

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

***O Ready-made em Marcel Duchamp,***  
**a dimensão estética e o seu carácter conceptual na contemporaneidade**

Ana Sereno

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Estudos Artísticos: Teoria e Crítica da Arte

Orientador: Professor Hélder Gomes

**Porto, 2010**

## Resumo

Este trabalho pretende constituir o aprofundamento da reflexão sobre algumas questões consideradas fundamentais que decorrem da produção artística contemporânea. Tem por objecto, assim sendo, o estudo das implicações que parte da produção artística de Marcel Duchamp, particularmente no que se refere ao objecto *ready-made*, pode ter tido na compreensão daquilo que a arte se tornou na contemporaneidade.

O *ready-made* duchampiano surge como pré-texto e concretização de algumas relações que fazem a cena da arte na contemporaneidade, ou seja, reavalia o papel do artista e o modo como este se relaciona com o objecto artístico, com as instituições e com o próprio público especializado e não especializado.

A relação estética e conceptual existente entre estes diferentes pólos do universo artístico relativamente à obra de arte, confirma a existência de uma identidade e de um valor ao objecto artístico que não poderá ser dissociado do contexto em que é pensado, a contemporaneidade.

## **Abstract**

This work intends to constitute a reflection about some fundamental questions that arise from the contemporary artistic production. Its object is the study of the implications that part of Marcel Duchamp's artistic production, particularly in what concerns to the *ready-made* object, may have had in the comprehension of what art became in contemporary times.

The duchampian *ready-made* appears as the pre-text and concretization of some relations that make the contemporary art scene by reevaluating the role of the artist and his way of relating towards the artistic object, the art institutions and the specialized and non-specialized public.

The existing esthetic and conceptual relations between these different poles of the artistic universe concerning the work of art, confirm the existence of an identity as well as of a value of the artistic object that cannot be dissociated from the context in which it is studied, the contemporary times.

# Índice

Introdução	p. 5
I – A sensação como princípio de liberdade	p. 10
II – A tradição artística e a necessidade de a questionar	p. 12
2.1 - O objecto estético e o objecto artístico	p. 12
2.2 - O abandono da pintura: a dimensão estética e conceptual do objecto artístico	p. 13
III – O fim da história e a ideia de fim da arte	p. 16
3.1 – As artes visuais	p. 23
3.2 – Kant e a modernidade estética	p. 26
3.3 – A Crítica do Juízo Formal	p. 30
3.4 – Fim de um modernismo compreendido em sentido restrito: o espectador e a obra <i>work in progress</i>	p. 32
3.4.1 – O Salão dos Independentes em Nova Iorque	p. 35
3.5 – Indexação histórica	p. 40
IV – Análise de duas obras de Duchamp	p. 49
4.1 - Peça para objecto de análise: <i>Porta-Garrafas</i>	p. 51
4.2 - Peça para objecto de análise: <i>Roda de Bicicleta</i>	p. 57
Algumas conclusões finais	p. 63
Anexos	p. 69
Referências bibliográficas	p. 70

## Introdução

O trabalho de Marcel Duchamp continua a lançar diversas questões sobre a realidade artística dos dias de hoje pela actualidade de alguns dos seus trabalhos que, como gestos paradigmáticos, vêm afirmar o carácter expandido da ideia de arte. O legado criativo de Marcel Duchamp continua, dessa forma, a contribuir para a reflexão sobre a identidade e o valor da arte na actualidade.

A questão da arte não retiniana, questão maior neste trabalho, será equacionada menos em oposição relativamente a um tipo de expressão artística que se poderia pensar retiniano, mas enquanto realidade sujeita a determinados processos artísticos dos quais decorre uma expansão referencial sem precedentes.

Alguns trabalhos de Marcel Duchamp irão ser problematizados a partir de uma questão maior, da qual outras desta decorrem, na medida em que não cremos numa realidade estanque ou em questões formuladas isoladamente. Assim sendo, a questão de uma concepção não retiniana da arte *lato sensu* poderá ser pensada com uma sua dimensão conceptual, ou seja, do ponto de vista de uma valorização maior de aspectos que escapam à pura visualidade e mesmo a conceitos quando pré-determinados culturalmente. São estes conceitos que se ligam à ideia de Belo, de Perfeição e, por extensão, de Verdade como condição de existência do objecto artístico enquanto tal.

Marcel Duchamp integra, desde cedo, alguns círculos artísticos que posteriormente deram origem à concepção teórica e prática de algumas vanguardas históricas artísticas, como é o caso da pintura cubista ou da considerada anti-arte Dada.

As primeiras produções de Marcel Duchamp datam do início do século XX e podem enquadrar-se formalmente no universo pictural Impressionista. No final desta década, tenta seguir alguns dos postulados da estética pictural cubista, movimento este particularmente inventivo no que se refere à questão da representação não retiniana do homem e do mundo.

Marcel Duchamp, no seguimento desse percurso, contacta com movimentos artísticos que levam a cabo um questionamento radical relativamente à própria ideia de arte no seio da ideia Modernista. Esse questionamento surge menos ao nível do meio de expressão que por via formal, na medida em que grande parte do que foi a produção modernista conserva ainda a sua especificidade entre os diferentes meios de representação em arte. No caso da pintura cubista, a título de exemplo, apresenta-se já uma realidade cindida, múltipla,

plurissignificante, na qual a soma das partes da obra não constitui um todo orgânico que se possa apreender enquanto totalidade.

A obra *Retrato de Jogadores de Xadrez (Portrait of Chess Players)* e *Dulcineia (Dulcinée)*, trabalhos concebidos em 1911, constituem um exemplo deste período. Nesse mesmo ano, surgem outro tipo de experiências como *Moinho de Café (Moulin à café)*, trabalhos estes que já sugerem movimento. A título ilustrativo, uma seta desenhada neste último quadro, representa a deslocação circular do mecanismo associado a uma dada função que o objecto eventualmente terá. Será um pouco a antecipação do carácter *mecanomórfico* de trabalhos futuros.

A ausência de qualquer tipo de realismo pictural surge com *Homem Triste Num Comboio (Jeune homme triste dans un train)*. O simultaneísmo sugerido em trabalhos anteriores vê-se radicalizado ou consumado pela abstracção das figuras presentes na tela, sendo que, o título constitui um elemento fulcral para a descodificação da representação. Com a tela *Nu Descendo Uma Escada (Nu descendant un escalier (nº2))*, o processo de abstracção é trabalhado à semelhança de *Homem Triste... (Jeune homme triste...)*, muito embora, Duchamp tenha levado ao limite a forma como trabalha o tema do nu. O movimento do nu torna ambígua a sua própria representação, já que tradicionalmente o nu é representado como modelo, isto é, um elemento estático, à imagem de uma natureza morta. Este quadro é retirado do Salão dos Independentes em França por ser considerado uma produção disruptiva relativamente ao que outros pintores cubistas consideravam ser a boa forma de pintar no seio da estética ou já escola cubista.

Em 1912 viaja para Munique e pinta *O Rei e a Rainha Rodeados por Nus Rápidos (Le Roi et la reine entourés de nus vites)*, em que os elementos geométricos representados sugerem a tridimensionalidade e movimento no plano bidimensional da tela, recorrendo à sobreposição das suas figuras mecanomórficas. A tela apresenta grandes afinidades com alguns quadros futuristas, muito embora, Duchamp negue, posteriormente, qualquer influência desta corrente pictural. O mesmo poderá ser dito de *A Passagem de Virgem a Noiva (Le Passage de la Vierge a la Mariée)* ou *Noiva (Mariée)* concebidos nesse mesmo ano.

Duchamp abandona a pintura por volta de 1912, quando algumas das suas telas são já esboços de um projecto a três dimensões, *O Grande Vidro (Le Gran Verre)*. A pintura torna-se insuficiente para Duchamp, mais um meio que um fim ou uma actualização da forma pictural como encarado por Thierry de Duve?

Neste trabalho, referir-nos-emos a objectos tão paradigmáticos quanto o *ready-made* como forma de explicitar as novas relações que se estabelecem actualmente entre produção e

artista, produção e recepção especializada e não especializada.

A sensibilidade que faz a cena artística contemporânea, conservando a sua especificidade e indexação histórica, continua o mesmo processo de questionamento relativamente aos limites entre as diversas dimensões que atribuem uma identidade, ainda que variável, ao universo artístico. Desta forma, obras concebidas como o *ready-made* ou o *ready-made* assistido, impõem determinadas questões com que se debate, desde as suas próprias preocupações, a criação contemporânea.

A partir de referências autorais diversas, que em diferentes tempos se posicionam relativamente ao ser na forma como existe do ponto de vista estético, reflecti-mos sobre a realidade artística quer enquanto produção, quer enquanto um público, tentando dar seguimento ao estudo da arte contemporânea. Da mesma maneira, a partir de um tipo de expressão artística que continua a marcar a sensibilidade contemporânea, tentaremos reflectir sobre a própria sensibilidade contemporânea. A voz de Duchamp ouvir-se-á como a de um receptor da sua própria obra no paradigma artístico dos anos cinquenta e sessenta, quando começa a produzir discurso sobre o seu trabalho e se começam a construir novas linguagens a partir do mesmo por parte de artistas de uma nova geração.

Na primeira parte deste estudo, questões relativas ao facto de Duchamp ter abandonado a pintura, assim como, o aparecimento do *ready-made*, como uma nova forma de entender o objecto artístico, iram ser pensadas a partir de outras questões que se ligam à percepção e à representação do homem na contemporaneidade. Para o efeito, contamos com contribuições fundamentais de autores como Henri Bergson, Immanuel Kant, Hegel, Umberto Eco e Lyotard.

Na segunda parte, tentando detectar e perceber implicações de um tipo de produção artística considerado paradigmático no que se refere à própria ideia de arte, constitui, da mesma maneira, objecto do presente trabalho, o questionar da dimensão marcadamente conceptual da expressão artística contemporânea. Como tal, algumas relações fundamentais que fazem o universo artístico, iram ser (re)equacionadas ao nível da produção artística, recepção crítica especializada e não especializada, assim como do ponto de vista das instituições que acolhem a expressão artística na contemporaneidade. Assim sendo, contamos com a colaboração de pensadores que, em diálogo com as questões lançadas na primeira parte pelos autores já mencionados, vão ajudar no desenvolvimento deste trabalho. São estes Thierry de Duve, Hélder Gomes, Dominique Chateau e Adorno, por entre outros aos quais recorreremos quase inevitavelmente.

Constituem estas as questões a aprofundar no presente trabalho, tendo em conta as

repercussões da produção artística de Duchamp na identificação ontológica da arte *lato senso*, bem como da identidade da própria obra de arte no universo artístico contemporâneo.

## I – A sensação como princípio de liberdade

O aprofundamento da experiência da obra de arte constitui uma das motivações essenciais no interesse suscitado por essa forma de criar realidade. Do ponto de vista de quem produz, assim como a partir de quem questiona o que lhe é dado a experienciar, a realidade artística constitui-se como mundo de janelas bem abertas a quem das mais diversas formas quiser aprender com ela.

Quando referimos que algo se mostra enigmático, pretendemos com isso exaltar o interesse que todo e qualquer objecto pode despertar, a sombra que em tudo persiste quando nos detemos por sobre a ordem qualitativa das coisas e talvez menos assumir que o reconhecimento de alguma estranheza em qualquer realidade psicológica ou empírica possa ser algo desmobilizador numa tentativa de reflexão ou discurso sobre essa realidade. Não pretendendo professar ou mesmo discutir aqui o legado de um autor como Henri Bergson (1859–1941), podemos de forma simples sublinhar o que por si aparece referido a propósito da vertente sensitiva no ser, aspecto que surge directamente aliado a uma componente qualitativa na forma como a percepção se dá no ser, que escapa aos sistemas discursivos pré-estabelecidos e fundamentalmente descritivos. Bergson, desse ponto de vista, diagnostica e defende a importância de uma vertente imaterial intrínseca a todo o saber que se quer exacto, claro e distinto como pareceu possível outrora ao próprio Descartes.

Na perspectiva de Bergson, o espaço e o tempo surgem como referências através das quais damos corpo às nossas representações. No entanto, o espaço aqui é estático e realidade em sentido dinâmico é tempo ou duração. Bergson opõe, dessa forma, à ideia de espaço a interioridade da consciência e defende como é esta última que confere realidade aos dados da experiência. Ao contrário de uma comum noção de tempo enquanto elemento passível de ser quantificado ou pré-determinado por uma questão de organização social e que é, segundo Bergson, visto erroneamente enquanto tempo ou realidade objectiva, o tempo bergsoniano é um elemento qualitativo, isto é, é encarado enquanto sensação de tempo que difere de sujeito para sujeito, na medida em que, cada qual tem uma noção particular e segundo contextos diversos da passagem desse mesmo tempo que se quer, do ponto de vista social, homogéneo<sup>1</sup>

*Pois, se o tempo, tal como o representa a consciência reflexa, é um meio em que os nossos estados de consciência se sucedem distintamente de modo a poder-se contar e se, por*

---

1 BERGSON, Henry – **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 67

*outro lado, a nossa concepção de mundo chega a dispersar no espaço tudo o que se conta directamente, pode presumir-se que o tempo, entendido no sentido de um meio em que se distingue e onde se conta, é apenas espaço*<sup>2</sup>

A questão do espaço pode ser entendida por Bergson como o resumo do que determinadas sensações partilham entre si, isto é, segundo a ideia de uma multiplicidade sensitiva indiferenciada que considera como elementos qualitativos.

*Rigorosamente admitir-se-á que a duração interna, percebida pela consciência, se confunde com o encaixar de factos de consciência, uns nos outros, com o enriquecimento gradua do eu, mas ... o tempo que os nossos relógios dividem em parcelas iguais, este tempo, dir-se-á é outra coisa: é uma grandeza mensurável, e por consequência, homogênea*<sup>3</sup> ou *A ciência só incide no tempo e no movimento com a condição de eliminar, antes de mais, o elemento essencial e qualitativo – do tempo a duração, e do movimento a duração -*<sup>4</sup>

Nesta medida, pelo facto de a noção de tempo constituir-se na consciência ou ser um dado que não pode ser pensado sem uma dimensão psicológica, o termo operativo com que o autor pretende pensar componentes como a memória, a percepção e a afecção é a *duração*, componente imaterial que não pode ser medida ou prevista.

O tipo de consciência descrita por Bergson sobre a forma como percebemos o real, constitui-se de dois tipos. Partindo do princípio que a natureza comunica determinado tipo de sensações que crescem em qualidade e/ou intensidade às do indivíduo, são estes fenómenos que ocorrem à superfície da consciência, que se ligam à percepção dos objectos, à forma como lidamos com eles, ou à forma como se trata a captação de um movimento. Ao sermos afectados por fenómenos de origem externa, o que conservamos sobre cada uma dessas representações são sensações ou memória, que vão dar origem a elementos internos e mais profundos, os de segundo tipo. «*É que quanto mais se desce nas profundidades da consciência, menos se tem o direito de tratar os estados psicológicos como coisas que se justapõem*»<sup>5</sup> ou seja, que possam ser divisíveis e com isso ganhar sentido ou lógica.

É à intensidade da sensação devolvida que atribuímos maior ou menor trabalho, afirma, da mesma maneira, Bergson. Deste ponto de vista, tudo sucede na consciência, tudo se constitui como um estado psicológico, em oposição, a título de exemplo, às concepções teóricas de matriz materialista de autores como La Mettrie. Ainda Bergson: «*associamos então a uma certa qualidade do efeito a ideia de uma certa quantidade da causa, e finalmente*

---

2 BERGSON – **Op. cit.** p. 70

3 BERGSON – **Op. cit.** p. 77

4 BERGSON - **Idem**

5 BERGSON – **Op. cit.** p. 15-16

como acontece em toda a percepção **adquirida**, pomos a ideia na sensação, a quantidade da causa na qualidade do efeito»<sup>6</sup>, isto é, temos a tendência de tornar grandeza quantitativa ou extensiva, algo da ordem das sensações, mudanças qualitativas de onde decorrem modificações na alma do sujeito: «os sentimentos estéticos proporcionam-nos exemplos mais impressionantes da intervenção progressiva de elementos novos na emoção fundamental e que parecem aumentar-lhes a grandeza embora se limitem a modificar-lhes a natureza»<sup>7</sup>.

A sensação é princípio de liberdade para Bergson, não é passível de ser medida, dividida, uma vez que não se dá num espaço homogéneo: «a vossa ilusão sobre este ponto é o hábito adquirido de acreditar na percepção imediata de um movimento homogéneo num espaço homogéneo»<sup>8</sup>. A sensação constitui-se de movimento e duração ou *durée* como formulado no original por Bergson: «o que é duração pura exclui toda a ideia de justaposição, de exterioridade recíproca e de extensão»<sup>9</sup>

Assim sendo, é de forma mediada que poderemos abordar determinadas realidades particulares às quais somos mais sensíveis. Através do processo de interpretação de representações como o são as obras de arte, tentamos dar corpo a problemáticas que se relacionam directamente com o meio cultural de onde emergimos. Por via conceptual, e desde logo compreendendo os seus limites, a relação estética e conceptual com o mundo integra um jogo perpétuo de sensações-representações que se pensam umas às outras. O interesse de mencionar Bergson neste trabalho, tem que ver com a certeza muito aguda de que nenhuma realidade se poderá mostrar ao conceito de forma plena, muito embora possa igualá-lo em abstracção.

---

6 BERGSON – **Op. cit.** p. 36

7 BERGSON – **Op. cit.** p. 17

8 BERGSON – **Op. cit.** p. 39

9 BERGSON – **Ibidem**

## II – A tradição artística e a necessidade de a questionar

### 2.1 - O objecto estético e o objecto artístico

Marcel Duchamp, após um breve percurso marcado pela pintura, vai abandonar uma das mais canónicas formas de expressão artísticas. Será a partir desta ruptura com a pintura ao nível da forma e da alteração do modo de representação dos seus conteúdos, que a questão da arte não retiniana será equacionada menos em oposição relativamente a um tipo de expressão artística que se poderia pensar retiniano, mas enquanto dilatação da ideia de arte como universo em expansão e *cosa mentale* na acepção de Leonardo Da Vinci, uma das principais referências do próprio Marcel Duchamp.

O *ready-made* puro poderá ser tido como um objecto do quotidiano que no processo de transposição para o mundo da arte tal e qual é seleccionado fora deste (caso de *In Advance of the Broken Arm*, uma pá para remover neve no sentido funcional), é considerado pelas entidades de legitimação artísticas, uma obra de arte. O *ready-made* poderá ser, da mesma maneira, assistido, isto é, manipulado pelo artista (caso de *Fountain* em que um urinol tradicional sofre uma rotação de 180°). O advento do *ready-made* vem (re)colocar, de facto, questões importantes relativamente a determinadas grelhas que muitas vezes mediam a relação entre o objecto artístico e a sua produção e objecto artístico e a sua recepção.

O objecto estético está comumente associado ao objecto artístico, pelo facto de apelar essencialmente aos sentidos sem que nessa relação tenham que existir quaisquer relações de necessidade/causalidade no que se refere ao movimento de apreensão do mesmo. A própria experiência artística, na ausência de categorias que visam lançar algumas coordenadas sobre formas de compreensão do objecto artístico, torna-se verdade transitória, à semelhança do próprio objecto e da identidade desse objecto. Vamos adiante no presente trabalho pensar com Baudelaire e Adorno esta mesma noção de transitoriedade que funda a modernidade estética.

Torna-se bastante importante referir este aspecto quando confrontamos, a título de exemplo, os primeiros trabalhos de Marcel Duchamp, inseridos formalmente na tradição pictural, como o são as suas primeiras pinturas impressionistas de 1902 e o advento do *ready-made* em 1913. Como meio de construção artística, na altura em que surge, o *ready-made* parece não poder enquadrar-se em qualquer tipo de classificação de carácter artístico. Neste sentido, existe uma progressiva conceptualização relativamente ao carácter estético dos diversos objectos comumente tidos enquanto artísticos que se pôde projectar em produções

artísticas mais actuais. Não será necessário aguardar por declarações bastante póstumas de Duchamp, por sinal, sobre a intencionalidade do autor a partir do autor, para que se possa depreender este aspecto.

## **2.2 - O abandono da pintura: a dimensão estética e conceptual do objecto artístico**

A importância atribuída ao objecto em detrimento do modo como este é concebido, origina o repensar da formação artística como via necessária para a produção de arte e com isso, todas as escolas que foram fazendo a História da Arte até à contemporaneidade. Por outro lado, a recepção das obras do ponto de vista individual, na ausência desse campo de referências ou convenções universalizantes que a categorizavam outrora, torna-se absolutamente conceptual.

Em Aristóteles da *Poética*, um texto canónico relativamente a toda a criação europeia ocidental e que extrapola grandemente a ideia de como bem produzir uma tragédia, encontramos de forma exemplar o modo como a noção de *Belo* na obra corresponde a ideia de ordem, e dessa forma, mais se aproxima da própria ideia de *Verdade*. A ideia de *Belo* é produzida de acordo com o princípio de verosimilhança e da necessidade, elementos estes essenciais, à letra, para a possibilidade de um tipo de expressão que visa ensinar algo. Neste caso, o texto de Aristóteles, imbuído de um forte sentido pedagógico, visava ensinar os tragediógrafos a educar o povo grego.

Efectivamente, na *Poética* a *beleza reside na dimensão e na ordem*<sup>10</sup>, a obra de arte consiste num todo orgânico e somente desta forma poderá ser fiel a pressupostos de carácter axiológico que antecedem as produções artísticas. Aristóteles utiliza a metáfora do belo animal para exemplificar um tipo de concepção artística fundada numa ideia de harmonia, serenidade, lógica ou organização interna na soma das suas partes como imagem de um todo orgânico perfeitamente integrado. A ideia de *Belo* compunha-se de uma articulação necessária entre forma e conteúdo. Quanto mais adequada fosse essa relação, mais perfeita poderia considerar-se a própria obra porque com maior eficácia cumpriria a sua função de carácter pedagógico.

Estes pressupostos vão ser postos em causa, sendo objecto de ironia ou mesmo

---

10 ARISTÓTELES – *Poética*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 51

ignorados/relativizados no processo de questionamento levado a cabo pela produção da modernidade artística, por um lado, e por Duchamp e seus contemporâneos. Os primeiros por via do conteúdo vão problematizar a forma como temos acesso ao real, sendo que a representação, na modernidade, torna-se explicitamente impressionista, *lato senso*. Na arte contemporânea, esse questionamento surge não só por via da representação, mas também através da forma que essa representação assume. Podemos referir o *ready-made* puro como imagem deste tipo de gesto, em que o tipo de objecto artístico não é já passível de ser categorizado/entendido enquanto pintura ou escultura quer do ponto de vista de quem produz, como do ponto de vista da sua recepção. O que se torna importante referir, da mesma maneira, é o facto de o *ready-made* não surgir a partir da fusão de diferentes meios de expressão artística, como um híbrido construído a partir de elementos que poderemos identificar como retirados do universo pictural e outros de um outro, como poderá ser a integração da imagem em movimento num possível *ready-made*. O *ready-made* constitui uma obra de arte dentro do universo *ready-made* e no sentido da arte em geral:

*A atribuição às obras de arte de uma forte dimensão conceptual, ou de outras não referíveis à estrita dimensão formal que suporta o juízo de gosto (...) exige que a recepção se faça por referência a um mais vasto quadro de referência*<sup>11</sup>.

Segundo Dominique Chateau, o carácter estético da obra de arte na contemporaneidade acaba por ser confundido ou mesmo por se dissolver na dimensão conceptual do objecto: *a recepção conceptual funde-se com a recepção estética*<sup>12</sup>, na medida em que, podemos considerar que a ênfase atribuída ao carácter conceptual da obra não permite a separação destas duas esferas de uma mesma realidade.

De facto, existem implicações ao nível da reflexão sobre a obra de arte quando se procede a um tipo de análise baseado na divisão entre forma e conteúdo, conteúdo e continente, significado e significante. A arte contemporânea, neste caso, acaba por rejeitar ou mostrar-se indiferente a este tipo de abordagens de carácter mais sistemático, na medida em que, como refere Chateau, quer ao nível da recepção, e diremos que o mesmo sucede ao nível da produção da obra, a dimensão estética parece (con)fundir-se com a dimensão conceptual. Se tomarmos como exemplo a *Porta-Garrafas* de Duchamp, um *ready-made* puro, no sentido em que é um objecto retirado do mundo não artístico e somente seleccionado pelo artista, não é já possível encarar aquele objecto como tendo uma forma desligada de uma escolha ou decisão por parte do artista. A intervenção na construção da obra mostra-se diminuta, ao

---

11 GOMES, Helder – **Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea, De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto, Critérios de Recepção das Obras de Arte**, Porto: Edições Afrontamento, 2004, p. 35

12 «à la réception conceptuelle se mêle la réception esthétique» In CHATEAU, Dominique – **Op. cit.** p. 10

contrário do que sucede no caso da escultura mais tradicional.

No que concerne ao *ready-made*, refere Chateau: «ao passo que o observador parece dar à estética um lugar preponderante na definição da arte, o *readymade* parece excluí-la tanto da definição da obra como da sua recepção». <sup>13</sup>

Na esteira de Chateau, poderemos com Duchamp tentar perceber algumas das características da arte contemporânea, através da forma como o objecto artístico poderá excluir a dimensão estética ao prescindir de uma forma (pré)determinada pela história que se vai edificando em torno do que será o gosto ao longo dos tempos. Mais uma vez a este propósito: «Duchamp teria interrompido a história da arte enquanto história das obras e do gosto impondo, em seu lugar, a soberania da simples ideia de arte» <sup>14</sup>.

---

13 «tandis que le regardeur semble donner à l'esthétique une place prépondérante dans la définition de l'art, le *readymade* semble l'exclure aussi bien de la définition de l'œuvre que de celle de sa réception» In CHATEAU, Dominique – **Op. cit.** p. 8

14 «Duchamp aurait interrompu l'histoire de l'art comme histoire des œuvres et du goût en imposant, en son lieu et place, la souveraineté de la seule idée d'art» In CHATEAU, Dominique – **Op. cit.** p. 8

### III – O fim da história e a ideia de fim da arte

A análise do trabalho de Duchamp não pode ser apartada do contexto em que surge. Toda a representação reflecte, inevitavelmente, um carácter contextual porque surge a partir de referências de uma dada época e cultura. É relevante o facto de ter sido em 1912, na primeira metade do século XX, que o artista decide abandonar a pintura, na medida em que, é este um momento absolutamente marcado pelas vanguardas históricas artísticas.

Neste paradigma artístico, surgem bem homogeneizados pela História da Arte e pelos próprios manifestos de alguns destes colectivos, movimentos como o Impressionismo, o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo. Alguns destes colectivos artísticos produzem documentos de que são exemplo o *Manifesto Futurista* de 1909, o *Manifesto Cubista* de 1913 e os manifestos Dada escritos em Zurique em 1918 e 1919.

Os protagonistas do Modernismo consideravam que o real estaria imbuído de uma dinâmica controlável no sentido em que o homem desempenha um papel determinante na História. Não existe nada que lhe seja exterior. Assim sendo, enquanto avanço do ponto de vista técnico e conceptual, ou seja, sendo a própria História superada a todo o momento através da inventividade de cada movimento artístico relativamente ao que lhe precederia, os artistas escrevem os seus manifestos como se escrevessem a própria realidade. Cada estilo prediria a morte do anterior numa sucessão linear no tempo, cada estilo seria qualitativamente superior em termos técnicos e conceptuais de entendimento do próprio real, por ser possível integrar a inexorabilidade do seu decorrer. Da (im)possibilidade de se declararem mortes sucessivas no mundo da arte, quer no que se refere aos estilos, quer em relação a períodos históricos, refere Hélder Gomes com propriedade:

*Estaremos diante de uma singular tensão necrófila que habita este particular domínio da cultura e que exige a permanente afirmação teleológica da sua morte - como um organismo que por antecipação se alimentasse do seu próprio cadáver*<sup>15</sup>.

G. W. Friedrich Hegel (1770-1831), na concepção que apresenta de filosofia da História, poderá, de facto, aproximar-se do tipo de ideia acima descrito no que se refere à dinâmica intrínseca que cada momento histórico apresenta quando linearmente compreendido. Se cada momento histórico sucede ao anterior por superação, através de um salto progressivo perfeitamente identificável pelo homem, acontece que a própria história supera as suas

---

15 GOMES, Hélder – **Op. cit.** p. 26

contradições internas e consegue alcançar uma dada homogeneização, condição de possibilidade no sentido de um avanço qualitativamente superior em que se resolvem momentaneamente as contradições existentes nesse processo dialéctico.

No século XIX, Hegel surge com uma noção dialéctica da totalidade. A dialéctica é o movimento pelo qual o espírito, a razão e o divino se realizam através da história. Esse movimento percorre três fases: a tese/afirmação/posição, a negação ou antítese e a negação da negação ou síntese. Este processo traduz a própria dinâmica da história ou do real e, na medida em que nada ocorre fora da história, é através da preservação daquilo que se constitui enquanto passado e, simultaneamente, através do que se constitui como diferente ou outro, que a própria civilização se vai edificando. É do ponto de vista da construção de uma *narrativa* que, sucessivamente, se vai construindo uma dada cultura que passa a constituir produção e revelação do espírito absoluto na história. Este percurso dos povos é apresentado como um caminho necessário rumo à ideia de liberdade.

A Filosofia da arte, por seu lado, surge como parte necessária da filosofia, incluindo-se na ideia de um todo e deverá ser pensada enquanto parte de uma totalidade orgânica, que torna a si própria para renovar o seu sentido de verdade e confere valor aos restantes campos da filosofia como a si mesma.

*Esse fim, a arte o tem -no em comum com a religião e com a filosofia, mas segundo essa modalidade bastante particular que ela expõe ... é a liberdade do conhecimento pensante que se eleva<sup>16</sup>*

A Filosofia da Arte integra igualmente todo um processo de auto-conhecimento do ser e do mundo porque é uma sua representação.

*é somente nessa sua liberdade que a bela arte se torna arte verdadeira, e não começa a concretizar essa missão a mais alta até que se adequa à esfera comum que partilha com a religião e a filosofia por ser e ser somente um meio específico de transportar-se para a consciência e de exprimir o divino ou os interesses humanos mais profundos, as verdades mais gerais dos espíritos<sup>17</sup>*

Para Hegel, a história, e a história da arte em particular, constitui um dos momentos da consciência de todo este processo, consciência no sentido da passagem dos meros sentimentos

---

16 «Cette destination, l'art l'a en commun la religion et la philosophie, mais selon cette modalité très particulière qu'il expose ... c'est la liberté de la connaissance pensante que s'émancipe de cet *ici-bas*» In HEGEL – **Cours d'esthétique**. Trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck. Vol. 1. Paris: Aubier, 1995, p. 21

17 «c' est seulement dans cette sienne liberté que le bel art devient art véritable, et il ne commence à remplir sa mission *la plus haute* que lorsqu' il s'est placé dans la sphère commune qu'il partage avec la religion et la philosophie pour être et être seulement une manière spécifique de porter à la conscience et d'exprimer le *divin* les intérêts humains les plus profonds, les vérités plus englobant de l'esprits...» In HEGEL – **Op. cit.** p. 13

à ideia ou à representação, ao conhecimento do real. Parafraseando Hegel, *tudo o que é real é racional e tudo o que é racional é real*, na medida em que, as representações são já a transposição de um estado de alma particular para imagem e conhecimento do homem acerca do mundo.

A representação surge, desta forma, como verdade ou realidade. A representação dos objectos amplia o campo do real ou a consciência e, dessa forma, o conhecimento relativamente a essa representação que é tomada pelo próprio objecto. A representação acciona elementos do real pelo processo de racionalização desse real que é consciência/conhecimento do mundo. Diferentemente de Kant, como iremos ver, a arte em geral produz conhecimento, integra a consciência que se tem do homem e do mundo.

Em Hegel o ser toma consciência de si também pelos processos da arte, pela objectivação que faz de sentimentos que o assaltam como forma de apaziguar estados de alma absolutamente contraditórios entre si.

*poder do espírito pensante consiste não simplesmente a preservar-se a si mesmo sob a sua forma convertendo em pensamentos aquilo que se lhe tornou estranho e remetendo-o assim para si próprio, como consciência, mas da mesma maneira, em reconhecer-se na exteriorização pela qual ele se transporta para a sensação e sensibilidade*<sup>18</sup> ( itálico do autor que transpomos para negrito - itálico )

ou

*O seu critério seria, precisamente a eficácia de eliminar tudo aquilo que as paixões comportam de impuro para ficar apenas aquilo que elas contêm de puro. (...) o conteúdo purificador deverá ser transportado para a consciência segundo a sua **universalidade** e a sua **essencialidade***<sup>19</sup> ( itálico do autor que transpomos para negrito - itálico )

Passa, dessa forma, a consciência a compreender esses sentimentos porque ao exteriorizar esse sentimento, torna-o ideia racional: *Também tudo aquilo que existe só será verdadeiro, apenas na medida em que ele é uma existência da ideia. Porque a ideia é a única que é verdadeiramente efectiva*<sup>20</sup>

Deste ponto de vista, existe, efectivamente uma diferença em Hegel entre belo natural e belo artístico, sendo que, pelo facto de o belo artístico emanar da ideia, é necessariamente

---

18 «puissance de l' esprit pensant consiste *non seulement à se saisir soi-même* sous sa forme convertissant en pensées ce qui lui était devenue étranger et en le ramenant ainsi à soi propre, comme pensée, mais tout aussi bien à se reconnaître dans l' *extériorisation* par laquelle il se porte vers la sensation et la sensibilité» In HEGEL – **Op. cit.**, p. 21

19 «ce critère serait, précisément l'efficacité a éliminer tout ce que les passions comporte d' impur pour ne le laisser que ce qu'elles ont de pur. ... le contenu purificateur devra être portée à la conscience selon son *universalité* et son *essencialité*» In HEGEL – **Op. cit.** p. 70

20 «Aussi tout ce qui existe n'a-t-il pas de vérité que dans la mesure où il est une existence de l' idée. Car l' idée est ce qui seul est véritablement effectif...» In HEGEL – **Op. cit.**, p. 152

superior ao belo natural:

*Ora a superioridade do espírito e da sua beleza artística sobre a natureza não é uma superioridade simplesmente relativa: mas é o espírito somente que é **aquilo que é verdadeiro** e compreende tudo em si, de modo que toda a coisa bela é verdadeiramente bela porque ela participa dessa entidade superior e é um seu produto...*<sup>21</sup> ( itálico do autor que transpomos para negrito - itálico )

Perante esta matriz de pensamento, a forma como a pintura vai ser trabalhada a partir dos seus próprios processos, no Modernismo, parece espelhar o que foi defendido por Clement Greenberg, questão a referir adiante no presente trabalho em contraponto com outro paradigma artístico no qual incluímos Duchamp e a contemporaneidade artística.

É pois possível transpor a concepção de filosofia da História em Hegel enquanto narrativa na qual a História da Arte inscreve linearmente cada movimento artístico em dada cultura. Tendo como critério os seus aspectos mais gerais. Aspectos estes que particularizam cada movimento artístico através do que cada trabalho, adentro do mesmo, poderá ter em comum com os restantes desse movimento e não pela sua diferença. José -Augusto França<sup>22</sup> pode ser considerado figura maior deste tipo de abordagem sobre a arte ao longo dos tempos.

É desta forma, por outro lado, que se podem compreender as sucessivas recusas de importantes trabalhos de Duchamp no início do seu percurso artístico por parte da escola cubista e mesmo por parte de outros artistas. Primeiro com *Nu descendo uma escada (nº2)* ( *Nu descedant un escalier (nº2)*), pintura considerada disruptiva relativamente ao estilo já canonizado cubista (ironicamente em pleno desenvolvimento criativo) e, posteriormente, *A Fonte (Fountain)* no Salão dos Independentes de Nova Iorque, pelo facto deste objecto não ter ainda qualificação possível enquanto obra de arte perante uma comunidade artística específica.

Apesar desta reacção, é possível observar em Duchamp do início do século algumas características partilháveis com as restantes manifestações artísticas em desenvolvimento à época, por explorar algumas ideias da estética cubista. Não é menos verdade que alguns dos mais importantes aspectos da inventividade que caracterizam a referida época ocorrem ainda dentro de uma forma bastante tradicional de expor. A perspectiva que se cinde, e dessa forma se desmultiplica na expressão cubista, ocorre ainda limitada pela moldura modernista. Assim sendo, deveríamos, perante uma leitura hegeliana da filosofia da história, pensar o trabalho de

---

21 «Or la supériorité de l'esprit et de sa beauté artistique sur la nature n'est pas une supériorité simplement relatif : mais c'est l'esprit seulement qui est *ce qui est véritable* et comprend tout en soi, de sorte que toute chose belle est véritablement belle pour autant qu'elle participe de cette entité supérieure et en est le produit...» In HEGEL – **Op. cit.** p. 7

22 FRANÇA, José -Augusto – **História da Arte Ocidental**. Lisboa: Livros Horizonte, 2006

Duchamp, à época como uma atitude criativa de retaguarda? Ou será que se trataria já de uma atitude justamente vanguardista, como nos fazem crer alguns teóricos contemporâneos?

Esta ideia de fim da arte é já bastante premente aquando de diversas experiências-limite levadas a cabo durante o período do Modernismo, algumas inclusive apostavam, efectivamente, no fim simbólico, diga-se, da arte pela arte, como é o caso de várias intervenções Dada. Este colectivo declarou-se efectivamente antiartístico, antiliterário e antipoético<sup>23</sup>. O que, do meu ponto de vista, torna distante um universo relativamente ao outro, tem que ver com o facto de Duchamp operar uma mudança que, precisamente, não tem como horizonte a morte ou a não institucionalização da arte, mas a efectiva alteração do modo como se poderá conceber o objecto artístico no que se refere ao momento da sua produção, recepção simples ou crítica adentro do universo artístico. Dessa forma, não estará em causa somente um pressuposto transversal a diversos momentos de expressão artística, em diversos momentos da sua história, o do choque necessário e permanente pela negação da arte. Essa dimensão existe na obra de Duchamp, não como construção de um fim, antes como um meio. A dimensão conceptual inegável nos seus trabalhos é a via para se poderem (re)equacionar vários dos postulados da própria ideia de arte e dessa forma, dar seguimento à permanente busca de uma identidade. Será nesta busca incessante em que, efectivamente, o universo artístico se vê ampliado, (re)pensado, (re)conceptualizado, que a obra de Marcel Duchamp deverá ser estudada. Essa será a diferença a estabelecer entre uma mudança conjuntural na história da arte e uma outra de carácter paradigmático, a que poderá ser pensada a partir de Duchamp:

*onde o Modernismo opera uma transformação formal invulgarmente inventiva, Duchamp opera uma transformação conceptual (...) por outro lado, e ainda que o ready-made implique uma revalorização do médium, análoga aquela que Clement Greenberg irá sistematizar como teoria do Modernismo, o médium é em Duchamp, e ao contrário do programa modernista subordinado e função do enquadramento conceptual<sup>24</sup>.*

Após 1912 e com o advento dos *ready-made*, a forma constitui uma espécie de *véu de Maia* que não diz o objecto, que não permite ao receptor utilizar elementos *a priori* que facilitem a integração da obra numa dada tradição artística. Contudo, isso não quer significar que a forma desse objecto ou a representação que o artista re-apresenta seja irrelevante para a compreensão dessa realidade. Penso que é perfeitamente problematizável a questão da

---

23 MICHELI, De Mario – *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 155

24 GOMES, Hélder – *Op. cit.* p. 25-26

*indiferença estética*<sup>25</sup> com que Duchamp afirma ter chegado a objectos tão paradigmáticos, os *readymade*. Para além do facto das declarações, por parte do artista, sobre o carácter conceptual imbuído dos seus trabalhos terem sido feitas muitos anos volvidos à sua concepção, as questões que se colocam relativamente à ideia de indiferença estética afiguram-se-nos um pouco mais complexas que a forma como Duchamp tenta esclarecer o público especializado e não especializado acerca do processo de escolha do *ready-made*. Existem aspectos esteticamente interessantes no que se refere a peças como *A Fonte*<sup>26</sup>, o que nos pode levar a um questionamento em relação à pretendida indiferença estética almejada por Duchamp.

Da mesma maneira, o facto de Duchamp ter querido que este objecto fosse exposto e reconhecido enquanto objecto artístico porque precisamente iria integrar um determinado circuito artístico, a questão das suas características estéticas é colocada a par com a dimensão conceptual a que o objecto possa remeter. Na esteira de Dominique Chateau, pensamos que não é possível alienar a dimensão estética de um objecto como o *ready-made*, na medida em que este é escolhido para ser exposto, tal como sucede com qualquer obra de arte quando é produzida, assumidamente plagiada, etc.:

*a exposição produziria uma abstracção do valor de uso, do objecto verdadeiramente funcional e, correlativamente, uma focalização sobre o valor estético. Assim para funcionar esteticamente o objecto de arte não necessitaria de ser fabricado ad hoc; bastaria que fosse exposto*<sup>27</sup> ( itálico do autor que transpomos para negrito - itálico )

Deste ponto de vista, ao integrar um determinado circuito artístico, o valor estético da peça parece motivo suficiente para que o seu valor e identidade não estejam dependentes de aspectos que se prendem ao tipo de intervenção que o artista vai ter na concepção de determinada obra. Por outro lado, o facto de as obras integrarem um determinado circuito artístico, o seu valor estético parece decorrer desse facto. Contudo, não será muito conveniente pensar nas instituições enquanto organismos exclusivos que determinam o que se constitui enquanto arte, na medida em que, o que é arte e a fronteira entre arte e uma outra coisa, na contemporaneidade, deixou ser do âmbito do juízo de gosto, mas do questionamento

---

25 CABANNE, Pierre – **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido: Entrevistas com Pierre Cabanne**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 70

26 v. CAMFIELD, William A. – Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917. In KUENSLY, Rudolf; NAUMANN, Francis ed. – **Marcel Duchamp: Artist of the Century**. Cambridge/London: The MIT Press, 1996

27 «l'exposition produirait une abstraction de la valeur d'usage, de l'objet vraiment fonctionnel et, corrélativement, une focalisation sur la valeur esthétique. Ainsi pour fonctionner esthétiquement l'objet d'art n'aurait pas besoin d'être fabriqué ad hoc; il suffirait qu'il soit exposé» In CHATEAU, Dominique – **Op. cit.** p. 30

permanente de uma identidade. É neste sentido que pensamos a diluição da dimensão estética no carácter conceptual da arte em Duchamp e na contemporaneidade.

### 3.1 – As Artes Visuais

O facto de estarmos perante uma realidade que tem como pressuposto o conceptual, tendo esta dimensão ganho maior importância na contemporaneidade, parece passar a existir uma noção mais abstracta daquilo que poderá constituir-se como arte. Mesmo em trabalhos aparentemente mais retinianos de Duchamp, como é exemplo a obra *Dados: 1.º A queda de Água, 2.º O Gás de Eluminação* ( *Etant donnés: 1.º la chute d'eau, 2.º le gaz d'éclairage*) (1944-1966), por sinal o último que realizou, não é possível ignorar as transformações anteriormente operadas do ponto de vista conceptual, no que se refere à forma como passámos a conceber actualmente uma obra de arte. Nesta medida, podemos questionar o tipo de terminologia utilizada ainda nos dias de hoje quando nos referimos às artes ditas *visuais*, uma vez que este tipo de formulação enquanto conceito operativo está perfeitamente enquadrado numa tradição artística ocidental em que a visão surge enquanto sentido privilegiado em detrimento dos restantes. É com autores como Aristóteles que a importância concedida à retina inicia a sua grande odisseia no que se refere ao processo de racionalização do real. Se é verdade que o homem aprende por imitação, como vem afirmado na *Poética – imitar é natural nos homens e nisto diferem dos outros animais*<sup>28</sup>, e essas representações devem ter como objectivo maior constituir um verdadeiro exemplo de conduta a seguir –, não é menos verdade que a essa vertente moralizante está subjacente outra de carácter prescritivo na forma como esses valores são transmitidos: «*as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas*»<sup>29</sup>

Aqui a noção de *mimesis* encontra-se intimamente ligada à representação fidedigna da natureza e, dessa forma, à componente visual como modo de reconhecimento e identificação do receptor relativamente ao que é representado segundo o princípio de verosimilhança e da necessidade, conceitos-chave neste texto de Aristóteles:

*Além disso, uma coisa bela – seja um animal seja toda uma acção – sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem, e, por isso um animal belo não pode ser nem demasiado pequeno (...) nem demasiado grande*<sup>30</sup>

A obra de arte deveria, portanto, constituir um todo orgânico para ser bela, em que as partes poderiam ser apreendidas nessa medida e nunca isoladamente, uma vez que o sentido

---

28 ARISTÓTELES – **Op. cit.** p. 42

29 ARISTÓTELES – **Ibidem**

30 ARISTÓTELES – **Op. cit.** p. 51

está no todo. O sentido advém da articulação perfeitamente identificável do seu início, meio e fim.

François Lyotard na obra *Discours – Figure* remete a noção de visualidade menos para a ideia de *mimesis* como sucede em Aristóteles, mas tentando devolver o carácter sensível a esse órgão, afinal, dos sentidos: «*Que o olho escuta, como referia Claudel, significa que o visível é lisível, audível, inteligível*»<sup>31</sup>.

Lyotard, deste ponto de vista, refere outro autor igualmente canónico e que marca toda a filosofia ocidental, Platão. Platão considerava a representação uma deturpação relativamente à *Ideia* pelo facto daquela não poder reivindicar o carácter universal desta, isto é, o carácter universal e inequívoco posteriormente conferido ao discurso. Será, da mesma maneira, depois de Platão que:

*a palavra lançou como que um véu cinzento sobre o sensível que o tematizou continuamente como um ser menor (...) porque foi entendido [ o sensível ] que o seu partido é o da falsidade, o do cepticismo (...) o do pintor*<sup>32</sup>

Não poderemos esquecer que Platão expulsa os poetas da sua República<sup>33</sup> devido a esta ideia de deturpação da realidade, na medida em que, a sensibilidade artística mais explicitamente punha em causa o princípio de universalidade segundo o qual o verdadeiro real é a *Ideia* de cada objecto que precede esse mesmo objecto e é deste a sua essência.

A *Forma* ou *Ideia* de cadeira, a título de exemplo, é mais perfeita que qualquer cadeira real, sendo que o real dado a perceber aos homens é uma cópia dessa *Ideia* incorruptível porque universal. Os pintores, por seu lado, reproduzem não a ideia de cadeira como o artesão. O artesão produz a sua cadeira a partir da ideia de cadeira e por isso, segundo Platão, o artesão vai produzir uma cópia ou simulacro, na medida em que, está já a deturpar a própria realidade da cadeira, a sua essência. Mas, ao pintar o que vê, o pintor vai reproduzir uma cópia da cadeira do artesão, ou seja, vai representar a partir de uma representação. O pintor está, portanto segundo Platão, afastado da realidade em três pontos porque representa a partir de uma representação. O poeta é todo aquele que representa a realidade a partir de elementos já existentes, ou seja, a partir de representações das representações primeiras e essenciais. Mas o que Lyotard vem reforçar é a ideia segundo a qual Platão fere a sensibilidade de morte ao associar a vertente sensitiva no ser à ideia de deturpação de um real objectivo e por isso

---

31 «Que l'oeil écoute, comme disait Claudel, signifie que le visible est lisible, audible, intelligible» In LYOTARD, Jean-François – **Discours, Figure**. 3ª ed. Paris: Klincksieck, 1978, p. 9

32 «la parole a jetée comme un voile de gris sur le sensible, qu'elle a thématisée sans cesse comme un mois être (...) parce qu'il était entendu que son parti est celui de la fausseté, du scepticisme (...) du peintre» In LYOTARD, Jean-François – **Op. cit.** p.11

33 PLATÃO, 427-347 a. C. – **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

universal. À linguagem enquanto meio de representação unívoco é deixado o dever da comunicabilidade que é dizer da representação que se quer universal.

Por este motivo Lyotard defende, por outro lado, o facto de o discurso ser representação e partir também ele da sensibilidade e deste facto decorrer o seu carácter inevitavelmente transcendente que é a figura da qual o discurso não se pode apartar porque está aí alojada. Um dos aspectos que nos parece interessante nesta reflexão de Lyotard é o facto de estabelecer uma diferença bastante importante entre *mimesis* e visualidade, assim como, entre visualidade e discurso. Desta forma, à visão atribui-se um carácter de não figuração e de comunicação mais directa e igualitária relativamente aos restantes sentidos. Este aspecto contraria toda uma dimensão de conhecimento adquirido segundo o modelo que se diz científico na cultura ocidental, o modelo experimental pelo qual acedemos ao conhecimento do real que está baseado na observação. Por outro lado, coloca-se a hipótese de o carácter mimético apregoado por Aristóteles não poder ser possível, na medida em que, quer a visualidade, quer a produção de discurso - ligado intrinsecamente aos sentidos - como refere Lyotard, serem estes por princípio elementos relativos.

É nesta medida que a questão das artes visuais é colocada, na medida em que por vezes o uso desta designação parece apontar mais para um tipo de percepção da realidade artística ligado à noção que nos legaram os filósofos clássicos e sublinhada por autores como Clement Greenberg, que segundo a forma de visualidade descrita por Lyotard. Esta última bastante mais consentânea com o tipo de arte nomeada neste trabalho de não retiniana.

### 3.2 – Kant e a modernidade estética

Filósofo iluminista por excelência, Immanuel Kant (1724-1804) é um dos pensadores a partir dos quais se funda a moderna representação do homem e do mundo. A filosofia de Kant parece ser um profundo trabalho de avaliação crítica do sujeito. Na *Crítica do Juízo*, através de uma investigação no âmbito da estética, procura fundar a possibilidade da formulação de juízos com um carácter universal. Neste sentido, problematiza por via indirecta a questão da representação, na medida em que, vai proceder a um estudo sistemático sobre a forma como poderemos tornar partilháveis as nossas próprias percepções/representações com um outro ser que compreende características individuais determinadas pelas suas próprias estruturas de pensamento, experiências de vida, etc. De que forma, assim sendo, é possível comunicar com o outro, estabelecer determinados padrões que se mostrem consensuais e inequívocos, uma vez que se tem a universalidade como horizonte?

A importância concedida à crítica estética liga-se à tentativa de saber como é que o sentimento de prazer e desprazer – que será traduzido por um juízo singular (particular) – pode dar lugar a um juízo de validade universal (universal).

Kant pensa a mega-questão do conhecimento, a forma como se constrói no sujeito, e é nessa medida que vai pensar a estética. Mas a relação estética do sujeito com o real parece não constituir uma via válida para o conhecimento, uma vez que é sem conceito ou da ordem do plano subjectivo:

*Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento do objecto, com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (...) ao sujeito e ao seu entendimento de prazer ou de desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjectivo<sup>34</sup>.*

Ao contrário da ideia de representação em Hegel, na qual existe uma verdadeira osmose entre sujeito e objecto, a experiência sobre o objecto em Kant tem origem no sujeito, no que diz respeito ao seu gosto de prazer e desprazer relativamente ao mesmo, o que faz com que este não possa jamais sair de si e ter acesso ao real em si.

No que diz respeito ao conhecimento, Kant, por seu lado, acredita que existem *estruturas a priori no sujeito* que mediam as nossas representações, no que é o processo de assimilação dos dados provenientes da experiência. Deste ponto de vista, não é neutra a relação que estabelecemos com o real, são, pois, os objectos que se adequam às nossas

---

34 KANT, Immanuel – *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 89

categorias e não o inverso. Esta teoria do ser vem ao encontro daquilo que a arte contemporânea privilegia e dá corpo, a singularidade solta de cada ser. É também do ponto de vista da recepção que a dimensão sensível no sujeito se vê revalorizada porque é esta que determina o modo como a realidade da obra é experienciada.

A questão da representação surge problematizada em Kant, que a refere como uma pura construção do indivíduo, aspecto crucial na visão do homem e do mundo e que funda uma modernidade estética. Neste sentido, o ser humano goza de uma subjectividade, expandida a partir dos dados da experiência, enquanto reverberando em estruturas *a priori* existentes no sujeito. O autor designa, desta forma, por *fenómeno*, o tipo de realidade a que temos acesso, uma representação por adequar-se às categorias do indivíduo, e é nessa medida que o sujeito se vê impedido de poder emitir juízos Universais ou inter-subjectivos.

Se por um lado, e em termos muito genéricos, poderemos estar perante a construção de um sistema filosófico que se pretende altamente regulador, na medida em que, vai pensar a possibilidade do universal ou conjugação dos particulares e na construção, à letra, de uma cultura, por outro, podemos estar perante um posicionamento eminentemente estético constituinte do ser. A revolução copernicana submete o objecto ao sujeito, o movimento de compreensão do mundo dá-se no sujeito. Deleuze e este respeito:

*no racionalismo dogmático, a teoria do conhecimento fundava-se entre a ordem do pensamento e a ordem das coisas (...) A ideia fundamental do que Kant denomina a sua revolução copernicana consiste em substituir a ideia de uma harmonia entre o sujeito e o objecto (acordo final) pelo princípio de uma submissão do objecto ao sujeito. A descoberta essencial é que a faculdade de conhecer é legisladora, ou mais precisamente, que há algo de legislador na faculdade de conhecer (...) o sábio, de uma certa forma, pela sua submissão à natureza. Kant opõe a essa sagesa a imagem crítica: nós, os legisladores da natureza<sup>35</sup>.*

Ou terá, antes, Kant, à semelhança de Bergson neste ponto, uma visão estética do mundo, ao admitir o carácter absolutamente subjectivo contido nas nossas representações? Demonstra, desta forma, a dimensão especular e o nível de isolamento a que o sujeito está votado?

A experiência estética, por sua vez, vai ser o resultado de um jogo livre de duas faculdades: entre a do Entendimento e a da Imaginação. A revalorização do sujeito em relação ao objecto conduz a novos problemas ao nível dessa experiência estética, Kant parece abrir a experiência estética a um incontornável relativismo. Como é que se evita que todas as verdades ou valores sejam de âmbito estritamente individual?

---

35 DELEUZE, Gilles – **A Filosofia Crítica de Kant**. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 21-22

Diante de uma exigência de universalizar a experiência estética, Kant procede a uma crítica da relação estética. Kant vai criar uma espécie de horizonte de expectativa referencial, de carácter universal ou referir a possibilidade da construção de modelos preestabelecidos ou universais. Esta não é uma universalidade dada à partida, é alguma coisa que se deve procurar e que se funda na existência de um *sensu communis*, isto é, de um sentido de gosto comum a todos os homens, capaz de garantir a universalidade do juízo de gosto:

*Por sensu communis (...) tem de se entender a ideia de um sentido comunitário, isto é, de uma faculdade de julgamento que, na sua reflexão, considera em pensamento (a priori) o modo de representação de todo o outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que – a partir de condições privadas subjectivas, as quais facilmente poderiam ser tomadas por objectivas – teria influência prejudicial sobre o juízo*<sup>36</sup>. Kant refere, portanto, a existência de uma comunidade de gosto, mais precisamente o papel que têm vindo a desempenhar, ao longo da História da Arte, as academias, também elas verdadeiras comunidades de defesa de uma forma de bem pintar, desenhar ou escrever:

*o belo é o que é representado sem conceitos como objecto de um comprazimento universal*<sup>37</sup> ou *Chama-se interesse ao comprazimento que ligamos à representação da existência de um objecto (...)* Agora se a questão é saber se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, mas sim como a ajuizamos na simples [desinteressada] contemplação<sup>38</sup> (sublinhado meu).

Deste ponto de vista, o juízo de gosto é juízo na medida em que é regulado por um órgão omnisciente ou *apriorístico*, adequa àquilo que a arte deve ser mediante pressupostos axiológicos que se ligam a uma ideia de *belo* ou *verdade*. Aproxima-se de Platão neste ponto, na medida em que, poderá ser criada uma ideia quase incorruptível acerca daquilo que a arte é ou deva ser, ou esperar que se possa integrar naquilo que são os valores de uma determinada cultura, caso contrário, é tida como degenerada ou socialmente inútil. Deste ponto de vista, deverá confirmar esses mesmos valores e não poderá de maneira alguma contestá-los até que se torne essa crítica pertinente para instâncias que parecem criadas com vista a atribuir valor ao objecto artístico. Os critérios de recepção da obra confundem-se, desta forma, com a moral vigente, com leis de mercado ou com interesses conjunturais de carácter político. O trabalho de Marcel Duchamp salvaguarda-se bastante bem destes aspectos ao tornar a questionar profundamente quais os valores da arte, se estes podem afirmar uma universalidade. Não

---

36 KANT, Immanuel – **Op cit.** p. 196

37 KANT, Immanuel – **Op cit.** p. 99

38 KANT, Immanuel – **Op cit.** p. 91

obstante, nos dias de hoje essa comunidade de gosto passou a ser o mercado da arte, no qual a crítica, o curador e todo o circuito institucional de compra e venda da arte-mercadoria determina até certo ponto o que é mostrado.

A arte dita contemporânea ou pós-moderna na acepção de Lyotard<sup>39</sup>, ou seja, partilhando a ideia segundo a qual a experimentação nas artes actualmente é sem um fim determinado, afirma-se cada vez mais no projecto estético kantiano e contra ele. O trabalho de Duchamp poderá ser enquadrado no tipo de criação artística que prima cada vez mais por assumir o carácter subjectivo que sucede às diversas escolas das vanguardas históricas e aos seus manifestos e ideias de verdade. Por outro lado, o mercado da arte e o que se diz ser a cultura torna-se sinónimo de algo instituído, que confirma o existente ao invés de o problematizar. Certamente não seria esta a ideia de Kant quando pensou uma comunidade de gosto, pelo facto de ter sublinhado a dimensão crítica como pressuposto necessário do próprio juízo.

Mas Kant quer afirmar, não obstante, o limite da própria razão humana e como é necessária toda uma moral que se imponha a um tipo de existência eminentemente estética. Este é o lugar da crítica nietzschiana ao passado racionalista de toda a cultura ocidental. Tem sido este o processo de objectivação da ciência e de toda a existência contemporânea.

---

39 LYOTARD, Jean-François – **O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985**. Lisboa: Dom Quixote, 1987

### 3.3 – A Crítica do Juízo Formal

*Identifico o Modernismo com a intensificação, a quase exacerbação, desta tendência auto-crítica que teve início com o filósofo Kant. Porque ele foi o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, concebo Kant como o primeiro verdadeiro Modernista*<sup>40</sup>

Em particular devido aos ensaios que dedicou à pintura, Clement Greenberg pode ser tido como exemplo de uma leitura kantiana da obra de arte. A pintura para o teórico teria alcançado o momento absoluto no que concerne à autocrítica e autoconhecimento a partir dos seus próprios processos, através das experiências contínuas levadas a cabo pelos pintores das vanguardas históricas. Esse processo, na perspectiva de Greenberg, terá sido a busca e objectivação de uma identidade que aspirava à pureza desse meio de expressão. Entende, assim sendo, que cada meio de expressão deve proceder a um tipo de auto-questionamento, movimento análogo à ideia kantiana relativamente ao movimento da razão crítica, mas deverá, simultaneamente, encontrar os seus limites nesse processo. No que diz respeito à arte, esses limites constituem a sua especificidade, constituem os distintos meios de expressão artísticos. A acção criativa deve preservar essa especificidade à qual os artistas devem subordinar os seus ímpetus de experimentação. Esta experimentação confere um carácter dinâmico ao processo criativo, muito embora ocorra ao nível interno, no interior de cada meio de expressão.

Greenberg foi promotor, nesta medida, da ideia de um fim da arte após o esgotamento da experiência pictórica no período do Modernismo. Marcel Duchamp seria um dos representantes desse acontecimento dramático, da arte que degenerou da perfeição formal alcançada com o Expressionismo Abstracto.

Mais perto da ideia hegeliana de uma actualização permanente do sentido de verdade da representação enquanto conhecimento dessa representação, Greenberg afirma mesmo um carácter de pureza inerente ao sentido pictural modernista: «*“Pureza” significava autodefinição e o empreendimento da autocrítica nas artes transformou-se numa iniciativa de autodefinição com uma vingança*»<sup>41</sup>.

A produção de Duchamp, por seu lado, e no meio da multidão artística modernista com quem conviveu e também trabalhou, afasta-se perfeitamente desta concepção, diga-se, de

---

40 «I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as, the first real Modernist» In GREENBERG, Clement – **Modernist Painting** [Em linha]. [s.l]: [s.n], 1960, actual. 11 Jan. 2010. [consult. 4 Fev. 2010]. Formato PDF. Disponível em WWW: <<http://lucian.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>>, p. 1

41 «“Purity” meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance» In GREENBERG, Clement – **Op. cit.** p. 2

criação circular, na medida em que o seu trabalho choca com, quer a especificidade ou diferenciação/separação dos meios de representação artísticos, quer com o facto de a pintura preservar, do ponto de vista do artista, um carácter retiniano num esforço de *aludir ao impresentificável através de presentificações visíveis*<sup>42</sup>.

Segundo Greenberg:

*Os Velhos Mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade para dentro do qual cada um se podia imaginar a caminhar, mas a ilusão análoga criada pelo pintor Modernista pode apenas ser vista para dentro; pode-se viajar através dela, literal ou figurativamente, somente com o olhar... Que a arte visual se deva confinar exclusivamente àquilo que é obtido através da experiência visual, e não fazer nenhuma referência a nada que seja obtido através de experiências de outra ordem, é uma noção cuja única justificação reside na solidez científica*<sup>43</sup>.

Construções como os *ready-made* pertencem inevitavelmente a um tipo de expressão dissidente relativamente à concepção teórica de Greenberg, na medida em que, muito embora inseridos no circuito artístico, como refere Dominique Chateau, parecem excluir todos os pré-conceitos artísticos e mesmo existenciais quer da obra, quer do ponto de vista da abordagem que a obra investe no público especializado e não especializado.

---

42 LYOTARD, Jean-François – **Op. cit.** p. 23

43 «The Old Masters created an illusion of space in depth that one could imagine oneself walking into, but the analogous illusion created by the Modernist painter can only be seen into; can be traveled through, literally or figuratively, only with the eye... That visual art should confine itself exclusively to what is given in visual experience, and make no reference to anything given in any other order of experience, is a notion whose only justification lies in scientific consistency» In GREENBERG, Clement – **Op. cit.** p. 5

### 3.4 - Fim de um modernismo compreendido em sentido restrito: o espectador e a obra *work in progress*

Tendo sido uma transformação consciente, como quer Thierry de Duve<sup>44</sup> em *Nominalisme Pictural*, ou nem tanto, Duchamp redirecciona a importância da obra para o espectador. Será a obra que se molda a leituras possíveis por parte do receptor, como se se pudesse moldar às suas categorias no movimento da captação do objecto artístico e não o inverso. A obra não existe enquanto realidade independente. Está em permanente *de-vir* como refere Theodor Adorno, *aberta*, como refere Umberto Eco na concepção que defende de uma estética da recepção. Contudo, como veremos mais tarde, Adorno atém-se ao tipo de leituras que o contexto histórico e social vão conferindo à obra de arte, pelo facto de diversos factores de carácter circunstancial integrarem o tipo de leituras que poderão ser feitas da obra de arte.

Umberto Eco, embora não prescindindo do objecto estético enquanto obra de arte, coloca, à semelhança de Duchamp, o espectador e toda a sua subjectividade como factor essencial, de uma produção que não existe sem recepção. Uma exposição compreende sempre uma determinada recepção e essa recepção é constituinte da obra, integra o seu significado na indeterminação desse encontro.

No livro *Engenheiro do Tempo Perdido*, Duchamp é entrevistado por Pierre Cabanne: *que pensa das diferentes interpretações que foram feitas por Breton, Michel Carrouges, Lebel? (...) Duchamp: Cada um deles deu à sua interpretação a sua nota particular, a qual não é necessariamente falsa nem verdadeira, é interessante, é interessante; mas somente considerando a pessoa que escreveu essa interpretação, como sempre, aliás...*<sup>45</sup>

Nesta medida, parece que Duchamp desvaloriza o papel do artista e mesmo da obra se essa relação se substitui ao movimento de apreensão simbólico da obra.

Umberto Eco, por seu lado, foi um dos pensadores que percebeu a insuficiência de uma abordagem formalista no que diz respeito a tipo de objectos tão problemáticos como o objecto estético. Com efeito, estes parecem escapar a esquemas pré-estabelecidos ou perfeitamente identificáveis, como o é o possível processo de descodificação de uma mensagem emitida por um falante. Este tipo de expressão expositiva, encontra-se, por outro lado, dependente do contexto em que é dito e mesmo do eco que tem no outro que muitas vezes pode ser imprevisível, ou seja, nunca saberemos verdadeiramente que tamanho tem o que é dito quando é dito, o que não quererá significar que o que é dito não tenha tamanho. Nesta medida,

---

44 DUVE, Thierry – *Nominalisme Pictural, Marcel Duchamp la peinture et la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984

45 CABANNE, Pierre – *Op. Cit.* p. 62

Eco encara a obra de arte como uma mensagem ambígua e auto-reflexiva ou *particular*, que opõe a um tipo de perspectiva estruturalista, uma vez que esta encara o universo artístico como mais um mero acto comunicativo ou passível de ser convencionado. Poderíamos localizar este tipo de abordagem num período que se seguiu ao do Formalismo Russo de Jakobson que sucumbe a um tipo de esquema explicativo bastante inflexível relativamente ao que constituiu toda a realidade ou significação em jogo aquando da interacção do homem com o real.

A *Opera aperta* (1962) de Umberto Eco, constitui uma obra charneira por sustentar a peculiaridade da mensagem estética, chamando a atenção para a sua originalidade e diversidade. Não é menos verdade que o material concreto com que deve ser entendida envolve necessariamente a linguagem, na medida em que, desta forma consegue ser um tipo de produção imanente, escapa ao puro idealismo. Deste ponto de vista, o que classifica como irreverência artística tratar-se-á, no fundo, de manifestações que reflectem um salutar afastamento da *norma linguística*.

Eco ainda pensa a noção de *originalidade* como algo inerente aos vários significados para os quais a obra reenvia, a sua variedade e valor ou a imprevisibilidade das mensagens que dela decorrem. Cada aspecto dessa originalidade torna-se redundante, no entanto, quando banalizado pelos falantes, porque aceite ou assimilado pela comunidade em geral. É neste sentido que poderemos referir o termo *idíolécio estético*, conceito que remete para a noção de *construção*, na medida em que, como o próprio refere em *Tratado Geral de Semiótica* (1975) *o que era um contínuo informe organizado perceptivamente pelo pintor, a pouco e pouco, faz-se organização cultural do mundo*<sup>46</sup>.

Nesta medida, e tendo em conta que o autor também reflecte sobre o ponto de vista do espectador, da fruição ou da experiência estética em *Lector in Fabula* (1979), torna-se possível afirmar a noção de *reprodutibilidade* com uma sociedade já de massas, aspecto que está na origem dos próprios estudos das ciências da comunicação, ou da noção de cultura, destino de todo o tipo de produção humana que se torna algo de assimilado para constituir, « *a posteriori*, convenção: *a espiral semiótica, enriquecida por novas funções sígnicas e novos executantes está pronta a ir até ao infinito*»<sup>47</sup>.

A forma e o contexto bastante alargado em que Eco utiliza a noção *texto* tornar-se-á igualmente relevante, uma vez que, de facto, introduz uma noção ou valor extra-linguístico quer ao que é dito, como ao que comporta consigo uma carga simbólica explícita, onde existe uma dimensão não passível de ser captada de modo determinista ou acabado, uma dimensão

---

46 ECO, Umberto – *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1980 p. 316

47 ECO, Umberto – *Op. cit.* p. 319

de real que excede a própria linguagem ou não se mostra a um tipo de descodificação ou tradução.

Quer no momento da sua produção, quer no momento da sua apreensão, o objecto artístico é irreduzível à dimensão visual que apresenta, na medida em que é uma representação.

É, pois, fruto de um movimento mais profundo que compreende um todo orgânico sensitivo onde a visão constitui uma sua manifestação na apreensão conjunta de estímulos determinados. Essa representação é forma de o homem relacionar – se com o mundo, sendo que, no caso do objecto artístico, essa condição surge sem sentidos pré-determinados. Constitui uma manifestação individual e é aceite como tal, é *cosa mentale* como formulado por Leonardo Da Vinci.

Nessa medida, Dominique Chateau faz referência ao *valor estético* quando se debruça sobre os *ready-made* como um tipo de manifestação que não pode já ser avaliado segundo categorias pré-determinadas que nos informam sobre a *beleza estética* e que têm como horizonte uma essência partilhável entre toda a expressão que se queira obra de arte<sup>48</sup>. Na contemporaneidade *valor estético*, neste sentido, parece remeter para uma ideia de integração da dimensão estética na dimensão conceptual e vice-versa, saída possível para a produção de discurso sobre o *ready-made*.

Deste ponto de vista, sucede que a dimensão estética confunde-se, por isso, com a dimensão conceptual, na medida em que a questão do significado da obra pode ser referível ao objecto, mas ultrapassa a sua forma ao ser encarado de modo inesperadamente abstracto. De qualquer modo, como refere Chateau, existem algumas questões a colocar relativamente à dimensão estética e à dimensão conceptual intrínseca aos objectos tidos como banais transpostos, por assim dizer, para o mundo da arte. Se é verdade que o valor artístico dos mesmos não depende exclusivamente de uma aparência determinada, não é menos verdade que esta ao desligar-se de outro tipo de aspectos directamente implicados na dimensão conceptual da obra, acaba por lhe subtrair outro tipo de elementos efectivamente relevantes, como a escolha que é feita pelo artista ou mesmo relativamente ao facto de a obra de arte ser endereçada a um público em contexto determinado, que é condição de uma existência enquanto tal.

No caso de *A Fonte*, o primeiro *ready-made* que Duchamp tenta integrar numa exposição de arte contemporânea nos Estados Unidos, o caso é bastante problemático, na medida em que, nunca o objecto foi exposto e o único documento existente é uma fotografia

---

48 CHATEAU, Dominique – **Op. cit.** p.18

de Stieglitz de 1917. Nesta medida, coloca-se o problema da existência de um tipo de legitimação por parte de um júri, o júri desta mesma exposição, que define, segundo critérios que vão diferir de uns em relação aos outros, o objecto como não artístico. O que na realidade também está aqui em causa é o circuito artístico e as comunidades de gosto que se formam no processo de legitimação do objecto artístico, mesmo antes deste poder ser avaliado por um público. O ultrapassar e descredibilizar deste constrangimento para Duchamp será a sua retirada enquanto membro desse mesmo júri e o seguimento que deu a outro tipo de experiências do mesmo tipo que passaram a constituir parte maior da sua obra. Não obstante, todos os critérios utilizados e que levaram à rejeição do objecto estético e conceptual *A Fonte* mostraram-se insuficientes para a leitura relativamente ao que a arte pretende, mesmo num contexto bastante promissor à época: um salão de arte contemporânea disposto a aceitar qualquer trabalho artístico (uma vez paga uma soma determinada) e o facto da influência artística europeia não encontrar referências muito acentuadas em território norte-americano. Deste ponto de vista, uma liberdade menos convencionalizada pelas ditas vanguardas históricas europeias queria de alguma forma encontrar a sua tradição referencial, e o seu ponto de fuga.

### **3.4.1 - O Salão dos Independentes em Nova Iorque**

O Salão dos Independentes foi concebido na cidade de Nova Iorque, em 1916, por diversos artistas americanos e europeus exilados, como é o caso de Duchamp, que tinha encontrado refúgio, quer em termos artísticos, quer no que se refere à devastadora I Grande Guerra, que em muito condicionou a produção artística europeia. A ideia de uma exposição que pudesse mostrar a arte que se fazia na época parecia um objectivo maior, na medida em que, a selecção dos trabalhos, pela forma como é anunciada em Janeiro de 1917, não apresentava critérios ao nível formal de inclusão ou exclusão das propostas. Por outro lado, pretendia-se a colaboração de todos os artistas de forma horizontal ou assembleária à imagem do modo de funcionamento de uma associação, uma transposição de pressupostos de uma nova sociedade a edificar e que se distanciasse das experiências falhadas, ao nível político, em terreno europeu. Seguiria, pois, a Sociedade dos Independentes, os princípios de *La Société des Artistes Français/ A Sociedade dos Artistas Franceses*, que tinha por princípio a ausência de prémio e ausência de júri para avaliar que trabalhos seriam incluídos ou não nas exposições que queria promover. Aspecto este que Duchamp vai testar de forma explícita ao

tentar integrar a obra *A Fonte* entre as demais propostas artísticas para exposição.

De facto, Duchamp com este gesto vai colocar em cheque noções como a de artes visuais, comumente utilizadas e que remetem directamente para a visualidade, para a componente formal da obra de arte como já no Modernismo. Lyotard:

*Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis o propósito da pintura modernista. Mas como fazer ver que há algo que não pode ser visto? (negrito meu)*<sup>49</sup>.

Lyotard distingue desta forma o modernismo da atitude pós-moderna, e, de facto, aceitamos o carácter quase metafísico desta leitura que se liga directamente à interpretação que Lyotard faz da ideia de *sublime* em Kant. A peça *A Fonte*, a título de exemplo, devido ao seu carácter fortemente conceptual, leva ao fim e ao cabo o questionamento da ideia de arte sem contudo lhe declarar a morte, ou seja, presentifica a problemática a que Lyotard alude que se substitui, como tal, à questão do juízo de gosto.

No sentido de perceber o impacto que a opção de Duchamp teve no mundo da arte, em particular – em relação a um tipo de teoria que ainda pensa a essência da arte, que ainda pensa sobre algo que repousa sobre o fenómeno artístico com um carácter absoluto e/ou universal, o processo de auto-conhecimento do fenómeno artístico, à imagem do que Clement Greenberg defendeu relativamente à pintura –, Thierry de Duve afirma o modo como Duchamp coloca estas mesmas questões relativamente ao estatuto/identidade da arte *lato senso*, prescindindo, contudo, do carácter formalmente determinado que, por outro lado, surgia como condição necessária à construção sistemática de uma História da Arte.

Thierry de Duve, a este propósito:

*é nisto que o ready-made é paradigmático. O que diz sobre si mesmo, na sua particularidade, diz sobre a obra de arte em geral*<sup>50</sup> ou *Um suporte de garrafas não é uma pintura, nem um poema, nem uma peça de música; é arte, ou então não é nada*<sup>51</sup>.

Thierry de Duve chama a atenção para o facto da possibilidade de cada objecto artístico poder ser simultaneamente meio e expressão de arte, de poder, dessa forma, constituir-se enquanto objecto que se insere numa única categoria e essa categoria chamar-se-ia Arte. A título de exemplo, Thierry menciona Kosuth como apresentando uma visão tautológica, por

---

49 LYOTARD, Jean-François – **Op. cit.** p. 22

50 «it is in this that the ready-made is paradigmatic. What it says for itself, in its particularity, it says for the work of art in general» In DUVE, Thierry de – **Kant after Duchamp**. Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 389

51 «A bottle rack is neither a painting, a poem, nor a piece of music; it's art, or else it's nothing» In DUVE, Thierry de – **Kant after...** p. 77

assim dizer, de uma ideia de arte conceptual, na medida em que este isola a dimensão conceptual do objecto artístico de outro tipo de manifestações artísticas, e daqui emerge a arte conceptual enquanto estilo artístico entre outros<sup>52</sup>.

Na esteira de Thierry, no que se refere ao *ready-made*, pensamos que o que torna este tipo de objectos verdadeiramente paradigmáticos, tem que ver com o facto de constituírem um questionamento do objecto artístico em particular, das razões necessárias e suficientes para que possa constituir-se enquanto tal, e dessa forma, abordar a noção de arte em sentido lato. Ao contrário da obra de arte modernista, o *ready-made* deixa de ser um gesto auto-referencial para passar a lançar questões de carácter ontológico que concernem à arte em geral.

Neste sentido, Thierry de Duve coloca a questão do carácter enunciativo da obra de arte relativamente ao *ready-made*, assim como em relação ao objecto artístico contemporâneo que passa a ser aceite como tal, quando determinado primeiramente pela vontade do artista.

O artista passaria a determinar o que se constitui como arte e, conseqüentemente, aquilo que o não é numa primeira fase de concepção de um dado objecto. Será este processo que Thierry denomina de *paradigma enunciativo*, na medida em que, as razões necessárias para que o objecto estético se constitua enquanto arte são determinadas independentemente dos juízos de gosto de outro tipo de entidades de legitimação da obra de arte, muito embora não possa o artista auto-legitimar absolutamente o seu trabalho sem que este seja pensado enquanto arte:

*a declaração requer um anunciador, que é livre em relação ao objecto apenas para a primeira declaração, e que a partir de então é definido como anunciador ou emissor pelo facto de ela ou ele ter sido o primeiro a tomar essa liberdade. E a afirmação requer um receptor que a oiça e repita. Quer ele ou ela concorde ou discorde, esta discordância é essencial ao campo enunciativo*<sup>53</sup>.

Neste processo de aceitação do objecto como artístico, a simples alusão ao mesmo já dentro da condição artística, acaba por confirmar essa condição, mostra-se suficiente para que o objecto se constitua como arte. Neste sentido, pressupõe-se que as instituições passam a ter uma atitude neutra na escolha das obras que integram uma dada exposição e que o público não deve reconhecer um carácter legitimador a qualquer destes organismos, mas confirmar ou

---

52 KOSUTH, Joseph – Sobre el arte conceptual.[Trad. Francisco Torres Oliver] **Revista de occidente**. Madrid. n° 165 (1995), p. 55-68

53 «the statement requires an annunciator, who is free with regard to the object only for the first utterance, and who is thereby defined as annunciator or addressor by the fact that she or he was the first to take that liberty. And the statement needs a receiver who hears the sentence and repeats it. Whether he or she agrees with or contradicts it, this contradiction is essential to the enunciative field» In DUVE, Thierry de – **Kant after...** p. 390

não a opção do artista.

Thierry, contudo, tem o cuidado de referir o carácter necessário salvaguardando o carácter suficiente que a escolha do artista investe na obra para que se constitua como tal. A opção do artista é razão necessária para que uma obra de arte seja concebida, mas não suficiente para que imediatamente seja aceite enquanto tal. O que o *ready-made* vem reforçar é a autonomia do artista relativamente a alguns dos pressupostos que são anteriores à obra de arte e em relação aos quais é necessária uma continuidade que torne possível a produção de uma narrativa, à semelhança daquela que se vai edificando como história do gosto ao longo dos tempos, como história da arte.

Contudo, como nota Hélder Gomes:

*a solução nominalista é, no entanto, uma falsa solução, que consiste em desviar do problema dos critérios de recepção, tal como ele se torna premente a partir do ready-made: se a declaração nominal institui uma realidade como arte, a recepção não pode ser redutível à pura identificação nominal, esta é apenas parte do processo de apreensão da obra*<sup>54</sup>.

Se por um lado, Thierry de Duve sublinha a importância de a obra de arte não estar completamente condicionada pelo juízo de gosto enquanto condição de existência e realidade artística, por outro, como é acima referido, a escolha do artista constitui somente uma parte do que é a realidade da obra, na medida em que esta não se lhe reduz, assim como, é insuficiente uma simples nomeação de um objecto enquanto arte para que este posse a sê-lo. O relativismo axiológico prende-se à questão do valor da obra de arte, do facto de perante o trabalho artístico contemporâneo ser cada vez mais complexo emitir juízos de gosto universalizantes, aspecto em relação ao qual o trabalho de Duchamp aparentemente quer subtrair-se. Duchamp obriga à necessidade de assumir o carácter transitório dos critérios de recepção de uma obra de arte, da inutilidade do juízo de gosto no que é a avaliação de uma dada expressão artística, na medida em que, estes parecem não poder já determinar a identidade da realidade artística, o seu carácter ontológico. Não é menos verdade que a constituição de critérios com vista a uma compreensão aprofundada sobre a realidade artística é possível e talvez necessária, uma vez que o relativismo ou a profusão de critérios de recepção das obras de arte constitui um pressuposto, pode dizer-se, da visão que a crítica especializada demonstra ao debruçar-se por sobre a arte contemporânea e daí retirar a suas conclusões. Torna-se, por vezes, ambíguo ou mesmo confuso, algum do discurso que visa dar a conhecer determinado universo artístico à crítica não especializada, uma vez que parece afirmar ou negar aspectos consoante o seu juízo de gosto, que, por natureza, é da esfera individual. Ao não serem explícitos os critérios de que

---

54 GOMES, Hélder – **Op. cit.** p. 34

se fazem uso em dada reflexão, os seus limites e conseqüente transitoriedade, parece que poderemos afirmar algo e simultaneamente o seu contrário sem grandes constrangimentos, em prejuízo de quem quer simplesmente aprofundar o seu conhecimento sobre arte.

### 3.5 - Indexação histórica

Abordaremos a indexação histórica da obra de arte por forma a sublinhar a importância deste tipo de reflexão, assim como os seus limites na medida em que toda a obra é entendida segundo cada quadro de pensamento constitutivo de cada conjuntura histórica.

A arte, de forma privilegiada, é sintoma do múltiplo no uno, é *figure*, na acepção de Lyotard, não se deixa captar por um tipo de discurso lógico-verbal ou qualquer outra estrutura que se constitua sem espessura no interior do discurso: *A arte indica que a transcendência do símbolo é a figura, isto é, uma manifestação espacial que o espaço linguístico não pode conter sem se ver sacudido, uma exterioridade que não pode interiorizar*<sup>55</sup>.

Mario Perniola, nesta mesma linha, constrói uma imagem bastante próxima daquilo que se tem vindo a dizer até aqui, o modo como a obra se retrai nas diversas tentativas levadas a cabo para dela se extrair uma ideia e uma leitura determinada, isto é, com vista a servir determinado lugar cultural: *quanto mais violenta é a luz que se pretende investir na obra e na operação artística, tanto mais nítida é a sombra projectada... tanto mais o seu essencial se retrai e protege na sombra*<sup>56</sup>.

Não é menos verdade que a obra de arte é fruto de um determinado contexto histórico, que acaba por construir e espelhar uma determinada sensibilidade referível a esse contexto em que se constitui. Adorno, a este respeito, na obra *Teoria Estética*, reflecte: *Apesar de tudo, a trivialidade da história das ideias é incontestável, de maneira que a evolução dos procedimentos artísticos, tais como eles são quase sempre englobados no conceito de estilo, mas diz simultaneamente, mesmo a obra de arte mais sublime adopta uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo que se subtrai ao seu sortilégio... a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza não é da mesma essência que a dialéctica exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar*<sup>57</sup>.

Se, por um lado, a postura do autor face ao objecto artístico remete para a possibilidade deste estar implicado na própria história, isto é, passível de ser conhecido por ser indissociável de uma representação de carácter contextual, por outro, desmistifica a tentativa de cristalização do mesmo no discurso, uma vez que a obra constitui-se a partir do que não é

---

55 «Elle ( l'art ) indique que la transcendance du symbole est la figure, c'est – a- dire, une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporé sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intériorisé» In LYOTARD, Jean-François. – **Op. cit.** p.13

56 PERNIOLA, Mário – **A arte e a sua sombra**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 8

57 ADORNO, Theodor W. – **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 16

ou é sempre em função do que poderá vir a tornar-se, *é sempre um Outro*<sup>58</sup> (...) *A definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se...*<sup>59</sup>

Adorno (re)direcciona, portanto, a questão estética menos para o ser, como ocorre em Kant, que para a mudança intrínseca na obra, para a renovação dos seus fins/limites e potencialmente até ao infinito, na medida em que, as leituras que desta se fazem são continuamente diferentes aos olhos de cada qual em épocas distintas. De igual modo, Adorno afirma a recepção da obra de arte de um ponto de vista crítico, figurando a obra por entre as inúmeras questões que se colocam até em outras esferas da sociedade, que relevam da empiria do próprio ser, sintoma do tempo em que se inscreve.

É possível, portanto, referir a tangibilidade da obra de arte como compreendendo uma determinada indexação histórica, o que torna possível um tipo de compreensão sobre si e sobre o contexto de onde emerge a partir de elementos sociais de carácter estrutural, assim como, do ponto de vista da conjuntura artística e cultural.

Assim sendo, na linha de Adorno, penso que todas as interpretações podem reconhecer os seus limites perante a transitoriedade do real, facto que não acarreta necessariamente um sentido de morte, um *brincar às orações fúnebres*<sup>60</sup> ou uma fuga para o campo puramente metafísico, mas afirma o lugar privilegiado da própria experiência estética e do seu potencial para a produção e compreensão das questões contemporâneas.

Grande parte da produção de Marcel Duchamp, como referido anteriormente, surge no seio da afirmação de diversas sensibilidades colectivas que vão fazer história da arte por si próprias, através de determinados consensos que se reúnem em torno de tendências picturais determinadas e que vão constituir os reconhecidos *ismos*. Estamos no início do século XX e é também um momento particularmente inventivo no que se refere aos novos meios de reprodutibilidade da imagem/representação.

O início do século XX, efectivamente, está profundamente marcado pelo aparecimento da fotografia e do cinema, ambas invenções maiores desse mesmo século. Estas duas novas possibilidades técnicas de representação do real e a sua imediata aplicabilidade no contexto artístico originam uma transformação sem precedentes relativamente ao papel dos diferentes meios de expressão/representação canonizados pela história da arte. Ambas as técnicas

---

58 ADORNO, Theodor W. – **Op. cit.** p. 12

59 ADORNO, Theodor W. – **Op. cit.** p. 13

60 ADORNO, Theodor W. – **Op. cit.** p. 12

apresentavam características que, à luz de uma sociedade gradualmente mais tecnológica e massificada, lhes conferiu um tipo de abordagem que trouxe, naturalmente, novas preocupações ao mundo pictórico da época. O *Manifesto Futurista* (1909) poderá ser tido como uma das reacções por parte de uma determinada comunidade artística que ilustra perfeitamente o novo tipo de preocupações que a era tecnicista coloca ao universo pictural e escultórico. Os seus protagonistas lançaram um manifesto rejeitando energeticamente o passado e exaltando a beleza da máquina, principal tema representado nos trabalhos deste colectivo em detrimento da representação da figura humana ou, evidentemente, da paisagem bucólica. O Construtivismo Russo, da mesma maneira, vem exaltar a cidade industrial e o proletariado como um novo protagonista da história desse país e da nova dinâmica mundial.

Se nos detivermos sobre a produção artística de Duchamp, podemos perceber esta mesma influência, quer ao nível da pintura, quer ao nível do objecto *ready-made*. No primeiro caso, a tela *Moinho de Café* de 1911 parece-nos emblemática, na medida em que Duchamp incorpora a ideia de movimento no mecanismo que representa e a forma mais explícita de expressão dessa ideia é o facto de ter desenhado uma seta ilustrativa desse desejo. A tela *Dulcineia* de 1911 antecipa já a expressão de um movimento caleidoscópico que Duchamp iria representar em trabalhos posteriores. No ano de 1912 em *O Rei e a Rainha Atravessados por Nus Rápidos* (*Ler roi et la reine traversés par des nus vites*) ou no *Nu descendo uma Escada nº2* (*Nu descendant un escalier (nº2)*), o movimento é incorporado quer na representação, quer no título das obras. Duchamp consegue contornar o *freeze* do quadro através da sobreposição das figuras que sugerem um movimento progressivo descendente no *Nu...*

É esta uma técnica constituinte do próprio cinema, a montagem a partir de vários planos que podem ser desenhos ou fotografia e a ilusão de movimento que daí decorre. São exemplos paradigmáticos as experiências de Étienne-Jules Marey (1830-1904) em França, considerado um dos precursores da fotografia e figura incontornável da história do cinema devido às suas experiências no campo da imagem em movimento. Devemos referir, da mesma maneira, as figuras de Thomas Eakins (1844-1916) e Eadweard J. Muybrige (1830-1904) que levaram a cabo experiências bastante similares nos Estados Unidos.

Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), poeta e teórico no livro *O Pintor da Vida Moderna* escreve sobre a modernidade estética e constrói uma imagem à época visionária, na acepção de Rimbaud, sobre os novos modos de reprodução da própria imagem. Reflecte o autor, portanto, sobre a representação e o carácter transitório da criatividade artística. A moda é para Baudelaire o exemplo mais extremo dessa mesma condição da modernidade estética,

na medida em que, se constitui a partir de uma componente relativa imbuída no próprio real e será esta a condição de existência do seu carácter eterno: *o belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é demasiadamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial... de cada vez ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão...*<sup>61</sup>, ou ainda, *trata-se...de retirar da moda aquilo que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório*<sup>62</sup>.

De facto, outro aspecto que está em causa para o autor é o facto de cada época ter a sua própria ideia de gosto, elemento que se vai alterando gradualmente, na medida em que, o real é algo de dinâmico, mutável. Esta ideia da transitoriedade do gosto é complemento de uma componente eterna que, de igual forma, caracteriza o juízo de gosto, assim como, a produção das próprias obras no que é uma determinada ideia de identidade: *a modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável*<sup>63</sup>, uma vez que não existe um carácter absolutamente espontâneo ou sem referências em qualquer produção humana, ainda que se tente o esforço de pensar uma causa primeira.

Não obstante a ideia de modernidade em Baudelaire, a nova condição de que se fala está intimamente ligada à nova dinâmica de vida nas cidades, ao seu processo de industrialização e ao facto dessa mudança ter implicações profundas ao nível da experiência humana. Ao nível da representação artística, no que toca à pintura, Baudelaire defende a necessidade de o artista ser capaz de retirar do carácter eterno da obra de arte, o carácter contingente da vida moderna, em que a busca da novidade é uma constante e daí o desenvolvimento de novos modos de expressão que possam dar conta dessa mesma realidade.

*O Rei e a Rainha Atravessados por Nus Rápidos (Le roi et la reine traversés par des nus vites), A Passagem de Virgem a Noiva (Le Passage de la Vierge a la Mariée) e Noiva (Mariée)*, são telas pintadas em 1912 que parecem surgir a partir da mesma ideia de um novo mundo que constrói e distribui os seus novos objectos a partir de uma sensibilidade diferente do ponto de vista científico e industrial. Duchamp integra, diremos inevitavelmente, esta nova sensibilidade, na medida em que a representação das telas supracitadas faz-se a partir de elementos geométricos que apresentam grandes afinidades com a mecânica, não descurando o carácter abstracto da representação. Contudo, são figuras mecanomórficas que se ligam mais à técnica industrial do que propriamente a um tipo de tema paisagístico ao estilo impressionista ou mesmo de representação do quotidiano cidadão à imagem, neste último exemplo, da representação na estética pictural de Auguste Renoir ou Edgar Degas. O tema aí expresso, por

---

61 BAUDELAIRE, Charles – **O Pintor da Vida Moderna**. Lisboa: Vega, 1993, p. 9

62 BAUDELAIRE, Charles – **Op. cit.** p. 21

63 BAUDELAIRE, Charles – **Ibidem**

seu lado, é representação dos novos modos de sociabilidade proporcionados pelo espaço da cidade ou, como no caso do Realismo de Courbet, expressa-se uma vontade profunda de regresso ao espaço do campo, como quem regressa a uma forma original de existência.

Duchamp, por seu lado, utiliza estes novos elementos que a sociedade industrial fornece como matéria e incorpora-os nos seus trabalhos, menos em tom de crítica que com um carácter experimental, parece-nos, na busca de novos temas picturais, atitude semelhante à das próprias vanguardas históricas.

Marcel Duchamp, após ter abandonado a pintura em 1912 e independentemente das suas motivações pessoais para o fazer, vai, efectivamente, encontrar uma nova forma artística no seu todo. Pensamos na passagem do acto de pintar ao acto de seleccionar objectos *ready-made*, como os designados pelo artista.

No que esta atitude se distancia de um tipo de modernidade estética descrito por Baudelaire tem que ver, pensamos, com a dimensão eterna que o autor ainda menciona como aspecto constituinte da obra de arte moderna. A dimensão eterna referida por Baudelaire deverá entender-se enquanto um tipo de gosto determinado pelas circunstâncias do passado e, dessa forma, renovado pela sensibilidade presente. As referências do passado em relação à arte moderna têm que ver com a manutenção da especificidade de cada médium e de uma renovação ou actualização interna de cada processo artístico, à semelhança da ideia expressa na teoria já referida de Greenberg. Pensamos que o *ready-made* dito puro, embora privilegie o objecto enquanto meio de expressão, consegue um tipo de actualização formal ao nível artístico bastante efectivo. Duchamp responde atempadamente à questão do esgotamento interno do processo pictural, e da mesma maneira, à questão das novas técnicas de reprodutibilidade da obra de arte:

*Ao dissociar a identidade de uma obra de arte da sua produção técnica, o ready-made surge como resposta por antecipação à problemática benjaminiana da obra de arte face à possibilidade da sua ilimitada reprodutibilidade técnica. Mais do que responder à questão, a ready-made retira-lhe pertinência*<sup>64</sup>.

A dissociação a que Helder Gomes se refere coloca-se a partir da identidade da própria obra, anteriormente tida enquanto objecto original. Duchamp, através do carácter conceptual conferido aos *ready-made*, consegue contornar e dessa forma preservar o carácter, diremos, original da obra de arte, ao dissociar a realidade *em si* da obra de arte do facto desta poder ser reproduzida *ad infinitum*.

Na esteira de Baudelaire, Walter Benjamin refere a ideia de *aura* enquanto elemento

---

64 GOMES, Helder – **Op. cit.** p. 28

constituente do objecto artístico e como esse elemento, no tempo da reprodutibilidade técnica, é posto em causa. Na medida em que, a ideia de originalidade, do aqui e agora da concepção da obra de arte, como refere o autor, se vê desmultiplicado e por isso, deslocalizado, é a própria singularidade da obra que está posta em causa. Com esta ideia de singularidade, Benjamin refere a de autenticidade como modo de explicar a alusão a um carácter essencial da obra de arte, a sua aura:

*a singularidade da obra de arte é idêntica à sua forma de se instalar no contexto da tradição... o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro*<sup>65</sup>.

Efectivamente, fenómenos tecnológicos como a fotografia e o cinema ou mesmo a possibilidade de reprodução da imagem pictural, acarretam, para Benjamin, uma inevitável decadência da aura da expressão artística. Liga essa consequência à sociedade de massas e à necessidade de alienação destas através do cinema, e que essa situação sempre se terá verificado ao longo da história da humanidade através de outro tipo de entretenimento de carácter massivo. Será deste ponto de vista que encontra a possibilidade de abordar as questões acima mencionadas relacionando-as com aspectos de carácter social e, por extensão, histórico.

Marcel Duchamp vai também focar outro aspecto na concepção do *ready-made*, ao questionar a forma como fazemos uso de objectos já fabricados a partir dos quais pensamos a originalidade daquilo que produzimos. Duchamp chama a atenção para o absurdo desta afirmação de originalidade a partir do seu trabalho, na medida em que, assume o facto de todas as obras que vêm fazendo a história da arte até esta parte não poderem reclamar esse mesmo estatuto, uma vez que partem de materiais já feitos. Com a época industrial este aspecto tornar-se-ia ainda mais evidente e o *ready-made* surge como atitude de charneira? limite? relativamente à questão da originalidade no tempo da reprodutibilidade técnica ?

Dominique Chateau refere-se à forma como Duchamp, quando questionado sobre uma possível definição do *ready-made*, redirecciona a resposta para o tipo de material com que se concebe um quadro, que os tubos de tintas são objectos também eles *ready-made*, os pincéis por extensão e todo o material que o artista não produz. Chega mesmo a afirmar que a pintura é um *ready-made*: *é portanto readymade tudo o que não fazemos, tudo o que está já feito, como o pronto-a-vestir em relação à confecção ou o tubo de tinta em relação ao quadro*<sup>66</sup>

---

65 BENJAMIN, Walter – A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In **BENJAMIN, Walter - Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 82

66 «est donc readymade tout ce que l'on ne fait pas, tout ce qui est déjà fait, comme le prêt-à-porter par rapport à la confection ou le tube de peinture par rapport au tableau» In CHATEAU, Dominique – **Op. cit.** p. 60

É esta uma tentativa de conferir ao *ready-made* a mais ampla das definições e questionar mais uma vez a noção de originalidade, como verifica Chateau. Curiosamente, o único documento que ainda nos devolve a imagem de uma obra tão paradigmática como a *Fonte* é precisamente a fotografia de Stieglitz de 1917.

É verdade que Walter Benjamin se mostra bastante reticente relativamente ao impacto que esta nova lógica de produção poderia ter no que tradicionalmente caracterizava o objecto artístico, e pode dizer-se que, efectivamente, o carácter conceptual de objectos como o *ready-made* se subtrai a este tipo de visão de decadência ou fim do carácter singular da obra de arte. O *ready-made* mantém o vínculo em relação ao seu criador, uma vez que é escolhido e assinado pelo mesmo, e passa a integrar um circuito artístico da mesma maneira que outrora a pintura ou a escultura mais clássicas. A dimensão não retiniana destes objectos, isto é, o facto de poderem ser apreendidos enquanto ideia de arte – *art at large*, como designado por Thierry de Duve –, em sentido lato, do ponto de vista de quem escolhe o material no qual vai investir a sua criatividade, por parte de quem possa produzir discurso sobre a realidade artística, sem leituras pré-determinadas do ponto de vista prescritivo ou pretensamente universal, não retira ao *ready-made* qualquer tipo de validade artística, mesmo dando-se o caso de a obra ser reproduzida, como aliás ocorreu com vários *ready-made*. Thierry de Duve a este propósito:

*tinha-se tornado legítimo ser artista sem ser pintor, ou poeta, ou músico, ou escultor, novelista, arquitecto, fotógrafo,... Surgiu uma nova “categoria” de arte – arte em geral, arte em sentido lato – que já não estava incorporada nas disciplinas tradicionais*<sup>67</sup>.

Do mesmo modo, o facto de todas as réplicas que se fizeram dos *ready-made* isoladamente ou da *Box in Valise* de 1941, uma mala em jeito de antologia onde Duchamp coloca/guarda diversas miniaturas de alguns dos seus principais trabalhos, assim como, a *Greenbox*, que junta algumas notas que ajudaram na concepção dos seus trabalhos, terem sido reproduzidas, mas sempre com a autorização do seu autor, é bastante relevante. Neste sentido, estamos bastante próximos de uma atitude contudo semelhante à forma como tradicionalmente uma obra de arte se constitui enquanto tal. A dimensão conceptual do objecto artístico salvaguarda a sua identidade enquanto obra de arte, o seu valor, aspectos estes reiterados pelos próprios motivos da história.

Retornando a Adorno, na sua *Teoria Estética*, o autor sobre a condição de existência da

---

67 «it had become legitimate to be an artist without being either a painter, or a poet, or a musician, or a sculptor, novelist, architect, photographer, ... A new “category” of art appeared – art in general, art at large – that was no longer absorbed in the traditional disciplines» In DUVE, Thierry de – *Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism*. In BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon ed. – **The Duchamp Effect, Essays, Interviews, Round Table, Critique of Pure Modernism**. Cambridge/London: The MIT Press, 1999, p. 99

obra de arte, demonstra uma visão mais actual e da mesma maneira, anamórfica do modo como esta poderá ser apreendida. Contesta a ideia de morte da arte como formulada por Hegel e, em parte, por Walter Benjamin, ao perceber o objecto artístico enquanto transitoriedade na história:

*A arte só é interpretável pela lei do seu movimento: a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal*<sup>68</sup>.

Adorno, de forma ainda mais explícita, abrangente e que marca a sua visão filosófica relativamente à ideia que se quer reforçar, afirma: *A verdade só existe como o que esteve em devir*<sup>69</sup>.

Adorno considera a questão histórica de uma outra forma:

*a arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem, como se o primeiro fosse um fundamento sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados*<sup>70</sup>.

Existem alguns limites, contudo, a apontar no que diz respeito ao tipo de abordagem histórica que, contudo, mantém a sua pertinência, ao ser possível identificar esses mesmos limites.

Se, por um lado, é importante não se ser indiferente ao facto de qualquer interpretação operar com conceitos e quadros de pensamento de cada época específica, por outro, é na mesma medida importante tentar perceber em que contexto as obras são produzidas, na medida em que, essa dinâmica é constituinte da própria obra. Neste caso, o facto de grande parte do trabalho de Duchamp remontar ao início do século XX, altura coincidente com uma realidade artística específica e bastante diferente daquela em que se começa a produzir discurso sobre a sua obra, coloca de imediato novos problemas relativamente a interpretações, no que diz respeito à intencionalidade que o próprio autor confere *a posteriori* ao seu trabalho. Este facto vem reforçar a ideia em relação à qual a interpretação de carácter conceptual feita posteriormente por Duchamp ao referir alguns dos seus *ready-made*, são feitos já à luz de um novo paradigma artístico, o da altura em que essa reflexão tem lugar, em finais dos anos 50 e ao longo dos anos 60. Da mesma maneira, não é possível uma reconstituição fidedigna sobre os motivos ou intenções da época da sua produção, o que não será o mesmo que afirmar a sua inexistência, antes ter consciência da impotência de uma

---

68 ADORNO, Theodor W. – **Op. cit.** p. 13

69 ADORNO, Theodor W. – **Op. cit.** p. 12

70 ADORNO, Theodor W. – **Op. cit.** p. 12

análise feita estritamente nesses moldes porque a realidade é movimento e tudo o que a constitui está votado a um relativismo inevitável.

## IV – Análise de duas obras de Duchamp

Duchamp pode constituir uma zona problemática quando se encaram cronologicamente as diversas decisões que foi tomando ao longo da sua criação artística, uma vez que parece ter acompanhado com algum distanciamento as efervescentes aspirações daquilo que era tido como *happening* contínuo e ideia da inovação formal dentro de cada movimento artístico do início do século XX. Apresenta um historial, por assim dizer, bastante marcado por importantes rejeições naquilo que foi a tentativa de integração imediata do seu trabalho na produção contemporânea modernista, caso do Salão dos Independentes com o seu *Nu Descendo uma Escada* (*Nu descendant un escalier*) em 1912, ou em 1917, quando vê a sua *Fonte* banida da exposição dos Independentes de Nova Iorque por membros de um júri do qual fazia parte. As referidas exposições tinham por objectivo maior mostrar o que de mais actual se produzia naquela altura e torna-se, pois, curiosa esta recusa, embora por razões e em contextos diversos.

Deste ponto de vista, parece ter sido um dos artistas que só muito posteriormente viu o seu trabalho adquirir determinada importância no que se refere à sua recepção. Se é verdade que a obra de Marcel Duchamp é actual porque alguns dos primeiros trabalhos potenciam leituras ao longo de um século, certamente na arte contemporânea, não será menos verdade que parece necessário dissociar o tempo de execução relativamente ao impacto, diga-se, tardio, da sua produção, como surge problematizado por Dominique Chateau:

*é necessário distinguir dois planos de pertinência, de um lado, o legado duchampiano reflectido na arte «pós-duchampiana» e o seu discurso de promoção ou de descrédito: de outro, a actividade e o discurso de Duchamp, na sua própria historicidade<sup>71</sup> ou: é sem dúvida no fim dos anos quarenta que o artista (Duchamp) começa a tornar claro o seu pensamento no seio do vocabulário anti-estético<sup>72</sup>.*

Na terceira secção deste trabalho, iremos seleccionar duas obras de Duchamp por entre as produções que nos legou dentro do universo *ready-made* com o objectivo de proceder a uma compreensão mais focada no que diz respeito a questões lançadas na primeira e segunda parte do presente trabalho. Questões estas que mais uma vez se ligam à problemática da

---

71 «il s`agit bien de distinguer deux plans de pertinence, d`un côté, l`héritage duchampien réfracté dans l`art “post-duchampien” et son discours de promotion ou de dénigrement: de l`autre, l`activité et le discours de Duchamp, en leur historicité même» In CHATEAU, Dominique – **Op. cit.** p. 9

72 «c`est sans doute à la fin des années quarante que l`artiste (Duchamp) commence à expliciter sa pensée dans le vocabulaire anti-esthétique» In CHATEAU, Dominique – **Op. cit.** p. 19

recepção das obras de arte, assim como à forma como se poderá produzir discurso acerca destas mesmas obras indicando explicitamente os seus limites e mesmo o seu carácter relativo/transitório.

Ao contrário de uma determinada indiferença estética apregoada por Duchamp no que deveria constituir o movimento de apreensão dos objectos *ready-made*, surgem duas destas peças em seguida para objecto de análise e são (re)seleccionados no presente estudo mediante a sua dimensão estética, muito embora esperemos que em sentido mais lato e que nos possa devolver a questão de uma concepção não retiniana da representação do homem e do mundo. Assim sendo, aceitamos a divisão entre objectos denominados *readymade não assistido* e *ready-made assistido*, como surge designado por Duchamp na distinção que faz entre os diferentes trabalhos enquadráveis nestas categorias. Pelo facto de poderem corresponder a momentos conceptuais diferentes no que se refere à sua importância no universo da arte contemporânea, os referidos objectos *ready-made* são obra exemplificativa de um tipo de opção artística paradigmática e que se liga já a problemáticas com as quais a contemporaneidade artística se debate nos dias de hoje na procura das suas referências.

O facto de aqui terem sido diferenciados entre não assistidos e assistidos, constitui para nós o critério que motivou a escolha do objecto e menos o estabelecer de diferenças de carácter qualitativo relativamente a obras assim designadas dentro de cada uma destas categoria ou entre cada obra entre si no conjunto do trabalho do artista. Não constitui objectivo desta análise atribuir leituras a cada uma das obras, submetendo-as a quaisquer juízos de gosto. Como tal, dentro do conjunto em que se encontram os *ready-made* não assistidos, optamos pela obra **Porta-Garrafas**, no segundo conjunto de *ready-made* assistidos optamos pela reflexão sobre a obra **Roda de Bicicleta**.

#### 4.1 – Peça para objecto de análise: *Porta-Garrafas*

Segundo a obra de Arturo Schwartz *The Complete Works of Marcel Duchamp*<sup>73</sup>/ *Os Trabalhos Completos de Marcel Duchamp*, o *Porta-Garrafas* foi uma das obras que Duchamp escolheu e transportou até ao seu atelier na rua de Saint-Hippolyte em 1913 quando vivia em Paris. Foi adquirido, por sinal, no bazar do Hotel de Ville no centro de Paris. Foi deixado no seu atelier aquando da mudança de Duchamp para os Estados Unidos da América em 1915, sendo que do primeiro *Porta-Garrafas* desconhece-se o destino. Duchamp vai ainda escrever a Suzanne, sua irmã, em 1916, pedindo-lhe que assinasse em seu nome esta obra e que a guardasse quando levasse a cabo o esvaziamento do seu atelier. Pelo que se sabe, Suzanne não terá seguido as instruções de Duchamp. Este, por seu lado, em 1921 vai oferecer um outro *Porta-Garrafas* a Suzanne. Desde essa data até 1963 foram reproduzidos seis exemplares da obra.

A primeira exposição pública do segundo *Porta-Garrafas* teve lugar em 1936, figurando entre múltiplos objectos surrealistas apresentados em Paris na galeria Charles Raton e teve o nome de *Exposition Surréaliste d'Objects/ Exposição Surrealista de Objectos*. Nesse mesmo ano, é exposto em Nova Iorque no Museu de Arte Moderna. A exposição intitulava-se *Art Dada, Surrealism/ Arte Dada, Surrealismo* e regressa em 1938 para Paris onde é exposta na Galeria das Belas Artes na *Exposition International du Surréalisme/ Exposição Internacional do Surrealismo*.

Reproduzindo o que aparece no texto *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art modern*<sup>74</sup>/ *Marcel Duchamp nas colecções do Centro George Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna* o *Porta-Garrafas* só será mostrado já em 1956, numa exposição dadaísta que tem lugar em Paris. Duchamp pede aos organizadores desta exposição que encontrem um porta-garrafas qualquer, uma vez que qualquer um serviria o propósito de um outro eventualmente enviado pelo artista. Três anos mais tarde, por ocasião da exposição *Art and the found object / Arte e o Objecto Encontrado* organizada em Nova Iorque no edifício *Time Life Building (Federação Americana das Artes)*, Man Ray envia a pedido de Duchamp seis porta-garrafas para que um destes fosse exibido.

Arturo Schwartz refere que teve lugar uma exposição mas em 1957 em França na

---

73 SCHWARTZ, Arturo – **The Complete Works of Marcel Duchamp**. New York: Delano Greenidge Editions, 2000

74 O porta-garrafas. In **O ready-made** [Em linha] [Consult. 11 Março 2010]. Disponível em WWW: <http://www.rib-acaso.com/o%20ready-made.htm> [Texto traduzido por Rib de: **Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art modern**. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou, 2001]

Galeria *L'Institute*, em que esta é uma das obras presentes entre outras como: *Semi-Esferas Rotativas (Rotative Demi-Sphère)*, o *Projecto para Esferas semi-rotativas (Project for Rotative demi-sphère)* e *L.H.O.O.Q.*; não deverá esta tratar-se da mesma exposição mencionada no texto do Centro Pompidou.

Robert Rauchenberg compra por três dólares o *Porta-Garrafas* da exposição de 1956 e passa a ser esta uma das versões do objecto existente desde o primeiro seleccionado por Duchamp.

A partir desta data o *Porta-Garrafas* irá ser reproduzido uma vez mais para ser exibido numa exposição de Ultvedt e Lind na Suécia, mas destruído após a exposição por ter sido considerado uma cópia bastante afastada de outras reproduções. Entre os que foram enviados por Man Ray, Duchamp assina mais um *Porta-Garrafas* em 1961 para a exposição *The world of Dada/O mundo dos Dada* organizada em Provençe pela *Road Island School of Design*, Museu de Arte. Ulf Linde reproduz mais uma vez, em 1963, o objecto artístico para outra exposição, desta vez em Estocolmo, em que o objecto parece ter sido copiado de forma mais fiel que anteriormente e que, por esse motivo, é assinada por Duchamp em 1964. A última réplica do *Porta-Garrafas* tem lugar neste mesmo ano feita pela galeria Schwartz de Milão.

A partir destes dados podemos concluir que existe um hiato ainda significativo entre o momento em que o objecto é concebido e o tempo da sua primeira exposição ao público. A importância que a obra vai adquirindo progressivamente, entre 1913 e após a década de 1950, confirma a sua integração num paradigma artístico diferente relativamente ao da sua produção, o das vanguardas históricas. Como anteriormente sublinhado, este aspecto deve ser levado em consideração, na medida em que a obra não existe sem recepção e assim sendo, vai ser nos anos sessenta e posteriormente que Duchamp se torna figura nomeada por uma nova geração de artistas e altura em que se produz discurso sobre a sua obra. Contudo, o *Porta-Garrafas* é um *ready-made* que participa do universo mais radical da expressão modernista, na medida em que integra as exposições já tardias, quer Dadaístas, quer Surrealistas. Outro aspecto a salientar é o facto de, ao contrário de outras peças de Duchamp, esta ter integrado um circuito inicial bastante europeu, aspecto que é diferente do caso da obra *Roda de Bicicleta*, a título de exemplo.

O *Porta-Garrafas* é um objecto industrial que, no contexto em que é produzido, deverá ter a função, como o próprio nome indica, de carregar garrafas com vista a que sequem.

Trata-se, portanto, de um objecto com uma função determinada numa sociedade industrial que respeita o princípio da forma-função, em que o que é produzido está longe de

poder ter um carácter diferente daquele para o qual foi produzido. Apresenta, desta forma, um carácter funcional determinado ou a possibilidade de aplicação directa no mundo real.

No que se refere à imagem do *Porta-Garrafas*, este apresenta-se monocromático, de um cinzento galvanizado. Os pequenos espetos que permitem que garrafas sejam ali penduradas, sugerem uma representação, diríamos, quase grotesca à peça, aspecto este reforçado pelo tom cinzento da mesma. É esta uma representação que, apesar de ser uma construção simétrica de círculos e linhas perpendiculares aos mesmos, de apresentar uma lógica interna explícita devido ao seu carácter geométrico, não transmite uma determinada harmonia por isso. Este aspecto confere e reforça, parece-nos, o carácter ambíguo deste objecto artístico.

Sem ter por objectivo fazer uma leitura que exceda o carácter estético da própria obra, isto é, cingindo-nos ao que nesta pode ser partilhado por todo o receptor que à obra tem acesso, podemos, neste momento de descrição, salientar aspectos que a singularizam e que nos encaminham para um tipo de reflexão sobre a mesma irreduzível a essa referida dimensão estética.

O *Porta-Garrafas* é um *ready-made* não assistido, foi transposto tal e qual para o mundo da arte, isto é, simplesmente seleccionado e assinado pelo artista antes de ser exposto.

O *Porta-Garrafas* foi reproduzido seis vezes desde a sua concepção em 1913 e devido a este facto, não é possível apresentar uma descrição única de um mesmo objecto, na medida em que, embora representando-se uma mesma ideia ao nível estético e conceptual, de facto, estes objectos apresentam algumas diferenças uns em relação aos outros. Como acima foi referido, a terceira reprodução do *Porta-Garrafas*, uma vez que se distanciava em muito da sua versão primeira, acaba sendo destruída em Estocolmo após a exposição que motivou a sua reprodução. De qualquer modo, entre os seis *Porta-Garrafas* existentes e à excepção do segundo oferecido a Suzanne por Duchamp em 1921, após desaparecimento do primeiro, apresentam todos seis níveis ou andares com forma arredondada. O *Porta-Garrafas* de 1921, segundo uma fotografia da Colecção Jean-Jacques Lebel, apresentava somente cinco níveis. O suporte para as garrafas é perpendicular às argolas que as sustentam e estão distribuídos de forma regular ao longo das mesmas, variando em número proporcionalmente ao tamanho de cada argola. Entre os seis objectos forjados, quanto à altura, existe uma variação entre os 50 e os 73,80 cm e relativamente ao diâmetro da base da estrutura, parece variar entre o 33 e os 37 cm. Desta forma, segundo a antologia dita completa dos trabalhos de Marcel Duchamp feita por Arturo Schwartz, que utilizámos como principal fonte de informação sobre as características desta peça em particular, parece existir pouca variação entre cada uma das versões dos referidos *ready-made* não assistidos. Não se quer com isto dizer que os objectos

são indistintos entre si, já que acima se refere o contrário, somente concluir que a variação de dimensões de uns em relação aos outros não é muito acentuada.

O *Porta-Garrafas* surge designado como um *ready-made* puro porque é desta forma que aparece convencionado pelo seu autor e mais tarde por toda uma comunidade artística. Este objecto, produzido como um outro qualquer pela mesma lógica de reprodutibilidade industrial, isto é, destituído de um carácter original que o possa distinguir dos demais objectos produzidos massivamente, destituído de uma intervenção directa na sua concepção por parte do artista, pede outro tipo de interpretação e mesmo avaliação por parte de quem pensa aspectos que fazem a realidade artística. O carácter original como categoria clássica e essencial da arte, pensamos, passa a estar ancorado ao artista e ao meio em que surge, aspectos estes que passam a conferir valor à obra e mesmo uma determinada originalidade, na medida em que, estes objectos ganham um novo sentido interno e contextual. No caso do *Porta-Garrafas*, não existe qualquer alteração directa investida pelo artista na forma do objecto e, como tal, as modificações por este operadas são de uma outra ordem, concernem mais à identidade da obra de arte em geral, aos critérios de identificação de uma obra de arte por parte de quem a concebe e, na mesma medida, por parte de quem aceita e reconhece nesta uma possibilidade de se constituir como tal. Este objecto artístico em particular não prescinde da sua designação real, porque o título da obra corresponde ao nome-função que desempenha no plano do quotidiano. Se por um lado, este facto reforça a ambiguidade entre o que se constitui como real artístico e o que conhecemos do real quotidiano, por outro, afasta-se nessa mesma medida desse real quotidiano, já que contém a assinatura do artista e sofre um processo de (re)contextualização. O objecto enquanto representação é já expressão também ele de uma sensibilidade artística que se vai confundir com a funcional e pelo facto de ganhar essa nova identidade essencialmente indefinida, torna-se abstracta. Abstracta do ponto de vista mais geral, por assim dizer, porque o *ready-made* sublima as categorias tradicionais do próprio modernismo, é alguma coisa que se distancia do que se entende como pintura, escultura, artes plásticas, o que, conseqüentemente, e do ponto de vista do objecto artístico, não poderá permitir leituras à luz de referências determinadas, embora as tenha como referência. Este aspecto tem que ver com a construção de um significado estético e conceptual que excede o objecto, ao qual não é possível ditar o curso. É nesta medida que, como referimos antes neste trabalho, o carácter conceptual do gesto duchampiano redirecciona diversos dos pressupostos que permitiam com maior nitidez perceber de que mundos se ia recompondo o universo artístico.

No que se refere à importância reservada à linguagem, esta aparece bastante próxima à ideia exposta na primeira secção deste trabalho, a partir de Umberto Eco, sobre um valor extra-linguístico impregnado nos actos de comunicação, que não deixam de o ser pelo facto de subverterem as normas que os estruturam. Deste ponto de vista, o facto de o *Porta-Garrafas* manter a mesma designação em planos que consideramos, por princípio, completamente distintos, acentua essa mesma ambiguidade de que Eco fala quando se detém sobre o significado da mensagem veiculada pelo objecto artístico. Lyotard, no já mencionado texto *Discours, Figure*, vai mais longe na crítica que faz ao discurso lógico-verbal e mesmo à visão que o sistema semiológico apresenta sobre o discurso, por deter-se este ainda e demasiado no plano da estrutura discursiva, em detrimento do espaço acústico do símbolo linguístico que é a figura, espaço este que o espaço linguístico não poderá incorporar. Duchamp trabalha bastante sobre esta dimensão acústica na linguagem, sobre a sua irredutibilidade à convenção que garante o acto comunicativo.

### **Algumas conclusões:**

Marcel Duchamp, na carta que escreve em Janeiro de 1916 endereçada à sua irmã Suzanne com vista a recuperar o *Porta-Garrafas* e a *Roda de Bicicleta* deixados no seu estúdio em Paris, menciona a ideia de concepção de uma escultura já feita.

De facto, poderá ser esta uma leitura relevante relativamente aos trabalhos que Duchamp pretendia incluir no mundo da arte e que não deixa de ter como referência explícita a escultura para definir este novo objecto artístico. O facto de um dos pressupostos que caracterizam a escultura ser a tridimensionalidade explica de algum modo esta primeira impressão que Duchamp partilha com sua irmã e o que está na origem da designação consagrada pela sua obra: o *ready-made*.

Não é menos verdade, porém, que noutros trabalhos igualmente carismáticos de Duchamp, a pintura constitui uma referência igualmente forte e é em tom de recusa relativamente a essa mesma referência da história da arte ocidental que surge uma Gioconda em 1919, de bigode e barba com um novo e assaz irónico título (*L.H.O.O.Q* – 1919), ou mesmo quando pretende representar um Rembrandt como tábua de passar a ferro.

É desta forma que a ambiguidade dos objectos duchampianos interpela o receptor, obrigando-o a pensar no posicionamento e alcance reflexivo do próprio objecto artístico. Se por um lado, o *Porta-Garrafas* é cópia de um objecto do quotidiano reconhecível, do ponto de

vista artístico, mostra-se indefinido. A referida indefinição abre o campo de realidade da obra, que é dizer, de possibilidades de leituras mais indefinidas acerca desta e do próprio significado da arte. Esse facto passa a constituir um dos pressupostos que se deve assumir no acto de reflexão sobre a expressão artística, que explicitamente contraria razões que se querem claras e distintas sobre a história da arte e mesmo da teoria da arte.

Com a mesma força, este e outros trabalhos de Duchamp colocam o referido campo de realidade da obra numa posição que reforça a necessidade de se repensar a sua dimensão conceptual, na medida em que, o que seria do âmbito da execução ou da produção de uma dada obra passa a constituir um acto de selecção que dá origem a essa obra mediante determinada ideia nesta projectada e só.

Dalia Judowitz refere o seguinte a propósito da importância do efeito de deslocação físico ou descontextualização operado por Duchamp a partir dos seus *ready-made*: *uma breve revisão dos ready-mades de Duchamp, um porta-garrafas (...) revela o seu interesse em explorar a forma como a descontextualização física pode ser traduzida em paradoxos lógicos e artísticos*<sup>75</sup>. De facto, tratando-se de um *ready-made não assistido* poderemos ater-nos à representação figurativa do *Porta-Garrafas* e verificar que do ponto de vista do que é exposto, nada poderá ser tão familiar quanto um *Porta-Garrafas*, justamente. Pelo que a ambiguidade desta escolha está no contexto em que surge, assim como no facto do objecto manter o mesmo nome que lhe está atribuído fora do mundo da arte. Dalia Judowitz, por seu lado, encontra nos trocadilhos visuais, isto é, nesta ideia de deslocalização de um objecto para uma nova realidade e nos jogos de palavras, uma das linhas de força do trabalho de Duchamp. O trocadilho visual, parece-nos, funciona em relação à dimensão não retiniana de concepção e recepção de uma obra de arte da qual fala o próprio artista, aspecto novo somente a partir da forma como é abordado por Duchamp, porque enquanto tema constituiu um dos fundamentos das diversas escolas que fizeram o modernismo. A questão da percepção do real constitui, de facto, um dos temas essenciais e que direcciona as principais pesquisas artísticas do início do século no seio de cada meio de expressão.

Numa obra como o *Porta-Garrafas*, sublinha-se o carácter conceptual da obra, na medida em que o meio de expressão é ambíguo e, em consequência, transporta consigo um novo conjunto de relações possíveis ao espaço em que é exposto, ao crítico, ao historiador e ao espectador.

Relativamente ao facto de este ser um *ready-made não assistido*, o nome atribuído à

---

75 «a quick review of Duchamp's ready-mades, a bottle rack (...) reveal his (Duchamp) interest in exploring how physical displacement may be translated into logical and artistic paradoxes» In JUDOVITZ, Dalia – **Unpacking Duchamp**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995, p. 94

obra mantém-se como se de um objecto do quotidiano se tratasse. Esta espécie de colagem ou fusão entre o plano do real e o plano artístico torna quer um quer outro – pois não é só o plano artístico que se vê invadido pelo plano do quotidiano, na medida em que é inevitável que o contrário também suceda – um pouco mais indefinidos ou reversíveis. Neste caso, o *Porta-Garrafas* não constitui, ao nível da linguagem que o nomeia, uma outra forma de jogo, mas a confirmação de que aquele objecto sobrevive à linguagem enquanto convenção, não podendo sobreviver, contudo, ao novo contexto em que surge. Por outro lado, a relação indústria-técnica e objecto-arte é explícita como nunca, tornando-se, dessa forma, uma das possibilidades de expansão do campo artístico.

## 4.2 - Peça para objecto de análise: *Roda de Bicicleta*

A obra *Roda de Bicicleta* é constituída por um banco e por uma roda de bicicleta, objectos estes seleccionados por Duchamp no ano de 1913 aquando da sua estadia em Paris, à semelhança da peça *Porta-Garrafas*. À semelhança da obra *Porta-Garrafas*, a obra *Roda de Bicicleta* desaparece aquando da mudança de Duchamp para os Estados Unidos da América em 1915 e surge igualmente referida na carta que o artista envia à sua irmã Suzanne, numa tentativa de recuperar estes objectos, já que para o artista, como testemunha a referida carta, estes objectos constituíam algo mais que meros objectos encontrados/reciclados.

A *Roda de Bicicleta* não vai ser recuperada por Suzanne Duchamp e como tal, segundo Arturo Schwartz, pelo facto de a obra primeira se ter perdido, não são conhecidas as suas dimensões. A primeira réplica feita por Duchamp data de 1916, quando este já residia nos E.U.A e acaba por ter o mesmo destino que a primeira peça.

A terceira réplica da *Roda de Bicicleta* é feita largos anos volvidos relativamente à anterior, em 1951, e, muito embora a exposição tenha tido lugar em Nova Iorque, os objectos são trazidos de Paris por Sidney Janis. O registo indica que a obra tem 128,7 cm. A exposição chamou-se *Climax in the 20th century art / Climax na arte do século XX, 1913* e foi apresentada na Galeria Sidney Janis integrada já na Colecção Sidney and Harriet.

Em 1963 na Califórnia, no Museu de Arte de Pasadena, é organizada uma exposição a destacar pelo sinal de reconhecimento de todo o trabalho do artista: *Marcel Duchamp: A Retrospective / Marcel Duchamp: uma retrospectiva*. Nesta altura, já outras exposições percorriam a Europa em simultâneo com as que se referem ainda em território norte-americano.

Em 1968, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque revê a colecção de arte *The Sidney and Harriet Janis Collection* que viajou por oito cidades europeias até 1970. Em 1973, a *Roda de Bicicleta* é novamente apresentada no Museu de Filadélfia e depois viaja novamente para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1974. Um ano mais tarde chegará a Chicago e é exposta no Instituto de Arte de Chicago.

No que diz respeito ao circuito europeu, a quarta réplica da obra *Roda de Bicicleta* é feita por Ulf Linde e Per Olof Ultvedt, tendo sido exposta entre outras obras primeiramente na Suécia em Estocolmo no Museu Museet em 1960. Relativamente à réplica anterior, a *Roda de Bicicleta* que integra a Colecção Sidney e Harriet Janis, apresenta uma variação mínima no que é a sua altura primeira de cerca de 1,7 cm, isto é, apresenta uma altura de 127cm. Esta é assinada por Duchamp em 1961. Neste mesmo ano integra uma exposição em Amesterdão no

Museu Stedelijk.

A quinta réplica será da responsabilidade de Richard Hamilton, que a integra na sua colecção particular. A obra em termos de dimensão varia em altura 4 cm da terceira réplica e 2 cm da quarta, apresentando de altura 129 cm.

Em 1964, sob a supervisão de Duchamp e tendo por base fotografias da versão da obra de 1916, são produzidas mais oito cópias que apresentam 126,5 cm de altura cada. Estão assinadas *Edições Arturo Schwartz de Milão, Roda de Bicicleta, 1913* na base inferior do banco e aí numeradas como sendo uma de oito, duas de oito e assim sucessivamente.

Mais três réplicas, numa segunda edição, são produzidas nesta mesma altura segundo as mesmas condições e sob a responsabilidade de Schwartz, uma reservada para o artista, a segunda para Arturo e a terceira réplica foi oferecida ao Museu de Arte de Filadélfia. Segundo a informação por vezes difícil de deslindar nos registos do próprio Arturo Schwartz, mais duas cópias são feitas para serem expostas em museus. Uma destas reproduções é oferecida ao Museu de Israel em Jerusalém por ocasião de uma retrospectiva do seu trabalho nesta localidade, em 1972. Estas duas cópias estão numeradas do mesmo modo que as oito réplicas anteriores, isto é, primeira cópia de duas e duas de duas cópias e nomeadas em francês significando *Roda de Bicicleta, Edição Galeria Schwartz, Milão*. Entende-se pela enumeração de Schwartz que as peças da primeira edição vão ser expostas em diversos museus: em Milão em *Omaggio a Marcel Duchamp/ Homenagem a Marcel Duchamp*, (1964), Nova Iorque em *Not Seen and/or Less Seen or/by Marcel Duchamp – Não visto e/Pouco Visto ou / de Marcel Duchamp* (1965), em Londres na Galeria Tate em *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp / Os trabalhos quase completos de Marcel Duchamp*(1966), Milão na Galeria Schwartz em *Marcel Duchamp: 66 Creative Years / 66 anos criativos* (1973), Paris no Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Nacional de Arte e Cultura George Pompidou em *L'Oeuvre de Marcel Duchamp/ A obra de Marcel Duchamp* (1977), Barcelona na Fundação Joan Miró em *Duchamp* (1984). Esta exposição viaja para Madrid, para a Sala de Exposições da Caixa de Pensões, e para Colónia, para o Museu Ludwig, em 1984.

Com esta descrição pretende-se, como em relação à obra anterior, poder dar uma noção sobre a forma como o trabalho de Duchamp, e esta peça em particular, vai estar acessível ao público especializado e não especializado. Por outro lado, em que países as obras são mostradas e em que altura o são, relativamente à época da sua concepção. Existe, de facto, um hiato temporal entre a concepção da obra e a sua primeira exposição, aspecto este importante para a reflexão sobre os diversos tempos de que se compõe a obra de Marcel Duchamp.

A travessia desta obra no que se refere à sua integração no circuito museológico,

começa dos Estados Unidos da América para a Europa, muito embora tenha sido concebida em Paris. É curioso, da mesma forma, o facto de os elementos que compõem a peça para a sua primeira mostra pública nos Estados Unidos, em 1951, terem sido trazidos de Paris. Outro aspecto importante a retirar da informação acima exposta, tem que ver com o facto de estes *ready-made* serem reproduzidos em número bastante reduzido, assinados por Duchamp em sinal de autenticidade e através de um circuito artístico bastante restrito, à semelhança do próprio *Porta-Garrafas*.

No total foram feitas catorze réplicas desta obra, as duas primeiras por Marcel Duchamp e as restantes com a autorização do artista: uma pelos holandeses Ulf Lindt e Olof Ulvedt, como já havia sucedido com a obra *Porta-Garrafas* que Ulf Lindt reproduz, e as demais dez são da responsabilidade de Arturo Schwartz que, da mesma maneira, já havia reproduzido por uma vez a peça *Porta-Garrafas*. Existe, portanto, um circuito, diremos, restrito no que respeita à reprodução destas obras e a quem o artista confia essas mesmas reproduções para mais tarde serem expostas nos museus acima referidos.

A peça *Roda de Bicicleta* é composta por um banco de madeira pintado de branco e por uma roda de bicicleta virada ao contrário e assente na base do referido banco. Não devendo entender esta obra pela separação dos seus elementos, podemos da mesma maneira referir o carácter trivial quer do banco, quer da roda que compõem a peça. Contudo, pela forma como estes elementos estão dispostos no espaço, não poderemos estabelecer qualquer relação entre o seu carácter industrial e a (re)contextualização de que foram objecto, somente referir que se tratam de objectos com um carácter industrial.

### **Algumas conclusões**

A obra *Roda de Bicicleta* é um *ready-made* assistido, na medida em que, apesar de ter sido um objecto seleccionado como os restantes *ready-mades* que concebeu, o facto de Duchamp ter colocado uma roda de bicicleta ao revés em cima de um banco torna-o distinto de um *ready-made* não assistido, já que há manipulação dos objectos em questão.

Esta peça, por outro lado, assemelha-se fortemente a uma escultura pela sua tridimensionalidade, assim como pelo facto de podermos encarar o banco enquanto uma espécie de pedestal que visa salientar um outro objecto, a roda de bicicleta, como o próprio nome da obra já indica. As ambiguidades que ressaltamos relativamente a esta categoria têm

que ver com o facto de o objecto que é exposto não poder enquadrar-se no horizonte de expectativa de um público familiarizado com o objecto escultórico tradicional. Não só é problemática, como já por várias vezes foi referido neste trabalho, a escolha de objectos já feitos para exposição, como seria de todo impossível pensar numa roda de bicicleta enquanto representação escultórica de uma realidade. Por outro lado, a obra *Roda de Bicicleta* incorpora em si movimento, na medida em que é um mecanismo rotativo de num objecto que se desloca no espaço. Este aspecto tem uma leitura, a título de exemplo, por parte de Dawn Ades, Neil Cox e David Hopkins, segundo a qual Duchamp teria querido ironicamente integrar nesta obra alguns dos aspectos mencionados no *Manifesto Futurista*, em particular no *Manifesto Técnico da Escultura Futurista / Technical Manifesto of Futurist Sculpture* de 1912, elaborado por Umberto Boccioni. O manifesto apelava à combinação de novos materiais como vidro, madeira, ferro, luzes eléctricas, espelhos, couro, tecido, entre outros, chamando a atenção para o seu valor plástico e pictórico na nova escultura, a futurista. Contudo, como indicam os autores acima referidos no livro *Marcel Duchamp*<sup>76</sup>, ao contrário da *Roda de Bicicleta* de Duchamp, a escultura futurista não tornou efectivas as propostas do próprio manifesto, na medida em que Boccioni *tentou representar movimento ou dinamismo através de meios de representação que dariam essa ilusão, utilizando material escultórico tradicional*<sup>77</sup>, e Duchamp consegue aparentemente de forma simplificada conceber uma escultura que incorpora movimento real e em que o material corresponde ao de uma estética do industrial. A forma como Duchamp resolve ou supera a concepção teórica de escultura futurista anuncia uma nova forma de entender a construção artística que se começava aí a esboçar porque, de facto, consciente ou inconscientemente, extrapola a atitude modernista, é já outro tipo de objecto estético e conceptual que surge.

Relativamente à linguagem, muitos dos trabalhos de Duchamp jogam explicitamente com o significado das palavras enquanto norma cujo objectivo maior será garantir a comunicação entre o emissor e o respectivo destinatário. Os trocadilhos e jogos fonéticos em obras como *L.H.O.O.Q* (1919) ou *Viúva Impudente (Fresh Widow)* (1920) desconstruem absolutamente esta relação de comunicação ao pôr a nu a própria arbitrariedade do signo linguístico e abrindo mais uma vez o campo de compreensão relativamente aos elementos que fazem o nosso quotidiano. Os jogos fonéticos decorrentes por vezes destas desconstruções são tão ou mais enigmáticos que o objecto apresentado, contendo igualmente o seu valor plástico.

---

76 ADES, Dawn; COX, Neil; HOPKINS, David – **Marcel Duchamp**. London: Thames and Hudson, 1999

77 «tried to represent movement or dynamism by illusionistic representational means, using traditional sculptural material» In ADES, Dawn; COX, Neil; HOPKINS, David – **Op. cit.** p. 148

Poderemos encarar determinadas leituras, de que é exemplo a de George H. Bauer<sup>78</sup> sobre a importância da linguagem em algumas peças de Duchamp, como necessárias para a compreensão de aspectos linguísticos aí presentes. Contudo, este autor em particular vai encarar o trocadilho visual e linguístico em Duchamp com a necessidade de suprir o pedestal inexistente nos seus trabalhos no que é a exposição de uma escultura quando tradicionalmente pensada. Assim sendo, o uso e a manipulação da linguagem nos *ready-made*, assim como em outros trabalhos, preencheriam uma falta em relação, neste caso, à escultura. Esta leitura afigura-se-nos sem grande fundamento, muito embora seja referida por Rosalind Krauss como uma característica da escultura contemporânea. Menos pela análise que posteriormente é feita pelo autor quando lida com os trocadilhos linguísticos em vários dos trabalhos de Duchamp, mas pelo facto de restringir o significado das peças duchampianas ao campo da escultura, George H. Bauer atém-se a um tipo de análise eminentemente modernista. E afigura-se-nos dessa forma devido ao facto de um objecto como a *Roda de Bicicleta* apresentar justamente uma atitude contudo diferente da leitura mais geral que George Bauer leva a cabo, recorrendo para tal a categorias de um paradigma que consideramos modernista.

Não só é esta uma peça que apresenta a ideia de um pedestal representado pelo banco, na medida em que, o título da obra, como anteriormente referido, só apresenta o objecto que o banco sustém ou pelo menos atribui-lhe uma importância acrescida, como o nome que é escolhido para esta obra se mostra bastante retiniano. À semelhança do *Porta-Garrafas*, Duchamp vai conservar a mesma designação com que os objectos são conhecidos no nosso quotidiano. Este aspecto parece-nos igualmente ambíguo quando comparamos esta a outras designações explicitamente irónicas, à imagem dos exemplos acima mencionados. Salvaguardando o facto de a *Roda de Bicicleta* ser um *ready-made* assistido, tornamos a Dalia Judovitz quando refere o movimento de deslocação visual dos objectos relativamente ao contexto em que surgem. Como mencionou o poeta romântico Coleridge, no tempo da sua produção teórica sobre literatura, o espectador deve estar pré-disposto a suspender as suas descrenças se quer poder ter uma verdadeira experiência estética e conceptual quando está perante uma realidade criativa, e é deste modo que encaramos os trocadilhos visuais de Duchamp. Se por um lado, encaramos a *Roda de Bicicleta* como um objecto artístico muito pouco convencional, da mesma maneira, o nome atribuído a esta peça não se torna mais translúcido pelo facto de aparentemente se mostrar figurativo ou retiniano. Ao suspendermos as nossas descrenças poderemos encarar o nome da obra em sentido plástico e mais alargado, como já na obra *Porta-Garrafas*.

---

78 BAUER, George H. – Duchamp's Ubiquitous Puns. In KUENZLI, Rudolf; NAUMANN, Francis ed. – **Marcel Duchamp: Artist of the Century**. Cambridge/London: The MIT Press, 1996

## Algumas conclusões finais

Thierry de Duve, um dos autores cujos escritos incidem fundamentalmente na obra de Duchamp, insiste em ressonâncias que a obra de arte, enquanto tal, produz no que se refere a comentários, escritos e trabalhos de artistas que aí encontram os seus próprios motivos de reflexão.

O facto de diversos artistas contemporâneos apontarem a obra de Duchamp como uma das referências primeiras no que diz respeito à própria produção, constitui, para o referido teórico, sintoma do seu valor artístico:

*Trata-se do vestígio dum facto histórico mais do que de teoria... entre os seus traços, os mais visíveis e os mais seguros são os efeitos de influência, que teve sobre os artistas (...) Durante este tempo, conhecimento desconhecido, a obra paradigmática trabalha, ecoa nas práticas e solicita as teorias. Depois vem um segundo tempo marcado duplamente: nas práticas, pela multiplicação das rupturas de influência, dos gestos de recusa, das rejeições e reacções; na teoria, pela precipitação súbita de todos os aparelhos de interpretação<sup>79</sup>.*

A obra paradigmática, como é encarado grande parte do legado de Duchamp aos olhos da contemporaneidade, como que precipita esse questionamento ao desestabilizar esquemas de interpretação pré-definidos, ao tornar necessária a criação de novas linguagens. Será nesta medida que Thierry de Duve opta por não assumir qualquer método de interpretação exclusivo, isto é, por um esquema *a priori* que vise tentativas de explicação da obra de arte que se sobreponha a todos os outros. Opta, portanto, por uma visão de conjunto, em que será a obra no seu intrincado de relações que determinam métodos de interpretação e não o inverso. Como tal, e por se constituírem *a posteriori*, a partir do que a obra pode expressar, percebemos a possibilidade de flexibilização desses mesmos modelos interpretativos e mesmo do relativismo inerente a este tipo de opção teórica. Esta questão constitui em si uma via bastante contemporânea de entender a própria realidade, uma vez que, a forma que a expressão artística assume com Duchamp e posteriormente, impossibilita à partida um tipo de compreensão sistemático, processual ou narrativo no que se refere ao legado de um artista e

---

79 «Il s'agit du reste d'un fait d'histoire plus que de théorie... parmi ses traces, les plus visibles et les plus sûres sont les effets d'influence, qu'elle a eus sur les artistes (...) Durant ce temps, connaissance méconnue, l'oeuvre paradigmatique travaille, résonne dans les pratiques et sollicite les théories. Puis vient un second temps doublement marqué pour: dans les pratiques, par la multiplication des ruptures d'influence, des gestes de dénégation, des rejets et réactions; dans la théorie, par la précipitation subite de tous les appareils d'interprétation» In DUVE, Thierry de – **Resonances du Readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition**. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 10-11

mesmo da integração de uma determinada obra nesse conjunto. O trabalho de Duchamp, a título de exemplo, percorre diversos meios de expressão, desde a pintura, ao cinema, à concepção idiossincrática dos *ready-made* e, no caso destes últimos, cada objecto constitui o seu próprio meio de expressão. Contudo, já apontámos alguns problemas que decorrem do facto de se relativizarem extremamente os critérios de recepção das obras de arte, questão transversal ao livro de Helder Gomes<sup>80</sup>, na medida em que, parece-nos que na contemporaneidade tudo o que se considera arte poderia ser uma outra realidade ou mesmo o seu inverso pela reversibilidade dos discursos que proliferam no seio da crítica especializada. O que poderá ser posto em causa são os critérios apresentados para análise de uma determinada obra, perante um novo sentido interno e contextual na qual esta se insere, já que não é possível pensar em realidades estanques e dessa forma formular critérios universais, intemporais, essenciais.

Reconhecer a transitoriedade desses critérios parece-nos melhor opção que ignorá-los sob o ponto de vista segundo o qual as obras constituem *mónadas*, segundo a formulação de Leibniz, cujo significado será para todo o sempre enigmático, impossibilitando à partida a produção de discurso sobre a realidade artística.

Outros autores mencionados ao longo do trabalho posicionam-se relativamente a estas questões sobre o valor e identidade da obra de arte que é imagem mais vasta da forma como o próprio homem se relaciona com o mundo.

Kant, a título de exemplo, parece apresentar uma visão eminentemente estética do ser no mundo e deste aspecto decorre o sistema altamente regulador que vai idealizar com vista a tornar razão o que é da esfera das sensações. Daí a pertinência, parece-nos, de uma interpretação como a de Deleuze ou mesmo a de Bergson, apesar de parecerem posicionar-se nas antípodas de uma visão mais racional e sistemática da própria realidade.

Kant vai conceber um sistema apriorístico de entendimento do real e de regulação das nossas acções perante o mesmo, por entender que o ser está votado a uma incontornável subjectividade que o impede de emitir juízos universais e por isso comunitários, por assim dizer, que possibilitem a integração da humanidade num mesma comunidade, seja esta de gosto, seja esta de conhecimento ou mesmo de sociabilidade. Como tal, vai estabelecer esquemas *a priori* gerais e abstractos, como é o caso da formulação das leis que regem uma sociedade, que possam garantir que as subjectividades se anulem perante uma ideia de um bem comum. Não será por acaso que a arte e o juízo estético são para Kant uma manifestação desinteressada, algo que não é da ordem do conhecimento, mas reservada à esfera subjectiva e

---

80 GOMES, Helder – **Op. cit.**

por isso incomunicável universalmente. Contudo, Kant ter formulado a ideia de uma razão que é crítica, isto é, que se actualiza de cada vez que torna a si, permitiu tornar cada sistema de compreensão da realidade *a priori* em algo de mais flexível, permitiu posteriormente a constituição de critérios mais efémeros relativamente a mudanças que se operam no próprio real.

Em detrimento do carácter universal de determinados pressupostos como horizonte e de estruturas que os garantem, poderemos fazer uso de uma razão que é crítica, não em sentido circular, mas circular e linear, se tal se justificar pelo contexto em que essa análise é empreendida.

Clement Greenberg é um autor de matriz kantiana, pois acredita na especificidade de cada meio de expressão, ou seja, acredita em determinadas características *a priori* que permitem identificar perfeitamente o que é ou não arte, o que caracteriza ou não um dado meio de expressão, os seus limites. É essa concepção universal daquilo que se constitui como arte ou estilo tão sublinhada, da mesma maneira, pela narrativa da História da Arte, que trabalhos como o de Duchamp vêm contestar ao recusar uma filiação em qualquer um destes pré-requisitos. Com Duchamp e com toda a experiência da contemporaneidade, o valor e a identidade da obra de arte passam a constituir pólos diferentes de uma mesma realidade, o universo artístico. Desta separação decorre a ideia de *art at large* e, nessa medida, a de arte não retiniana que abre o campo de realidade da obra quer estética, quer conceptualmente.

Autores como Baudelaire e Walter Benjamin constituem ainda expressão crítica de uma realidade criativa ancorada ao que se julgou ser uma determinada essência intrínseca ao objecto artístico, que constituiria a sua identidade ou algo de insondável, que seria condição de existência de uma produção que se quisesse constituir como arte a par com as suas características formais pré-determinadas. Não é possível, contudo, perceber o gesto duchampiano à luz desta concepção, na medida em que, os *ready-made* são objectos industriais que não admitem origem e cuja realidade é artística por inerência, ou seja, porque são assinados por um artista e pelo facto de integrarem um circuito que os legitima enquanto tal.

Rosalind Krauss, já reflectindo sobre o paradigma artístico contemporâneo, demonstra, neste sentido, uma interpretação mediante a qual poderemos integrar melhor a leitura de que os *ready-made* têm sido objecto, uma leitura que define o novo campo de experimentação artístico como um campo expandido:

*tendo em conta a prática individual, é fácil ver que a maioria dos artistas em questão [ os contemporâneos ] viram-se ocupando, sucessivamente, lugares diferentes ao longo desse*

*campo expandido.*<sup>81</sup>

Rosalind Krauss, ao analisar as mudanças operadas no seio da escultura nos anos sessenta e setenta através de diversos trabalhos nomeados segundo esse estilo, sem que determinados pressupostos deste estilo se mantivessem, chega a determinadas conclusões que espelham a forma como a arte surge na contemporaneidade. Os diferentes planos ocupados em diferentes momentos por cada artista permitem a designação que Thierry de Duve emprega de *art at large*, ao analisar o trabalho de Duchamp, devido à irrisão das categorias tradicionais que subdividiam essa noção. Ainda Rosalind Krauss:

*Com a situação do pós-modernismo, a prática [artística] não é definida em relação a um determinado medium (...) mas antes em relação a lógicas operativas de um conjunto de termos culturais para o qual qualquer medium pode ser usado*<sup>82</sup>

Conscientemente ou não, Duchamp recusa os meios tradicionais de representação em arte por via conceptual, que exclui ou atribui menos importância ao que é directamente captado pela visão. Este aspecto, encontra ecos e interpretações à luz das preocupações da contemporaneidade artística e é uma leitura reforçada pelo próprio autor nas entrevistas que concedeu durante e após os anos cinquenta.

Rudolf E. Kuenzli, na introdução que escreve do livro *Marcel Duchamp, Artist of the Century/ Marcel Duchamp, Artista do Século*, sublinha o facto de Marcel Duchamp parecer pertencer a uma geração de artistas pós-1945<sup>83</sup>, por constituir uma referência maior entre diversos artistas que integram determinadas constelações adentro de uma ideia de narrativa que, ao longo dos tempos, é tida como História da Arte, neste caso, a Op Art, Arte Conceptual, Pop Art, Arte Minimal, no Fluxus, entre outras. O título do referido livro, por outro lado, posiciona a figura de Duchamp como incontornável, no contexto artístico do século XX, pressuposto do qual partem os diversos autores dos ensaios que compõem o livro. Dominique Chateau, como já foi referido no trabalho, é um dos autores que, com pertinência, chama a atenção para o facto de ser importante conseguir pensar Duchamp para além da importância que lhe é reconhecida, e da forma como se processa esse reconhecimento relativamente a leituras que se fazem das suas obras na contemporaneidade, que por vezes

---

81 «whith regard to individual practice, it is easy to see that many of the artists in question [os contemporâneos] found themselves occupying, successively, different places within the spanded field» KRAUSS, Rosalind – *Sculpture in the Expanded Field*. **October** [Em linha]. Vol. 8 (Spring, 1979), p. 30-44. [Consult. 3 Feb 2010] Disponível em: WWW: <<http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Krauss%20%20Sculpture%20in%20the%20Expanded%20Field.pdf>>

82 «For, within the situation of post-modernism, practice is not defined in relation to a given medium (...) but rather in relation with to the logical operations on a set of cultural terms for which any medium might be used» KRAUSS, Rosalind - **Op. cit.** p. 47

83 KUENZLI, Rudolf; NAUMAN, Francis ed. – **Marcel Duchamp, artist of the century**. Massachusetts: The MIT Press, 1987, p. 1

acabam por escamotear os diferentes tempos de que se faz o legado de Duchamp.

Nesta mesma linha de perceber as repercussões da obra de Duchamp nas preocupações dos artistas no que se refere à arte contemporânea, Claes Oldenburg, Robert Morris ou Sherry Levine confirmam a influência das pesquisas artísticas de Duchamp no alargar da sua própria visão de arte e na ideia de arte em geral:

Oldenburg: *e alguns trabalhos certamente ficaram retidos na minha mente, como as peças de poeira juntas, e as Redes das Paragens Padrão (1914) (...) eu acho que não levava muito a sério a palavra escultura, porque eu não acho que a questão fosse ou não se os trabalhos eram escultura ou pintura. Era simplesmente construção de algo, e acho que era essa a questão mais importante, porque isso dava-te um sentido de liberdade.*<sup>84</sup>

Robert Morris :

*Não até aos anos cinquenta – Eu era um pintor na altura , mas no início dos anos sessenta, quando eu comecei a fazer objectos Duchamp foi definitivamente uma presença*<sup>85</sup>

Sherry Levine: *A repetição está implícita na noção de ready-made. Penso que é essa uma das razões que eu partilho dessa tradição*<sup>86</sup>

Elizabeth Armstrong: *um dia disseste que os teus livros eram o mais duchampiano dos teus trabalhos.*

Ed Ruscha: *sinto que o espírito deste trabalho é mais forte nos meus livros. Mas eu não o uso como referência; ele é tão uma parte da minha história e da minha arte – como o é para diversos artistas*<sup>87</sup>

Robert Rauchenberg, assim como John Cage, são artistas igualmente relevantes no panorama da arte contemporânea. O primeiro foi detentor de uma réplica do *Porta-Garrfas* de Duchamp comprado por três dólares em 1956 e vários trabalhos que apresentou posteriormente apresentam algumas afinidades com um tipo de atitude porventura presente na obra de Duchamp. O tipo de material utilizado por Rauchenberg é material industrial, não

---

84 «And certain works had certainly stuck in my mind, like the dust-gathering pieces, and the Three Standart Stoppages ... I don't think I took the word sculpture very seriously, because I don't think the issue was whether or not it was sculpture or painting. It was just construction of some kind, and I think it was the important thing, because that gave you a sense of freedom» In BURSKIK, Martha; NIXON, Mignon ed. – **The Duchamp Effect**. Cambridge/London: The MIT Press, 1999, p. 35

85 «Not at the end of the fifties- I was a painter then, but in the beginning of the sixties, when I was beginning to make objects (...) Duchamp was definitely a presence» In BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon ed. BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon ed. – **Op. cit.** p. 47

86 «: Repetition is implicit in the notion of the readymade. I think that's one of the reasons that i'm drawn to this tradition» – **Op. cit.** p. 180

87 «Elizabeth Armstrong: You once said that your books were the most Duchampian of your work  
Ed Ruscha: I feel that the spirit of his work is stronger in my books than in anything else. But I don't use him as a reference ; he's just so much a part of my history and mu art – as he is for so many artists» - **Op. cit.** p. 55

nobre, reproduzível e efêmero. Pelo facto, por outro lado, de ter exposto objectos do quotidiano simbolicamente importantes para si, que foram fruto de algumas das suas experiências de vida, como é exemplo o caso da viagem que faz à Índia, torna-se possível pensar em Duchamp como uma sua referência.

Em John Cage, figura cujo relacionamento com Rauchenberg está directamente ligado com o Black Mountain College, a influência é bastante mais explícita porque, efectivamente, chega a trabalhar com Duchamp. Cage, compõe para um vídeo onde aparecem os discos de Duchamp, vídeo este que em conjunto com outros vai dar origem a um filme cuja realização esteve a cargo de Hans Richter: *Dreams that Money Can Buy* (1946). Colaboraram nesta produção com outros trabalhos em vídeo de carácter surrealista os artistas Man Ray, Max Ernst, Fernand Léger entre outros. Da mesma maneira, em 1968, é anunciado um jogo de xadrez entre Duchamp e Cage que decorreu durante um concerto de música electrónica no Instituto Ryerson em Toronto, Canadá.

Constituem estes alguns ecos referíveis que fazem da obra de Duchamp uma memória importante para a contemporaneidade artística, na medida em que, consegue responder às preocupações de uma época bastante posterior à do seu aparecimento que é sobreviver à mudança impregnada em cada momento histórico, quer no que se refere à crítica ou recepção, quer em relação ao próprio paradigma artístico vigente. Como refere Adorno

*A arte só é interpretável pela lei do seu movimento: a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal*<sup>88</sup>.

---

88 ADORNO, Theodor W. – **Op. cit.** p. 13

## Anexos



*Roda de Bicicleta, Milão – 1913/1964*



*Porta-Garrafas, Milão, 1913/1964*

## Referências bibliográficas

ADES, Dawn; COX, Neil; HOPKINS, David – **Marcel Duchamp**. London: Thames and Hudson, 1999.

ADORNO, Theodor – **Teoria Estética**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ALMEIDA, Bernardo Pinto – **O plano da imagem**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

ARISTÓTELES – **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BAUDELAIRE, Charles – **O Pintor da Vida Moderna**. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993.

BELO, Fernando – **Linguagem e Filosofia: algumas questões para hoje**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

BENJAMIN, Walter – **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BERGSON, Henri – **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon ed. – **The Duchamp Effect, Essays, Interviews, Round Table, Critique of Pure Modernism**. Cambridge/London: The MIT Press, 1999.

CABANNE, Pierre – **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido: Entrevistas com Pierre Cabanne**. Trad. António Rodrigues. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

CENTRE GEORGES POMPIDOU – O porta-garrafas. In **O ready-made** [Em linha] [Consult. 11 Março 2010]. Disponível em WWW: <http://www.rib-acaso.com/o%20ready-made.htm> [Texto traduzido por Rib de: **Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art modern**. Paris: Ed. Centre Georges Pompidou, 2001].

CHATEAU, Dominique – **Duchamp et Duchamp**. Paris: L'Harmattan, 1999.

DELEUZE, Gilles – **A Filosofia Crítica de Kant**. Trad. Geminiano Franco. Lisboa: Edições 70, 1987.

DESCARTES, R. – O Discurso do Método. Trad. António Monteiro e Luís Martins, 2ª ed. Lisboa: Editora Replicação, 1997.

DUVE, Thierry de – **Kant after Duchamp**. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

DUVE, Thierry de – **Nominalisme Pictural, Marcel Duchamp la peinture et la modernité**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

DUVE, Thierry de – **Resonances du Readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition**. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

DUVE, Thierry de (ed.) – **The Definitively Unfinished Marcel Duchamp**. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

ECO, Umberto – **Tratado Geral de Semiótica**. Trad. António de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Sousa. São Paulo, Perspectiva, 1980.

ECO, Umberto – **Leitura do texto literário: Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos literários**. Trad. Mário Brito. 2ª ed. Lisboa: Presença, 1993.

FRANÇA, José -Augusto – **História da Arte Ocidental**. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

GOMES, Hélder – **Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea: de Marcel Duchamp a Arthur C. Danto: Critérios de Recepção Crítica das Obras de Arte**, Porto: Edições Afrontamento, 2004.

GREENBERG, Clement - **Modernist Painting** [Em linha]. [sl]: [s.n], 1960, actual. 11 Jan. 2010. [consult. 4 Fev. 2010]. Formato PDF. Disponível em WWW: <<http://lucian.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>>.

HEGEL - **Cours d'esthétique**. Trad. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck. 3 vol. Paris: Aubier, 1995-1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich – **A Razão da História: Introdução à Filosofia da História Universal**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich – **Estética**. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

JANSON, H. W. – **História da arte**. Trad. J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

JUDOVITZ, Dalia – **Unpacking Duchamp: art in transit**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995.

KANT, Immanuel – **Crítica da Razão Pura**. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

KANT, Immanuel – **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa Da Moeda, 1998.

KOSUTH, Joseph – Sobre el arte conceptual. [Trad. Francisco Torres Oliver] **Revista de occidente**. Madrid. nº 165 (1995), p. 55-68

KRAUSS, Rosalind – **A Voyage on the North Sea: art in the age of the the post-medium condition**. London: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind – **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRAUSS, Rosalind – Sculpture in the Expanded Field. **October** [Em linha]. Vol. 8 (Spring, 1979), p. 30-44. [Consult. 3 Fev 2010]. Disponível em WWW: <http://iris.nyit.edu/~rcody/Thesis/Readings/Krauss%20%20Sculpture%20in%20the%20Expanded%20Field.pdf>.

KUENZLI, Rudolf; NAUMANN, Francis ed. – **Marcel Duchamp: Artist of the Century**. Cambridge/London: The MIT Press, 1996.

LYOTARD, Jean-François – **Discours, Figure**. 3ª ed. Paris: Klincksieck, 1978.

LYOTARD, Jean-François – **O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985**. Trad. Tereza Coelho. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MICHELI, De Mario – **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Versão castelhana Angel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich – **O Nascimento da Tragédia / Acerca da Verdade e da Mentira**. Trad. Teresa R. Cadete e Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

PERNIOLA, Mário – **A arte e a sua sombra**. Trad. Armando Silva Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

PLATÃO, 427-347 a. C. – **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

SCHWARTZ, Arturo – **The Complete Works of Marcel Duchamp**. New York: Delano Greenidge Editions, 2000.