade do trabalho, evidenciada, entretando, através do *gap* entre intenção e realização. Essa fenda que se revela em sua inspenção e em seu esforço de recriação da história da arte também se mostra através das posições imaginárias do corpo que, redimensionadas, apelam para um outro modelo de representação.

¹¹⁷Ibid., p.100.

¹¹⁸COX, N., **La morale des lignes**: Picasso (1907-1910),p. 74 et.seq.

¹¹⁹Ibid., p.109.

Falando em outro modo de apresentação, é importante lembrarmos que o termo “primitivo” não constitui uma categoria em si. Seu sentido está relacionado a uma oposição binária com relação ao termo “civilizado” e à história da civilização ocidental em suas conquistas e explorações coloniais. Com esse enfoque de história, as formas de expressão artísticas e individuais são consideradas em termos de uma progressão temporal: primeiro, o desenvolvimento “menor”, ou “primitivo” que se liga à produção, às necessidades materiais e às pulsões instintivas. Em seguida, as “sociedades avançadas”, nas quais o intelecto criativo do indivíduo deve triunfar sobre o irracional. Mas se a arte “primitiva” for considerada imutável e imemorial, então teríamos que negar também sua especificidade ou sua contemporaneidade.

Ao assimilar das artes “primitivas” um esquema conceitual que não reproduz nosso esquema bipartido, essa nova percepção agora presente na experiência criadora acaba constituindo uma situação de instabilidade. Contudo, essa inconstância, simultânea à aparição e inserção das novas circunscrições de corpo advindas da arte “primitiva”, não é, entretanto, caótica: vestígio de sociabilidades desaparecidas, a coexistência e reinserção das mesmas em nossa cultura ainda podem ser reatualizadas. Ao refletir sobre a maneira como o homem olha seu corpo e sua relação com o espaço da vida, Picasso buscou na assimilação do “primitivo” uma significação emotiva. Essa feição afetiva, por sua vez, veio ampliar a noção de corporeidade presente em seu trabalho.

O primeiro contato de Picasso com a arte “primitiva” foi em 1901, no ateliê de Paco Durrio, que possuía muitos trabalhos de Gauguin. Mas essa influência só se tornou discernível, após o encontro do artista com os achados arqueológicos de Osuna em 1906. Picasso maravilhou-se com o aspecto bruto e grosseiro, com a técnica e o estilo esquemático dos objetos confeccionados por estes povos, que habitavam a Espanha antes da dominação romana.¹²⁰ Assim, deles absorveu o vigor e a crueza. A estilização das cabeças de suas figuras — principalmente os olhos, quase em losango — reflete a influência persistente destas esculturas. Entretanto, quando suas figuras apresentam bocas pequenas e ovais, orelhas escamoteadas, como no personagem do canto de cima à direita do quadro das *Demoiselles*, ou quando o nariz das mesmas sugere uma aresta achatada e um

¹²⁰COWLING, E., *Picasso - style and meaning*, p.149.

queixo pontudo, percebe-se a influência da arte “primitiva” do Congo, ex-colônia francesa da África. Outras vezes, Picasso, como eles, passa a unificar cabeça e corpo, fazendo com que estes pareçam uma escultura em bloco e esculpida à mão.¹²¹

A visão do “primitivo” de Picasso ajudou-o a construir, ou a re-constituir, um espaço que reintegrava aspectos que extrapolavam a estrita ordem da razão ocidental. Assim, integrava nesse labirinto formal uma imagem de corpo cultural e afetivamente incomensuravelmente mais elástica. Trabalhando de memória, ele eliminava da observação o aspecto propriamente empírico de seu trabalho.¹²² Como Cézanne, que tornava cada empreendimento seu uma experiência de vida, transpunha em termos formais uma contaminação emocional.

Essa absorção do afetivo — princípio e potência vital — podia ser apreendida não apenas a partir de seus próprios trabalhos, mas também de sua fala e de suas entrevistas. Nelas, o artista refere-se não só aos elementos constituintes da “arte primitiva”, mas ao seu espírito: conjunto de singularidades, sem dúvida alguma a busca do “primitivo” representa um ímpeto romântico por parte do artista. Contudo, essa manifestação romântica diz respeito apenas ao desejo de levar seu processo de criação a um grau de cumprimento e inteireza de modo a torná-lo original e irrepetível.

Ao referir-se ao universo “primitivo”, Picasso flexibiliza o vocabulário cubista e convoca um diálogo mais direto e corporal entre o espaço interno do quadro e o espectador. Como a técnica não está apenas a serviço da construção das formas, ao assimilar a dimensão “primitiva” afetivamente, o artista toma como valor de informação fontes outras, que não estão exclusivamente ligadas à observação do real e ao universo da objetividade técnica. Como entre os “primitivos”, os sonhos e as aparições também podem ser levados em conta, uma vez que entre eles a própria idéia de natureza não lhes era apenas lateral. Dessa forma, por meio do contato com um caráter visto como mágico, como afirma André Malraux,¹²³ Picasso busca na arte “primitiva” caminhos que o auxiliem a

¹²¹ COWLING, E., **Picasso** - style and meaning. London, p.190.

¹²² O'BRIAN, P., **Pablo Ruiz Picasso**, p.299.

¹²³ MALRAUX, A., **Picasso's Mask**, p. 11.

criar formas que não se coloquem como meros duplos de experiências prévias nossas.

A apropriação da dimensão “primitiva” por parte de Picasso, de modo muito variado é verdade, mas também incansável, pretendia quebrar a tradição da representação ilusionista ocidental, já que intentava convocar uma aproximação entre sujeito e obra. Segundo Freud, uma das características dos processos e objetos “mágicos” inerentes à dimensão “primitiva” é exatamente desprezar a distância e, por um processo de associação, criar uma relação de contigüidade. A esse respeito, afirma:

‘o conceito primitivo de alma não separa pela mesma linha de demarcação que a nossa moderna ciência traça entre a atividade mental consciente e inconsciente(...) A alma animista reúne propriedades de ambos os lados. Sua qualidade móvel e volátil, seu poder de abandonar o corpo e tomar posse, temporária ou permanentemente, de outro corpo - são características que nos fazem lembrar de maneira inequívoca a natureza da consciência. Mas a maneira como ela permanece oculta por trás da personalidade manifesta faz lembrar o inconsciente; a imutabilidade e a indestrutibilidade são qualidades que já não atribuímos aos processos conscientes e sim aos inconscientes, e encaramos estes como o verdadeiro veículo da atividade mental.’¹²⁴

Como nas imagens especulares, essa proximidade problematiza a relação de continuidade. Se a idéia de alteridade for uma das condições para se criar o “espectador interno” a que nos referimos antes, nas *Demoiselles*, este não se identifica apenas com o que é diferente na dimensão humana. Neste caso, a diversidade também está no confronto com as imagens divinas, aqui, em aparente conluio com o demoníaco.¹²⁵ Através da erotização e erosão de todos os recantos perceptivos, o desconhecido vem como ausência de familiaridade, como experiência de *choc*,¹²⁶ e como proximidade inquietante.

Essa dimensão do incógnito impregna suas formas como se esta lhes fosse uma dimensão inerente e ao mesmo tempo estranha aos seus processos construtivos. As fisionomias das *Demoiselles* (fig.10) se mostram impassíveis e nos olham frontalmente. No entanto, pelo modo como espraia as novas soluções formais, Picasso oferece a intensidade, a força e o ritmo que buscava. Contraditoriamente, esta pintura ainda oferece uma sensação de tensão muscular e um enfoque pautado sobre movimentos morfológicos (relação entre forma e

¹²⁴ FREUD, S., Totem e Tabu. II - Tabu e Ambivalência Emocional. **Obras Completas**, p. 94 et seq.

¹²⁵ COX, N., **La morale des lignes: Picasso (1907-1910)**, p.108.

¹²⁶ BENJAMIN, W., Sobre alguns temas em Baudelaire. **Os Pensadores**, p. 38 et. seq.

escultura na pintura) e naturalistas, ausentes em boa parte dessa mesma arte “primitiva” que havia assimilado.

A absorção dos elementos presentes nas culturas “primitivas” por Picasso o auxiliou a discutir a noção de razão em sua distorção totalitária e contribuiu para afinar seu olhar para realidades particularizantes. Através da apreciação da estrutura e de modos compositivos originados de um olhar que muitos desses povos “primitivos” na realidade nem tinham, Picasso não se liberta completamente de um diálogo com a composição tridimensional.

Os meios de representação pictóricos no ocidente, tradicionalmente ligados à representação tridimensional, valorizavam a natureza, ou o mundo, em sua qualidade apartada dos homens. Desse modo, ao partir de uma visão de mundo fragmentada, mas tornando seus meios de representação mais elásticos, Picasso trabalha no sentido de criar uma unidade maior com seu próprio trabalho. Mesmo que não cansasse de tomar empréstimos, inclusive, de outros artistas.

Através do movimento de suas linhas e da recuperação da materialidade de um corpo que já não podia ser o pré-cubista, Picasso exprime um afã de totalidade, diferente dos românticos, embora como estes, também esteja em relação com a determinação moderna relacionada a uma idéia de liberdade e com uma imagem de mundo cuja fatura ligar-se-ia à estruturação de subjetividades. No entanto, são outros os processos de produção em arte agora, e são outras pretensões: a ligação entre homem e arte atravessa e constitui uma humanidade que tem de ser mais operante e real. O sentimento pela vida, sem nenhuma nostalgia, tem que ser apreendido e representado com imediaticidade. Contudo, mudaram os padrões de representação, mas não o desejo de abordar o mundo atravessando-o. Definindo figura e fundo ao mesmo tempo, o artista acaba propondo de novo alguma estabilidade e possibilidade de permanência nesse universo cambiante da modernidade: suas retas e hachuradas linhas procuram estabelecer alcance e poder expressivo limítrofes na própria linguagem da arte figurativa moderna. Trabalhando nas bordas desse limite, Picasso vai aproximando cada vez mais elaboração, obra e espectador.

Quando retoma, por exemplo, Nicolas Poussin (1594-1665)(fig.20), Picasso transforma uma festa primaveril, uma dança comemorativa da vida, numa cena tumultuada. Através da retomada dessa cena clássica (fig.20), a tela *Bacchanal*

(1944)(fig.21) revela a síntese que empreendeu a partir da assimilação da dimensão “primitiva”, como podemos perceber se compararmos a figura do Minotauro com a arte Antiga das estepes(fig.17).

Embora sempre guarde alguma distância com relação ao seu trabalho, essa intensa movimentação de apropriação e posse apaixonada por parte de Picasso não o impediu de refletir sobre seu próprio processo de trabalho. A trajetória do artista sublinhou um esforço hercúleo no sentido de distender as potencialidades e a fragilidade da relação entre corpo e objeto, ou ainda entre sujeito e meio de trabalho ou de expressão. Com algum distanciamento, se compararmos com a imagem de Dürer (fig.25.a), mas também com amorosidade, alguns dos seus desenhos tematizam essa procura, como na série *Artista e Modelo* (fig.25b). Finalmente, as últimas obras do artista revelam uma relação entre corpo e arte na qual propõe, abertamente, a arte como teatro.

Corpórea e tangível, mas de localização incerta, Picasso não esconde o sofrimento que a proximidade e a intensidade com os processos de criação lhe traz. Ao contrário de Poussin, ele faz com que cada personagem viva individualmente seu próprio terror e violência e provoca uma situação em que todo o tecido e as camadas superpostas da tela entrem em convulsão.

Em excesso, e expressivo, já que revelador de uma procura, esse processo mutante mantém muito claramente seu princípio individualizante: é a partir do que viu, viveu e imaginou que Picasso retesa a ordem relacionada a um padrão de identificação objetivo presente na pintura naturalista ocidental. Modelo de um conhecimento que não é mais simbólico e analógico, mas crítico e discursivo, ele encontra lugar numa nova filosofia da representação, que vai obedecer a regras próprias e acrescentar um papel *d’ordonnance* e prazer aos espetáculos.

Voltando ao problema da representação em Velázquez, vemos que, como na situação dos espelhos, cada um sempre toma seu lugar na cena a partir de uma projeção imaginária e que nesta se enlaçam reciprocamente. Também como nas *Meninas*, a pintura interroga nossa percepção e faz desta uma constituição redobrada de nós mesmos. Enquanto sujeitos perceptivos, ao retomarmos o tema da pintura, objeto em suma da representação, quando pintamos, o fazemos sob o olhar do outro. Entrada fendida do espectador, Velázquez tematiza o *divided gaze*, a que nos referimos antes: vemos o mesmo objeto a partir de nossa perspectiva, e-

ou, sob o olhar do “outro”, isto é, saber de que muitas vezes não temos sequer consciência.

A cena das *Meninas* enquadra diferentes planos do real e reflexos especulares para aumentar o espaço. Assim, como nos espelhos, simula-se a profundidade e expõe-se o caráter heterogêneo da realidade. A arquitetura camuflada da obra — uma situação histórica acessível apenas pelo ato de sua representação indireta — convida o espectador a entrar na situação de especularidade e na cena. O interior e o exterior, e o próprio jogo de espelhos, reconduzem no quadro o que escapa ao olhar. Fazendo da visão de conjunto e do ponto de vista particular um mesmo espaço, suas imagens se misturam e a realidade é atestada por seus reflexos, tanto quanto a identidade dos personagens se desvela por sua refração através do olhar de outros personagens.¹²⁷

Já em 1966, Michel Foucault (1926-1984) explorou em texto *Las Meninas* de Velásquez. Numa seção, intitulada *O homem e seus duplos*, ele chama atenção para uma arquitetura de reduplicação do olhar proposta pela cena. E observa:

‘Todas as linhas internas do quadro e sobretudo aquelas que vêm do reflexo central apontam para aquilo que é representado mas que está ausente. Ao mesmo tempo objeto – por ser o que o artista representado está em vias de recobrar sobre a tela – e sujeito, visto que o que o pintor tinha diante dos olhos ao se representar no seu trabalho era ele próprio, visto que os olhares configurados no quadro estão dirigidos para esse lugar fictício da personagem régia que é o lugar real do pintor, vista finalmente que o hóspede desse lugar ambíguo, onde se alternam, como que num pestanejar sem limite, o pintor e o soberano, é o espectador que transforma o quadro num objeto, pura representação dessa ausência essencial’. Mas, continua, ‘essa ausência não é jamais uma lacuna, pois ela não cessa de ser habitada e o de ser realmente, como o provam a situação do pintor representado, o respeito dos personagens que o quadro figura, a presença da grande tela vista ao revés e nosso próprio olhar para quem esse quadro existe e para quem, do fundo do tempo, ele foi disposto.’¹²⁸

Entretanto, a situação de inclusão na cena – através da projeção da mesma em direção ao espectador — não fornece o espaço total de sua representação, como o próprio Foucault chama atenção por meio da expressão “lacuna”. As figuras das *Meninas* são o interstício entre a cena e o vazio porque contêm um sistema de ligações e de desdobramentos especiais que operam um efeito de

¹²⁷BONNET-MELCHIOR, S., *Histoire du Miroir*, p.172.

¹²⁸FOUCAULT, M., *As palavras e as Coisas* – uma arqueologia das ciências humanas, p.324.

distanciamento. Esse afastamento é mensurado por um sistema programado de fugas, de sombras, e de luzes.¹²⁹

O recurso ao teatro é oferecido ao criar um diferencial através de uma representação outra. Com Velázquez e Picasso, *Las Meninas* trata de uma representação elevada à potência de seu abismo, isto é, uma representação da representação.¹³⁰ Essa identidade movente elabora de modo especular miríade de situações, conforme as aparências e a consciência que se pode formular das mesmas.

O sistema de espelhos nas *Meninas* é complexo. Sua estratégia de disposição é dada através de portas e lâmpadas, ou de quadros nos quadros, além das costas visíveis da tela e da pintura refletida ao fundo. O espelho opera sobre uma parte fundamental da representação, e talvez seja seu *pivot* simbólico, mas ao mesmo tempo cumpre seu apagamento. Estes dois efeitos correlatos, no plano da figura e de sua figuração, tendem à indeterminação.¹³¹

Ao contrário da opacidade também especular das *Demoiselles*, nas *Meninas*, o homem se entrega aos seus reflexos para edificar sua própria verdade. O espelho libera um espaço de jogo entre o visível e o invisível, entre o sonho e o real, ao qual o sujeito imprime sua medida projetando-se nas imagens e nas ficções, às quais empreende um processo de desvelamento sem fim.¹³²

2.4.b

Marcel Duchamp e os Espelhos

De modo distinto de Picasso, Duchamp neutraliza a busca incessante e dramática em torno de um corpo especular e de um “outro”. Ele afirma que a

¹²⁹ORAMAS, L. C., **La circulation du Spectateur autour des trois tableaux de Diego Velázquez**, p.119.

¹³⁰Ibid., p.133.

¹³¹Ibid., p.68.

¹³²MELCHIOR-BONNET, S., **Histoire du Miroir**, p.179.

própria entrada do homem no mundo da linguagem já seria o reconhecimento de um estado de exílio, onde possivelmente nem os reflexos especulares podem mais salvar. Para ele ainda, o propalado estado da natureza nunca existiu. Dessa forma, a crucial interdependência entre homem e natureza até pode ser repostada, mas em outros termos, e não mais como busca de identificação. A própria noção de “natureza humana”, finalmente vista como dimensão simbólica e impenetrável de nós mesmos, só existiria na medida em que supostamente se desse como uma alteridade radical.

Assim, supõe Duchamp, já não basta criar unidade com o que falta, mas, e, sobretudo, com aquilo que a nós não se assemelhe. Para ele, se a verdade do trabalho de arte é exatamente aquilo que não está lá, é para essa qualidade inacabada de transferência de sentido para a qual o artista deve se dirigir. Quando Duchamp se orienta para a quarta-dimensão, para o universo das mercadorias e para os processos fotográficos, ele mostra que a noção de corpo que o orienta não prioriza mais nem a inter-relação entre os homens, nem as imagens especulares.

Para Marcel Duchamp, a arte de nosso tempo sempre esteve muito dominada por uma visualidade muito descritiva. Ele desejava que a prática artística fosse reconceituada. Su-Hui Lin, em sua tese, sustenta que, num período em que a sociedade industrial e urbana passou a exaltar metaforicamente seus objetos (fig.54,62.a,62.b,64), Duchamp construiu um sistema no qual os sujeitos eram mantidos como unidades irreduzíveis com relação aos objetos e vice-versa.¹³³ Desse modo, é rara a utilização direta de imagens especulares em seus trabalhos. Mas quando a idéia destas vem ligada à quarta dimensão ou à fotografia,¹³⁴ aí a presença não substancial das mesmas é inquestionável. Linda Henderson chama atenção para um espelho na descrição da estrutura do *Le Grand Verre*: prateado e reverso, seus reflexos cruzados devem se dirigir para o infinito.¹³⁵ Assim, se é verdade que esse trabalho pode ser considerado um signo da incomunicabilidade de nossa época, por outro lado, ele aponta para a fluidez e para um estado de comunicação desmaterializada.

¹³³LIN, S-H., **Illustrations et Présentations des Machines Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p. 265 et.seq.

¹³⁴DUCHAMP, M., Further references to the Glass. **The writings of Marcel Duchamp**, p.83.

¹³⁵HENDERSON, L.D., **Duchamp in Context** – science and technology in the large glass and related works, p. 190.

Os escritos de Duchamp também fazem parte da “materialidade” e do aspecto que ele mesmo denomina como “não-retínico” dos seus trabalhos. Neles, o artista descreve: “the mirror = shadow projected in 3 dims. Comparison of a 3 sided mirror with a shadow projected by a body on a cube. This real image of the mirror has 3 dimensions because the mirror is a plane- (incomplete?).”¹³⁶ Seus textos mostram que sua reflexão sobre o domínio especular está vinculada a uma exploração realizada pelo olhar que escape ao tátil.

Na opinião do artista, a linguagem que se cria a partir do homem e no mundo já não se estabelece “natural” e produtivamente, pois ela já não se dá como oposição fabricada, como ocorria por meio da relação simbólica e transitiva da perspectiva ou através de uma noção de identidade criada a partir dos espelhos, com os quais Picasso, como vimos, teve que se haver. Para Duchamp, a idéia de um “outro” proposta pelos espelhos não se metamorfoseia. Deve permanecer tal como se apresenta: um “outro”. E, hoje, espantosamente, esse “outro” se revela menos nas formas humanas e corporais que na inexpugnável opacidade dos objetos que criamos.

Segundo a ótica sutil de Duchamp, e de todo modo especular, é pela linguagem que duplicamos, ou multiplicamos, as obras de arte: sob a forma de títulos não ilustrativos, sob a forma de textos que não seguiam caminhos claros e diretos, mas que, ao contrário, atuavam como finas ressonâncias, o artista propõe uma outra noção de alteridade. Dessa maneira, pretendia cortar a substancialidade desse “outro” especular, presente na tradição da história da arte ocidental desde, pelo menos, a arte renascentista.

Duchamp põe em relevância a complexidade cognitiva do olhar humano lado a lado com a tecnicidade dos métodos de produção com matriz. Patente nos processos de criação, se os espelhos fornecem a passagem entre as noções de presença e ausência, como pode essa projeção se transformar numa instância literalmente virtual? Se a idéia de projeção que se apresenta nos processos de criação pode se desdobrar numa instância virtual, sob sua ótica, perspectiva e espelho só podem estar ligados à imaterialidade das imagens fotográficas. Assim, se para Picasso, foram os espelhos que possibilitaram a reprodução de uma noção de identidade visivelmente cindida, para Marcel Duchamp, diferencialmente,

¹³⁶DUCHAMP, M., Further references to the Glass. **The writings of Marcel Duchamp**, p. 88.

essas imagens especulares são vistas como transferências e como criações do real em segundo grau, como ocorre nos processos fotográficos.

Duchamp delibera: a obra de arte deve deixar de ser um objeto transitivo. O personagem andrógino de *Rrose Sélavie* (1920)(fig.60) aponta para uma indistinção de gêneros que não se refere apenas ao universo cultural e sexual chamados de masculino/feminino. Esse binarismo, que também aparece nas reflexões de Picasso nas séries artista/modelo, na reflexão de Duchamp se apresenta como androginia. E ela quer dar um passo mais além, ela quer falar para além da percepção.

Assim, o primeiro passo, pensa o artista, seria a erracadição da materialidade concreta dos objetos de arte. Dessa forma, constrói um sistema paradoxal em que a obra se apresenta como sendo da ordem da visualidade, embora também reivindique algo de uma “apercepção” a que denominou de “infra-mince”. Essa idéia de “infra-mince” exige que não tratemos apenas de diferenças, mas, sobretudo, do que é muitas vezes imperceptível e que nem sempre se reflete nos espelhos.

2.5

A Fotografia

Ato e memória ao mesmo tempo, as fotografias são uma reduplicação em abismo. Sendo uma seqüência de tempo e de inscrição, são procedimentos de um sujeito. Simultaneamente, ao se revelarem, são máscaras, presença que se diluiu, tempo que já passou. Diferente dos espelhos, elas exibem a reversibilidade de seus processos. Nas fotografias, as imagens são diretas. Elas buscam mostrar o presente e o singular, uma atualidade em curso. No entanto, em seu tempo e lugar, enviam sempre à anterioridade sobre as quais estão fixadas.

Atuando ainda como espelhos do real, são também seus vestígios. A fotografia age como um index no qual a representação implica uma contigüidade física vaporosa do signo com seu referente. Determinada unicamente por este, seu ponto de partida tem de ser a natureza técnica dos próprios procedimentos

fotográficos. O princípio elementar da impressão luminosa encontra-se regido por leis físicas e químicas, pelo processo de deposição e marca, pela exalação da matéria e pela sombra criada por esta.

Nas fotografias, índice de uma presença, a sombra tanto é impressão como cicatriz. Em comum com as imagens especulares, as fotografias também são afetadas por seus objetos. Mas têm com eles uma conexão física na qual objeto e imagem diferem da que é estabelecida, por exemplo, pelos processos de construção perspécticos na pintura. Ainda assim, a fotografia, como a perspectiva, deduz os objetos em contraposição ao espaço, como, aliás, já ocorria nas “câmaras escuras”, as primeiras máquinas fotográficas. Expondo imagens que se dissociam no momento mesmo de sua aparição, mais que perceber os elementos que inauguram esse novo sistema de representação em que fundamentalmente é o olho humano que assume um lugar especial, é necessário analisarmos como se estabelece o paralelo entre a construção em perspectiva e os mecanismos fotográficos.

É verdade que a perspectiva invoca a mesma tensão que vemos se repetir nos mecanismos fotográficos, isto é, ação — ou escritura — que quer fixar um momento de aparição e percepção de mundo. Entretanto, sendo a perspectiva uma elaboração artesanal, através do uso da mão, ela não deixa de ser também uma rememoração de lugar de corpo, vindo assim diferir dos processos fotográficos. Através do gesto que a articula, a construção em perspectiva apresenta-se como gênese humana. Lugar de interrogação sobre o ver e o percebido, perspectiva e fotografia se unem na referência a lugares imaginários. Entretanto, estes apresentam identidades diversas. Ao contrário da fotografia, na perspectiva, a imaginação evolui e se confunde com a própria matéria e inscrição da obra na superfície da tela.

A perspectiva se define por um movimento de estreitamento orgânico, posto que é mão e traço orientados pela geometria. Construção que afirma uma noção de projeção mediada mas ao mesmo tempo contraposta ao olhar, a perspectiva diverge da fotografia mais uma vez, pois estando a última no centro da problemática contemporânea traz a marca de um produtor que se vê, de antemão, excluído.

Perspectivada, a pintura de cavalete representa claramente uma janela. A distância da mão em relação à tela e ao restante do corpo que trabalha constrói um espaço destacado e faz com que este possa ser considerado como termo limite entre aquele que percebe e o que é percebido. De modo semelhante, a fotografia realiza uma seleção visual e um recorte. Assim, uma outra “janela” se impõe. Embora na fotografia haja um efeito estático e uma eliminação do corpo, bem como da mão; diversamente, na pintura, a mão se desloca no tempo, refletindo o olho e a vida que transcorrem.

No processo de formação de imagens por meio da ação de cognição inerente à visão humana, os sinais luminosos são transformados em representações internas às coisas que as emitem. No entanto, essas capacidades perceptivas comuns funcionam para o conjunto do comportamento humano como formas simbólico-normativas que agem na consciência, ao passo que no registro fotográfico o procedimento que fabrica uma realidade visível o faz por meio de um sistema binário de claros e escuros e numa marcação signo a signo. Há na fotografia uma clara recusa da matéria.

2.5.a.

Pablo Picasso e a Fotografia

Embora a fotografia seja uma imagem fundamentalmente perspectivada, nela, o observador está decididamente fora da imagem. Em termos metafóricos, a fotografia se refere a uma espécie de “crucificação” do movimento. Sem este, o espectador é obrigado a fixar o espaço num ponto de vista único e apreender tempo e espaço. Por outro lado, como é necessário tempo para que se perceba o espaço, a fotografia é essencialmente estática. Entretanto, como na pintura, há na fotografia um ponto de fuga. Teoricamente, este ponto de fuga pode ir ao infinito.

Ao escrever sobre a relação entre a perspectiva e o cubismo de Picasso, David Hockney comenta que se o infinito fosse Deus, como na perspectiva, infinito e observador jamais se encontrariam. Porém, continua Hockney, quando você inverte a perspectiva, como Picasso fez no cubismo, o observador pode ter

todas as faces dos objetos. Deslocando-se no espaço e parecendo estar em todo lugar, completa o autor, o infinito é o espaço, só que aí compreendido o observador.¹³⁷

A fotografia abole a tridimensionalidade a favor da bidimensionalidade dos suportes. Quando o faz, modifica a primeira de acordo com a distância de seu foco e suas objetivas. Assim, ela transforma o espaço real que enquadra num campo virtual. No cubismo analítico, os planos são simultaneamente transparentes e opacos. As superfícies retroagem atrás de outras superfícies e se projetam simultaneamente. Nele, todavia, as sombras são mutuamente excluídas por outras fontes de luz e ficam lado a lado. Partes dos objetos se libertam do todo e mudam de tom, de tal modo, que o reconhecimento do objeto ou da figura é sempre alusivo. Os planos são achatados e parecem desaparecer atrás deles mesmos. As sombras se tornam substância e as formas se apresentam como se houvessem sido criadas a partir de mudanças arbitrárias de tom, como se pudessem agora competir com as formas dos objetos reconhecíveis por meio dos quais se desenvolviam. Quando os planos ultrapassam uns aos outros e seus tons locais desaparecem, as formas luminosas e escuras interagem simultaneamente umas contra as outras e com o fundo.

Se pensarmos numa possível relação entre o cubismo e a fotografia, devemos levar em conta o que Picasso afirmava no início de seu período cubista: “J’ai découvert par la photographie que plus un objet s’approche de vous, plus il est difficile de le voir, plus il est difficile d’en avoir une vue globale.”¹³⁸ As pinturas cubistas foram feitas para serem vistas no plano e de perto. Assim, quando a visão interage com as coisas que estão fisicamente próximas de nós, ela se movimenta mais. David Hockney afirma que o cubismo foi a primeira tentativa no sentido de reivindicar um território para a figuração depois da fotografia e que produziu uma crítica sutil a mesma. Os cubistas mostraram que certos aspectos da visão — essencialmente a experiência humana da percepção — não podiam ser transmitidos pela fotografia, uma vez que era necessário olho e mão para realizar essa transferência.¹³⁹

¹³⁷HOCKNEY, D., *Picasso*, p. 20.

¹³⁸HOCKNEY, D., *Picasso*, p.24.

¹³⁹Ibid., p.25.

Segundo Anne Baldassari, a fotografia — e não seus processos — também foi um meio de interrogação para Picasso, que costumava tirar fotos de paisagens, usualmente a partir de seus ateliês. Em seguida, as transpunha para a pintura, como vemos na tela *Horta de Ebro* (1909)(fig.33). Mas, ao tempo que são transcritos, os paradoxos registrados por sua perspectiva fotográfica também foram totalmente invertidos em sua significação no cubismo: os volumes, que desciam lentamente da colina e que a fotografia ameniza pouco a pouco na pintura se superpõem de maneira ascendente para suscitar o motivo de uma vila situada nessa colina, fotografada por Picasso(fig.33).

Essa inversão da configuração do espaço entra em contradição com o tratamento de cada um dos volumes que são figurados como se estivessem sendo vistos do alto. A rigor, visto de baixo, neste espaço, dois tratamentos em princípio incompatíveis são conjugados. Isso só pode se operar através de uma quebra da estrutura naturalista do quadro. Assim, através de uma lógica que só pertence a eles e que não tem referente com o real, seus quadros cubistas condensam índices e pontos de vista estritamente orgânicos que antes pertenciam ao seu olhar, ao campo de visão de suas vistas fotográficas e à sua memória.

Esse procedimento de utilizar fotografias para ampliar as torsões do espaço, teria se intensificado entre 1912 e 1913, quando Picasso altera o modo de usá-las¹⁴⁰. Ao priorizar a lembrança dos objetos presentes em seus ateliês e sua ambientação, o artista realiza uma transmutação incessante de técnicas e procedimentos. Agora, faz com que as fotografias sirvam como base para dissociar os suportes de suas construções em relevo. Assim, Picasso desconstrói a tridimensionalidade destas e em seguida as transpõe para a bidimensionalidade das telas. Nesse empreendimento, penduradas na parede, as sombras destas construções em relevo também entram como elementos construtivos, como vemos no trabalho *Composition photographique au jouer de guitare* (1913)(fig.33). Desse modo, continua Baldassari, o uso de fotografias passa a ser um recurso utilizado para realizar passagens de um suporte para outro. E isso muitas vezes simultaneamente, isto é, interrompendo e voltando.¹⁴¹

¹⁴⁰BALDASSARI, A., *Picasso Photographe - 1901-1916*, p. 19.

¹⁴¹Ibid., p.149.

Mas, enquanto a pintura dramatiza as divergências de estrutura da paisagem, realçando o que colide, a fotografia dispõe de ambigüidades visuais de certa forma comparáveis. Enquanto a fotografia mantém a unidade imediata de cada “clichê”, na pintura, a imagem é agregada peça por peça, plano por plano, e é construída de modo fragmentar e pausado sobre a superfície plana e vertical do quadro.¹⁴²

Anne Baldassari afirma que as fotografias feitas por Picasso mostram um processo eficaz de superposição e de dispersão de signos.¹⁴³ Inicialmente voltadas para a eleição de imagens individuais, suas fotos oferecem variantes reais para as sínteses a que se propôs operar na pintura. Em seus quadros, sobre imagens globais, os índices assinalados trocam de lugar de uma maneira perturbadora: seus planos de construção deslizam e cruzam vácuos na textura do quadro. Eles suscitam anotações periféricas, nos quais um sentido geral quer ser anunciado. Premeditados ou aleatórios, embora o artista recolhesse preferencialmente os acontecimentos secundários da vida, a emergência de signos realistas se impõe.

Picasso trabalhou de maneira recorrente sobre o regresso de imagens, revendo fotos de telas e objetos, por vezes ainda em processo de fatura. E foram os elementos quase fortuitos, exatamente os ordinariamente recusados pela observação, aqueles que criaram retorno imagético.¹⁴⁴ Nas fotografias feitas a partir e em seu ateliê, Baldassari observa o interesse por composições densas e pelos procedimentos estereoscópicos. Estes se fundam na tomada simultânea por parte de um mesmo sujeito de duas vistas que só se distinguem uma da outra por um deslocamento do ângulo ótico, o qual, reproduz o afastamento do olhar.

Quando por volta de 1912-1913, Picasso radicaliza suas interrogações sobre os meios fotográficos, as fotos de paisagens passam a apresentar um efeito de achatamento. Sempre a partir de seu ateliê, afirma Anne Baldassari, Picasso começa a fotografar nos momentos em que a luz do dia estava rarefeita. Ainda segundo a autora, ele utiliza o princípio dos fotogramas e empreende a procura da impressão direta do contorno e da textura dos objetos em papéis sensibilizados.¹⁴⁵ Ao buscar tanto os efeitos da transparência dos planos como esmagar a

¹⁴²Ibid., p.174.

¹⁴³Id., *Le Miroir Noir - Picasso Sources Photographiques (1900-1928)*, p. 123.

¹⁴⁴BALDASSARI, A., *Picasso Photographe - 1901-1916*, p.125.

¹⁴⁵Ibid., p.25.

perspectiva, Picasso realiza uma inversão de valores do claro e do escuro. Ainda assim, para o artista, a fotografia sempre esteve a serviço da pintura, da escultura e da gravura.

Alguns retratos fotográficos permitiram que Picasso realizasse um enorme jogo de permutação de objetos e pessoas a partir dos quais os signos transitaram de uma tela para outra, deixando, assim, de serem distintivos. Entretanto, cada clichê comportava tanto elementos identitários do modelo, como invariantes ligadas à relativa permanência da decoração: móveis e objetos, que participam das coordenadas fixas das imagens fotográficas, só mudam progressivamente. Assim, redobra a estabilidade do enquadramento fotográfico e “naturaliza-os”. O ateliê era espaço de referência, onde ínfimas modificações de posição indexavam a passagem do tempo. Mas ao pintar, já não se tratava de pintar um indivíduo singular e sim criar uma singularidade plural e reconstruir uma unidade outra, ou várias.¹⁴⁶

Segundo Rudolf Arnheim, no processo de visão, o olhar abstrai porque vê estruturas organizadas, e assim, o autor afirma: “o pensamento psicológico recente nos encoraja então a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. A percepção realiza ao nível do sensorio o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento (...) O ver é compreender.”¹⁴⁷

De fato, vemos simbolicamente sem tocar. Sabemos, por exemplo, o que é duro ou o que é seco... O olho não age como um *sensorium* que explore indiferentemente o que surge. Ao contrário, decompõe blocos de significados. Essas estruturas são reconhecidas graças à fragmentos de conhecimento que estão na base da experiência, mas que são relativas e culturais. Também por isso, o pensamento da visão não se exprime por cognições claras e distintas. Compõe-se de conjuntos fragmentares de pré-noções. Carlo Grassi lembra que as informações luminosas impressas sobre a película fotográfica são necessariamente opacas, já que não possuem nenhum princípio de classificação que as ordene segundo uma unidade lógica. Organizam-se apenas do ponto de vista ótico: o feixe de luz é capturado pela objetiva e imprime-se automática e quimicamente sobre a película

¹⁴⁶BALDASSARI, A., **Picasso Photographe**. 1901-1916, p.124.

¹⁴⁷ARNHEIM, R., **Arte & Percepção Visual** – uma psicologia criadora, p.39.

segundo um código de claro e escuro que está longe de ser reconhecido e compreendido pelo ativador humano presente numa das pontas desse processo.¹⁴⁸

Esse flagrante fotográfico está de certo modo presente na tomada de cena das *Demoiselles* (fig.10), no qual os atores são apreendidos no momento e no lugar, por suas ações ou imobilidade, enquanto o espectador olha de fora, mas não esta lá. Além disso, nas *Demoiselles*, as figuras vizinhas não partilham um lugar nem uma ação comum, não reagem, nem se comunicam entre si, como nas poses. Dirigem-se direta e separadamente em relação ao espectador. A dissociação deliberada de cada um em relação aos outros é o meio de colocar a responsabilidade da unidade da ação sobre a reação subjetiva de quem olha. O acontecimento — a entrada súbita — constitui sempre o tema, só que este foi colocado em direção ao espectador e ao mesmo tempo concebido como oposto ao quadro.¹⁴⁹

Nas *Demoiselles* (fig.10), os cinco personagens estão numa relação de descontinuidade. O isolamento de cada figura está referido ao fato de estarem na obrigação de se orientar entre modalidades pictóricas divergentes. A *demoiselle* que abre a cortina se inscreve como incisão e como forma plana. Dela, a partir do seu perfil traçado sobre o tecido que a separa da cena, o espectador só percebe a face lateral. A personagem que está sentada é a mais plana do desenho e se oferece ao mesmo tempo de frente e de costas, colocando o espectador numa relação de proximidade inquietante. A “selvagem” que se introduz em profunda retração com os braços simula uma solidificação impenetrável do espaço.¹⁵⁰ Como na tela *La famille Soller* (1903), todos olham para a “objetiva”, com o olhar vazio, sem expressão, como se houvessem se reduzidos a máscaras. Há nas duas telas uma total ausência de sentimento e emoção.

No texto *Le bordel philosophique*, Leo Steinberg estabelece relação entre a frontalidade quase fotográfica das *Demoiselles* com a pintura holandesa dos séculos XVI e XVII.¹⁵¹ Esta correlação também está presente em Richard Wolheim, cuja teoria está baseada na idéia de que a pintura se comunica por certas

¹⁴⁸ GRASSI, C., *Sociologie du Dispositif Photographique*, p.134.

¹⁴⁹ STEINBERG, L., *Les Demoiselles d'Avignon*, p. 325.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.355.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 326.

capacidades perceptivas e expressivas.¹⁵² De acordo com Wolheim, essa remissão estava antes ainda: num estudo feito em 1902 por Alois Riegl sobre os retratos holandeses, especialmente os produzidos pela Escola de Amsterdã. Esse olhar que se dirige para um possível espectador situado fora da tela e a ausência de conexão entre os personagens representados nesses retratos holandeses realmente são aspectos que reconhecemos em *Demoiselles D'Avignon*(fig.10).

Em sua análise sobre o texto de Riegl, Wolheim sublinha que os retratos holandeses, ao invés de promoverem uma participação ativa e passiva em suas diversas gradações, aplicaram-se, ao contrário, em projetar em cada figura um estado de atenção e de espírito maximizados que elimina a distinção entre ativo e passivo. A negação de uma relação psicológica entre os atores da cena, a vigorosa dissociação que os caracteriza e a incapacidade destes em participar do conjunto da ação num espaço unificado contribuem para estreitar o vínculo de cada figura com o espectador, aqui colocado na posição de quem olha a cena.¹⁵³

Assim, a partir desse estudo de Riegl, Wolheim depreende que a unidade do quadro não é apenas de ordem interna e objetiva, pois ela se realiza na consciência subjetiva do espectador. Não é certo que Picasso conhecesse esses retratos holandeses, nem o trabalho teórico de Riegl, mas conhecia *As Meninas* de Velásquez, cuja unidade só se dá na medida em que sustenta o olho que a vê. Nelas, também há uma falta de relação imediata entre os personagens, que, em princípio, nos exclui. Mas através do olhar de três das figuras centrais que parecem olhar para fora da tela (fig.12.a) — a Infanta, uma das pajens e, de modo ambíguo, o pintor — passamos de uma ação narrativa e objetiva para uma experiência centrada sobre a experiência do espectador. Então a obra não é uma abstração que subsista por ela mesma, já que o observador solicitado é ali um elemento constituinte. Da mesma maneira, nenhuma análise das *Demoiselles* que a tome como estrutura pictórica fechada sobre ela mesma pode dar conta da obra em sua plenitude. Esse virá a ser um traço característico de Picasso: a tendência a enfocar o mais perto possível as situações representadas e, contraditoriamente,

¹⁵²COX, N., *La Morale des Lignes*: Picasso (1907-1910), p.74.

¹⁵³WOLLHEIM, R., *A pintura como arte*, p.176 et. seq.

manter fisicamente palpável o fosso entre o ponto de percepção e a coisa percebida.¹⁵⁴

Voltando a focar a questão do uso de fotografias por parte de Picasso, temos que reconhecer como inegável que o ato de fotografar é também um verdadeiro ato icônico, posto que, sob determinado aspecto, assemelha-se a uma operação mágica de duplicação. Magia que, no final das contas, implica um sujeito. Em processo, essa multiplicação situa-se entre o fotógrafo e o que é registrado, ou entre pintor e tema. Referida a um corte, devemos lembrar que antes mesmo da fotografia, a representação em perspectiva também era um dispositivo *voyeurista* que se organizava com um refinamento indiscutível. Mas no conjunto da teoria clássica da representação, o olho não era um órgão autonomizado por suas qualidades de criador de projeções. Ele transmitia suas ordens diretamente à mão, sem passar pelo resto do corpo, sobretudo nas partes inferiores. A concepção clássica permitia a projeção do objeto observado sobre a superfície da representação. Nas *Demoiselles*, mais uma vez, Picasso inverte a situação clássica, pois é o *voyeur* quem transpõe os limites de um marco, na verdade, invisível. Diferente da fotografia e da perspectiva, esta transgressão não afetou unicamente o olho fetichizado, mas o corpo inteiro da tela e do espectador.

O artigo do *Cahiers 20 de la Lecture Freudienne*, intitulado *Thème-Miroir* desenvolve a hipótese de que diante da pintura moderna o olhar que escolhe é o mesmo que encontra um vazio nesse lugar, pois o espaço antes homogêneo da pintura partia de um paradoxo: o de um sujeito que se pensava nele, sem lá estar. Na estrutura de representação da arte moderna esse desconhecimento já não é mais possível. Apesar da satisfação temporária, própria à sublimação na arte moderna, situar os sujeitos sem mediação possível entre eles e os quadros, ela acentua a operação de corte. De acordo com a articulação freudiana, ao fazê-lo, exatamente como a pintura *Les Demoiselles* parece propor, são nossos “fantasmas” — isto é, nosso inconsciente pulsional — que preencherão esse vazio e buscarão alguma continuidade. É o “olho vazio” da arte moderna que

¹⁵⁴KARMEL, P., **Picasso's laboratory**: the role of his drawings in the development of cubism (1910-1914), p.326.

confrontando-nos, faz com que, juntos, autor e espectador, possam reconstituir o movimento presente no cerne dos processos modernos de criação humana.¹⁵⁵

Circular, esse movimento que torna possível o trânsito incessante entre o possível e o impossível, entre o conhecimento e o desconhecimento, já estava no conceito de pulsão freudiano desde o início do século XX:

‘As bases conceituais que estabelecemos para ajudar-nos no trato das manifestações psíquicas da vida sexual condizem bem com estas hipóteses quanto à base química da excitação sexual. Definimos o conceito de libido como uma força quantitativa variável que poderia servir de medida do processo e das transformações que ocorrem no campo da excitação sexual. Distinguimos esta libido, no tocante a sua origem especial de energia que se deve supor subjacente aos processos mentais em geral, e assim também atribuímos a ela um caráter qualitativo’.¹⁵⁶

Mais tarde, Freud completa:

‘(...) em que a mesma coisa é latente mas capaz de reaparecer. (...) Em resumo, estamos reconhecendo a coexistência da percepção e da memória, ou, em termos mais gerais, a existência de processos mentais inconscientes ao lado dos conscientes.’¹⁵⁷

Esse impossível circular em questão não impede a fixação no vazio do Outro e na dimensão do imaginário, que, por outro lado, como veremos no terceiro capítulo, pode ser desmentido, ou preenchido, na operação de fetichismo. Entretanto, entre a ilusão e o desejo de realidade, a operação de isolamento do olhar e da reflexão exige sempre o colocar em evidência a operação do corte.¹⁵⁸ A questão, que cria não uma oposição mas certamente um diferencial entre Picasso e Duchamp, está no como essa operação de circularidade e de corte pode ser elaborada.

¹⁵⁵This, C. (Org.).. *Thème-Miroir. La transparence dans l'art et la psychanalyse*. p.37.

¹⁵⁶FREUD, S., Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1901-1905). *Obras Completas*, 223.

¹⁵⁷ Ibid., *ibid.*

¹⁵⁸This, C.(Org.) *Thème-Miroir. La transparence dans l'art et la psychanalyse*, p.37.

2.5.b.

Marcel Duchamp e a Fotografia

Ao criar uma relação diferente da que Picasso realiza entre os termos criação e destruição, aliás, presente mesmo no momento em que este empregou fotografias como meio de trabalho, o vínculo de Duchamp com o universo dos processos fotográficos sublinha o lugar de um sujeito que, alienado de si mesmo, é visto, mas já não se vê. E que, no entanto, procura alternativa.

Lugar não referenciado, o processo produtivo com Duchamp não fixa sua destinação e assim autor e espectador não se reencontram. O falso, ou artificial, já não diz mais respeito a um lugar de articulação, tal como ocorria na perspectiva renascentista. Dessa maneira, também as escolhas feitas pelo artista, isto é, a designação de “lugares” produtivos já não guarda nenhuma relação de desdobramento, ou motivação, que se relacione com uma ordem “natural”. Nem mesmo como reexperimentação ou desenvolvimento na história da arte.

Como nas fotografias, mas em termos alegóricos, a instauração de sentido nos processos produtivos de Duchamp também depende de relações estabelecidas por informações luminosas impressas sobre os suportes e da capacidade dos processos químicos estabelecerem no tempo impressões sobre a matriz e organizar fragmentos da realidade em sua qualidade de reprodução. As imagens com as quais Duchamp trabalha valorizam relações e não as coisas elas mesmas. Seus registros não se constituem exatamente da matéria que as compõem mas de um mosaico de forças. Assim, como nos registros fotográficos, elas apresentam um modo de realidade que não se dá como simples projeção ou dilatação, mas, sobretudo, como suspensão. Isto é, suas imagens solidificam quando suspendem, e, ao mesmo tempo, exibem uma rede de conexões antes invisíveis.

Ao cruzar a obra de Marcel Duchamp com os processos fotográficos, a tese de Carlo Grassi afirma que em ambos os procedimentos de produção também dizem respeito à idéia de continuidade, só que esta só se dá por meio de aproximações progressivas. Assim, ele afirma:

‘(...) entretanto, as informações luminosas impressas sobre a película fotográfica são necessariamente opacas porque não possuem nenhum princípio de classificação que as ordene

segundo segundo uma unidade lógica. São organizadas apenas do ponto de vista ótico: o feixe de luz capturado pela objetiva imprime sobre a película, segundo um código de claro e escuro, que estão longe de serem reconhecidos e compreendidos enquanto tais. (...) Nas fotografias, não existe diferença entre o corpo físico da realidade e o espaço.¹⁵⁹

Nos processos fotográficos, pontos que não se fundem se superpõem grão a grão no papel sensível. Assim, coexistem temporariamente separados, de maneira sensível e discreta. Isto significa que mesmo quando próximos, suas partes encontram-se separadas. Donde percebemos: ao não corresponder a um análogo idêntico ao processo visual humano, cuja sintaxe se faz sobre a junção da realidade material e os processos perceptivos, a construção fotográfica da realidade é sempre um resíduo da diferença entre os dois.

Por meio da objetiva, a máquina fotográfica realiza uma aproximação muito superior à do olho humano. Quanto mais as películas se tornam sensíveis e as objetivas perfeitas, mais a aproximação obtém um tal nível de performatividade que deixa de ser possível compará-la com a percepção do olho humano normal. E ainda: enquanto na visão, o olhar passa do geral para o particular, provocando às vezes cansaço, numa imagem técnica, ao contrário, a duração do olhar é acelerada, sobretudo quando quer apresentar diretamente um ponto de vista particular.

A impossibilidade de imergirem no processo interno-externo da visão faz com que as imagens técnicas sejam forçadas a renunciar a sua própria interioridade em favor daquela que se objetiva sobre os suportes fotográficos, apreendidas num turbilhão de relações múltiplas que vão se acumulando sobre suas imagens. Entretanto, ao tomarem forma sobre um substrato sensível, as fotografias vão construindo entre suas partes singulares relações de distância e não de proximidade, como ocorre nos processos da visão humana.

Os suportes sensíveis dos processos fotográficos só são capazes de operar através de quantidades finitas e minúsculas. Os elementos que dão suporte e concreção à fotografia se situam numa tal descontinuidade que esta não é eliminada. Em suma: a atividade figurativa dos ícones fotográficos se realiza

¹⁵⁹ GRASSI, C., **Duchamp et la photographie** - essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre, p. 134 et seq.

sobre a própria descontinuidade das imagens que forma. Entre o mecânico e o casual, entre o programado e o acaso, ou por meio da indeterminação que permeia os processos químicos, são os resíduos que constituem a forma de expressão da fotografia. Esse aspecto residual da fotografia foi o que mais atraiu a Marcel Duchamp. Ainda assim, ele nutria desconfiança tanto da fotografia como da pintura.

Duchamp trabalhou de 1913 a 1914 na biblioteca Saint-Genève. Lá leu tratados sobre perspectiva: de Abraham Brousse, Nicéron, Sebastien Le Clerc e Dubruil.¹⁶⁰ E, no entanto, presente na transcrição do mecanismo construtivo perspectivista, Duchamp inverte o caminho e corta a busca de equivalência, ou adesão significativa, entre o olhar e dimensão física da realidade. Ao contrário da perspectiva, na qual percorremos espaços traduzindo-os, sobretudo, como reconhecimento, o artista faz valer um princípio de comunicação por deslocamentos, como nos processos fotográficos. Assim, subverte o dispositivo perspectivista clássico e faz com que suas figuras se substituam indefinidamente, deslizando-se umas sobre as outras.¹⁶¹ Semelhante à técnica fotográfica, processo *en retard* de análise e de decomposição do movimento, suas translações nunca são redutíveis aos movimentos realmente efetuados.

Nas fotos feitas por Étienne-Jules Marey (1830-1904), uma mesma imagem pode decompor fases de um mesmo momento (1883) (fig.53). Marey utilizava apenas um aparelho e uma placa, cuja impressão se fazia através de um obturador. Este se compunha de um disco rotativo emoldurado. Diferente, Edward Muybridge trabalhava com uma bateria de aparelhos distintos cujo desencadeamento era sucessivo. Nesse sentido, se compararmos as cronofotografias de Marey (fig.53) e o *Nu* (fig.52) de Duchamp, perceberemos que o contraste entre linhas e pontos sugere um movimento circular na altura do cotovelo do *Nu*. Entretanto, segundo Linda Henderson, esse *Nu* de Duchamp teria

¹⁶⁰ DAWN, A., **Dada and Surrealism Reviewed**, p.55.

¹⁶¹ LIN, S.H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p. 160.

um débito maior com as cronofotografias de Albert Londe, apesar do último preferir fotografar imagens separadas, ao invés de superpô-las numa só lâmina.¹⁶²

Na série de pinturas feitas entre 1911 e 1912, o tema do movimento é constante. No caso da tela *Portrait de Dulcinée* (1911)(fig.50), Duchamp mostra uma figura que aparece cinco vezes até ficar despida... Em *Jeune Homme Triste dans un Train* (1911)(fig.51), ele exhibe um corpo decomposto em lâminas lineares, como se estas tivessem passado por um processo de elasticização. A imagem se assemelha a uma trepidação imóvel e melancólica. Nessa época, o *Nu* de Duchamp contrastava com outros, que caracterizavam um movimento do erotismo em face de uma testemunha e usualmente estavam sempre imóveis.

Le Roi et La Reine traversés par des Nus en Vitesse (1912), *Le Roi et la Reine traversés par des Nus vites* (1912)(fig.77) enfatizam a rapidez e o movimento fluído, diferente do *Nu Descendant*, que se centra sobre a representação estática do movimento. Em 1912, após visitar a exposição do Futurismo italiano em Paris, Duchamp abandona a noção de velocidade dos mesmos para explorar uma mobilidade que ultrapassa a das máquinas. De acordo com Linda Henderson, interessava-se pelo percurso dos elétrons, uma vez que estes representam um estágio de desnudamento da matéria. Assim, seus nus não descem. Apresentando uma especificação anatômica cada vez menor, eles parecem flutuar...¹⁶³

Duchamp tinha fascínio pelo halo. Ele visava efeito semelhante ao de Symion Kirlian, que ansiava transformar as propriedades não-elétricas dos corpos em qualidades elétricas, aptas a serem transcritas em filme. Kirlian queria inventar um aparelho que registrasse e captasse — sem lente e sem aparelho — a luz que provém de tudo o que é vivo. Por outro lado, queria que esta permanecesse imperceptível a olho nu. Kirlian pensou usar uma película ou uma placa fotográfica em contato com um objeto a ser fotografado e fazer com que ambos fossem atravessados por uma corrente elétrica produzida por um gerador de alta

¹⁶²HENDERSON, L. D., **Duchamp in Context** – science and technology in the large glass and related Works, p.8.

¹⁶³HENDERSON, L. D., **Duchamp in Context** - science and technology in the large glass and related Works, p.16.

frequência. Assim, pensava Kirlian, seria possível fotografar essa “aura” invisível a olho nu e percorrer todos os corpos. Em busca de continuidade e almejando fugir do modelado naturalista, Kirlian interessou-se por descobertas científicas ou pseudocientíficas do período medieval e de sua época.

Duchamp também desejava capturar o que o olho não vê, os eflúvios, e estes se fazem presente nas mãos de *Le Portrait de Docteur Dumouchel* (1910)(fig.44), nas emanções magnéticas de suas mãos, está em *Le Buisson* (1910)(fig.43) e na descrição da *Pendu Femelle*, da *Voie Lactée* e na auréola da *Mariée*. Na narrativa construída por Duchamp, a *Pendu Femelle* corresponderia à nebulosa psíquica produzida a partir de sua estrutura ou “corpo astral”, que se evade a partir de esplêndidas vibrações.¹⁶⁴

Outro recurso de Marcel Duchamp são os fotogramas de Man Ray. Neles, as imagens fotoquímicas são obtidas sem câmara e por meio do depósito direto de objetos opacos ou translúcidos sobre o papel sensível exposto à luz. Sem procurar qualquer semelhança, uma vez que se trata de uma composição de sombra e de luz puramente plástica em que só conta o princípio da sedimentação da matéria luminosa, em inúmeras fotos, Man Ray procura eliminar a parte ótica do dispositivo fotográfico, e mesmo sua presença.¹⁶⁵ Como em Duchamp, o autor só permanece residualmente, pois o que prevalece são processos não-perspectivados.

Relacionada a uma foto aérea de Kasimir Malevitch, publicada pela primeira vez na revista intitulada *Un monde sans Objet* (1927), uma fotografia de Man Ray acaba sendo transformada por Duchamp no trabalho *Élévage de Poussière* (1920)(fig.48), na qual expõe a poeira acumulada na superfície da fotografia. Nela, simula-se o próprio processo de sua fatura. Tanto quanto o auto-retrato de Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek* (1959)(fig.75), *Élévage de Poussière* revela como os esquemas de funcionamento do processo de conhecimento e produção de saber se transformaram numa memória extraviada, perdida no fundo de um corpo que é tanto físico como social. Como parte desse processo, a fotografia é uma utilização criadora e simultaneamente destruidora de

¹⁶⁴CLAIR, J., **Duchamp et la photographie** - essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre, p.25.

¹⁶⁵Ibid., p.47.

realidades. O que se expõe no *Élévage de Poussière* (1920)(fig.48) opõe-se ao tema da história remanescente e ao reconhecimento.

Esse trabalho de Duchamp mostra que a utilização da fotografia pelos sistemas de produção vem sendo dissociativa e destruidora de identidades, e que assim, ela acaba se contrapondo a uma história ligada à continuidade e à tradição. Utilização sacrificial e destruidora da verdade, as fotografias também podem ser usadas num sentido que se opõe a história do conhecimento, transformando-a em pastiche.¹⁶⁶

De toda forma, os processos fotográficos só interferiram de modo muito discreto nos processos criativos de Duchamp. Segundo Jean Clair, raramente o artista usou a fotografia de modo direto e quando o fez, foi junto a Man Ray, cuja técnica buscava a desmaterialização por meio de um jogo de luz e de sombra que usa a solarização direta dos negativos.¹⁶⁷ Su-Hui Lin acrescenta que mesmo o método de trabalho de Man Ray pode ser visto como atuação de uma “máquina celibatária,”¹⁶⁸ idéia constantemente presente em Marcel Duchamp.

A fotografia não mostra apenas relações entre as coisas, mas também as relações no interior das coisas e as forças que as irrigam. Por outro lado, retrato que encobre, como o que Duchamp fez de si mesmo, intitulado *With my tongue in my cheek* (1959)(fig.75), as fotografias põem à luz a fenomenologia das máscaras na técnica. Através delas, o que vem à luz não é o corpo ele mesmo, mas a forma invisível de sua visibilidade.¹⁶⁹

O interesse de Duchamp pelos processos fotográficos se relaciona com o fato de que por meio destes realiza-se uma translação entre o corpo a corpo com a realidade e o espaço. Assim, se configura uma situação a que o artista chamava de *horlogisme*, espécie de motor no qual “roues dentées au choc de la bille de combat, déclenchement du système d’horlogerie, qui enleve son point d’appui au

¹⁶⁶ GRASSI, C., **Sociologie du Dispositif Photographique**, p.146.

¹⁶⁷ CLAIR, J., **Duchamp et la photographie** - essai d’analyse d’un primat technique sur le développement d’une œuvre, p.6.

¹⁶⁸ LIN, S.H., **Illustrations et Présentations des Machines Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.65.

¹⁶⁹ GRASSI, C., op.cit., p.186.

pied du jongleur.”¹⁷⁰ Combinado com um cilindro-seio, ele seria o motor do “funcionamento” do *Verre*.

Em hipótese, *Le Grand Verre* (1915-1923)(fig.80) pode ser considerado como uma espécie de heliógrafo gigante, no mesmo sentido que Nicéphore(ou Nièpce) (1765-1833) havia dado à fotografia, isto é, “escritura do Sol.”¹⁷¹ Conseqüentemente, o jogo amoroso entre a *Mariée* e os *Celibatários* não seria, afinal, mais que uma ilusão de ótica, pois, impossível de ser apreendido por nosso campo perceptivo, ele representaria o acoplamento indefinidamente diferenciado de duas topologias irrealizáveis, isto é, espaço e extensão refletindo-se um no outro, como sombras transparentes. Na ótica de Duchamp, a *Mariée* do *Verre* indicaria suavemente uma abertura para o invisível da extensão e efetivaria a impossibilidade de encerrarmos o inapreensível. Por um processo contínuo, partes de sua figura efetuam uma ultrapassagem em direção ao imaginário, cuja imagem não se conecta mais a projeção do corpo humano.¹⁷²

Através da seção do *Vidro* intitulada *Pendu Femelle*, Duchamp põe em ação a noção geométrica de corte do contínuo espacial. Dessa forma, o *Verre* (1915-1923)-(fig.82.b) deve ser compreendido como uma placa fotográfica que, com seus reflexos, dão a *Pendu* uma projeção deformada e uma dimensão realmente virtual.¹⁷³ A *Pendu* teria um sentido giratório, como se fosse uma figura se deslocando em diversas posições sucessivas em torno de um plano dobradiço fixo. Ela poderia caracterizar um movimento de giro da *Mariée*, só que na extensão. Essa propriedade da *Pendu* muda o aspecto de sua figura e multiplica seus contornos no *Verre*.¹⁷⁴ É a *Pendu* que vai lançar apelo aos *Celibatários*. É ela ainda que convoca a materialização de uma entidade imaginária irrepresentável.¹⁷⁵

¹⁷⁰DUCHAMP, M., **Notes**, p. 86 et seq.

¹⁷¹CLAIR, J., **Duchamp et la photographie** – essai d’analyse d’un primat technique sur le développement d’une œuvre, p.62.

¹⁷²LIN, S.H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.65.

¹⁷³Ibid., p.155.

¹⁷⁴Ibid. Ibid.

¹⁷⁵LIN, S.H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.156.

Duchamp incorpora todas as forças opostas e faz não uma conciliação mas uma ligação entre termos. Assim, não pretende suprimir diferenças. Ao contrário, pretende, diferente de Picasso, que elementos diversos continuem coexistindo enquanto tais. Essa união que mantém a separação entre termos discordantes só pode se concretizar por meio de uma dimensão denominada pelo artista como *infra-mince*. Ela seria responsável pela comunicação entre as duas partes do *Verre*. Na revista *View*, de 1966, há um aforisma relacionado a esse conceito: “Quand la fumée du tabac sent aussi de la bouche qui l’exhale, les deux odeurs s’épousent par *infra-mince*”. Assim, o *infra-mince* seria um grau qualitativo no qual “o mesmo” transforma-se em seu contrário, sem que possamos mais definir quem é “o mesmo” e seu contrário.

Infra-mince é a passagem no limite: sem deixar de haver contato, a superfície deixa de ser volume e se reduz idealmente à espessura de um plano, de um plano passa a uma linha, assim progressivamente. Segundo Duchamp, o *infra-mince* é tão ínfimo, que, por meio dele, até o idêntico se separa.¹⁷⁶ Entretanto, o que Duchamp exhibe no *Verre* apresenta-se inicialmente como falta de conciliação: a desunião entre a parte de cima e a parte de baixo, isto é, entre *La Mariée*, abstrata, orgânica, mas sem forma determinada e imensurável e os *Célibataires*, rigidamente construídos de acordo com as leis da perspectiva e imperfeitamente mensuráveis. Graças ao corte entre essas duas seções torna-se possível pensá-las como partes de um processo contínuo que através de seus deslocamentos conduziu as formas a um grau superior de expansão e a uma maior fluidez e liberdade. Dada através do desdobramento *infra-mince*, Duchamp afirma que a conexão entre suas partes pode ser considerada uma “alegoria do esquecimento¹⁷⁷”: sem nexos de causalidade ou anterioridade, de uma passagem para outra, a passagem *infra-mince* constrói outra identidade e outra historicidade. Afirma-se ainda que as dobradiças do *Le Grand Verre* (1915-1923)(fig.80) são idênticas às dos aparelhos fotográficos. São elas que permitem que os cortes sejam eliminados por transferência e que uma outra comunicação apareça.¹⁷⁸

¹⁷⁶DUCHAMP, M., **Notes**, p.33.

¹⁷⁷Ibid., p.21.

¹⁷⁸LIN, S.H., **Illustration et présentations des Machineries Intellectuelles a partir de Marcel Duchamp**, p.158

O *Le Grand Verre* representa um convite a uma generalização mais vasta. Ele incita à realização da extensão das dimensões espaciais como invenção de uma “separação *infra-mince*”, pois só combina os dois domínios do *Verre*, seccionando-os. Ao criar passagens de um elemento para outro, Duchamp joga de maneira eficaz com um conjunto de separações que afetam a organização de cada regime. E assim como nos processos fotográficos, de transformação em transformação, é que ele põe em relação *La Mariée* e *Les Célibataires*.¹⁷⁹ O pôr em relação essas duas partes, designadas respectivamente, como feminina e masculina, remete à impossibilidade de uma homologia entre o visceral e o mecânico. Refere-se também à impossibilidade das efígies fotográficas e das imagens técnicas em geral representarem a realidade, ou mesmo dos *Celibatários* poderem esposar a *Mariée*.¹⁸⁰

Em busca daquilo que denominou como “ressonâncias”, a ausência de uma identidade corporal presente na trajetória de Marcel Duchamp também deve ser vista como perpétua rotação, na qual qualquer impressão física quer dizer outra coisa, e isso indefinidamente, exatamente como nos processos fotográficos. Numa linguagem aparentemente bem literal e visivelmente “fotográfica”, diferente do aspecto extremamente velado do *Le Grand Verre* (1915-1923)(fig.80), na tela *Tu m’a* (1918)(fig.71), o artista também indica esse caminho.

Nessa pintura, o artista “cola”, ou “imprime”, vários de seus *ready-mades*, processando-os num desenho impessoal e em negativo, como se fossem sombras de si mesmos ou dos objetos que representam. Assim, há ainda uma mão que aponta. Como se fosse índice fotográfico dela mesma, esta mão dirige nosso olhar para a região que está ausente do quadro, encarada por Duchamp como quarta dimensão.

Sem designar uma superfície a que possa aderir, nesta tela, a noção de quarta dimensão está, paradoxalmente, conectada aos objetos. Indiferentes, os *ready-mades* mostram que não há mais composição possível. Assim, são suficientes algumas escolhas. Artificiais e aleatórias elas fazem com que a designação de

¹⁷⁹Ibid., p.157.

¹⁸⁰GRASSI, C., *Sociologie du Dispositif Photographique*, p.162.

espaço por Marcel Duchamp refira-se a uma reprodução do real que se tornou desencarnado e mecânico.

O caráter crescentemente inorgânico de seu traço anula a noção de presença e de “escrita” como individualidade. Como na perspectiva, ele impossibilita a referência em seu trabalho à complexidade elaborada pela movimentação entre interior e exterior, presente nas imagens especulares. A relação entre os *Celibatários* e a *Noiva*, o material transparente de *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même - Le Grand Verre* (1915-1923)(fig.80) e de *L’Air de Paris* (1919)(fig.65), tanto quanto o jogo não palpável e desorientador de significantes estabelecidos pelo conjunto de seus *ready-mades*, fazem referência às imagens destacadas dos sujeitos e fornece um caráter não substancial ao conjunto dos trabalhos e intervenções do artista. Na visão de Duchamp, a ordem da alteridade já se destacou de suas referências aos sujeitos e de seus processos de identificação por projeção.

Há na idéia de posse à distância uma ponte compreensiva entre a trajetória criativa do artista e os processos fotográficos, pois ainda que haja fatalmente a exigência de espaço entre as fotos e os objetos, como vemos na tela *Tu m’a*, a ação de apropriação e delimitação de territórios presente na fotografia e na perspectiva, com Duchamp, designa um lugar extremamente ambíguo e novo.

Esse lugar resvalante está referido à fluidez e à mobilidade da ação fotográfica. De certo modo, encontra-se também vinculado ao não-lugar das ações produtivas que hoje separa o homem de suas formas de realização, tornando-os até mesmo incapazes de perceber sua inserção: sem sedimento, perante uma medida que se tornou pura abstração, a noção de indivíduo passou a ser uma espécie de mobilizações transitória, a que se refere a noção moderna de *self* de Charles Taylor, da qual falamos antes. Agora são as densidades e a capacidade de circulação das ações humanas que indicarão a provisória constituição de valores, que só parecem possibilitados nas trocas e na estafante mas incansável procura e circulação de valores.

Inserção sem aderência e sem afetividade, as trocas atuam de maneira insidiosa e irônica e pretendem não fazer coincidir forma e matéria. Mesmo de modo subliminar, elas apontam para o insondável abismo presente nos processos de elaboração e comunicação de significantes entre os homens. Entretanto, a

direção apontada por Marcel Duchamp, por abstrata que seja, refere-se também a autonomização e circulação de processos que parecem extremamente contemporâneos, pois, no mundo das mercadorias, o lugar dos que não possuem é por “coincidência” o mesmo local onde os indivíduos — linguagens e sentidos — estão separados de qualquer poder de ação. E mais, havendo algum espaço para a ação, esta pode perigosamente ser neutralizada, conforme mostra Antonio Negri:

‘ Em um momento fundamental dos *Grundrisse*, Marx desenvolve uma hipótese sobre o desenvolvimento da forma de trabalho no futuro do desenvolvimento capitalista. Tal hipótese prevê que o trabalho se torne cada vez mais imaterial, isto é, dependa fundamentalmente das energias intelectuais e científicas que o constituem. O trabalho que alcançou a qualidade imaterial e é organizado por energias intelectuais e científicas, torna, segundo Marx, inessenciais e não-efetivas, isto é, destrói as condições reais nas quais a acumulação anteriormente se desenvolvia. Conseqüentemente, torna irrelevante a mensuração do tempo de trabalho como norma para fixar uma ordem do trabalho no mundo.’¹⁸¹

Ainda que não intencionalmente, acreditamos que a trajetória artística de Marcel Duchamp reflete essa mudança nos parâmetros produtivos, neste caso, no campo da arte e da linguagem. Desdobrando-se de modo incerto e inconcluso e numa produtividade sem fim, os trabalhos de Duchamp apontam para operações sem termo nos quais não discernimos mais o que é cópia ou matriz. Em sua rotação, como no movimento da *Roda de Bicicleta* (1913)(fig.63.b), os trabalhos vão constituindo seus significados de modo transitório e efêmero. Numa movimentação que muitas vezes anula até mesmo sua produtividade, esses objetos demandam sempre maior produção e circulação.¹⁸²

Nas fotografias, produção e circulação estão inextricavelmente ligadas: o visível se apresenta através do impacto de dois corpos — a luz e a prata — que interagem no mesmo lugar, isto é, na matriz. Assim, revela-se a passagem da dimensão da incomensurabilidade do real para uma objetivação no interior de um enquadramento que reorganiza o conjunto de relações entre diferentes dimensões. Além disso, torna-as homogêneas e as expõe funcionalmente através de um esquema abstrato e circular, ou seja, numa outra geometria de imagens.¹⁸³

¹⁸¹NEGRI, A., *5 Lições sobre o Império*, p. 92.

¹⁸²KRAUSS, R., *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*, p.112.

¹⁸³GRASSI, C., *Sociologie du Dispositif Photographique*, p.177 et. seq.

Já no sistema perspectivo renascentista — reproduzido na “caixa escura”(1646) — o artista imprime no desenho uma produtividade e uma intensidade que serão positivos ou negativos conforme a própria orientação de suas linhas. Por meio desta, qualquer acentuação é suficiente para marcar o efeito de uma diretriz. Enquanto isso, em *Tu m'* (1918)(fig.71), Duchamp destaca a percepção e o olhar de seu *continuum* “natural” e impõe uma espécie de alheamento que chega até mesmo a retirar um pouco da identidade física dos trabalhos, apresentados em seqüência praticamente fotográfica.

Na contramão da noção de metamorfose invocada por Picasso, o movimento de translação de Duchamp parece haver transformado os elementos da tela em signos cuja realidade já não possuem. Ele invoca um sentido de disjunção insólita e imaterial. Entretanto, essa imaterialidade apresenta-se mesmo em seus *ready-mades*, que apresentam uma indiscutível corporeidade. Por outro lado, em seu inegável aspecto de mercadorias e sem estabelecer um sentido claro de identidade, os *ready-mades* parecem se apresentar em negativo.

Translativos, os *ready-mades* de Duchamp, como já presentes em *Tu m'a* (1918)(fig.71), podem ser relacionados com a deformação por anamorfose, a partir da qual podemos alinhar todo um universo de coisas a partir de um ponto no qual, na realidade, não estamos. Panorama de diversos tipos de índice, a roda de bicicleta e o porta-chapéus são apreendidos indicialmente através da fixação de suas sombras. Assim, mesmo aderidos à tela, esses *ready-mades* de Duchamp referem-se à apreciação de uma movimentação de ordem não-sensorial. Eles designam um princípio de conexão física, e até mesmo um jogo de *trompe l'oeil* no qual parecem paródias falhas ou gastas das representações ilusionistas arruinadas pelas cicatrizes do real.

Com Duchamp, as imagens por anamorfose simulam um “decalque”. Diferente daquilo que representam, embora construídas sobre um plano que permanece inteligível, essas figuras aparentam uma imagem diferente daquilo que são e assim se contrapõem à noção de perspectiva, posto que visam o desencontro. A obliquidade fugidia da representação por anamorfose provoca uma deformação que embora indique uma situação de frontalidade, mesmo quando do deslocamento do espectador, essa imagem sempre vai lhe escapar.

Esse lugar negado é transposto através das idéias de impressão e inserção negativas. Ao guardar pontos de contato com os processos fotográficos, seu processo de trabalho não se propõe apenas estabelecer diferenças entre original e cópia, ou entre positivo e negativo. Mas, diferente do que ocorre no universo dos espelhos, a imagem que se desdobra não é mais uma imagem reflexa posto que se encontra materialmente descolada de sua fonte.

Ao anular qualquer vínculo estreito entre substância e trabalho ou possibilidade de projeção e adesão por parte daquele que cria, Duchamp propõe e dá moto a um processo de deslocamento por reprodução que não tem fim. Por isso, a direção que a mão aponta é o sentido ausente na tela, para a distância entre projeto e execução, para esse lugar longínquo também materializado nas apreensões fantasmáticas registradas pelas máquinas fotográficas, para a captura do tempo que já não é mais e que só atua *en retard*. Duchamp mostra que esta obra, bem como todo trabalho materializado hoje, deixou de ser sua própria realidade. Dessa forma, ele torna literal o abismo para o qual aponta nosso projeto de modernidade.

Artifício seu, Duchamp insiste em conduzir o processo criador para uma situação em que a noção de experiência só se dê como instabilidade e ausência de clareza. Ao induzir suas metáforas a atuarem como fragmentos, aponta para uma realidade cada vez mais fantasmática. Anônimo e objetificante, nesse mundo, a proximidade física já não se coloca como condição de encontro. Muito ao contrário.