"dilação" em duchamp : uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal

Martin Grossmann

Professor e Coordenador de Pesquisa do
Núcleo de Informática na ECA-USP

*"O que é esse bem fundado senso comum senão
a inércia que impede nossos espíritos de deixar
para trás a órbita estreita e circunscrita de
nossas idéias e de reconhecer a possibilidade
de outras pressuposições. Agindo dessa forma,
nós vemos para sempre os anos
como eles aparecem espelhados
nos nossos próprios espíritos."*

W. WÖRRINGER (1908)

ABSTRACT: There is an important distinction to be made between Duchamp's general relevance to the "History of Ideas" (his major contribution to modern criticism) and the particular concepts revealed by comparing his intentionality with that of Modernism. Most interpretations of Duchamp's sudden decision to cease being a 'painter' miss the point. This paper considers this moment of Duchamp's career as a complex attitude and not necessarily a 'mystery' to be solved, suggesting that above all it was a conscious decision: to cause 'delays' in the diachronical time (Modernism).

KEY WORDS: Criticism – Synchronic – Diachronic – Complexity – Indifference – Non-sign – Creative act.

É necessário que se faça a distinção entre a importância de Duchamp no "mundo das idéias" (sua contribuição para uma crítica moderna/contemporânea) e os conceitos surgidos e discutidos ao comparar sua intencionalidade com a do Modernismo. McEVILLEY (1988) demonstra com agudeza os méritos desta distinção em seu artigo "Empyrrhical Thinking (And Why Kant Can't)", no qual lista as várias considerações que diferentes autores¹ fazem sobre a contribuição de Duchamp à Arte Moderna e pondera que, em sua grande maioria, estes posicionamentos malogram principalmente ao tentarem determinar as razões que levaram Duchamp a abandonar a pintura de forma drástica. Este evento na vida de Duchamp vai ser aludido aqui como o seu "grande cisma".

O Grande Cisma

Grande parte destas considerações, revista por McEvelley, relativizam "o grande cisma" de Duchamp e, portanto, apresentam análises inevitavelmente parciais, não só em relação à maneira como ele produzia e promovia seu trabalho, como também à sua atitude pública como artista. Este momento de metamorfose na vida e obra de Duchamp exige uma apreciação cuidadosa. Em 1913, todas as qualidades normalmente associadas à idéia de "ser um verdadeiro artista"

"foram apagadas dos trabalhos de Duchamp, com a incrível repentinidade de uma conversão. Ele abandona a pintura de cavalete rompendo com a tradicional ênfase nas habilidades manuais do artista. A exaltação romântica do ato criativo e mesmo a noção da sensibilidade do artista como força-guia foram renegadas. (...) Este foi o ano do primeiro 'ready-made' Roda de Bicicleta". (McEVILLEY, 1988, p. 120).

1. McEvelley listou os seguintes autores: SCHWARZ, A. (1969); PAZ, O. (1977); BURNHAM, J. (1971 & 1972); BARUCHELLO, G. & MARTIN, II. (1985); CABANNE, P. (1971); GOLDFARB MARQUIS, A. (1981); CANADAY, J. (1968). As referências completas encontram-se no final do texto.

LISA SCHWAB (1993)

Roda de Bicicleta (Duchamp)

McEvilley é exemplar na construção de uma leitura crítica da avaliação "senso comum" do Modernismo em relação ao "grande cisma" de Duchamp. Grande parte das análises sobre Duchamp toma como ponto de partida o desenvolvimento do juízo estético de Kant efetuado pelo Modernismo. Duas das principais âncoras do discurso Modernista — a habilidade do artista e sua genialidade — são identificadas pela revisão crítica e abrangedora de McEvilley, como se segue:

Quanto à habilidade do artista: Godfarb Marquis insiste que Duchamp, convencido de que não possuía habilidades suficientes como pintor (especialmente a partir da rejeição de seu *Nu Descendo a Escada* de 1912 pelo *Salon des Indépendants*), decide promover-se de uma maneira extravagante — como que para camuflar sua inaptidão como artista em relação a seus dois talentosos irmãos, Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon (sic).

Este argumento, sugere-se, é inteiramente baseado no que Worringer, em 1908, identificou como a "história da habilidade". De acordo com Worringer, esta teoria materialista da gênese da obra de arte está baseada em três fatores determinantes: finalidade utilitária, matéria-prima e técnica (WORRINGER, 1908, pp. 8-9). Embora considere ultrapassado este método de investigação histórica em arte, Worringer o menciona por ser este um critério dominante em julgamentos estéticos e uma referência central do senso comum predominante da época.

Worringer é citado aqui como um lembrete das incongruências de considerações baseadas na perspectiva da "história da habilidade" e também porque este teórico alemão é uma caso exemplar de um "estranhamento contemporâneo" em face do juízo estético dominante sustentado por um acomodado (dito universalista) senso comum.

Duchamp certamente experienciou similar estado de estranhamento frente às suposições estéticas tomadas como certas pelo Modernismo.

Neste sentido, a ênfase dada por Worringer ao seu entendimento de "abstração" como resultante de uma volição singular é uma importan-

te referência à proposição de que o “grande cisma” de Duchamp é, acima de tudo, uma contribuição consciente para o mundo das idéias, uma vez que sua volição assume a forma de uma predisposição intelectual.

Por outro lado, a contribuição de Kant para este recorrente, mas “escasso e indolente”, argumento exposto por Marquis — uma contribuição caracterizada pelo conceito de “habilidade” — se relaciona à legitimidade de uma obra de arte outorgada pelo *sensus communis*. “Habilidade” neste caso, relaciona-se à polarização do gosto (*bom* versus *ruim*; *gostar* versus *não gostar*; *prazer* versus *desprazer*; etc.), o que novamente enfatiza a subjetividade da “objetividade estética” do crítico indicando a sua dependência do cânone predominante sustentado pelo “senso comum”.

“A única condição necessária para se julgar arte como verdadeira é senso comum; mas para produzi-la, se requer gênio. Com referência à Crítica de Kant, gênio é a disposição mental (ingenium), através da qual a natureza fornece critérios à arte. Não há critérios definidos para os produtos do gênio, portanto originalidade é a primeira propriedade” (Kelly² apud WALLIS, 1984, p. 93).

Isto sugere uma outra “verdade estética”: a de que o artista é necessariamente um gênio.

Quanto à sua genialidade: Para Kant, gênio é a faculdade das “idéias estéticas” (KANT, 1790, § 57, n. 1). Uma citação de Deleuze clarifica esta proposição:

“Idéia estética vai além de todos os conceitos, pois ela cria a intuição de uma natureza outra, diversa daquela que nos é dada: uma outra natureza cujos fenômenos seri-

2. KELLY, M. “Re-Viewing Modernist Criticism”, in: WALLIS (1984).

am verdadeiros eventos espirituais, e cujos eventos do espírito, determinações naturais imediatas. Ela 'alimenta o pensamento', ela nos força a pensar"(DELEUZE, 1963, pp.56-7)

"Ser artista" (= ser gênio) reside na capacidade individual de fomentar a harmonia entre imaginação e entendimento. Uma outra importante consideração relacionada à esta assunção, de acordo com Deleuze, é que gosto não deve ser equiparado com gênio. Gosto em si mesmo é apenas uma concordância formal a qual o gênio confere conteúdo (dando-lhe alma). Neste sentido, este estado harmônico entre imaginação e entendimento só pode ser promovido por um sujeito talentoso, uma auto-ridade, que ao suprir o gosto com conteúdo permite a libertação da imaginação e a expansão do conhecimento.

Baseado neste argumento está a interpretação/ "obsessão" psicanalítica de Arturo Schwarz em relação ao "grande cisma". Outras leituras como as de Baruchello e Martin ou mesmo a de Burnham se encaixam nesta "categoria". Todas elas concordam tacitamente que Duchamp é um gênio e assim exploram a sua originalidade no sentido de trazer a público a sua imaginação "independente", através de estratégias que facilitem o seu entendimento. Esta é a espécie de contribuição que se espera de um gênio capaz de promover um avanço do conhecimento.³

Outras contribuições para esta redutiva interpretação do papel de Duchamp no desenvolvimento da Arte Moderna incluem:

-
3. A contribuição de Schwarz para a interpretação do vanguardismo singular de Duchamp está baseada em um quadro de referências psicanalítico. McEvelley resume, pertinentemente, o ponto de vista de Schwarz: "...ele concluiu que o artista estava incestuosamente obcecado por sua irmã Suzanne, e por ocasião do casamento dela, em 1911, sofreu um trauma que, como um terremoto, revirou sua cabeça, seu trabalho e sua vida. Foi a necessidade de reprimir ou pelo menos ocultar estes sentimentos que levou Duchamp a substituir a pintura por novos meios menos pessoais e mais obscuros, a abandonar uma forma expressiva por uma arte despersonalizada que evadisse sua subjetividade malresolvida". (McEVILLEY, 1988, p 121).

a) historicista—Duchamp localizado dentro de um específico “ismo”, relacionado ao Dadaísmo, ou mesmo, erroneamente, visto como um “futurista”⁴;

b) e a que considera a história da arte como uma sequência das vidas de grande artistas.

Nestas leituras um outro aspecto é proeminente: a indisputável autoridade do tempo diacrônico, a saber, a História.

Antes de tentar expor as limitações dos enfoques puramente históricos, faz-se necessário evidenciar a contribuição que McEvelley faz em relação à importância de Duchamp para o entendimento da Arte Moderna, uma vez que revela não só algumas das falácias das verdades estéticas do Modernismo como também nos mostra a importância de outras referências que devem ser consideradas no processo do “grande cisma”. Entre elas:

“o seu interesse (de Duchamp) pelo Segmento Áureo e pela quarta-dimensão; a ênfase dada por Henri Bergson ao

-
4. Duchamp certamente tomou parte do Dadaísmo, mas ele também fez questão de frisar sua individualidade *vis-à-vis* a tendência niilista do movimento. Em relação ao Futurismo Italiano, uma comparação formal não é suficiente para fornecer as pistas necessárias para a diferenciação deste polêmico movimento de vanguarda com a atitude crítica de Duchamp. A sua pintura *“Nu Descendo a Escada”* (1912)—que é a referência mais usada pela maioria das interpretações históricas que comparam Duchamp com o Futurismo—já mostra sua intenção de superar a condição da pintura como representação. É verdade que ambos, futuristas e Duchamp quiseram ir além do Cubismo, mas seus estratagemas foram completamente diferentes. Os primeiros não questionaram a pintura como um meio, mas ultrapassaram o Cubismo, opondo-se a ele pictoricamente. Eles introduziram movimento e cores vivas em antagonismo a paralisia da pintura de cavalete cubista: eles representaram o movimento. Por outro lado Duchamp cortou os laços com o Cubismo desconstruindo-o — o que Paz descreve como um exercício de decomposição, o qual, nesta pintura, em particular, é alcançado através de uma representação estática de um objeto que se transforma. Neste caso, há ainda a representação de um “personagem” (o nu), mas a decomposição não é apenas infringida na figura representada, mas também no próprio conceito de pintura. Pintura como meio está sendo desconstruída. É um passo que preconiza o “grande cisma” que aconteceria no ano seguinte. Como coloca Paz, *“pintura é uma crítica do movimento, mas movimento é a crítica do movimento”* (PAZ, 1977, p.2).

relacionamento crítico com a era da máquina; o absurdo explorado por Alfred Jarry; a iconoclastia de Francis Picabia; o humor de Guillaume Apollinaire; as ambigüidades lingüísticas de Stéphane Mallarmé; os títulos provocativos de Jules Laforgue; os cadernos de nota de Leonardo da Vinci recentemente publicados [na época]; o punning de Raymond Roussel e suas máquinas de fazer arte descritas em sua novela Impressions d'Afrique (Duchamp viu a versão performática em 1911), e outras (McEVILLEY, 1988, pp. 122-3).

Na verdade, o que McEvelley está sugerindo é que a atitude de Duchamp, ao invés de "obscura" ou "enigmática", como grande parte dos autores costuma enfatizar, é "complexa".

Uma Atitude Complexa

Existe uma grande diferença entre **obscuridade** e **complexidade**. O iluminismo objetivava, como destaca RUSSELL (1959, p. 231-2), "*diffundir a luz onde reinava a escuridão*"⁵. O Iluminismo pode ser caracterizado por sua predisposição determinante: o paradigma causa-efeito. Neste sentido, a Natureza era considerada um fenômeno obscuro que, no entanto, parecia ser regulamentado por uma lógica interna que potencialmente poderia ser identificada e revelada pela Ciência e a História. Desta forma, obscuridade não significa inefabilidade, mas um estado temporariamente desconhecido que, eventualmente, será desvendado.

Este mesmo espírito parece estar sendo perpetuado pela maioria das leituras que se vem fazendo do "grande cisma" de Duchamp. Marquis,

5. Veja também KANT, I. *et al.* (1784). Para uma abordagem mais recente ver FOUCAULT, M. What is Enlightenment?, in: RABINOW, P. *The Foucault Reader*. London, Peregrine, 1987.

Schwarz, Burnham, por exemplo, parecem convencidos de que identificaram a razão por detrás da ruptura total de Duchamp com a pintura de cavalete. Eles consideram a atitude de Duchamp como um enigma a ser resolvido, ao invés de um complexo sistema dinâmico de idéias desenvolvidas, como uma predisposição intencional, proposto como uma crítica direcionada à condição da estética moderna (o desdobramento da estética Kantiana para o Modernismo) como quer McEvelley.

Pode-se observar assim, que McEvelley considera a singularidade de Duchamp como essencialmente não-linear. Isto sugere que todos os aspectos suplementares da relação de Duchamp com o seu ambiente contemporâneo e tempo histórico precisam ser levados em conta, e que todos os aspectos “insignificantes” precisam ser vistos como relevantes se se quer dar uma idéia justa de seu “grande cisma”, ou seja, ele deve ser estudado como uma totalidade (gestalt). Expondo a limitação e relatividade das explicações em torno do “grande cisma”, McEvelley sugere a sua exploração, através de sua complexidade ao ampliá-la com a adição de um outro influente elemento neste sistema dinâmico de idéias.

Pyrrho de Elis e o Exercício da Indiferença

Este outro elemento de influência é Pyrrho de Elis (c.365-275BC), um filósofo grego. O contexto que pontua esta importante consideração é a *Bibliothèque Sainte-Geneviève* em Paris, onde Duchamp trabalhou entre 1912-1913. McEvelley sugere que graças a este emprego — que o artista teve por estar desgostoso com o mundo da arte e principalmente com a política nas artes, depois da objeção feita ao seu *Nu Descendo a Escada* (1912)⁶ — Duchamp pôde aprofundar-se no estudo de alguns filósofos gregos (SCHWARZ, 1966, p. 38, n. 23).

Pyrrho é normalmente associado às origens do ceticismo como uma doutrina (RUSSELL, 1946, p. 243). O ceticismo, embora muitas

6. Duchamp disse: “O Cubismo durou dois ou três anos e eles já seguiam uma direção absolutamente clara e dogmática sobre ele (...) reagindo contra este comportamento vindo de artistas que eu acreditava ser livres, arranjei um emprego” McEVELLEY (1988, p. 17).

vezes seja tido como uma espécie de doença filosófica, especialmente por lógicos ardentes, cumpre um importante papel dentro da filosofia em geral, porque serve como uma advertência aos perigos do dogmatismo. McEvilley nota que Pyrrho foi um pintor que acabou abandonando a arte pela filosofia (McEVILLEY, 1988, p. 122-3). No entanto, ao que tudo indica, esta não foi apenas uma transferência de uma prática à outra, mas uma espécie de interação entre estes dois campos do saber. Esta parece ser uma proposição plausível, uma vez que Quinton demonstra que a filosofia de Pyrrho foi uma arte prática cujo objetivo era o distanciamento e a paz de espírito — "imperturbabilidade" (*ataraxia*) — uma predisposição que era incompatível com pesquisas filosóficas à procura da verdade, por exemplo a metafísica (Quinton⁷ apud URMSON & RÉE, 1989, p. 289). McEvilley destaca dois dizeres atribuídos à Pyrrho:

"Nada realmente existe, mas a vida humana é governada por convenções (...). Nada é em si mesmo mais isto do que aquilo" (McEVILLEY, 1988, p. 122).

Estas declarações reforçam a idéia de que não há meios corretos ou universais para se alcançar conhecimento e que o conhecimento é, de fato, normatizado por convenções, acordos e hábitos, que implicam que as coisas são indistintas entre si, nem falsas nem verdadeiras, melhores ou piores, e portanto,

"não devem ser discriminadas umas em função das outras, mas devem ser consideradas com indiferença. Sem essências fixas, elas são não-estáveis, e assim são não-julgáveis, ou incapazes de ser contidas por conceitos" (McEVILLEY, 1988, p. 123).

Foi esta instância **indiferente** (*apatheia*) que Pyrrho e seu estudante Timon de Phlius enfatizaram como um passo necessário em dire-

7. QUINTON, A. 'Scepticism', in: URMSON, J.O. & RÉE, J. (1989).

ção à “imperturbabilidade” (*ataraxia*), que atraiu Duchamp: ela não requer opiniões ou julgamentos e, de fato, localiza-se entre o binário “sim” e “não”. Em relação à esta instância, McEvelley também salienta a questão da “regra do terceiro excluído”, a qual sustenta que qualquer proposição precisa ser falsa ou verdadeira.

“O Pyrrhonismo refuta esta suposta regra, estabelecendo uma posição que não é afirmação tampouco negação, mas uma espécie de atenção que é neutra e imparcial, ao mesmo tempo que permanece alerta e vivida” (McEVILLEY, 1988, p. 123)

Esta “outra” forma de raciocínio foi uma alternativa “produtiva” para as considerações céticas elaboradas por Duchamp em relação ao “art establishment”. McEvelley sugere que este ceticismo estava claramente direcionado contra o entendimento estético tradicional, desenvolvido ao ter como base a doutrina estética de Kant e em particular a sua obra *The Critique of Judgement* (1790).

Usando o xadrez, passatempo preferido de Duchamp, como metáfora, McEvelley propõe a “indiferença” como tática central de Duchamp para dar xeque-mate em seu adversário: a estética Kantiana modernista.

“Os ready-mades vinham de encontro à idéia de um sentido universal do gosto — chamar um mictório de ‘arte’, por exemplo, provocou um conflito tão intenso de opiniões que chegou a ocasionar o questionamento da idéia de um sensus communis — e também, é óbvio, da idéia da arte como uma nobre instância separada do mundo” (McEVILLEY, 1988, p. 125).

McEvelley nota que Duchamp, em 1913, estava aplicando o conceito de “indiferença”, não apenas à sua arte (por exemplo: *ready-mades*), mas também para ilustrar sua posição como artista e também como pessoa (McEVILLEY, 1988, p. 123). Isto pode ser observado em suas colocações que eram freqüentemente interligadas por figuras de linguagem

como: "a beleza da indiferença", "a ironia da indiferença" e "a liberdade da indiferença".

O problema com estas interpretações Modernistas do "grande cisma" é que elas não permitem que estas suposições — que estão relacionadas à conceituação da arte e ao relacionamento (síntese) de idéias no ato criativo — interfiram na lógica de seus discursos. Estes discursos optam claramente por uma estrutura linear ao fazerem uso de uma estruturação temática, como por exemplo, a dimensão psicológica do artista (geralmente permeada de conflitos e traumas a serem desvendados (sic), reduzindo significativamente o seu escopo interpretativo:

"O problema com este approach [o psicanalítico] é que ele sujeita Duchamp à mesma angústia que ele tentava curar para a arte: este approach retira o seu trabalho do próprio contexto no mundo das idéias" (McEVILLEY, 1988, p.124).

Indiferença parece ser a questão convergente no "grande cisma" de Duchamp, não a questão central ou a mais importante, mas uma instância ou uma atitude que correlaciona todas, ou quase todas, as influências (como as enumeradas acima) com sua experiência como artista e também o seu comportamento pessoal *vis-à-vis* o mundo circundante. **Indiferença** pode então ser entendida como sua subsequente razão de ser, uma predisposição abrangente que Duchamp exercitou ao longo de sua vida.

McEvelley, não obstante, uma Visão Conformista

Apesar de reivindicar a singularidade do vanguardismo de Duchamp entre as várias tentativas de subversão da hegemonia da estética Kantiana (daí denominando-o *metavanguardismo*) McEvelley também reconhece que as táticas empregadas por Duchamp no "xadrez" sucumbiram frente às pressões intermitentes do *art establishment*. Em outras palavras, Duchamp foi levado a xeque-mate pelo Modernismo. No en-

tanto, apesar desta derrota virtual, pode-se ainda argumentar que o jogo não chegou ao seu fim (e assim mantido em equitativo “mate”: paradigma/paradoxo). Contrariando a conclusão de McEvelley, pretende-se expor a seguir a pertinência contemporânea da indiferença como uma atitude sincrônica.

Apesar de atento à natureza hipnótica e açambarcadora do Modernismo, McEvelley inevitavelmente cai em uma de suas mais persuasivas armadilhas: a separação que sua visão analítica faz entre sujeito e objeto, forma e conteúdo. Isto é evidenciado pela acitação acritica de McEvelley à idéia de que o *ready-made* é ainda, e de alguma forma, um objeto em si mesmo e não — como, ao que tudo indica, queria Duchamp — *uma representação objetiva da indiferença*. Citar Duchamp é necessário para sustentar tal afirmação:

“Um ponto que eu quero esclarecer é que a escolha destes ready-mades nunca foi ditada por deleite estético. A escolha era baseada na reação de uma visão indiferente acompanhada por uma ausência total de bom ou mau gosto (...) de fato, uma completa anaesthesia” (Duchamp⁸ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p. 141).

Apesar de oferecer um retrato dos mais completos acerca do “grande cisma” de Duchamp, McEvelley carece de flexibilidade no tratamento da natureza ambígua da indiferença duchampiana. O *ready-made* pode estar morto como objeto, mas não como atitude. O problema com McEvelley é que ele considera indiferença como uma predisposição unidimensional representada pelo objeto de arte em si mesmo (o *ready-made*) ou pelo artista em si mesmo (Duchamp e sua natureza reclusiva desde o seu “grande cisma”). No entanto, para revelar indiferença como uma atitude consciente, é necessário tentar traçar um perfil crítico do *ready-made*.

8. DUCHAMP, M. (1961). Apropos of “Readymades”, in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

Ready-Made: um não-signo ou um não-objeto

Ready-made, em um primeiro momento, parece ser apenas resultado de uma intenção provocativa — um embuste. Mas a sua significância se apresenta sublimada por sua aparente vulgaridade: estes objetos “tolos” e “sem-sentido” são críticos em sua essência. Mesmo que o *ready-made* esteja condicionado pela “instituição da arte”, ele transcende esta condição por ser extremamente contraditório, uma vez que é regido pelo que Duchamp chamou de “metaironia” (PAZ, 1977, p. 6).

A metaironia, através do *ready-made*, é uma crítica abrangente. Ela nega todas as “verdades” modernistas, deslocando-as todas de uma só vez. Nada é perpetuado como dado (*a priori*). Esta crítica é, como afirmou Duchamp, uma catarse efetuada em relação à “instituição da arte” e ao papel do artista (Duchamp⁹ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p. 125). Não obstante, a possibilidade de se efetuar tal catarse integralmente depende necessariamente do acionamento de uma crítica do conceito de ser.

“O par ser/não ser são alternativas como sim e não, ou verdadeiro e falso, e a ‘posição’ Pyrronista está fora deste binarismo. Assim, ela também se encontra fora dos conceitos ser, que supostamente é, e acreditar, que afirma ou nega” (McEVILLEY, 1988, p. 124).

Inspirado mais uma vez em Pyrrho, como sugere McEvelley, Duchamp põe em prática através dos *ready-mades* o que ele chamou de “ironia da indiferença”: um estratagema que usa os *ready-mades* como meio.

Ready-mades neste sentido são objetos indiferentes, não-identidades, quase não-objetos ou não-seres, uma vez que eles representam ape-

9. DUCHAMP, M. (1946), in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

nas a atitude (indiferença) e nada mais. Denotação e conotação cessam de existir. O *ready-made* é um não-signo: ele não representa coisa alguma tampouco carrega qualquer significação. Ele não possui uma forma construída (sua forma é dada pelo acaso); ele não é auto-referente e também não faz referência a algo externo a si. Sendo assim, ele não deve ser reconhecido como uma obra de arte e, portanto, não deve ser facilmente tomado como um objeto colecionável (ele não possui um função definida).¹⁰

No entanto, se os *ready-mades* são quase “nada”, “não-signos” — ou, de acordo com Paz, “artigos inúteis” (PAZ, 1977, p.27) — como é que eles podem ser positivos como predisposições “metairônicas”? É nessa questão em particular que a ampla interpretação de McEvilley sobre o legado de Duchamp à arte contemporânea tropeça, uma vez que ele deixa de reconhecer uma outra amplitude da indiferença duchampiana. Este tropeção se deve principalmente às considerações *a priori* que McEvilley faz a duas proposições fundamentais do Modernismo: a) a singularidade da obra de arte; b) o artista como gênio.

Em outras palavras, na tentativa de concluir sua interpretação, McEvilley é contraditoriamente “forçado” a tomar estas duas assunções como base para a sua argumentação, re-instituindo assim o tradicional enquadramento analítico do Modernismo.

Isto poderia ter sido evitado se a consciência que Duchamp tinha da importância do papel “público” da obra de arte, expressa de forma sucinta em um texto seu publicado em 1957 — *O Ato Criativo*, fosse considerada por McEvilley como o foram outros elementos de influência no processo do “grande cisma”. Neste artigo, Duchamp argumenta que o ato criativo é somente completado quando é considerado fruto de um

10. De acordo com O’SULLIVAN (1987, p. 214): o *signo* possui três características essenciais: (a) necessita ter uma forma física; (b) necessita fazer referência a alguma coisa, sem ser a si mesmo; e (c) precisa ser reconhecido e usado como um signo.

trinômio, ou seja, o ato criativo se completa apenas quando a interação entre o artista, a obra de arte e o observador acontece.

O Ato Criativo: a indiferença desnuda a estrutura epistemológica do Modernismo

"Em conjunto, o ato criativo não é desempenhado apenas pelo artista; o espectador traz a obra para o mundo externo, ao decifrar e interpretar suas qualidades interiores, adicionando assim sua contribuição ao ato criativo" (Duchamp¹¹ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p.140).

Duchamp traz estes três elementos (o artista, a obra de arte e o observador) para o mesmo nível (horizontal), no qual não existe uma distinção hierárquica entre eles. Um fato interessante a ser ressaltado em relação a este artigo é que ele foi transcrito de uma palestra dada por Duchamp, em Houston, por ocasião do encontro da *American Federation of the Arts*, em abril de 1957. Neste encontro, ele fez questão de salientar que era um "mero artista", um posicionamento consciente claramente presente neste mesmo texto, no qual faz referência ao artista como um ser humano "*cheio das melhores intenções em relação a si mesmo e ao mundo todo*" (idem) — genial, mas não um gênio. Com esta colocação Duchamp também insinua que o artista é um meio. Ao atribuir ao artista o papel de meio, Duchamp também indiretamente assume que o espectador desempenha papel semelhante. Uma vez que a obra de arte é um meio em si, é possível deduzir que o ato criativo é na verdade um *evento multimídia*.

Indiferença neste caso fornece à arte uma outra forma de conscientização, uma instância (mental) imparcial em que o artista, a

11. DUCHAMP, M. (1957), in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

obra realizada e o espectador são considerados equivalentes e essenciais para qualquer tentativa de entendimento do ato criativo. Neste sentido as observações que Apollinaire faz de Duchamp, em 1913, são pertinentes:

“Talvez o papel de um artista como Marcel Duchamp, tão independente em relação às preocupações estéticas e tão atento às manifestações energéticas, será o de reconciliar arte e pessoas” (Apollinaire¹² apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, pp. 7-8).

No entanto, para compreender tal proposição, a distinção entre uma arte socializada (uma arte fundada na vida), e uma arte social ou socialista é fundamental, como argumenta PAZ (1977, p. 87). Duchamp não está popularizando a arte; sua intenção é a de unir arte e vida, ou melhor, artista, obra e espectador. Ele está assim, socializando a arte. Esta diferença assemelha-se à distinção que Walter Benjamin faz em seu “The Author as Producer”, entre uma literatura *tendenciosa* (aquela que serve à autonomia do autor e da arte), que pode ser chamada também como “arte panfletária”, uma vez que está comprometida com interesses ideológicos; e uma forma literária ou artística que é capaz de explorar suas próprias qualidades e ser, simultaneamente, politicamente correta (Benjamin¹³ apud NALLIS, 1984, PP. 297-309). Arte, nesta última instância e em Duchamp, é considerada como uma experiência compartilhada e não simplesmente como um ato contemplativo.

A reconciliação entre arte e vida efetuada pelo *ready-made* por exemplo, acaba sendo vista como um paradoxo por aqueles que insistem em considerar a atitude de Duchamp como “enigmática” ou “obscura”. De um outro ângulo, no entanto, o seu significado inerente é acessível se for reconhecido como um “sistema dinâmico” possuidor de uma “complexidade” esperada. Complexidade dá autenticidade ao “meta-

12. APOLLINAIRE, G. (1913, p. 76), in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

13. BENJAMIN, W. The author as producer, in: WALLIS (1984).

vanguardismo" de Duchamp pois possibilita o exercício e a manutenção de uma crítica global do mundo da arte (*art establishment*). O *ready-made* sintetiza a "obra" e a "estrutura epistemológica" que a mantém e a constrange.

Sendo assim, o resultado mais surpreendente que a indiferença é capaz de promover, através do *ready-made*, é o fato de ela evidenciar ao espectador a estrutura (o contêiner racional) que sustenta não só a arte modernista, mas também a do Iluminismo. Isto pode ser sugerido ao conectar-se as idéias discutidas anteriormente. Sendo um não-signo, o *ready-made* representa indiferença — não existe nada neste "objeto" que recorra as "verdades" da estética Kantiana. A significância da experiência do espectador frente a um *ready-made* em um Museu de Arte ou em uma galeria, não provém do objeto em si, mas da interação destes elementos que compreendem este contexto específico — o espectador, a obra de arte, e o ambiente onde se encontram. Isto se conforma desta maneira, porque o objeto de arte indiferente (o *ready-made*) demanda do espectador sua participação consciente e crítica no interior deste contexto institucionalizado. Esta situação pode levar o espectador a rever esta epistemologia extremamente estruturada e controlada que sustenta a arte ocidental.

Ilustração

Neste "outro" e "transparente" contexto faz sentido dizer, como já afirmara Duchamp, que o *ready-made* é uma "*máquina de produzir significados*" (PAZ, 1977, p. 86). Em outras palavras, o significado não está contido tampouco é conotado pela obra de arte, mas é *produzido* pelo observador.

"Em última análise, o artista poderá gritar pelos quatro cantos do mundo que ele é um gênio; contudo, ele terá que aguardar pelo veredicto do espectador para que suas declarações adquiram um valor social, e finalmente, que

a posterioridade o incluía nos anais da História da Arte
(Duchamp¹⁴ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973,
p. 138).

O *ready-made* em si mesmo, não tendo significado algum, não se adequa com facilidade à conceituação senso comum do Modernismo. Desta forma ele não é “verdadeiramente” uma obra de arte e conseqüentemente Duchamp não é um “artista de verdade”. Ele está muito mais para subversivo do que para artista. Ao operar com criatividade e ironia no interior do sistema da arte, Duchamp, ao invés de “produzir” significado manufacturando objetos únicos (arte), fornece subterfúgios “poético-didáticos” ao espectador para a construção e manutenção de uma outra noção espaço-temporal. É esta “diferença” que é tida como singular na Arte Moderna frente a dialética progressista promovida pela duplicidade entre o Modernismo e a Vanguarda. Ou seja, desde o seu “grande cisma”, Duchamp fornece uma atitude diferenciada capaz de estender o efêmero sincronismo (temporalidades sincrônicas) das Vanguardas quando do lançamento do “novo” ou da “diferença” como contraposição à diacronia da História (Modernismo).

“Dilação”: experienciando o efêmero sincronismo da Vanguarda

Assim, o que é subversivo, “novo” e “original” na Vanguarda, apenas por um evasivo momento ou numa condição efêmera, tem a possibilidade de ser prorrogado, como uma operação capaz de gerar entendimento, através de estratégias promovidos por uma atitude indiferente. Este entendimento não provém somente da obra em si tampouco da intenção do artista, mas sim, através da efetiva contribuição do espectador a este binômio. Nas notas que acompanham sua obra *A Caixa Verde*,

14. DUCHAMP, M. (1957), in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

Duchamp demonstra quão consciente estava em relação às implicações da interferência de uma atitude indiferente em um ambiente de arte tradicional. A citação abaixo revela com propriedade esta sua consciência aguçada:

"Use 'dilação' em vez de quadro ou pintura... Isso é apenas uma maneira de se evitar pensar que o que está em questão é um quadro — produzir uma dilação dele, a mais genérica possível, não necessariamente através dos vários sentidos em que dilação pode ser entendida, mas no encontro inconclusivo deles—uma dilação em vidro (O Grande Vidro) como você diria um poema em prosa ou uma escarradeira em prata" (Duchamp¹⁵ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p. 26).

Um reforço a esta noção de "dilação" e sua relação com a possibilidade de prorrogação do sincronismo das Vanguardas, encontra-se no ensaio poético de Octavio Paz sobre Duchamp.

Paz, em seu *Marcel Duchamp, ou o Castelo da Pureza*, compara a contribuição de Duchamp à Arte Moderna com a de Picasso. Ele localiza na produção destes dois artistas definições exemplares sobre nosso tempo: *"em Picasso, em suas afirmações, através de suas descobertas; em Duchamp através de suas negações, suas explorações"* (PAZ, 1977, p. 3).

O que Paz descobre como resultante desta comparação é que Picasso é um pintor que retrata a exclusiva concepção de tempo sustentada pela tradição moderna. De acordo com Paz,

"a Tradição Moderna e as idéias e imagens contraditórias evocadas por esta noção são resultados de um fenômeno"

15. DUCHAMP, M. 'The Green Box' [1. notas marginais]; in: SANOUILLET & PETERSON (1973).

no ainda mais perturbador: a Era Moderna marca a aceleração do tempo histórico” (PAZ, 1984, p.6).

Neste sentido Picasso esforça-se, ao longo de sua vida e através de sua pintura, para representar a evasiva “realidade” sustentada por esta tradição paradoxal. Sua “obsessão” como pintor foi com esta aceleração do tempo histórico: *“Ele cobre a tela com urgência e, acima de tudo, é a urgência que ele pinta”* (PAZ, 1977, p. 2).

A simultaneidade dos acontecimentos e a variedade de significados contidas nos objetos do mundo moderno são, sem dúvida, representadas com maestria na produção de Picasso. No entanto, ele não deixa de ser um *pintor* dos tempos modernos. O que ele fez como artista foi exatamente o que ele achou que outros artistas representativos na História fizeram em seus tempos: *“O que eu sempre fiz, foi feito para o presente, com a esperança de que sempre permanecerá no presente”* (CHIPP, 1968, p. 265).¹⁶

Esta sua postura perante sua arte é claramente exposta quando ele afirma que sua pintura não é fruto de um “*pesquisador*”: *“Quando eu pinto meu objeto é para mostrar o que eu achei e não o que eu ando procurando”* (CHIPP, 1968, p. 263).

Isto explica porque Picasso nunca “questionou” o meio do qual fazia uso. Esta não era sua intenção; e ao ser um “pintor do tempo” — na vanguarda do tempo diacrônico — ele não poderia se dar ao luxo de gastar seu tempo com o que ele chamou de “*elocubrações mentais*” (CHIPP, 1968, p. 264). Ele quase sempre se manteve dentro dos limites e limitações da pintura, nunca pretendeu ir além dela. A razão de ser da pintura não foi questionada, assim como não foram outras assunções do Iluminismo e seu primogênito, o Modernismo. Foi o repertório formal da

16. Tirado de entrevista entre Picasso e Marius de Zayas. Uma tradução aprovada por Picasso e publicada em ‘Picasso speaks’, *The Arts*, New York, maio 1923, pp. 315-26; reeditado em CHIPP (1968).

pintura que sofreu intensas modificações com Picasso: a temática tradicional permaneceu, mas foi a maneira de retratá-la que passou por uma revolução, fruto de uma conjunção singular entre um olhar agudo e mãos habilidosas.

Para Paz, Picasso é o representante no século XX do que ele chama de *"pintura-pintura"*, enquanto Duchamp caracteristicamente personifica *"pintura-idéia"*. Tanto Picasso como Duchamp estão convencidos de que o presente é o parâmetro mais importante na localização de suas produções. No entanto, existe uma fundamental diferença no tratamento e na abordagem desta referência, comum aos dois artistas. Para Picasso, *representar* o presente implicava fiar-se no meio do qual fazia uso, principalmente porque quase todos os seus esforços eram consumidos para domar o tempo em seu constante avanço e movimento. Picasso necessitava de uma superfície estática para registrar os acontecimentos simultâneos do presente e suas infinitas perspectivas — a pintura era ideal para isso.

Entretanto se a intenção de Picasso era representar o presente, Duchamp, por outro lado, atentava *"experienciá-lo"*:

"(...) 1912; foi depois desta data que eu decidi me afastar de todas as influências que demarcaram meu trabalho até então. Eu queria viver no presente" (Duchamp¹⁷ apud SANOUILLET & PETERSON, 1973, p. 129).

A representação do presente pressupõe dissociar-se deste mesmo presente e requer um olhar atento e seletivo. A base para esta atividade no *"quase-presente"* — uma vez que o presente já é de certa forma idealizado ao ser retratado — é, como Picasso revela, a *"História"*. Assim, a referência/instância de Picasso é, de forma geral, diacrônica. Por outro lado, no entanto, experienciar o presente significa viver no fluxo do tem-

17. DUCHAMP, M. (1956). Regions which are not ruled by time and space... in: SANOUILLET & PETERSON (1973). (Versão transcrita de entrevista à rede de televisão NBC: *A Conversation with Marcel Duchamp* conduzida por James J. Sweeney. Janeiro 1956).

po — estar no tempo. Este movimento constante não permite a fixação de estruturas estáveis (representações, por exemplo) como permite o discurso da História. Para viver o presente, o ser perceptivo deve fornecer sua própria noção de tempo — em outras palavras, o seu sincronismo. Para permanecer no presente, Duchamp inflingiu “dilações” na penetrante “Tradição Moderna”.

Os *ready-mades* e *O Grande Vidro* foram elaborados para causar “dilações” no tempo diacrônico, ao passo que a produção de Picasso personifica uma incessante predisposição para acompanhar este mesmo tempo. Enquanto o tempo era dado e imposto a Picasso, Duchamp celebrava, com ironia, sua presença transgressora no interior deste tempo.

O seu *insight* — uma inversão da lógica predominante — parece ser produto da mesma visão de mundo revolucionária, através da qual outras grandes “personalidades” na virada do século — como Einstein, Mach e Poincaré — fizeram suas notáveis contribuições à ciência. Assim, sugere-se que Duchamp, no mundo das idéias, compartilha da mesma agudeza crítica e flexibilidade intelectual encontrada nestas contribuições. A potencialidade desta iniciativa pode ser melhor entendida através da citação que segue:

“Ernst Mach jogava com a reversibilidade da figura-fundo para exercitar sua percepção: de pé numa ponte, (ele) olhava fixamente a água fluir por debaixo. e a água parecia estar em movimento; mas fitando-a prolongadamente, a água assumia a aparência de estar em repouso, enquanto a ponte, com o observador e todo o entorno começavam a se mover em direção oposta: o movimento relativo dos objetos nos dois casos é o mesmo” (Feur¹⁸ apud McLuhan, 1988, p. 42).

18. FEUR, L. Einstein and the Generations of Science, in: McLuhan (1988).

Bibliografia

- APOLLINAIRE, G. (1913). *Meditations esthétiques, les peintres cubistes*. Paris, Eugène Figuière.
- BARUCHELLO, G. & MARTIN, H. (1985). *Why Duchamp: an essay on aesthetic impact*. New Paltz, N.Y., McPherson & Company.
- BURNHAM, J. (1971 & 1972). 'Unveiling the Consort'. *Artforum* LX n. 7, 8, mar./abr., and 'Duchamp's Bride Stripped Bare'. *Arts* 46, n. 5, 6, 7, mar/abr./maio.
- CABANNE, P. (1971). *Dialogues with Marcel Duchamp*. London, Thames and Hudson.
- CANADAY, J. (1968). Iconoclast, innovator, prophet. *The New York Times*, 3 out., p. 51.
- CHIPP, H.B. (ed.). (1968). *Theories of modern art: a source book by artists and critics*. London, University of California Press.
- DELEUZE, G. (1984). *Kant's critical philosophy; the doctrine of the faculties*. Trans. H. Tomlinson & B. Habberjam. London, Athlone.
- GOLDFARB MARQUIS, A. (1981). *Marcel Duchamp, Eros, c'est la vie: a biography*. Troy, N.Y., Whitston.
- KANT, I. et al. (1984). *Was ist Aufklärung*. Stuttgart, Reclam.
- KANT, I. (1973). *The critique of judgement*. Oxford, Oxford University Press.
- McEVILLEY, T. (1988). Empyrrhical thinking (and why Kant can't). in: *Artforum*, v. XXVII, n. 2, out., pp. 120-27.
- McLUHAN, M. (1988). *Laws of media*. London Ontario, University of Toronto Press.
- O'SULLIVAN, T. et al. (1987). *Key concepts in communications*.

London, Routledge.

PAZ, O. (1977). *Marcel Duchamp. ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva.

PAZ, O. (1984). *Filhos do barro: do romantismo a vanguarda*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

RABINOW, P. (1987). *The Foucault Reader*. London, Peregrine.

RUSSELL, B. (1946). *History of western philosophy*. London, Routledge.

RUSSELL, B. (1959). *Wisdom of the west*. London, Bloomsbury.

SANOUILLET, M. & PETERSON, E. (eds.). (1973). *The writings of Marcel Duchamp*. Oxford, Da Capo.

SCHWARZ, A. (1969). *The complete works of Marcel Duchamp*. London, Thames and Hudson.

URMSON, J.O. & RÉE, J. (eds.). (1989). *The concise encyclopedia of western philosophy & philosophers*. London, Routledge.

WALLIS, B. (ed.). (1984). *Art after modernism, rethinking representation*. New York, The Museum of Modern Art.

WORRINGER, W. (1963). *Abstraction and empathy, A contribution to the psychology of style*. Trad. M. Bullock. London, Routledge & Kegan Paul.