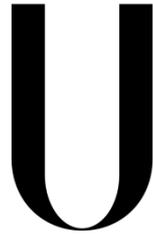


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

**A INFLUÊNCIA DO READY-MADE NA
ESCULTURA MODERNA**

Carlos Frederico Botão d'Alincourt Ribeiro

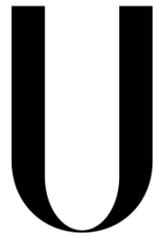
Dissertação

Mestrado em Escultura

Especialização em Estudos de Escultura

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

**A INFLUÊNCIA DO READY-MADE NA
ESCULTURA MODERNA**

Carlos Frederico Botão d'Alincourt Ribeiro

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Francisco Pereira

Mestrado em Escultura
Especialização em Estudos de Escultura

2015

Síntese

A obra produzida por Marcel Duchamp revolucionou e redirecionou o caminho das artes visuais, permitindo inúmeros desdobramentos no campo de possibilidades e criações dos artistas. Sob sua influência, diversas transformações se sucederam de maneira rápida e sequencial em vários movimentos de vanguarda e seus efeitos transgressores e libertários podem ser notados nas realizações artísticas ao longo do século passado e na contemporaneidade.

Este trabalho se propõe a contribuir na busca por compreender um pouco melhor as relações entre a utilização do *ready-made* por parte de Duchamp e seu influxo, seus paralelos e consequências no universo da Escultura. Partindo de elementos fornecidos pelo próprio autor e junto aos principais especialistas no assunto, percorrendo do contexto primordial à segunda metade do século XX, esta pesquisa visa abordar os distintos aspectos do objeto duchampiano contra e a favor da Escultura.

Conquanto disponhamos de uma vasta percepção do inovador e insurgente pensamento de Marcel Duchamp, de seus direcionamentos, propostas e intenções, mostra-se relevante a necessidade de uma análise do *ready-made* sob o viés escultórico, como objeto tridimensional conceitual oferecido em contestação ao objeto tridimensional retiniano, suas repercussões em benefício da Escultura e, por conseguinte, à Arte.

Abstract

The work produced by Marcel Duchamp revolutionized and redirected the path of the Visual Arts, allowing vast and numerous developments for artists and their creations. Under his influence, several changes came quickly and sequentially in many avant-garde movements and their transgressive and libertarian effects can be noticed in the artistic achievements over the past century and in contemporary times.

This text intends to contribute to the quest for understanding a little better the relationship between Duchamp's readymades and their influx, their parallel and consequences in the universe of sculpture. On the basis of information provided by the author and leading experts, covering the primary context for the second half of the 20th century, this research aims to address some unique aspects of the "duchampian" object as against or/in favor of sculpture.

Although we have a wide perception of the groundbreaking and insurgent thoughts of Marcel Duchamp, his directions, proposals and intentions, it is relevant the need of an analysis of the readymade under the sculptural bias, as a three-dimensional conceptual object offered as opposing a three-dimensional "retinal" object and its impact as beneficial to Sculpture and, therefore, to Art.

Palavras-chave

Duchamp

Ready-made

Escultura

Arte Moderna

Keywords

Duchamp

Readymade

Sculpture

Modern Art

Aos meus pais, Bento e Maggie, e para Monica e Léa. Aos queridos Mário, Aldenora, May e Edith, minha estimada família.

Agradecimentos

Aos meus pais, Bento e Maggie, e para Monica.

Aos Professores Doutores José Carlos Francisco Pereira, Eduardo Duarte e João Castro Silva.

Siglas

A.L. - Allen Leepa

J.J. - José Jiménez

M.D. - Marcel Duchamp

O.P. - Octavio Paz

P.C. - Pierre Cabanne

R.K. - Rosalind Krauss

Índice

Introdução.....	10
Capítulo 1: <i>Ready-made</i> contra e a favor da Escultura.....	12
1.1 Do <i>ready-made</i> à Escultura.....	12
1.2 A argumentação dos teóricos.....	31
1.3 O objeto duchampiano contra e a favor da arte.....	44
Capítulo 2: O <i>ready-made</i> , seus contemporâneos e subsequentes.....	55
2.1 Duchamp e Brancusi: o equívoco de Krauss.....	55
2.2 Duchamp, Dadaísmo e Surrealismo.....	61
2.3 Minimalismo: o retorno da escultura como estratégia estética.....	69
2.4 Arte Conceitual: a plena floração das ideias de Duchamp?.....	75
Conclusão.....	81
Bibliografia.....	89

Introdução

Ao considerarmos que grande parte da produção artística dos séculos XX e atual foi e continua sendo intimamente influenciada pelas concepções de Marcel Duchamp,¹ podemos deduzir que uma investigação mais concentrada em seus objetos – *ready-mades* direcionados contra a arte – seja de primacial interesse não apenas diante de um entendimento aprofundado da estruturação de seu pensamento, mas, e principalmente, para uma melhor percepção daquilo que foi ou está sendo realizado no âmbito das artes visuais e seu vínculo ao domínio da Escultura.

Abordaremos neste processo de pesquisa, em virtude de sua atuação voltada à preponderância gerada pelos trabalhos, ações e ideias do artista, além do exame das conjecturas de diversos historiadores, estetas e críticos de arte, os reais propósitos de seu criador e a construção de suposições e teorias que envolveram o escopo de sua trajetória.

O conteúdo desta análise restringe-se aos argumentos e similares aspectos enleados a uma qualidade de obra específica e de único autor – o *ready-made* de Marcel Duchamp –, circunscrita em um determinado período histórico e, nomeadamente, sua associação com inúmeros outros elementos compostos pelos demais artistas que habitaram em seu contexto.

Considerar-se-á, então, o posicionamento do tema a ser tratado: o *ready-made* como objeto tridimensional conceitual em contestação ao objeto tridimensional retiniano, suas repercussões em benefício da Escultura e, conseqüentemente, à Arte.

Quais seriam, então, os fundamentais significados e prerrogativas existentes no surgimento do artigo duchampiano para a Escultura Moderna e, por conseguinte, à contemporaneidade? Uma aproximação a esta resposta constitui-se no intuito primordial deste ensaio monográfico. A pertinência do assunto objetivado deve-se, em princípio, à relevância às artes do autor em questão e, substancialmente, a uma adjacência do item ilustrado à atribuição da Escultura, manifesta na sua espacialidade e em sua absorção teórica por esta área de conhecimento.

¹ DUCHAMP, Marcel (1887-1968).

No capítulo inicial apreciaremos o objeto em si, sua origem e ascendência no cenário das artes, assim como e analogamente, os posicionamentos e deliberações de seu idealizador, seu viés inquiridor – contra e a favor da arte – e sua confrontação ante a obra retiniana. De igual modo e com semelhante ênfase, buscaremos descrever o cerne do que se convencionou, compreendeu ou aceitou em ser chamado de *escultura*, antes, durante e após o advento do *ready-made*.

Procuraremos ainda evidenciar e relacionar os pressupostos de Marcel Duchamp com as posturas dos principais estudiosos que avaliaram e repercutiram os questionamentos presentes em suas proposições e como sua visão singular dos desígnios, necessidades e exigências da arte afetou e transformou definitivamente os rumos da Escultura.

Na etapa seguinte, faremos um paralelo entre o produto de Duchamp e a escultura de seu contemporâneo Brancusi,² estabelecendo possíveis similitudes e disparidades entre ambos os artistas e suas formulações imagéticas e de pensamento, empregando como base de estudo as premissas de alguns dos especialistas que discorreram sobre este enfoque em particular. Na sequência, nos acercaremos dos movimentos simultâneos à vivência do *ready-made* – dadaísmo e surrealismo –, nos quais seu realizador tomou parte direta ou indiretamente, e observaremos como aqueles foram atingidos por suas disposições perante a Arte.

Posteriormente, verificaremos as frentes oriundas do *ready-made* ao longo dos anos 1960 – período no qual as aplicações intelectuais da abordagem de Marcel Duchamp voltaram à tona – e seus efeitos expressos ou sinuosos sobre a Escultura. Em princípio, nos aproximaremos ao minimalismo, uma vanguarda de cunho escultórico, constatando, em seguida, seus desdobramentos com a eclosão da arte conceitual, a qual se insinuaria como o ápice pleno da ordenação ideológica de Duchamp, para onde convergiriam seus fundamentos e essência.

² BRANCUSI, Constantin (1876-1957).

Capítulo 1: *Ready-made* contra e a favor da Escultura

1.1 Do *ready-made* à Escultura

A sutil fronteira entre o que é ou não escultura tem sido objeto de investigação ao longo do século XX e, similarmente, na contemporaneidade. Apesar de não ser o objetivo ou uma das prioridades e preocupações de seu instituidor, podemos eleger o surgimento do *ready-made* como o momento primordial também na análise desta questão, afetando, não apenas este aspecto em particular, mas inúmeros outros no decorrer deste período da História da Arte.

Marcel Duchamp, no entanto, mostrava-se realmente interessado em enfatizar a origem e o destino conceitual de seus trabalhos, em detrimento ao objeto de arte e sua linguagem plástica, estética, retiniana. Em sua abordagem teórica, a ideia, o conceito e o questionamento se anunciavam como a verdadeira realização artística, fundamentais na estrutura da obra.

Em *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*,³ publicação de entrevistas concedidas a Pierre Cabanne,⁴ M.D. menciona que, em suas produções, conferia “[...] menos importância à visualidade, ao elemento visual, que era usado geralmente na pintura. Já não queria me preocupar com a linguagem visual... [...] Tudo estava se tornando conceitual, quer dizer que dependia de outras coisas que não a retina.”⁵

Contudo, mesmo aspirando um estreito contato ao viés ideativo, Duchamp necessitava e utilizava-se do objeto tridimensional para iniciar a ativação de suas intenções preestabelecidas. O artigo por ele selecionado seria, então, um instrumento detonador das proposições do autor na mente do espectador, o qual contribuiria à obra – não mais visual, porém conceitual – com suas percepções e conclusões a respeito do elemento observado.

³ CABANNE, Pierre - **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200.

⁴ CABANNE, Pierre (1921-2007).

⁵ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 65.

Como nos informa o escritor e crítico de arte Michael Archer,⁶ “Duchamp inventara o termo *readymade* para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte. [...] Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos.”⁷

Da assertiva de Archer, mediante as colocações de M.D., retiramos a dedução de que o *ready-made* havia sido instaurado como um produto direcionado ao pensamento do observador e não à sua fruição. Percebemos, do mesmo modo, que algo particularizava o utensílio designado, tal quais todas as demais criações de arte, como um item singular, detentor de uma unicidade apreciada, porém incompreendida pelo público.

O esclarecimento da questão lançada por Duchamp e apresentada por Archer requer, antes de tudo, e especificamente neste caso, que retornemos à gênese do *ready-made*, à sua fase embrionária, para que possamos abranger não somente este termo em especial, referente ao que consubstancia uma obra de arte, mas e principalmente, o quanto o objeto duchampiano afetou e expandiu o campo da Escultura.

José Jiménez,⁸ na edição espanhola por ele dirigida dos escritos de Duchamp, especifica o processo de nascimento e formação do *ready-made*, ao nos comunicar que “Em 1913, Marcel Duchamp acopla em seu estúdio uma roda de bicicleta, com o eixo invertido, sobre o assento de um tamborete de cozinha. Neste acoplamento, os dois objetos perdem sua função original: a roda não pode deslizar sobre uma superfície, já não é possível sentar-se no tamborete. [...] No ano seguinte, Duchamp põe três pequenos toques de cor em uma lâmina que reproduz uma paisagem, e a intitula *Farmácia*. As cores adicionadas são as que distinguiam, na França de então, as farmácias. Neste mesmo ano, adquire um secador de garrafas de uso industrial, um objeto que se conhece com os nomes *Ouriço*, *Porta-garrafas* ou *Secador de garrafas*. [...] Nascia, assim, um tipo de atuação plástica que receberia em 1915, em Nova York, com uma expressão do inglês americano, o nome de *ready-made* (literalmente: ‘já

⁶ ARCHER, Michael (1954-).

⁷ ARCHER, Michael - **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 03.

⁸ JIMENEZ, José (1951-).

feito’, disponível). Os *ready-mades* de Duchamp supõem um questionamento e uma ampliação verdadeiramente radical dos limites da arte.”⁹

Entretanto, segundo o relato do próprio Marcel Duchamp – conforme verificaremos no parágrafo subsequente –, o *ready-made* originou-se como um subproduto do acaso, um entretenimento, distração ou divertimento pessoal de seu mentor, sem qualquer intenção de gerar um objeto artístico, não-artístico ou de questionar coisa alguma: não havia uma *intenção do artista*.¹⁰

Observemos que Pierre Cabanne, ao inquirir M.D. “Como você veio a escolher um objeto produzido em série, um *ready-made*, para fazer uma obra de arte?”,¹¹ obteve a seguinte resposta: “Note bem, não queria fazer uma obra de arte. A palavra *ready-made* só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia qualquer ideia de *ready-made* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. Não, nada disso...”¹²

Em sequência, M.D. acrescenta: “Em 1914 fiz o *Porta-Garrafas*. Comprei-o, simplesmente, no bazar do Hotel-de-Ville. A ideia de inscrição veio naquele momento. Havia uma inscrição no porta-garrafas a qual esqueci. [...] Foi sobretudo em 1915, nos Estados Unidos, que fiz outros objetos com inscrições, como a pá de neve, na qual escrevi qualquer coisa em inglês. A palavra *ready-made* veio a mim naquele momento, e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram

⁹ “En 1913, Marcel Duchamp acopla en su estudio una rueda de bicicleta, con el eje invertido, sobre el asiento de un taburete de cocina. En ese acoplamiento los dos objetos pierden su función original: la rueda no puede deslizarse sobre una superficie, ya no es posible sentarse en el taburete. [...] Al año siguiente, Duchamp pone tres pequeños toques de color en una lámina que reproduce un paisaje, y la titula *Farmacia*. Los colores añadidos son los que distinguían en la Francia de entonces a las farmacias. Ese mismo año adquiere un secador de botellas de uso industrial, un objeto que se conoce con los nombres *Erizo*, *Porta-botellas* o *Secador de botellas*. [...] Nació así un tipo de actuación plástica que recibiría en 1915, en Nueva York, con una expresión del inglés americano, el nombre de *ready-made* (literalmente: ‘ya echo’, disponible). Los ready-mades de Duchamp suponen un cuestionamiento y una ampliación verdaderamente radical de los límites del arte.” JIMÉNEZ, José - **Marcel Duchamp. Escritos. Edición Española dirigida por José Jiménez**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012. Coleção “Ensayo”. pp. 13-14.

¹⁰ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 79.

¹¹ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 79.

¹² CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 79.

desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo artístico. Foi por isso que fiquei tentado a fazê-lo.”¹³

Evidente que Duchamp, ao longo dos três anos, os quais intervalaram o advento e a denominação do *ready-made* – 1913 a 1915 –, percebeu a relevância e originalidade do que estava criando e construiu o arcabouço teórico e conceitual que fundamentou e traduziu seu pensamento, além de conferir sentido à sua concepção e propiciar à obra a devida *intenção do artista*: dentre as diversas que observaremos, o questionamento da própria Arte.

Quanto aos procedimentos nomeadores dos respectivos artigos, obtemos de M.D., por meio da interpelação de Cabanne e citações suas publicadas por Octavio Paz,¹⁴ uma descrição que frisa o desapego visual, a alheação de gosto, emoção ou prazer estético:

Ao ser inquirido por P.C. sobre “O que determinava a escolha dos *ready-mades*?”,¹⁵ M.D. lhe responde que “Isto dependia do objeto; em geral, era preciso tomar cuidado com seu *look*. É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo numa ausência total de bom ou mau gosto.”¹⁶

Octavio Paz alude, de maneira similar, a uma explanação de M.D. sobre seu sistema eletivo: “O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio [...]”¹⁷

¹³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴ PAZ, Octavio (1914-1998).

¹⁵ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 80.

¹⁶ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 80.

¹⁷ PAZ, Octavio - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. 3.^a ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004. Coleção “Elos”. p. 25.

O método seletivo, o ato, o prazer e a inteligência da nomeação em si – desvinculada de um possível deleite estético, de certa satisfação com a coisa eleita – encaminhavam e conduziam a ordenação das ideias de Marcel Duchamp a outro patamar de seu intelecto criativo, direcionando-o contra a arte e em favor da nova arte, ao *momentum* de sua percepção, de achar algo.

A abordagem desta característica em particular é pormenorizada e concluída por Paz com outras duas colocações de M.D.: “Decidir que, em um momento vindouro (tal dia, tal hora, tal minuto) elejo um *ready-made*. O que conta então é a cronometria, o instante oco [...] é uma espécie de encontro.”¹⁸ E ainda: “Esse porta-garrafas sem garrafas, convertido em uma coisa que nem sequer se olha, embora se saiba que *existe* – que só olhamos ao *voltar o rosto* e cuja existência foi decidida por um gesto que fiz um dia [...]”¹⁹

Diante do comentário acima exposto, notamos inclusos no processo instaurado por Duchamp o momento cronológico de nascença artística do próprio objeto – mesmo que considerado pelo idealizador como instante oco –, a arte do encontro, ao deparar-se com o novo elemento, e o gesto do artista que seleciona, redefine e apresenta ao olhar do espectador uma nova obra.

Quando Cabanne relembra que “Seu primeiro *ready-made* americano intitula-se *In advance of the Broken Arm*, em avanço do braço quebrado”,²⁰ M.D. lhe reporta que “Era uma pá de neve e, de fato, escrevi esta frase nela. Evidentemente, esperava que não tivesse nenhum sentido mas, no fundo, tudo acaba por ter algum.”²¹ P.C. questiona, em seguida, se “Ele toma um sentido quando o objeto está diante dos olhos?”;²² ao que M.D. prontamente aquiesce: “Justamente. Mas eu pensava que, em inglês, não tinha a menor importância, nenhuma relação possível. Evidentemente, a associação é fácil: você pode quebrar o braço escavando a neve, mas mesmo assim é muito simplista, e não creio que isto tenha sido marcante.”²³ Cabanne indaga, então, se “Sua intenção foi a mesma em *With Secret Noise*, uma bola de barbante fixada entre suas placas de latão

¹⁸ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 90.

²¹ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 90.

²² CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 90.

²³ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 90.

unidas por quatro longos parafusos?”²⁴ M.D. replica: “O nome veio depois. Fiz três *ready-mades*, foi em Pâques, em 1926, e dois eu perdi. Um deles ficou com Arensberg que colocou alguma coisa dentro, depois de desparafusar as placas, e aquilo fazia um ruído depois de aparafusado... O ruído era segredo para mim.”²⁵

Observamos, deste modo, perante a descrição dos procedimentos originários e formadores dos referidos trabalhos, que, mesmo em face de uma interpelação conceitual e ideativa para fins outros que não o retiniano, a ação nomeadora e seletiva dos itens assinala, em primeira instância, um propósito deliberado de M.D. – a conduta de escolha e designação do que é arte por seu intermédio. Num segundo momento, manifestam-se uma atitude e uma configuração escultóricas do instituidor – a utilização por via artística de um objeto tridimensional –, para encaminhar-nos, enfim, ao aspecto primordialmente conceitual por ele mencionado.

José Jiménez frisa que “Os *ready-mades* são, antes de tudo, um símbolo da expansão da tecnologia na vida moderna, um indício da perda da hierarquia e da exclusividade tradicionais da arte no processo de produção de imagens, uma tomada de consciência do esforço criativo necessário para a realização de qualquer ‘protótipo’ para o desenho de um objeto, não inferior ao que realiza um artista. [...] São objetos ‘já feitos’, ‘disponíveis’, e Duchamp insistiria que, ao menos em parte, em toda atuação artística há igualmente uma dimensão de acoplamento, de utilização de materiais já dados. Com ele, se afundava a concepção tradicional da atividade artística como uma ‘criação’ do nada, com todo o seu fundo idealista e religioso.”²⁶

Podemos melhor compreender o viés construtivo asseverado por M.D. e citado por J.J. – atribuído à organização condutora que direciona e permite o aparecimento do *ready-made* –, ao considerarmos que era possível ao artista do final do século XIX trabalhar com tintas e pincéis não necessariamente por ele fabricados, assim como ao

²⁴ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 90.

²⁵ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 90.

²⁶ “Los ready-mades son, ante todo, un signo de la expansión de la tecnología en la vida moderna, un índice de la pérdida de la jerarquía y exclusividad tradicional del arte en el proceso de producción de imágenes, una toma de conciencia del esfuerzo creativo necesario para la realización de cualquier ‘prototipo’ para el diseño de un objeto, no menor al que realiza un artista. [...] Son objetos ‘ya echos’, ‘disponibles’, y Duchamp insistiría en que, al menos en parte, en toda actuación artística hay igualmente una dimensión de acoplamiento, de utilización de materiales ya dados. Con ello se socava la concepción tradicional de la actividad artística como una ‘creación’ de la nada, con todo su trasfondo idealista y religioso.” JIMÉNEZ, José - **Marcel Duchamp. Escritos. Edición Española dirigida por José Jiménez**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012. Coleção “Ensayo”. p. 14.

pintor da Renascença lhe havia a condição de utilizar como suporte um linho não tecido pelo mesmo, estabelecendo-se, por conseguinte, um pressuposto embrionário ao emprego de materiais preexistentes, o qual percebemos de maneira mais enfática e notória, mediante a ação resoluta de seu executor, no objeto duchampiano.

Jiménez inclui ainda uma diferenciação entre categorias distintas de produtos apresentados por M.D., ao nos informar que “Duchamp estabeleceu e manteve cuidadosamente, ao longo de toda sua vida, a proximidade e a diferença entre as obras de arte, às suas, lhe agradava chamar ‘coisas’ e *ready-mades*. As primeiras implicam um ‘fazer’, uma *fabricação*, os segundos, a apropriação de uma ideia.”²⁷

Dentre os padrões elencados, são verificadas por Octavio Paz duas subdivisões naqueles que se anunciam como *ready-made*. Paz menciona que “Em alguns casos os *ready-made* são puros, isto é, passam sem modificação do estado de objetos de uso ao de ‘antiobras de arte’; outras vezes sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos.”²⁸

Constatamos, então, em virtude das colocações de ambos os autores, que os trabalhos gerados por Duchamp agrupam-se basicamente em três qualidades distintas: *ready-made* puros, retificados e aqueles denominados *coisas*, sendo os primeiros fundamentados na apropriação de utensílios já fabricados, os segundos, uma junção de dois ou mais artigos desta mesma qualidade e os últimos, obras executadas pelo artista.

Retornando ao primeiro momento, condizente ao propósito artístico de M.D., no qual a obra instaura-se – o ato da escolha e a designação do que é arte, por seu intermédio –, aquele pode ser analogamente assimilado nas palavras da teórica e crítica de arte Rosalind Krauss,²⁹ quando esta nos esclarece que “O porta-garrafas assinado, seu primeiro *ready-made*, foi transplantado do mundo dos objetos ordinários para o domínio da arte pelo simples fato de ter sido assinado pelo artista. Neste caso (bem como no caso dos *ready-mades* subsequentes, como a pá de neve, que recebeu o título de *In Advance of a Broken Arm* [Antes de um braço quebrado], de 1915, e o mictório

²⁷ “Duchamp estableció y mantuvo cuidadosamente a lo largo de toda su vida la proximidad y la diferencia entre las obras de arte, a las suyas le gustaba llamar ‘cosas’, y los ready-mades. Las primeras implican un ‘hacer’, una *fabricación*, los segundos la apropiación de una idea.” *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁸ PAZ, Octavio - **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. 3.^a ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004. Coleção “Elos”. p. 20.

²⁹ KRAUSS, Rosalind (1941-).

intitulado *Fontaine* [Fonte], de 1917), o artista claramente não fabricou ou construiu a escultura.”³⁰

A autora arremata, ciente de que “Em lugar disso, elegera um objeto entre o número quase infinito de produtos industrializados que preenchiam passivamente o espaço de sua experiência cotidiana. Um objeto sobre cuja feitura ele não tivera o menor controle. Por conseguinte, não poderia ser tomado como portador da marca de um ato criativo, ou seja, o objeto não surgia como algo proveniente do manancial de ideias e emoções pessoais do artista. [...] a ‘obra’ de Duchamp era simplesmente um ato de seleção. Assim, Duchamp convertera-se em uma espécie de comutador [...] mas que evidentemente não guardaria com ele uma relação convencional na qualidade de seu ‘autor’. [...] Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos *ready-mades* é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões.”³¹

Octavio Paz, em consonância com R.K., aborda igualmente este tema, ao asseverar que “Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor.”³²

A mencionada contradição como recesso do gesto inquietante realizado por Duchamp, exposta por Paz, nos reporta à estrutura de linguagem convencionalizada ao sentido de obra, condição esta designada pelo signo – composto com somatório do significado ao significante. Sob os preceitos desta conformação, o significado, o qual se consubstancia no conceito, seria destruído ou destituído de sua importância pelo contrassenso instaurado por M.D., não aniquilando ou suprimindo a obra em si, e, sim, sua noção até então estabelecida. Contudo, tal atitude viria a propiciar o deslocamento da própria arte, antes contida ou confinada ao objeto – seu significante e contraponto ao significado –, rumo ao gesto promovido pelo artista e ao ato de construir uma questão. Quanto ao significante, a forma pelo componente evidenciada, este, em face às

³⁰ KRAUSS, Rosalind - **Caminhos da Escultura Moderna**. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção “a”. pp. 88-89.

³¹ *Ibid.*, pp. 89-91.

³² PAZ, Octavio - *op. cit.*, p. 23.

circunstâncias inferidas, perderia analogamente o seu sentido, pois não prosseguiria em ser o contentor de um significado, o receptáculo da própria arte.

Ante a explanação de Krauss, verificamos o pressuposto artístico que caracteriza a obra. Notamos que o segundo argumento mostra-se semelhantemente tratado pela autora, que já se refere ao item eleito e transplantado como *escultura*. A particularidade escultural aqui estabelecida confirma-se em outra passagem do texto de R.K., na qual esta nos esclarece que “Em 1913-14, Duchamp envolvera-se diretamente com produtos industriais propriamente ditos, ao criar suas duas primeiras ‘esculturas’: uma roda de bicicleta presa num banco de cozinha e uma armação para secar garrafas, produzida comercialmente, que ele se limitou a assinar [...]. Em outras palavras, tinha ingressado na fase madura de sua carreira, marcada por uma constante obsessão pela pergunta: o que ‘faz’ uma obra de arte?”³³

O questionamento de Marcel Duchamp sobre a natureza de uma obra de arte, enfatizado previamente por Michael Archer, reaparece em Rosalind Krauss, e o amadurecimento no qual ingressou M.D. era igualmente solicitado por este ao observante, do qual exigia não mais a mera e simples fruição da visualidade pertencente ao objeto, mas a percepção dos conceitos, ideias e pensamentos contidos na obra.

Quanto ao viés escultórico, presente na constituição física e argumentativa do *ready-made*, a atribuição da terminologia condizente manifesta-se em Krauss noutras diversas oportunidades. Esta segunda instância, situada na encruzilhada existente entre os desígnios, intenções e procedimentos do fomentador e todas as mínimas, razoáveis ou medianamente comprováveis relações encontradas pelo espectador, habita o âmago do domínio da Escultura.

Ainda sobre o segundo aspecto, observamos R.K. pronunciar que:

1. “A *Fontaine*, de 1917, era um mictório que Duchamp girou noventa graus, de modo que o lado que normalmente estaria conectado à parede passa a ser agora a parte inferior ou a base da escultura. Nessa sua nova posição, o trabalho foi assinado com um pseudônimo e datado: ‘R. Mutt/1917.’”³⁴

³³ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 88.

³⁴ *Ibid.*, p. 94.

2. “Duchamp inscreveu a *Fontaine* na mostra dos independentes de Nova York, onde – o que não é de surpreender – foi eliminada (escondida pelos organizadores da exposição). As razões disso foram, presume-se, duas. A principal, provavelmente, era de que a escultura não era senão um objeto comum, enquanto a menos séria era a de que, por ser um mictório, o objeto violava os limites do bom gosto.”³⁵
3. [O] “pseudônimo empregado por Duchamp [...], seu pronunciado ‘*Eros c’est la vie*’ [Eros é a vida], se traduz como uma declaração de base sexual ou do significado erótico da vida. E é esse significado erótico que [...] parece acompanhar a presença escultural de vários *ready-mades*.”³⁶

Para que possamos ingressar no terceiro aspecto, concernente à peculiaridade primeira, conceitual, ao abordarmos as possíveis interpretações do circunstante – o elemento ao qual a obra se destina e no qual esta se completa –, devemos estar atentos às numerosas qualidades de entendimento que extrapolam uma absorção razoável ou minimamente admissível das intenções do realizador.

No universo linguístico, perante o constatado e de acordo com o semiólogo francês Roland Barthes,³⁷ ao tratar da estrutura da linguagem: “O signo é, pois, composto de um significante e um significado.”³⁸ Sendo estes seus componentes, o primeiro refere-se à forma expressa e, o seguinte, ao conteúdo. Deste modo, em uma forma do conteúdo, apresenta-se a organização formal do significado, onde este e o significante instituem uma única condição.³⁹

Nas artes visuais, em ampla parcela dos objetos produzidos ao longo da segunda metade do século XX e, particularmente, nos artigos de Duchamp, nota-se um distanciamento temporal e perceptivo entre a absorção da forma e a compreensão do teor de uma determinada obra, cisão usualmente gerada pela exacerbação no caráter argumentativo como meio de propiciar o questionamento e a análise por parte do observador.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, pp. 96-97.

³⁷ BARTHES, Roland (1915-1980).

³⁸ BARTHES, Roland - **Elementos de Semiologia**. 3.^a ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1974. p. 43.

³⁹ *Ibid.*

Ao considerarmos a apreciação de um contexto similar no campo da literatura, verificamos que, sob a ótica do semiólogo, escritor e filósofo Umberto Eco,⁴⁰ “existe uma forma de expressão que segmentou a substância de modo isomorfo àquele pelo qual atualmente, no interior de um dado modelo cultural, é considerada a forma do conteúdo que segmentou a substância do conteúdo. [...] Quando muito se pode dizer que a uma unidade de forma da expressão correspondem diferentes unidades de forma do conteúdo [...]”⁴¹

Entretanto, de acordo com Eco, “existem critérios para limitar a interpretação. Caso contrário, correríamos o risco de nos ver diante de um paradoxo meramente linguístico [...]”⁴², ou seja, “O destinatário [...] não estaria autorizado a dizer que a mensagem pode significar *qualquer coisa*. Pode significar muitas coisas, mas há sentidos que seria despropositado sugerir. [...] Se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado.”⁴³

Diante do exposto por Umberto Eco e, de maneira semelhante, por Roland Barthes, percebemos que os argumentos manifestos nos permitem notar que a organização de pensamento alusiva à categoria linguística, nestas circunstâncias, se adequa de modo análogo às artes visuais, o que nos propiciaria, em decorrência do sugerido, o uso pelas mesmas das assertivas colocadas por ambos os autores – concernentes ao entendimento das questões apontadas e a seus possíveis desdobramentos.

O terceiro aspecto em meio a aqueles que caracterizam as origens do *ready-made*, primordial em sua concepção, conceitual, institucionalizado por Duchamp e de natureza questionadora e ampliadora dos horizontes de nossa compreensão artística, começa, então, a ser percebido nas frases que finalizam as ponderações iniciais dos quatro autores, dentre os citados anteriormente, que abordam os objetos de M.D.:

⁴⁰ ECO, Umberto (1932-).

⁴¹ ECO, Umberto - **As Formas do Conteúdo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. Coleção “Estudos”. Volume 25. p. 66.

⁴² ECO, Umberto - **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Coleção “Tópicos”. p. 46.

⁴³ *Ibid.*, pp. 50-51.

1. “Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos.”⁴⁴
2. “Os *ready-mades* de Duchamp supõem um questionamento e uma ampliação verdadeiramente radical dos limites da arte.”⁴⁵
3. “Em outras palavras, tinha ingressado na fase madura de sua carreira, marcada por uma constante obsessão pela pergunta: o que ‘faz’ uma obra de arte?”⁴⁶
4. “Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor.”⁴⁷

A perda na consideração de Duchamp pelos meios tradicionais de arte, que eclodiu em uma nova percepção ou atitude, pode ser observada perante o enfoque de outras duas posturas, geradas em circunstâncias por ele vividas e inseridas em um determinado período histórico. A primeira, parcialmente analisada, diz respeito a sua crescente estima pela condição ideativa na produção de suas obras, ou *coisas* – como preferia em diversas oportunidades chamá-las.

Sobre a etapa de transição e o início de um novo processo, Duchamp consigna que: “Perto de 1911. Foi nesta época que eu abandonei o lado fauvista para me aproximar dessa coisa que eu tinha visto, que me interessava, que era o cubismo. Eu o encarei com muita seriedade.”⁴⁸ No entanto, com “Uma desconfiança contra a sistematização. Nunca consegui me conter o bastante, para aceitar fórmulas estabelecidas, copiar, ou ser influenciado, ao ponto de me lembrar de alguma coisa vista na véspera, numa vitrina de galeria.”⁴⁹ Posteriormente, conclui: “O cubismo interessou-me apenas durante alguns meses. Ao fim de 1912 eu já pensava em outra coisa. Então, foi uma forma de experiência, mais que uma convicção.”⁵⁰

⁴⁴ ARCHER, Michael - *op. cit.*, p. 03.

⁴⁵ “Los ready-mades de Duchamp suponen un cuestionamiento y una ampliación verdaderamente radical de los límites del arte.” JIMÉNEZ, José - *op. cit.*, p. 14.

⁴⁶ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 88.

⁴⁷ PAZ, Octavio - *op. cit.*, p. 23.

⁴⁸ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 41.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

O segundo posicionamento refere-se ao lato interesse de M.D. – diametralmente oposto à sua incapacidade – em adaptar-se à vanguarda cubista, devido à consumação de uma pintura com reduzida consistência plástica e que demonstrava sua restrita consciência dos procedimentos e buscas engendrados por aqueles pintores.

De acordo com a autora e historiadora de arte Janis Mink,⁵¹ ao fazer menção à obra *Nu Descendo Uma Escada Nº 2*, este “foi o trabalho que mudou a vida de Marcel Duchamp. [...] este ‘nu’ era uma versão mais radical e mecanizada das figuras anônimas de *Rapaz e Rapariga na Primavera*.”⁵² O caráter dúbio e a dualidade mencionados no parágrafo acima são consubstanciados na sequência da explanação de Mink. Segundo a pesquisadora, “Quando Duchamp apresentou este trabalho no *Salon des Indépendants*, teve uma recepção fria. O pintor e teórico cubista Albert Gleizes,⁵³ que pertencia à comissão de exibição, pediu aos irmãos de Duchamp, Jacques Villon⁵⁴ e Raymond Duchamp-Villon,⁵⁵ para o persuadirem a desistir ‘voluntariamente’. Na sua opinião, este trabalho não estava de acordo com o que o círculo cubista pretendia para a sua exposição, que se desejava representativa. Parecia-lhes demasiado ‘futurista’ [...]. Os cubistas queriam clarificar e reforçar a sua posição face aos outros ‘ismos’ que começavam a despontar. Com ar sério e embaraçado, os irmãos mais velhos pediram a Duchamp que cedesse, o que ele fez sem exaltações.”⁵⁶

Deste modo, verificamos que Duchamp uniu à sua incompreensão e posterior decepção frente ao cubismo, a busca por construir o seu respectivo arcabouço de um novo imaginário pessoal, ou seja, devido à sua inadaptação ao modelo de arte vigente, lhe foi necessário criar o próprio sistema. Desde os primórdios de seu processo pictórico e artístico, M.D. sempre esteve altamente referenciado pelo sentido conceitual da obra e tal atitude o lançava cada vez mais próximo à concepção de seu *ready-made*, contudo, cada vez mais distante de reproduzir ou sequer assimilar a abordagem e os fundamentos do pensamento cubista.

Pierre Cabanne corrobora neste sentido, ao comentar que “É a partir do *Nu Descendo uma Escada* [...] que se desliga dos meios exteriores da pintura para se ater a

⁵¹ MINK, Janis (1958-).

⁵² MINK, Janis - **Duchamp**. Colônia: Taschen, 2006. p. 27.

⁵³ GLEIZES, Albert (1881-1953).

⁵⁴ VILLON, Jacques (1875-1963).

⁵⁵ DUCHAMP-VILLON, Raymond (1876-1918).

⁵⁶ MINK, Janis - *op. cit.*, p. 27.

sua significação, ficando fora não somente de sua representação, da qual já havia se libertado, mas, sobretudo, de seu conteúdo. Tentou aproximar-se da realidade do objeto criado, com sua própria identidade plástica dentro de sua absoluta objetividade [...]”.⁵⁷

O crítico de arte e teórico de estética Clement Greenberg⁵⁸ nos fornece uma descrição mais abrangente e aprofundada deste segundo aspecto. Greenberg menciona que “Duchamp, a partir de 1912, é um exemplo diferente de inovação prematura. Mas na pintura que fez até 1913, [...] O fato de essas pinturas serem quase-futuristas e pseudocubistas não as prejudica necessariamente: o problema é que elas se dão um ar de novidade ao mesmo tempo em que conservam uma ‘infra-estrutura’ bastante convencional. Mas elas não abrem mão realmente das convenções que parecem estar descartando [...], o que contribuiu para torná-las um tanto ralas, quase da inconsistência de um papel. Elas nos mostram também que Duchamp ficara longe de entender o que era o verdadeiro cubismo.”⁵⁹

Greenberg acrescenta que “Os primeiros ‘objetos recuperados’ que montou, [...], de 1913, nos revelam que ele não sabia tampouco o que eram de fato as primeiras construções-colagens de Picasso. Uma coisa era brincar com convenções há muito estabelecidas (embora nem mesmo isso seja assim tão fácil quando estão em jogo as convenções essenciais da ilusão); outra era ‘brincar’ com convenções mais recentemente estabelecidas, como os planos instáveis do cubismo. Só era possível fazer face a uma convenção nova assim mediante um gosto verdadeiramente agudo. Duchamp, ao que parece, não o tinha. [...] Não posso deixar de pensar que foi por frustração que Duchamp se tornou tão ‘revolucionário’ a partir de 1912; e que foi por ter perdido a esperança de ser novo e avançado em sua própria arte que ele passou a se colocar contra a arte formal em geral.”⁶⁰

Constatamos, ante aos dois parágrafos pregressos, que a argumentação de Greenberg vai de encontro às assertivas de Mink, de Cabanne e às orientações deste estudo sobre os motivos e o processo de transformação na arte de Duchamp, que o levaram, posteriormente, à criação do *ready-made*.

⁵⁷ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 10.

⁵⁸ GREENBERG, Clement (1909-1994).

⁵⁹ GREENBERG, Clement - Seminário Seis. In **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 138.

⁶⁰ *Ibid.*

Finda a explanação inicial sobre as origens do referido objeto, bem como o transcurso do período de transição de Marcel Duchamp rumo às novas questões por ele engendradas, e retornando à relação entre *ready-made* e escultura, conjecturada por Rosalind Krauss, devemos nos ater de antemão e fundamentalmente ao que se tem convencionalizado no decorrer de alguns séculos em chamar de *escultura*.

Com o intuito de melhor configurar o dilema e o caráter duvidoso do vínculo supracitado, observemos a seguinte conversa entre Pierre Cabanne e M.D., na qual, reportando-se ao início dos anos 50, Cabanne comenta que “Naquela época, você executou novos *ready-mades*, coisa que não fazia há dez anos.”⁶¹ Duchamp o corrige dizendo que “Não eram *ready-mades*, mas coisas esculpidas, coisas em plástico...”⁶² Cabanne prossegue: “Nas esculturas, aliás, há uma espécie de erotismo...”⁶³ M.D. assente: “Claramente. Não eram completamente um *trompe-l’oeil*, mas enfim, era muito erótico mesmo assim. Além disso, não fiz mais que duas ou três coisas como aquelas.”⁶⁴ P.C. arremata: “O *Objeto-Dardo*, *ready-made* fálico, a *Folha de Videira Fêmea*.”⁶⁵ M.D. complementa: “Sim. A *Cunha de Castidade* que ofereci à minha mulher [...]. Era a cunha de castidade tomada no sentido de cunha que se enfia, não do lugar.”⁶⁶

Percebemos no diálogo acima transcrito, recolhido ao conjunto de entrevistas concedidas pelo artista a Pierre Cabanne na década de 60 do século passado, que, apesar de decorridos quarenta anos desde a chegada do objeto duchampiano, a dúvida entre o que era ou não *ready-made*, ou escultura, se mostrava presente, inclusive a um crítico de arte, jornalista e escritor experiente como Cabanne. Verificamos, mesmo após a correção assinalada por M.D., que o teórico – de maneira similar a muitos outros especialistas – faz menção a uma das obras citadas como “*Objeto-dardo*, *ready-made* fálico”,⁶⁷ ao que Duchamp acaba por assentir, sem corrigi-lo, pois um aspecto dúbio e dualista da obra se fazia presente mais uma vez.

⁶¹ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 149.

⁶² CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 149.

⁶³ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 150.

⁶⁴ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 150.

⁶⁵ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 150.

⁶⁶ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 150.

⁶⁷ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 150.

Obtemos em Krauss, assim como já era possível encontrar no pensamento do filósofo e crítico de arte Gotthold Lessing,⁶⁸ algumas das respostas a este dilema. Preliminarmente, R.K. nos informa que “Embora tenha sido escrito no século XVIII, o tratado estético de Gotthold Lessing, *Laocoonte*,⁶⁹ aplica-se diretamente à discussão da escultura nos dias de hoje. Isso porque, no decurso de sua argumentação, Lessing julga necessário indagar sobre a natureza da escultura e considerar de que modo podemos definir a singular experiência dessa arte.”⁷⁰

Por sua vez, de modo similar, Duchamp “pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos.”⁷¹ Devemos notar que a indagação de Lessing no século XVIII apresenta-se, igualmente, em Duchamp, na passagem do século XIX ao XX, e reaparece em Krauss, ao final do século XX e início do XXI.

Apesar de Lessing e Krauss interpelarem o assunto sob o interesse da escultura, o questionamento mostra-se válido em escala mais abrangente, tal qual nos inquirir Marcel Duchamp. Pelo momento, contudo, procuraremos nos ater à adjacência escultórica, princípio e fim desta pesquisa.

Em sua assertiva seguinte, Krauss corrobora, em parte, as proposições centrais deste capítulo – e, mais além, desta dissertação – ao aduzir que “Se a formulação dessas mesmas questões tornou-se mais necessária ainda, é porque a escultura do século XX adotou, repetidamente, formas que o público contemporâneo teve dificuldade de incorporar às suas ideias convencionais acerca da função característica das artes plásticas.”⁷² R.K. acresce que “A questão do que se pode considerar propriamente um trabalho de escultura tornou-se cada vez mais problemática. Por conseguinte, será conveniente, ao se empreender um estudo da escultura deste século, examinar, a exemplo do fez Lessing duzentos anos atrás, a categoria geral de experiência em que a escultura se insere.”⁷³

⁶⁸ LESSING, Gotthold (1729-1781).

⁶⁹ LESSING, Gotthold - **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. 2.^a ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

⁷⁰ KRAUSS, Rosalind - Rosalind Krauss; Gotthold Lessing. In **Caminhos da Escultura Moderna**. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção “a”. p. 01.

⁷¹ ARCHER, Michael - *op. cit.*, p. 03.

⁷² KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 01.

⁷³ *Ibid.*

Segundo Krauss, “em seu *Laocoonte*, Lessing começa por definir as condições limitadoras de cada arte. [...] Lessing incursiona por aquilo que denominamos crítica normativa. Ele procura estabelecer normas, ou critérios objetivos, que permitam definir o que é natural a um empreendimento artístico determinado e compreender quais seus poderes especiais de criar significado. Assim, em resposta à pergunta ‘o que é escultura?’, Lessing declara que a escultura é uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço.”⁷⁴

Em presença da asserção de Lessing, principiamos a perceber que algumas das características marcantes de procedimentos artísticos mais recentes e alusivos ao século XX, como a instalação, o objeto e a *land art*, encontram-se inseridas no conceito fundamental de escultura exposto por aquele, no setecentismo.

Ao confrontar as ponderações de Gotthold Lessing, deduzias de uma apreciação escultórica mediante a apreensão do olhar esteta vigente no século XVIII, com a argumentação produzida no século passado, Krauss cita que “Na década de 30, [...] no livro *Modern Plastic Art*,⁷⁵ o primeiro a tratar seriamente da escultura do século XX, a autora Carola Giedion-Welcker,⁷⁶ volta-se inteiramente para o caráter espacial do trabalho escultural. O entusiasmo de Giedion-Welcker pelas realizações modernas dessa arte decorre de sua percepção da crescente pureza com que a escultura foi concentrada em seu caráter espacial. [...] Ela observou, ao longo de toda a escultura moderna, forjar-se manifestamente uma relação entre essa matéria inerte e um sistema de configuração imposto a ela, de modo que se estabelecia, no espaço estático e simultâneo do corpo escultural, uma comparação entre duas formas de quietude: a substância densa e imóvel do objeto e um sistema lúcido e analítico que aparentemente lhe havia dado forma.”⁷⁷

De acordo com Krauss, “Ela identificou dois grandes caminhos por meio dos quais essa cristalização da matéria fora levada a cabo em fins da década de 30. Os escultores haviam analisado o material estático ‘quer através de uma deliberada simplificação dos volumes, quer em termos de desintegração da massa pela luz’. A obra de Brancusi foi o exemplo adotado pela autora da capacidade que tem o escultor de

⁷⁴ *Ibid*, p. 03.

⁷⁵ GIEDION-WELCKER, Carola - **Modern Plastic Art**. Zurique: H. Girsberger, 1937.

⁷⁶ GIEDION-WELCKER, Carola (1893-1979).

⁷⁷ KRAUSS, Rosalind - Rosalind Krauss; Carola Giedion-Welcker. In **Caminhos da Escultura Moderna**. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção “a”. p. 04.

reduzir o material à simplicidade volumétrica, ao passo que Naum Gabo⁷⁸ avultava como o mais nítido expoente do uso da luz pelo construtor para abrir a matéria a uma análise de sua estrutura.”⁷⁹

Em virtude das asseverações de Lessing, Gideon-Welcker e da própria Rosalind Krauss, podemos constatar com maior clareza, no campo escultórico, a presença intrínseca da assertiva filosófica de Roland Barthes, relacionada à estrutura básica da composição do signo, originada pela complementação da forma, ou significante, ao conteúdo, seu significado, constituindo um único fenômeno – neste caso, a escultura.

Entretanto, ao tratar do *ready-made*, utilizando como exemplo a *Fontaine*, Krauss afiança que “Para Duchamp, todavia, o trabalho deixara de ser um objeto comum, pois sofrera uma transposição. Levava um tomo ou sofrera uma inversão de modo a ficar apoiado em um pedestal, o que equivale dizer que fora reposicionado, e tal reposicionamento físico representava uma transformação que deve ser lida em um nível metafísico.”⁸⁰

No reposicionamento do objeto começamos a notar que a composição do signo é, então, afetada em sua estrutura básica, havendo uma nova percepção de seu segundo aspecto, o significado. Para R.K., “Esse ato de inversão compreende um momento em que o observador é obrigado a perceber que um ato de transferência teve lugar – um ato em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte. Tal momento de percepção é o momento em que o objeto se torna ‘transparente’ a seu significado. E esse significado nada mais é que a curiosidade da produção – o enigma do como e do porque isso aconteceu. [...] A natureza desse reconhecimento difere daquele da escultura construtivista ou cubista. Não se trata de decifrar a construção formal do objeto ou o modo como as partes podem relacionar-se mutuamente na natureza dos signos ou conjuntos de significado. É um reconhecimento que, muito embora deflagrado pelo objeto, de certa forma não *diz respeito* ao objeto.”⁸¹

Ao colocar uma demanda como o elemento condizente ao significado, Marcel Duchamp criava um alargamento entre a percepção da forma, do significante, e a

⁷⁸ GABO, Naum (1890-1977).

⁷⁹ KRAUSS, Rosalind - Rosalind Krauss; Carola Giedion-Welcker. In **Caminhos da Escultura Moderna**. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção “a”. p. 04.

⁸⁰ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 94.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 94-95.

compreensão de seu conteúdo. Mediante este procedimento, M.D. retirava do objeto sua capacidade de significar, pois sua significação estaria contida no gesto do autor e na estrutura temática e argumentativa que lhe interessasse abordar. Por conseguinte, Duchamp havia, então, instaurado um novo conjunto de possibilidades tanto à arte como para o artista e, conseqüentemente, ao espectador – não a possibilidade de criar mais um artigo destinado à fruição retiniana, contudo a capacidade de formular uma questão.

1.2 A argumentação dos teóricos

O processo investigativo e a elaboração de teorias por parte de alguns dos principais historiadores, críticos e estetas que discorreram sobre a modificação de paradigmas fomentada nas artes visuais pelo surgimento do *ready-made*, assim como as colocações do próprio Marcel Duchamp, nos servem de ponto de partida rumo a um percebimento mais aprofundado do objeto em si – como elemento imagético das intenções conceituais de seu autor e detonador de pensamento especulativo na mente do espectador – e, analogamente, dos desdobramentos e possibilidades engendrados no meio artístico, manifestos nos movimentos inovadores e revolucionários de sua época e na arte produzida até a contemporaneidade.

Em sua atuação no campo teórico da estética, o crítico de arte Clement Greenberg, em um de seus seminários pedagógicos, sustenta que “Demonstrou-se algo que de fato valia a pena demonstrar. Arte do tipo da de Duchamp mostrou, como nunca acontecera até então, o quão ampliada pode ser a categoria da experiência estética formal. Embora sempre tivesse sido verdade, tinha que ser demonstrada para que pudesse ser reconhecida como verdadeira.”⁸² Segundo Greenberg, “Desde então [dos readymades de Duchamp] tornou-se mais evidente também que tudo o que pode ser experimentado esteticamente pode também ser experimentado enquanto arte. Em resumo, a arte e a estética não só se sobrepõem, mas coincidem.”⁸³ Na conferência seguinte, Greenberg conclui: “Fica então claro que quando nenhum julgamento de valor estético, nenhum veredito de gosto está presente, então a arte também está ausente, como qualquer tipo de experiência estética. É simples assim.”⁸⁴

Ao analisar as afirmações de Greenberg, o igualmente crítico e professor de estética, semiologia e história da arte Thierry de Duve⁸⁵ observa que “O grande obstáculo para se entender de forma apropriada o *insight* de Greenberg é o fato de que, em sua doutrina, a sobreposição de arte e estética se define como ‘gosto’. [...] as questões não são tão simples assim; não o é sobretudo o momento em que os

⁸² GREENBERG, Clement - Seminar Six. In **Arts Magazine**. nº 50. Nova York: Arts Communication Group, junho 1976. p. 93.

⁸³ GREENBERG, Clement - Counter-Avant-Garde. In **Art International**. Lugano: J. Fitzsimmons, maio 1971. p. 129.

⁸⁴ GREENBERG, Clement - Seminar Seven. In **Arts Magazine**. nº 50. Nova York: Arts Communication Group, junho 1976. p. 97.

⁸⁵ DUVE, Thierry de (1944-).

readymades de Duchamp são reconhecidos por ter trazido à tona não apenas a sobreposição, mas a perfeita coincidência entre experiências artística e estética.”⁸⁶

Devemos estar atentos ao fato de que, apesar dos especialistas se mostrarem condizentes à provável sobreposição entre arte e estética, sendo que, para Greenberg, na ausência de valores estéticos aquela seria inexistente, e a Thierry de Duve, em consonância àquela, ambas coincidem perfeitamente – divergindo os autores somente quanto à plausível relevância ou não do critério referente ao gosto –, a arte em Marcel Duchamp e, mais estritamente, em seu *ready-made*, reside fundamentalmente na proposição de ideias e no emprego do gesto artístico, ou seja, a arte persiste em prosseguir existindo apesar da ausência de valores estéticos.

Em virtude das colocações dos dois estudiosos, percebemos a presença de algumas sutilezas que criam nuances na estruturação do pensamento crítico utilizado nas artes visuais. Quanto a estes atributos, de acordo com o autor e professor de arte Allen Leepa,⁸⁷ verifica-se a seguinte definição do termo: “O que é crítica? É o uso de discriminação do julgamento de qualquer coisa. Como tal, é um fator elementar da experiência. Julgamos a nós mesmos, aos outros e ao próprio conhecimento. Julgar é empregar padrões. Uma coisa pode ser certa ou errada, boa ou ruim, válida ou não válida, de acordo com os critérios empregados. Seria de se supor que um dos principais problemas com que se defronta a crítica de arte é o estabelecimento de tais padrões. Mas realmente podem os padrões ser determinados? O que está sendo julgado? Quais são os critérios usados? Os problemas levantados por tais questões são mais facilmente levantados do que respondidos.”⁸⁸

No entanto, Leepa instaura a premissa de que “Há outra maneira de se encarar o problema da crítica, isto é, vê-la como meio de descrever, identificar e analisar aquelas características que marcam exclusivamente uma determinada obra de arte. O que é tentado de uma maneira, tanto quanto possível, precisa e objetiva, sem a aplicação imediata de julgamentos subjetivos, e com uma referência mínima a padrões apriorísticos. É impossível, naturalmente, deixar de usar todos os padrões, já que em todas as percepções há sempre algum ponto de referência, alguma nuance filosófica ou

⁸⁶ DUVE, Thierry de - Kant depois de Duchamp. In **Revista do Mestrado em História da Arte EBA - UFRJ**, nº 5. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, 1998. p. 130.

⁸⁷ LEEPA, Allen (1919-2009).

⁸⁸ BATTCKOCK, Gregory - Allen Leepa. In **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção “Debates”. Volume 73, p. 164.

psicológica. A ênfase dada a esta forma de crítica, no entanto, faz parte da *Gestalt* interna de uma obra de arte e não está no seu relacionamento com sistemas estéticos de valor, estandardizados. As funções do crítico, então, são as de observar, descrever e revelar – tão precisa e objetivamente quanto possível – o que o artista está tentando dizer e mostrar como ele é, ou não, bem sucedido na realização dos seus objetivos.”⁸⁹

Diante às considerações expostas, notamos que a conformação básica necessária ao teórico de arte lhe serve tão somente como arcabouço para credenciá-lo à possibilidade de investigação da obra de um artista específico, pois o estabelecimento dos propósitos do respectivo autor e a natureza intrínseca de sua produção residem e permanecem contidos na apresentação dos devidos elementos e de suas intenções como realizador.

De acordo com A.L., devemos observar que “Apesar de a habilidade do crítico em ser objetivo depender do seu conhecimento e da sua experiência como historiador e filósofo da Arte, esteta, artista, ele não funciona exclusivamente em nenhuma dessas funções. O papel principal do crítico relaciona-se com a obra de arte em si mesma. De outra maneira, a obra de arte tornar-se-ia enfraquecida, ou perdida, com o crítico funcionando como um prisioneiro de pontos de vista fixos. Em outras palavras, se a Arte é considerada com a expressão de um conjunto estático de ideias, experiências, valores estéticos, ou mesmo posições humanísticas, a crítica imporá nas obras que vê os conceitos, princípios e atitudes inerentes ao sistema de avaliações que está empregado. Esse ponto de vista – a crença num conjunto absoluto de fundamentos aplicáveis a todas as artes de todos os tempos – tem conduzido a inúmeros enganos estéticos.”⁹⁰

Sob a luz da construção do argumento delineada acima, verificamos a sutil fronteira que aparta da possível assimilação do conteúdo de um artigo peculiar o crítico, esteta ou historiador que venha a dele se aproximar alicerçado e calcado única ou prioritariamente em seu conhecimento adquirido e em uma ordenação de critérios previamente estipulada.

Leepa atenta ao fato de que “Para entender o presente é útil conhecer suas raízes no passado. Uma das características principais de vários movimentos contemporâneos de vanguarda é a sua ruptura com a tradição do Romantismo. O ideal romântico tem

⁸⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 165-166.

sido um dos fatores dominantes em Arte. No seu âmago estão a expressão emocional e a interpretação pessoal. Isto é tão verdade em relação ao Expressionismo Abstrato como em relação ao Fauvismo ou ao Impressionismo. A ênfase no movimento romântico está na visão pessoal do artista, nos seus sentimentos, no seu ponto de vista, nas suas reações, sonhos e ideais.”⁹¹

Posto que inúmeros movimentos filosóficos e artísticos floresceram ao longo da História, deve permanecer inequívoco que não nos cabe aqui elucidar quais detêm os pontos de vista mais adequados e mesmo se, por quaisquer que sejam os motivos e circunstâncias, existem alguns que os possuam, e, sim, a análise de cada concepção ideativa apresentada, assim como os objetos artísticos por aquelas ensejados e mediante as configurações intrínsecas aos próprios modelos.

Ao tratar da mudança na sistematização do pensamento humano diante do declínio do Romantismo – corrente filosófica no século XIX – e do advento do Existencialismo, A.L. estabelece que:

1. “O Existencialismo, uma das filosofias mais vitais do século XX e, particularmente, do mundo do pós-guerra, sustenta que a condição do homem é absurda – ele está incapacitado de entender qual a razão da sua existência. A continuarem a confiar em interpretações românticas imaginárias e subjetivas do mundo, os existencialistas preferem encarar a existência fenomenologicamente. A sua posição está obviamente em contradição flagrante com a dos românticos.”⁹²
2. “O Existencialismo desafia muitos dos mais encarecidos valores, pressupostos, teorias e crenças dos séculos XIX e XX. [...] A Arte foi colhida nesta mudança da avaliação do homem por si mesmo e pelo seu papel neste mundo. Alguns dos novos movimentos não levam mais a sério a ideia de que a arte é a encarnação de um mundo subjetivo, inatingível e imaginário, que de alguma maneira deve ser reexperimentado pelo espectador. Ao contrário, este é livre para experimentar seu próprio mundo [...].”⁹³

⁹¹ *Ibid.*, p. 167.

⁹² *Ibid.*, p. 169.

⁹³ *Ibid.*

3. “O Existencialismo afirma que é impossível estabelecer a verdade necessária de qualquer conhecimento adquirido pela experiência. As investigações sensoriais do homem não fornecem a informação necessária que tornaria possível chegar a certas ou necessárias conclusões sobre a natureza da Arte – o seu fim último, a sua estrutura, o seu significado. [...] A Ciência não revela a verdade última sobre um objeto. [...] O homem só pode estar certo de que determinados conceitos serão extraídas certas consequências, uma vez que esses conceitos sejam por ele definidos. Tais conceitos, no entanto, são limitados pela teoria em que se baseiam. As teorias não são absolutas. A atitude de que o homem existe num estado de total ignorância pode levar a uma posição de completo ceticismo: o homem é incapaz de conhecer coisa alguma sobre o mundo que seja absolutamente necessária ou verdadeira.”⁹⁴
4. “Os existencialistas negam a ideia clássica de tragédia e voltam-se para a paródia; o homem contemporâneo pode ser tratado apenas de maneira derrisória, já que a sua posição no mundo é mais absurda do que simplesmente trágica. A paródia é mais desesperada do que a tragédia, pois ridiculariza a esperança, assim como o desespero: o âmago da comédia está na incongruidade.”⁹⁵

Perante o modelo existencialista, nos deparamos com Duchamp e seu distinto senso de humor. Sua ironia ao brincar com o sistema de arte e as convenções vigentes se demonstrou como uma das características marcantes de sua personalidade e, conseqüentemente, de sua obra, tornando-se, deste modo, teor de análise de boa parte da crítica especializada.

José Jiménez nos delinea um misto da abordagem artística duchampiana conjuntamente à sua particular jocosidade quando nos informa que “O *ready-made* está originariamente destinado a uma função utilitária, da qual pode se emancipar conceitualmente, esteticamente. Contudo, a obra de arte torna-se destruída se, em sentido recíproco, empregarmos-la como um mero utilitário. Isto é o que expressa o

⁹⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 174.

sugestivo paradoxo do (imaginado) *ready-made* recíproco: ‘utilizar um Rembrandt como tábua de passar!’”⁹⁶

Após reputar a alegação de que o objeto padronizado e industrializado pode irromper em uma determinada conjectura como um produto de arte, J.J. arremata sua narrativa com uma asserção irônica – porém teoricamente compreensível – de Duchamp, a qual faz menção à contingência da recíproca ser condizente, ou seja, de que uma obra possa ser transmutada ou convertida em um meio utilitário comum e sem qualquer valor artístico.

Jiménez enfatiza que “Ao eliminar a finalidade prática ou material dos objetos, ao retirá-los de seu contexto habitual, se propicia a consideração estética dos mesmos, não em um sentido ornamental ou sensível, senão em um sentido basicamente conceitual. Duchamp sempre insistiu que a dimensão material dos *ready-mades* era irrelevante, e que o principal era sua *ideia*. [...] com eles, não se poderia propor a questão de ‘um’ original: vivem como conceito, como ideia, no universo da reprodução técnica.”⁹⁷ Em sua apreciação sobre as intenções estratégicas e artísticas de M.D., Jiménez atesta que “Duchamp sabia muito bem o que buscava, o que queria fazer: uma obra que superasse, ou fosse mais além do estigma retiniano, que não se pudesse apreciar com um mero golpe de vista.”⁹⁸

Apesar da *Fonte* não ser o primeiro *ready-made* de Marcel Duchamp, ela serve como um divisor ou diferencial na análise da condução de seu trabalho, em virtude das circunstâncias inusitadas que envolveram a sua apresentação e do contexto no qual esta se evidenciou. Nela estão contidas todas as feições marcantes de um *ready-made* puro, não modificado, inclusos o gesto do autor e o peculiar deboche como predicados fundamentais da obra.

⁹⁶ “El ready-made está originariamente destinado a una función utilitaria, de la que puede emanciparse conceptualmente, estéticamente. Mientras que la obra de arte resulta destruida si, en sentido recíproco, se la emplea como un mero útil. Eso es lo que expresa la sugestiva paradoja del (imaginado) ready-made recíproco: ‘utilizar un Rembrandt como tabla de planchar!’” JIMÉNEZ, José - *op. cit.*, p. 15.

⁹⁷ “Al eliminar la finalidad práctica o material de los objetos, al sacarlos de su contexto habitual, se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental o sensible, sino en un sentido básicamente conceptual. Duchamp insistió siempre en que la dimensión material de los ready-mades era irrelevante y en que lo decisivo era su *idea*. [...] con ellos no pueda plantearse la cuestión de ‘un’ original: viven como concepto, como idea, en el universo de la reproducción técnica.” *Ibid.*, p. 14.

⁹⁸ “Duchamp sabía muy bien lo que buscaba, lo que quería hacer: una obra que superara, o fuera más allá de la impronta retiniana, que no pudiera apreciarse con un mero golpe de vista.” *Ibid.*, pp. 26-27.

No intuito de melhor assimilarmos a conjuntura anunciada, examinemos quando Cabanne se dirige a M.D. e rememora que “Em abril de 1916 você participou de uma exposição em New York, chamada ‘Quatro Mosqueteiros’ [...]. Você estava também entre os fundadores da Sociedade dos Independentes e apresentou na primeira exposição um urinol de porcelana intitulado *Fonte*, assinado R. Mutt, que foi recusado.”⁹⁹ M.D. o corrige, dizendo: “Não recusado. Não se podia recusar uma obra nos Independentes. [...] Foi simplesmente suprimida. Eu estava no júri, mas não fui consultado, porque os jurados não sabiam que fora eu que havia enviado; escrevi o nome Mutt para evitar quaisquer relações com coisas pessoais. A *Fonte* foi simplesmente colocada atrás de uma divisória e, durante toda a exposição, eu não sabia onde estava. Não podia dizer que fora eu quem havia enviado esse objeto, mas acho que os organizadores o sabiam pelos boatos. Ninguém ousou comentar. Fiquei chateado com eles e me retirei da organização. Depois da exposição, achamos a *Fonte* atrás da divisória e eu a recuperei!”¹⁰⁰

Em consonância e adendo ao exposto, de acordo com a subsequente transcrição retratada por Janis Mink, obtemos o seguinte comentário que notabiliza a ação do artista e utiliza-se, igualmente, de certa parcela de humor – pois inexiste o Sr. R. Mutt, o qual é apenas mais uma fabricação de M.D. para dissociá-lo da obra – em “[...] *The Blind Man*, uma revista publicada por Duchamp, [...], onde o caso R. Mutt foi definido com um ar falsamente inocente: ‘A *Fonte* do Sr. R. Mutt não é imoral, é absurda, tem tanto de imoral como uma banheira. É um objeto que se vê todos os dias nas montras dos canalizadores. Se o Sr. Mutt fez a *Fonte* com as suas próprias mãos ou não, isso não tem qualquer importância. Ele *Escolheu-a*. Pegou num artigo corrente da vida, colocou-o de forma que faz desaparecer o significado utilitário sob o novo título e ponto de vista – deu-lhe um novo sentido’.”¹⁰¹

Além da sátira e do gesto autoral, demonstrados no texto de Mink, confrontamos previamente, em alusão à *Fonte*, com algumas colocações de Krauss que denotam tanto a escolha e eleição de um elemento industrializado cotidiano por intermédio de M.D., sua atitude questionadora de encaminhá-lo à comissão do evento, a mudança de

⁹⁹ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 92-93.

¹⁰¹ MINK, Janis - *op. cit.*, p. 67.

ambiente e posicionamento naturais do dito objeto, assim como a sua transmutação incólume – de seu entendimento habitual ao âmbito artístico.

Conforme apuramos ao término da etapa precedente deste capítulo, R.K. propõe que “Para Duchamp, todavia, o trabalho deixara de ser um objeto comum, pois sofrera uma transposição. Levava um tobo ou sofrera uma inversão de modo a ficar apoiado em um pedestal, o que equivale dizer que fora reposicionado, e tal reposicionamento físico representava uma transformação que deve ser lida em um nível metafísico. [...] Esse ato de inversão compreende um momento em que o observador é obrigado a perceber que um ato de transferência teve lugar – um ato em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte. Tal momento de percepção é o momento em que o objeto se torna ‘transparente’ a seu significado. E esse significado nada mais é que a curiosidade da produção – o enigma do como e do porque isso aconteceu.”¹⁰²

Tomando ainda como base a *Fonte*, Krauss consolida, então, três pareceres aos quais devemos estar atentos, pois nomeiam no *ready-made* algumas questões subjetivas com que devemos nos defrontar:

1. “Voltando à *Fontaine*, podemos perceber de que modo um subtexto erótico se fixa ao objeto por intermédio do trocadilho visual sugerido pela forma do objeto em sua nova orientação. Pois sua posição e isolamento têm o efeito de antropomorfizar o mictório, emprestando ao desenho lasso de seu interior oco a sugestão de uma forma uterina e à sua superfície as curvas implícitas ao corpo feminino. [...] Caberia, neste ponto, a objeção de que, ao sugerirmos essa relação entre o torso nu feminino e a forma do mictório invertido, estaríamos respondendo à questão formulada por Duchamp – a saber, o que ‘faz’ uma obra de arte – em favor da metáfora. Ou seja, estamos indicando o gesto de transformação do artista, neste caso de um objeto industrial em uma imagem humana, como aquilo que constitui o trabalho de criação.”¹⁰³

2. “No caso da *Fontaine*, porém, o ato criativo do artista é tão obviamente mínimo e a transformação mesma tão absolutamente insignificante (ao deixar o mictório exatamente igual a todos os demais exemplares do gênero), que, em

¹⁰² KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, pp. 94-95.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 97.

lugar da impressão de termos encontrado uma resposta, devemos nos confrontar com toda uma nova série de questões estéticas. [...] A metáfora da *Fontaine* não parece ter sido forjada ou fabricada por Duchamp, mas sim pelo observador. Assim, as questões levantadas e postas em relevo são: qual é a expectativa de significado que projetamos nas obras de arte? Por que as concebemos como declarações que devem transmitir ou materializar algum conteúdo? Além disso, se tal conteúdo é gerado por nós mesmos – por nossa necessidade de encontrar um significado –, será justificado acreditarmos num vínculo causal desse conteúdo com o criador do objeto?”¹⁰⁴

3. “Assim, mesmo depois de identificarmos a ‘declaração’ metafórica do mictório, somos remetidos de volta à mesma percepção que tínhamos dele quando o percebíamos como um ‘mero’ objeto comercial. Isto é, somos remetidos a uma percepção do objeto como algo desvinculado de Duchamp no sentido pessoal, como algo existente, em lugar disso, na esfera das questões impessoais formuladas.”¹⁰⁵

Na primeira alegação efetuada por Krauss, principiamos em notar uma possibilidade de insinuação erótica, de antropomorfização do objeto selecionado e de utilização da metáfora como elemento que delinearía a obra.

Num segundo momento, somos levados a perceber que a resposta à pergunta eventualmente seja, na verdade, o surgimento de diversas outras questões e que o observador porventura possa constatar e participar ativamente do processo metafórico ensejado por Duchamp.

O aspecto seguinte, conjuntamente ao anterior, parece nos persuadir da neutralidade da obra, da ausência ou sublimação da figura do artista e, por conseguinte, da arte, ou o florescimento da *antiarte* –, pois a formulação de indagações seria algo impessoal e para além da alçada do instituidor.

Perante as condições do autor e do público, José Jiménez aponta que “Duchamp pensava que o artista é um *mediador*, e as obras, dispositivos *abertos*, cuja consumação como *ato criativo*, a realiza *o espectador*, que, com o tempo, torna-se *a posteridade*. Ou

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 97-98.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 98.

seja, segundo Duchamp, ‘o espectador estabelece o contato da obra com o mundo exterior, decifrando e interpretando suas profundas qualificações, para adicionar, assim, sua própria contribuição ao processo criativo’.¹⁰⁶

Em harmonia ao transcrito, o próprio M.D. nos esclarece que “O artista faz qualquer coisa, um dia, ele é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, para a posteridade. Não se pode suprimir isto, pois, em suma, é um produto de dois polos; há o polo daquele que faz uma obra e o polo daquele que a vê. [...] As colheres de madeira africanas não eram nada de mais no momento em que foram feitas, eram apenas funcionais; se transformaram depois em coisas belas, ‘obras de arte’.”¹⁰⁷

Podemos distinguir, diante ao anunciado, dois argumentos acrescidos à análise da estruturação ideativa de Duchamp. No primeiro, ao considerar ou construir suas concepções como recursos abertos, M.D. extrapola e amplia os horizontes da arte e das possibilidades criativas para os demais artistas e ao público. Evidente, e quanto a isso estamos de acordo, que o espectador sempre inteirou o elemento observado – seja ele visual, literário, etc. – ao absorvê-lo mediante seus pressupostos artísticos, o pensamento vigente no contexto em que habita e na época em que o vivencia, a cultura e os conhecimentos por ele adquiridos e suas ideias preconcebidas, ou seja, calcado em sua aptidão para estabelecer associações e em seu arcabouço intelectual para fazê-lo.

Quanto à menção subsequente, relativa ao segundo item estipulado, contudo, trata-se da capacidade do espectador em complementar a obra ainda na instância criativa, participando na elaboração de questionamentos, metáforas, etc., porém circunscrito ao campo de possibilidades aberto pelo artista e mediador, todavia, alheio à autoridade ou ao controle deste.

Sobre o interesse de Marcel Duchamp pela sublimação ou redução da figura autoral, o mesmo fica similarmente evidenciado quando Jiménez frisa que “Nos

¹⁰⁶ “Duchamp pensaba que el artista es un *mediador* y las obras dispositivos *abiertos*, cuya consumación como *acto creativo* la realiza *el espectador*, que con el tiempo llega a ser *la posteridad*. En definitiva, según Duchamp, ‘el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir así su propia contribución al proceso creativo’.” JIMÉNEZ, José - *op. cit.*, p. 07.

¹⁰⁷ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 122.

manuais, é habitual repetir a caracterização que André Breton¹⁰⁸ forneceu sobre eles [...]: ‘objetos manufacturados promovidos à dignidade de objetos de arte pela eleição do artista’. [...] Esta formulação permite se pensar em uma expansão arbitrária e indeterminada daquilo que pode ser artístico, tomando como ponto de partida ‘o renome’ ou ‘a fama’ de um criador. A verdade é que a intenção de Duchamp se dirigia, precisamente, no sentido oposto, do questionamento do autor, da ‘função criadora do artista’, como diria Pierre Cabanne.”¹⁰⁹

No que concerne à asserção de Duchamp, qualificando o artista por mediador e as obras como questões profundas, podemos encontrar em Umberto Eco o discurso necessário à melhor compreensão do argumento exposto. Segundo Eco, “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.”¹¹⁰ Ao mencionar, em particular, as poéticas contemporâneas, Eco sugere que estas, “ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma ‘ambiguidade’ de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes.”¹¹¹

De acordo com Eco, nos é apresentada a “Obra aberta como proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas.”¹¹² Eco procura, então, nos demonstrar “a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária definitiva, esta sugere

¹⁰⁸ BRETON, André (1896-1966).

¹⁰⁹ “En los manuales, es habitual repetir la caracterización que André Breton dio de ellos [...]: ‘objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista’. [...] Esa formulación da pie a pensar en una expansión arbitraria e indeterminada de lo que puede ser artístico, tomando como punto de apoyo ‘el renombre’ o ‘la fama’ de un creador. La verdad es que la intención de Duchamp se dirigía, precisamente, en el sentido opuesto, el del cuestionamiento del autor, de ‘la función creadora del artista’, como le diría Pierre Cabanne.” JIMÉNEZ, José - *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁰ ECO, Umberto - **Obra Aberta**. 8.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. Coleção “Debates”. Volume 4. p. 22.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 93.

¹¹² *Ibid.*, p. 150.

um modo de ver aquilo que se *vive*, e vendo, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria *é a descontinuidade*. Ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo.”¹¹³

Em conformidade ao manifesto, retiramos a dedução de que, na construção dos propósitos duchampianos, o fomentador configurar-se-ia essencialmente como um mediatório e regulador da dita descontinuidade fenomenológica vivenciada pelo indivíduo, ofertando a este um questionamento que manifestaria a própria descontinuidade em si, a realidade conformada no contexto ao seu redor, o que viria em detrimento à imagem do artista criador, capaz de materializar e expressar seu pensamento, ideia ou sentimento mediante a manufatura de um artigo destinado à fruição.

Retornando ao primeiro aspecto delineado por Krauss, sobre a possibilidade de insinuação erótica existente no *ready-made*, de antropomorfização do elemento e de utilização de metáforas como resposta às questões de Duchamp, a teórica adiciona que “Essa tensão entre uma metáfora erótica, fisicamente carregada, e uma questão conceitual incorpórea corresponde a outra tensão que sentimos ao confrontar o *ready-made*. Pois a *Fontaine*, com suas reluzentes curvas e contracurvas de porcelana branca, tem uma presença que provoca nossa resposta visual ordinária aos trabalhos de arte; uma resposta que tende a promover um exame analítico. Como vimos no caso de outras esculturas, essa análise envolve o estabelecimento de uma relação entre a estrutura interna e a superfície, a decodificação das formas tornadas visíveis através de contornos e planos, ou uma resposta a composições de massas e vazios.”¹¹⁴

No parágrafo acima, constatamos em Krauss uma tentativa de analisar a organização formal do objeto, contudo poderemos verificar, de maneira semelhante e em sua explanação posterior, que R.K. o faz, não no intuito de decodificar sua composição, porém no interesse de conduzir-nos à percepção de que não existem

¹¹³ *Ibid.*, pp. 158-159.

¹¹⁴ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 98.

questões construtivas a ser externadas, pois o apropriador não objetivou seu formato padronizado e preestabelecido industrialmente.

A autora propõe que “A *Fontaine*, entretanto, termina por frustrar esse impulso analítico. Confrontados com o *ready-made*, toda e qualquer tentativa de decodificação formal nos é vedada. Isso porque, conforme já fomos levados a sentir repetidas vezes, como não foi Duchamp que ‘pretendeu’ as relações formais do mictório, não se pode compreender o trabalho como tendo codificado os significados veiculados por decisões formais.”¹¹⁵ Segundo Krauss, a “colocação arbitrária do *ready-made* no espaço de uma galeria obriga o observador a concentrar sua atenção na estranheza do contexto estético *per se*. [...] o ato estético de retirar um objeto de seu contexto real e colocá-lo em um contexto pictórico é exibido com vistas a um exame pormenorizado.”¹¹⁶

Ante as considerações expostas pelos diversos teóricos, aproximamo-nos, todavia, aos aspectos básicos no processo argumentativo e questionador de Marcel Duchamp, os quais se fundamentam na descontextualização do objeto, no deslocamento de seu significado para um teor alheio às relações formais contidas na obra, na redução do papel do artista diante do desmembramento deste conteúdo e, finalmente, em uma afronta às convenções do sistema vigente, à própria Arte e no advento da *antiarte* como expediente estratégico.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 102.

1.3 O objeto duchampiano contra e a favor da arte

Do mesmo modo que, para serem estabelecidas as relações entre *ready-made* e escultura, nos foi imperativo definir os conceitos de ambas as formas de manifestações artísticas, para que possamos confrontar o objeto duchampiano com a própria Arte, se mostra igualmente forçoso, em princípio, estabelecer algumas das diversas acepções do conceito de Arte.

Podemos então verificar, de acordo com Allen Leepa, que “As definições de ‘arte’ [...] variam amplamente. É importante, portanto, definir tais termos. Isto torna-se particularmente necessário hoje, quando vários movimentos contemporâneos quase que invertem os significados aceitos da Arte.”¹¹⁷ Leepa busca, então, elencar parte destas designações para que sejamos capazes de melhor conceber sua noção:

1. “Uma definição de Arte é a de que é a expressão de significados emocionais, dentro dos cânones organizados de um certo veículo artístico. É uma definição que enfatiza mais a emoção do que a ideia. Enquanto que uma não existe sem a outra – o pensamento é acompanhado de uma reação física, visceral – alguns artistas contemporâneos desprezam tal definição, declarando-a adequada ao Expressionismo Abstrato e à tradição romântica, mas inadequada para hoje.”¹¹⁸
2. “A Arte é uma forma de conhecimento. O conhecimento é habitualmente interpretado como representando um entendimento intelectual adquirido por meios verbais ou racionais – informação, aprendizagem, estudos. Há, contudo, o conhecimento emocional que, embora não independente de respostas intelectuais, não deriva primariamente delas. Uma obra de arte se comunica através tanto da ideia como do sentimento, e não somente da ideia. Já que o ato cognoscitivo humano é reconhecido como dependendo da habilidade do homem em usar uma linguagem escrita ou falada, isto é, de empregar e armazenar símbolos verbais, todas as formas de conhecimento podem – é muito provável – referir-se originariamente a habilidades verbais. Mas o ato de cognição não exclui

¹¹⁷ BATTCKOCK, Gregory - Allen Leepa. In **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção “Debates”. Volume 73, p. 163.

¹¹⁸ *Ibid.*

seu uso em formas de conhecimento que não são primariamente verbais, como é o caso da Arte.”¹¹⁹

3. “A Arte é uma declaração metafórica definida pelos significados e equivalentes humanos sentidos mais direta e verdadeiramente pelo homem e que o representam de maneira compreensível a qualquer tempo determinado.”¹²⁰
4. Arte é a comunicação da experiência humana e é, por conseguinte, subjetiva: o que o artista expressa não pode ser julgado objetivamente. A experiência da obra de arte feita pelo espectador ou pelo crítico é também subjetiva. Em resumo, tanto a obra de arte como a sua crítica caem num círculo vicioso contínuo e reciprocamente dependente, em que uma se define pela outra.”¹²¹

Ao ser considerada a Arte como uma qualidade de conhecimento percebemos que tanto o caráter intelectual quanto o emocional contribuem em seu processo de produção e, para abordarmos a construção ideativa e os procedimentos utilizados por Marcel Duchamp, necessitamos nos afastar momentaneamente do viés estabelecido pela estrutura emocional para nos atermos às diretrizes intelectuais de seu encaminhamento frente à Arte.

No entanto, conforme poderemos constatar em seguida, para uma compreensão mais aprofundada dos elementos cognitivos que corroboram a este sistema, devemos incluir ainda, além dos componentes citados, o conhecimento adquirido mediante a experiência de contato com a própria obra.

Sobre estas características e em sequência à sua análise, A.L. deduz que “O teste pragmático, naturalmente, é que uma obra de arte visual não pode ser transmitida através de palavras. A suposição de pode – é o caso de alguém pedir que um quadro lhe seja explicado – prova a supremacia que o homem ocidental dá ao pensamento racional, como sendo a maneira primordial, se não única, de entender o mundo. Em arte, o instrumento primordial do conhecimento é a própria experiência, para a qual somente a própria obra de arte é o veículo de comunicação, sem o intermédio de palavras.”¹²²

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 164.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, pp. 163-164.

Diante do tema em questão, constatamos que o próprio Marcel Duchamp, similarmemente, nos fornece um depoimento no qual exhibe, não uma denominação, mas seu entendimento do termo *arte*: “[...] gostaria de esclarecer o que entendo pela palavra ‘arte’ – sem, certamente, tentar uma definição. O que quero dizer é que a arte pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte, e arte ruim, ainda assim, é arte, da mesma forma que a emoção ruim é ainda emoção.”¹²³

Após externar alguns dos aspectos com os quais busca definir o amplo conceito de Arte, Leepa se lança às designações condizentes à *antiarte*. O autor procura, assim, determinar algumas particularidades, ponderações e circunstâncias por intermédio das quais o termo se desenvolveu, para que venhamos a estipular certas percepções a seu respeito:

1. “Os movimentos de antiarte de hoje baseiam-se na ideia de que as experiências transformam-se em abstrações e a existência transforma-se em construções lógicas, enquanto à ideia, não adulterada pelo sentimento, dá-se seu reconhecimento mais pleno. A personalidade individual deixa de ter importância primordial, já que se baseia em associações românticas. Na nova arte, ou antiarte, a razão funciona a serviço da vontade, primeiro ao ultrapassar a lógica e, depois, a personalidade individual para escapar às contradições da liberdade dos românticos.”¹²⁴
2. “O absurdo da situação do homem no mundo tornou-se a ideia dominante de muitos artistas contemporâneos. O ato mais significativo que se possa executar, insistem, é o de enfatizar a falta de sentido da vida. Nos anti-romances de Beckett,¹²⁵ um herói típico descobre que o nada é mais real do que tudo – retira-se e morre, sem chegar à conclusão alguma. Robbe-Grillet¹²⁶ declara, a respeito de seus romances: ‘Uma forma nova parece sempre ser, mais ou menos, a ausência de qualquer forma, uma vez que é inconscientemente julgada em referência a formas consagradas’. [...] A

¹²³ BATTCKOCK, Gregory - Marcel Duchamp. In **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção “Debates”. Volume 73, p. 73.

¹²⁴ BATTCKOCK, Gregory - Allen Leepa. In **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção “Debates”. Volume 73, p. 170.

¹²⁵ BECKETT, Samuel (1906-1989).

¹²⁶ ROBBE-GRILLET, Alain (1922-2008).

posição antiartística do pintor e do escultor é paralela à dos artistas de outros campos.”¹²⁷

3. “A antiarte pode ser encarada como uma crise do Romantismo, sendo o Existencialismo uma das suas influências dominantes. O pensamento antiartístico focalizou a ideia de que a Arte, quando usada romanticamente, é simplesmente a duplicação das experiências da vida cotidiana. A Arte, portanto, é subordinada a tais experiências. Deixa de existir de direito próprio. Ao assistir a um drama, a plateia reage identificando suas próprias experiências com as das personagens e as situações apresentadas na peça. Mas já conhecemos tudo sobre tais experiências e situações, de fontes não artísticas. Porque usar a Arte desta maneira?”¹²⁸
4. “A Arte, acredita o anti-romântico, deve ter uma função mais importante a desempenhar. Ele sente que ela necessita de um novo enfoque que não esteja aquém de uma completa redefinição da própria Arte. Se a Arte deve deixar de ser uma serva das experiências emocionais cotidianas, deve ser, antes de mais nada, considerada como uma ideia, um conceito, um símbolo à parte de tais experiências. Em outras palavras, deve de alguma maneira ser encarada em primeiro lugar como coisa à parte da duplicação dos sentimentos, ou da expressão da personalidade. Estes já existem dentro de seus próprios contextos; têm vida própria.”¹²⁹
5. “Mas o que é a vida de uma obra de arte? O que é o seu contexto, o seu contexto *único*? É simplesmente o de comunicar as experiências que já estão ocorrendo no ser humano, copiá-las ou duplicá-las, de maneira que o público, ao ver uma obra de arte, revive a sensação de tristeza, felicidade, exaltação, misticismo ou piedade que já experimenta diariamente? Em vez disso, haverá percepções que se relacionem a uma *Gestalt* exclusiva da ideia de uma obra de arte em si mesma? É dentro

¹²⁷ BATTCKOCK, Gregory - Allen Leepa. In **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção “Debates”. Volume 73, pp. 170-171.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 171.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 171-172.

desta estrutura de pensamento que novos conceitos e novas formas de arte estão se desenvolvendo.”¹³⁰

Ao apreciarmos as asseverações de Leepa, notamos que sua explanação alusiva à arte – ou antiarte – produzida na segunda metade do século XX expõe-se em consonância às assertivas de M.D. no tocante à ênfase da ideia em detrimento à liberdade contraditória romântica e à inexistência ou redução na importância da figura do artista – a personalidade individual.

Para além da mudança na corrente filosófica dominante do Romantismo ao Existencialismo, o autor insere em sua conjectura, não a ausência de necessidade da arte em subsistir, contudo a exiguidade da mesma em perdurar de modo romântico, não-existencialista, pois a continuidade em manifestar-se nestes termos se converteria em seu uso indevido, repetitivo e improfícuo.

Quanto aos propósitos daqueles que avultam uma atitude antiartística, chegamos aqui ao cerne do questionamento existencialista, anti-romântico e duchampiano: a reestruturação da própria Arte – mesmo que redefinida em *antiarte* –, não um devaneio ou extensão de relações emocionais, sentimentalistas, expressão do artista e reflexo do público, mas algo com vida própria, uma ideia, um conceito.

Como vimos anteriormente, segundo Clement Greenberg, “Desde então [dos readymades de Duchamp] tornou-se mais evidente também que tudo o que pode ser experimentado esteticamente pode também ser experimentado enquanto arte. Em resumo, a arte e a estética não só se sobrepõem, mas coincidem.”¹³¹ Greenberg acrescenta: “Fica então claro que quando nenhum julgamento de valor estético, nenhum veredito de gosto está presente, então a arte também está ausente, como qualquer tipo de experiência estética. É simples assim.”¹³²

Sobre as afirmações de Greenberg, no tocante à associação entre arte e não-arte, Thierry de Duve frisa que “As questões são menos simples ainda na medida em que Greenberg é mais do que ambíguo em suas afirmações sobre o tipo de experiência que

¹³⁰ *Ibid.*, p. 172.

¹³¹ GREENBERG, Clement - Counter-Avant-Garde. In **Art International**. Lugano: J. Fitzsimmons, maio 1971. p. 129.

¹³² GREENBERG, Clement - Seminar Seven. In **Arts Magazine**. n° 50. Nova York: Arts Communication Group, junho 1976. p. 97.

um *readymade* provoca: ‘Mas o *readymade* de Duchamp já mostrara que a diferença entre arte e não-arte não significa uma experiência fechada, mas uma convenção’.”¹³³

Por meio das colocações de ambos os críticos, percebemos a ambiguidade ou as sutis divergências que suscitam enfoques diferenciados e dificultam ainda mais uma compreensão apurada dos argumentos que definem a não-arte ou a *antiarte*.

Em Paulo Venâncio Filho,¹³⁴ crítico e professor de história da arte, encontramos as seguintes indagações, juntamente às suas respectivas conclusões:

1. “A pergunta do *ready-made* é outra: como transformar algo que não é arte em arte? O resultado não está em desfazer um procedimento ou inventar um novo procedimento [...]. A resposta está numa mudança de perspectiva. Trata-se de uma nova atitude frente à arte.”¹³⁵
2. “Mais do que criar um ‘novo pensamento para um objeto’, o *ready-made*, como toda obra de arte moderna, coloca a própria arte em questão. O que é arte e o que não é arte? Todo tipo de dúvidas, de incertezas, todo tipo de perguntas começam a aparecer. De repente tudo está sob suspeita. O *ready-made* é um dos trabalhos em que desaparece a ‘aura’ da obra, do artista e da arte.”¹³⁶
3. “Pois o que é o *ready-made* senão uma obra de arte previamente destituída de qualquer ‘aura’? Não há original no *ready-made*, não poderia haver, num objeto que é resultado de uma técnica de reprodução, de um processo industrial de reprodução. Não experimentou essa estranha obra de arte a sua alienação, a sua condição de não-obra de arte?”¹³⁷

A mudança de atitude destacada por Venâncio, ou seja, o surgimento desta não-obra seria, deste modo, conforme verificamos igualmente em Allen Leepa, não o desaparecimento ou um fim à Arte, mas a supressão de sua aura, tanto na obra, como na arte e no próprio artista.

¹³³ DUVE, Thierry de - Clement Greenberg; Thierry de Duve. Kant depois de Duchamp. In **Revista do Mestrado em História da Arte EBA - UFRJ**. nº 5. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, 1998. p. 130.

¹³⁴ VENÂNCIO FILHO, Paulo (1953-).

¹³⁵ VENÂNCIO FILHO, Paulo - **Marcel Duchamp**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986. Coleção “Encanto Radical”. Volume 75. p. 64.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 74.

No entanto, de acordo com Pierre Cabanne, “o *ready-made* de Duchamp, depois de ter sido considerado durante muitos anos uma amável impostura, adquiriu uma importância considerável: a escolha deliberada do artista altera a destinação primeira do objeto, conferindo-lhe uma imprevista vocação expressiva. [...] Meio século depois da *Roda de Bicicleta* e da *Fonte-mictório*, seu gesto antiarte incorpora uma nova positividade onde surge uma atitude diferente do autor no âmago mesmo do fato bruto que é a obra, agora imbuída de poderes explosivos.”¹³⁸

Pelo viés estabelecido no diagnóstico de Cabanne, conjecturamos que a expressividade perdida no novo processo de aproximação existencialista frente à Arte, ou contra esta oferecido, se rerepresentaria, então, inesperadamente circunscrito no gesto seletor do artista, em sua atitude ao transmutar a vocação original do objeto.

Todavia, ao analisar o *ready-made* conjuntamente aos procedimentos em oposição à Arte ou de *antiarte*, Octavio Paz afiança que, em seu entendimento:

1. “Os *ready-made* não são antiarte, como tantas criações do expressionismo, mas *a-Rtísticos*. A abundância de comentários sobre o seu sentido – alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp – revela que o seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico. Seria estúpido discutir sobre a sua beleza ou feiura, tanto porque estão mais além da beleza e da feiura como porque não são obras mas signos de interrogação ou de negação diante das obras.”¹³⁹
2. “Em alguns casos os *ready-made* são puros, isto é, passam sem modificação do estado de objetos de uso ao de ‘antiobras de arte’; outras vezes sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos.”¹⁴⁰
3. “O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. [...] A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual:

¹³⁸ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 11.

¹³⁹ PAZ, Octavio - *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

o *ready-made* é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte.”¹⁴¹

Nas ponderações acima, O.P. ressalta uma particularidade em relação ao caráter conceitual do *ready-made*, pois o qualifica como não-artístico e antiobra de arte, apartando-o do objeto artístico, não como *antiarte* – o artigo duchampiano não seria apenas e simplesmente um elemento contra as práticas até então correntes –, mas, sim, consoante a um questionamento de ordem filosófica, crítica e intelectual à Arte, para além desta, fora de seus limites e do sistema em vigor.

O asseio intelectual reivindicado por M.D., e ao qual Paz faz menção, nos remete à total negação ou distanciamento das convenções vigentes, as quais guiavam, mediante a repetição dos parâmetros estabelecidos, as noções de bom e mau gostos. Quanto ao ataque à noção de obra de arte, conforme já constatamos em outras oportunidades, o *ready-made* apresenta-se como um meio anteposto à arte retiniana, ao artista que lida com a visualidade.

Paz complementa que “Para Duchamp o bom gosto não é menos nocivo que o mau. Todos sabemos que não há diferença essencial entre um e outro – o mau gosto de ontem é o bom-gosto de hoje [...]”¹⁴² De acordo com Paz, “O *ready-made* é uma crítica da arte ‘retiniana’ e manual [...]. Duchamp denuncia a superstição do ofício. O artista não é um fazedor; suas obras não são feitura mas atos.”¹⁴³

O autor retorna, em sequência, à segunda instância de sua observação sobre a ação crítica do *ready-made*, ao reiterar que “Em seu segundo momento o *ready-made* passa da higiene à crítica da própria arte. Ao criticar a ideia de fatura, Duchamp não pretende dissociar forma e conteúdo. Na arte, o único que conta é a forma. Ou mais exatamente: as formas são emissoras de significados. A forma projeta sentido, é um aparelho de significar. [...] as significações da pintura ‘retiniana’ são insignificantes: impressões, sensações, secreções, e jaculações. O *ready-made* coloca ante esta insignificância a sua neutralidade, sua não-significação. Por tal razão não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante. Nada mais difícil que encontrar um objeto realmente neutro [...]”¹⁴⁴ Para reforçar seu argumento, Paz cita M.D.:

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 23-24.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁴ *Ibid.*

“Qualquer coisa pode converter-se em algo muito belo se o gesto se repete com frequência; por isso o número de meus *ready-made* é muito limitado [...]”¹⁴⁵ Paz complementa: “A repetição do ato acarreta uma degradação imediata, uma recaída no gosto.”¹⁴⁶

Percebemos aqui que o tratamento e a obtenção por parte do *ready-made* de significados bem mais relevantes que os de meros objetos de fruição – segundo M.D. e Octavio Paz – seriam alguns de seus diferenciais, os pressupostos que denotariam sua essencialidade e sua profunda imprescindibilidade.

Em outra passagem, no intuito de concluir sua explanação, O.P. agrega que “No caso dos *ready-made* a relação não é de fusão, mas de oposição: são objetos feitos contra o público, contra nós. De uma e de outra maneira, Duchamp afirma que a obra não é uma peça de museu; não é um objeto de adoração nem de uso, mas de invenção e de criação.”¹⁴⁷ Paz vai mais além, ao citar Apollinaire,¹⁴⁸ em um de seus juízos sobre M.D., quando aquele diz que “Os *ready-made* foram um pontapé no ‘objeto de arte’ para colocar em seu lugar a coisa anônima que é de todos e de ninguém.”¹⁴⁹

À estrutura de negação gerada pelo advento do *ready-made* e presente em diversos níveis do processo artístico de M.D. – contra a arte, as regras do sistema e o prazer visual –, acrescentemos aqui alguns apontamentos, de certo modo subtendidos previamente, os quais são anunciados por Rosalind Krauss:

1. “Os *ready-mades* são não-trabalhados e, em sua maioria, anti-representacionais. São objetos comuns trazidos para a corrente do discurso estético, como uma série de questões para as quais não há resposta precisa.”¹⁵⁰
2. “A estratégia de Duchamp foi apresentar um trabalho que a análise formal não possa reduzir, um trabalho que esteja desvinculado de seus sentimentos pessoais e que não ofereça nenhuma resposta aos nossos esforços em decodificá-lo ou compreendê-lo. Seu trabalho não pretende

¹⁴⁵ PAZ, Octavio - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. 3.^a ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004. Coleção “Elos”. p. 25.

¹⁴⁶ PAZ, Octavio - *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁸ APOLLINAIRE, Guillaume (1880-1918).

¹⁴⁹ PAZ, Octavio - Apollinaire. In **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. 3.^a ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004. Coleção “Elos”. p. 66.

¹⁵⁰ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 104.

expor o objeto para que seja examinado, mas sim esmiuçar o próprio ato da transformação estética.”¹⁵¹ R.K. acresce que “[...] no caso da *Fontaine*, bem como no dos outros *ready-mades*, e tudo o mais que produziu, Duchamp pretendia claramente negar um sentido tradicional de narrativa.”¹⁵²

3. “As operações de causa e efeito ou de uma sequência racional de acontecimentos, que constatamos serem a pedra de toque da narrativa na terceira pessoa, perdem força e morrem quando o observador confronta o *ready-made*, pois tem a sensação de que este irrompeu na corrente do tempo estético de parte alguma. E Duchamp celebrava essa transposição com o que denominava ‘a beleza da indiferença’, expressão que traduzia sua determinação em produzir uma arte totalmente desvinculada de sentimentos pessoais.”¹⁵³
4. “Ao efetuar uma cirurgia radical no corpo da convenção narrativa, Duchamp estava nitidamente apartando o objeto da cadeia causal – histórica ou psicológica – que vimos em ação na escultura oitocentista. Estava, ademais, criando uma situação que se mostraria completamente opaca e resistente ao pressuposto clássico de que os objetos são feitos para serem naturalmente transparentes às operações do intelecto. Estava minando o veículo do relevo, por meio do qual a circunavegação e a contenção ideológicas do objeto podiam ser ilusionisticamente promovidas.”¹⁵⁴

Verificamos, semelhantemente, em Krauss que o significante do *ready-made* não nos apresenta uma conformação imagética à qual seja necessária uma interpretação, o que nos conduz diretamente à análise de seu possível significado, caracterizado por sua neutralidade e não-significação, e que remetem, assim, a uma outra qualidade de conteúdo, alheia ao artigo em si e contida no gesto autoral, nos questionamentos e ideias preestabelecidos.

Ao prescindir da primordialidade de uma construção formal do objeto a ser esmiuçada – devido à quebra na relação de causa e efeito e, portanto, na narrativa –,

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 99-101.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Marcel Duchamp punha à parte as convenções lícitas e atuantes nas artes visuais e, similarmente, na escultura produzida até então e estabelecia assim os pressupostos de uma nova arte.

Capítulo 2: O ready-made, seus contemporâneos e subsequentes

2.1 Duchamp e Brancusi: o equívoco de Krauss

Para que possamos analisar o caráter escultórico do *ready-made*, não como meio de fruição, porém como objeto tridimensional que remete a conceitos, ideias e atitudes contidos nos procedimentos empregados, se faz imperativa uma contextualização do ambiente de sua contemporaneidade, tomando como base e termo de comparação elementos de certo destaque e relevância nas artes e, particularmente, na escultura produzida no início do século XX.

A teórica e crítica de arte Rosalind Krauss estabelece um parâmetro concernente a este tema, no qual retrata uma possível relação composta de algumas similaridades entre as obras de Marcel Duchamp e Constantin Brancusi, assim como, e igualmente, entre certas características dos respectivos artistas.

Krauss nos fala que, preliminarmente, “Pode parecer que os *ready-mades* de Duchamp estejam tão longe quanto se possa imaginar das realizações esculturais de Brancusi. Os *ready-mades* são não-trabalhados e, em sua maioria, anti-representacionais. São objetos comuns trazidos para a corrente do discurso estético, como uma série de questões para as quais não há resposta precisa. Brancusi, por outro lado, manteve sua arte no terreno da figuração; a exemplo de vários outros escultores, trabalhava a questão da semelhança de uma obra com as formas humanas ou animais. [...] Somos tentados, portanto, a colocar essas duas personalidades, Brancusi e Duchamp, em oposição mútua – Duchamp como um inquietante dialético e Brancusi como o criador de objetos que convidam à contemplação.”¹⁵⁵

Segundo a autora, “Todavia, quando pensamos nos objetos criados por Brancusi [...] percebemos que existe algo peculiar na natureza dessa contemplação a que o objeto nos convida. Porque se trata de uma contemplação não-receptiva à análise [...]. Dada a qualidade unificada das formas isoladas, [...], não há como interpretá-las formalmente, decodificar o conjunto de suas relações internas, pois, falando de maneira simples, não existem relações. [...] ao nos colocarmos diante de vários de seus trabalhos, temos a impressão de estar vendo simples esferas, cilindros ou elipsoides que sofreram algum tipo de deformação. Essa deformação é ligeira o bastante para não perturbar a qualidade

¹⁵⁵ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 104.

do volume geométrico como um todo – uma qualidade unitária, essencialmente não-analisável (como é possível analisar formalmente um círculo, por exemplo? Como se pode desmembrá-lo nas partes que o compõem?). Não obstante, a deformação é grande o bastante para arrancar o volume do domínio da geometria pura e instalá-lo no mundo variável e casual do contingente.”¹⁵⁶

Por conjecturar que as esculturas de Brancusi não seriam passíveis de interpretação formal, sendo-nos incapaz de decodificar suas relações internas ao constatar que tais não existiriam, principiamos em notar que Krauss constitui um pressuposto teórico ao discurso de uma provável correlação entre as realizações de Marcel Duchamp e a produção de Constantin Brancusi.

Entretanto, devemos estar atentos ao fato de que a autora suscita suas estimativas partindo de observações pertinentes às questões conformativas dos respectivos objetos sem, preliminarmente, levar em consideração os aspectos alusivos aos propósitos de ambos os artistas, assim como às correspondentes abordagens e atitudes dos mesmos.

Em seguida, Krauss sugere que “Encontramo-nos, nesse ponto, em uma região em que Brancusi e Duchamp se confundem de um modo quase traiçoeiro. Isso porque, a exemplo do *ready-made*, a forma ovoide [...] é um objeto preexistente, uma forma que, em um sentido real, é dada a Brancusi e não por ele inventada. Da mesma forma, o ato estético gira em torno da colocação desse objeto descoberto, que o transpõe para um contexto particular em que será ‘lido’ como arte.”¹⁵⁷

No parágrafo acima, contemplamos que a própria R.K. nos alerta ao fato de que, apesar de uma similaridade “quase traiçoeira”, não seria a escolha do posicionamento do artigo num determinado ambiente, além de sua disposição no espaço, o elemento de afinidade entre M.D. e Brancusi, porém, “o verdadeiro sentido em que é possível encontrar um denominador comum entre os dois homens ao se discutir o desenvolvimento da escultura no século XX é que ambos assumiram a mesma postura diante da questão da narrativa escultural. Ambos rejeitaram a função da análise em bases tecnológicas da escultura, criando obras que questionavam a própria função da estrutura narrativa, tendendo ao que é unitário e impossível de ser analisado. A obra de ambos, portanto, está à margem da tendência que seguimos, do futurismo e do cubismo

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 104-106.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 108.

à escultura construtivista – uma tendência a substituir a narrativa histórica ou psicológica pelas satisfações de uma exposição quase ‘científica’ da organização estrutural da forma.”¹⁵⁸ De acordo com Krauss, “[...] tanto Duchamp como Brancusi produziram objetos que são, em sua surpreendente inteireza e opacidade, resistentes à análise. Não são concebidos em torno de um núcleo com o qual suas diferentes partes possam ser relacionadas – pois não dispõem de um ‘núcleo’ nos moldes daqueles que pudemos identificar em outros trabalhos, sejam estes do neoclassicismo, de Boccioni¹⁵⁹ ou de Gabo;¹⁶⁰ e a silenciosa opacidade de suas superfícies tende a repelir qualquer penetração analítica.”¹⁶¹

Ao considerarmos a passagem anterior, aferimos em mais uma oportunidade que Rosalind Krauss analisa e compara ambos os expoentes com critérios baseados, em sua grande maioria, na aparência visual dos correlativos objetos, não obstante busque, mediante suas asserções ao longo de todo o parágrafo, elencar uma série de similitudes entre os mesmos – as quais procuraremos averiguar e esmiuçar mais adiante.

A autora acrescenta ainda que “Além disso, Duchamp e Brancusi situaram suas esculturas no âmbito de uma condição temporal sem a menor relação com a narrativa analítica. A temporalidade do *ready-made* é a da charada ou do enigma; como tal, é tempo especulativo. E a temporalidade da escultura de Brancusi é um produto da situação em que o trabalho é inserido – os reflexos e contra-reflexos que vinculam o objeto ao seu lugar convertendo-o no produto do espaço real em que o observador o encontra. Ao contrário do tempo analítico, em que o observador apreende a estrutura apriorística do objeto, decifrando a relação entre suas partes e relacionando tudo com uma causa estrutural lógica ou primeira, a alternativa proposta separadamente por Brancusi e Duchamp é a do tempo real, ou tempo experimentado. É o tempo vivido, ao longo do qual deparamos com o enigma, experimentando suas evasivas e desvios, sua resistência à própria ideia de ‘solução’. Ou, então, é experiência da forma, quando esta se mostra aberta à mudança no tempo e no espaço – a contingência da forma como função da aparência.”¹⁶²

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 125.

¹⁵⁹ BOCCIONI, Umberto (1882-1916).

¹⁶⁰ GABO, Naum (1890-1977).

¹⁶¹ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, pp. 128-129.

¹⁶² *Ibid.*, p. 129.

Em virtude das ponderações expressas, Krauss designa, assim, ao examinar a escultura produzida no século XX, quatro aspectos em convergência entre os artistas:

1. “[...] ambos assumiram a mesma postura diante da questão da narrativa escultural.”¹⁶³
2. “Ambos rejeitaram a função da análise em bases tecnológicas da escultura, criando obras que questionavam a própria função da estrutura narrativa, tendendo ao que é unitário e impossível de ser analisado.”¹⁶⁴
3. “A obra de ambos, portanto, está à margem da tendência que seguimos, do futurismo e do cubismo à escultura construtivista – uma tendência a substituir a narrativa histórica ou psicológica pelas satisfações de uma exposição quase ‘científica’ da organização estrutural da forma.”¹⁶⁵
4. “Duchamp e Brancusi situaram suas esculturas no âmbito de uma condição temporal sem a menor relação com a narrativa analítica. [...], a alternativa proposta separadamente por Brancusi e Duchamp é a do tempo real, ou tempo experimentado. É o tempo vivido, ao longo do qual deparamos com o enigma, experimentando suas evasivas e desvios, sua resistência à própria ideia de ‘solução’. Ou, então, é experiência da forma, quando esta se mostra aberta à mudança no tempo e no espaço – a contingência da forma como função da aparência.”¹⁶⁶

Quanto à primeira circunstância enumerada, deve-se destacar que, de modo distinto àquilo que infere R.K., os citados personagens assumiram posicionamentos integralmente diversos perante a narrativa escultural.

Retiramos nossa dedução, primeiramente, do fato de que, enquanto Brancusi estava interessado em trabalhar o viés plástico de sua escultura, subtraindo da forma geométrica apenas o mínimo necessário para alcançar o resultado estético almejado e, desta maneira, reduzindo drasticamente a existência de constituintes internos capazes de ensejar sua análise compositiva – algo que só viria a ser plenamente alcançado pelos minimalistas –, Duchamp via-se completa e inteiramente absorvido pela ideia de privar

¹⁶³ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

do objeto sua aura, fazendo deste apenas um simples item endereçado aos conteúdos questionadores manifestos em suas concepções.

Diante ao exposto, nos parece claro que Marcel Duchamp mostrava-se envolto com a ordenação argumentativa da obra, à qual o artigo era um mero meio conducente e que, quanto às elaborações plásticas, inerentes ao elemento em si, estas lhe eram indiferentes, ou seja, sua postura frente à narração devinha de um absoluto desinteresse pelo componente escultórico como destino de fruição e, conseqüentemente, por quaisquer que fossem suas possíveis ou não construções internas.

Este procedimento descritivo, ausente nos *ready-mades* de Duchamp pelos motivos supracitados e, semelhantemente, devido à condição daqueles já se encontrarem prontos quando de sua seleção por M.D. – impossibilitando qualquer produção de relações da parte do artista –, demonstra-se, de modo distinto às asserções de Krauss, presente nas criações de Brancusi – mesmo que infimamente e próximo de, por um triz, ser sublimado.

A mínima intervenção, tanto apreciada por Brancusi, persistia em ser interferência e gerava, por si própria, associações com o todo de sua escultura, tornando-a passível de exame formal e possuidora de uma narrativa intrínseca. Conforme mencionamos a princípio, apenas no movimento minimalista – e previamente em M.D. – as propostas teóricas e práticas dos artistas permitiram e viabilizaram, efetivamente, que o objeto se destituísse por inteiro deste método construtivo. Devemos ter em mente que, não obstante tal ocorresse em Brancusi, uma apreciação não receptiva à análise, na qual as formas impossibilitassem sua interpretação e onde nos seria vetado perceber correlações, ainda assim seu produto se constituiria como uma obra destinada à contemplação.

Constantin Brancusi, bem como todos os demais escultores que lhe precederam ao longo da História – na devida proporção dos ditames, objetivos e condições de seus diferentes períodos –, estava interessado pelas especificidades da escultura em si, por seus aspectos plásticos, técnicos, compositivos ou poéticos. Deste modo, e por estar entreposta e destinada a um sistema retiniano de linguagem estética, originalmente concebido com vias ao prazer visual, a obra de Brancusi, sob este enfoque, pouco ou nada difere da escultura cubista, futurista ou construtivista – como busca, de maneira diametralmente inversa, estabelecer a autora. De sorte similar, tal qual nos itens

precedentes, sua condição temporal apresenta-se inserida na mesma estrutura destas vanguardas.

Em circunstância estritamente oposta, o utensílio duchampiano, sim, encontra-se envolto em uma instância integralmente alheia às questões acima mencionadas, rejeitando as atribuições de narrativa e análise do objeto escultural. O *ready-made* de Marcel Duchamp cumpre as funções expressas nas quatro assertivas expostas pela autora, a escultura de Brancusi não. Devemos estar atentos ao fato de que aquilo cuja essência aproxima e assemelha grupos de artistas ou suas individualidades parte, primordialmente, da concepção teórica e argumentativa que fundamenta o pensamento compartilhado por aqueles, para que venhamos a analisar, posteriormente, similaridades verificadas na materialidade dos objetos externados.

Marcel Duchamp e seu *ready-made* situam-se em uma conformação por ele criada, distinta e alheia a tudo o que já se produzira antes ou conjuntamente à sua época. Procurar identificá-lo a algum outro artista presente em sua contemporaneidade nos parece distorcer o entendimento de suas ideias, procedimentos e, principalmente, da formulação intelectual de sua obra, que em nada se adequa à conjuntura precedente, compositiva e destinada à visualidade, à qual obedece e faz parte a escultura de Constantin Brancusi.

2.2 Duchamp, Dadaísmo e Surrealismo

A contextualização do período de origem e vivência do *ready-made*, juntamente à influência de seu autor em alguns dos principais movimentos de então, podem ser melhor compreendidas ao observarmos as relações de Marcel Duchamp com as ordenações de pensamento e atuação do dadaísmo e do surrealismo.

Podemos distinguir em Rosalind Krauss que os “[...] escritores e artistas do dadaísmo empreendiam um incansável ataque a uma estética da racionalidade; ou, como disse Jean Arp,¹⁶⁷ ‘o dadaísmo pretendia destruir os embustes da razão e descobrir uma ordem desarrazoada’. [...] Se uma estrutura ordenada é o meio de dotar de inteligibilidade uma obra de arte, uma quebra da estrutura é um modo de alertar o observador quanto à futilidade da análise. É um meio de estilhaçar a obra como reflexo das faculdades racionais de seu observador, um meio de turvar a transparência entre cada superfície do objeto e seu significado, tornando impossível ao observador reconstituir cada um de seus aspectos por intermédio de uma leitura única e concordante. A composição por meio do acaso rompe a possibilidade de a obra ser permeada por uma linha ou um núcleo coerentes que garantam sua inteligibilidade de dentro para fora.”¹⁶⁸

A autora nos deixa claro que “O inimigo do dadaísmo era o *a priori*, o poder da razão e, mais particularmente, a razão como veículo de poder. [...] ‘As raízes do dadaísmo’, escreveu Tzara,¹⁶⁹ ‘não foram as origens da arte, mas da aversão.’ [...] Assim, se identificamos em nossa história esquemática da escultura do início do século XX uma cisão em curso entre uma escultura da razão e uma escultura da situação, podemos perceber de que modo o dadaísmo se alinha com a segunda.”¹⁷⁰

Quanto ao percurso delineado pela escultura sob o viés da situação, seu caminho passa inevitavelmente pela conformação de conceitos, pensamentos e ações de Marcel Duchamp, na construção de uma arte – ou antiarte – não-representacional, possuidora de indiferença visual, ausente de implicações de bom ou mau gosto e não fundamentada na estética, inquiridora de si mesma, do sistema vigente e contra a própria Arte.

¹⁶⁷ ARP, Jean (1886-1966).

¹⁶⁸ KRAUSS, Rosalind - Jean Arp; Rosalind Krauss. In **Caminhos da Escultura Moderna**. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção “a”. p. 128.

¹⁶⁹ TZARA, Tristan (1896-1963).

¹⁷⁰ KRAUSS, Rosalind - Tristan Tzara; Rosalind Krauss. In **Caminhos da Escultura Moderna**. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção “a”. p. 128.

Em face ao entendimento dos principais intuitos dos dadaístas, nos é possível depreender a atuação que aquela vanguarda proporcionou à obra de Duchamp – tal qual o pensamento de M.D. corroborou ao movimento dadá – como elemento de passagem, de destruição dos alicerces instituídos, em seu período de transição da busca por uma inserção no contexto cubista, de uma procura pela arte, para o encontro com sua maturidade criativa na descoberta da atitude e do objeto antiarte.

Apuramos, por conseguinte, que o repúdio à análise e à racionalidade, ao poder da razão, em favorecimento à exacerbação do acaso – atitudes retratadas nos processos de abordagem duchampianos – obtiveram total ressonância no arcabouço dadá. Posto isto, podemos conjecturar que o desinteresse pela construção imagética do objeto, simultaneamente à emersão do gesto do autor e da ação antiartística, vieram a agir na purga da tessitura de uma arte antes convencionada e estabelecida, algo que passaria a permitir, em contrapartida, o florescimento do direito à *escolha*.

De acordo com Krauss, “O dadaísmo, que se desenvolveu ao mesmo tempo que a arte de Duchamp [...], tinha em comum [...] a mesma atitude para com a condição estrutural e temporal dos objetos que são, em sua surpreendente inteireza e opacidade, resistentes à análise. [...] Não são concebidos em torno de um ‘núcleo’ com o qual suas diferentes partes possam ser relacionadas – pois não dispõem de um ‘núcleo’ nos moldes daqueles que pudemos identificar em outros trabalhos.”¹⁷¹

No entanto, segundo a autora e professora de história da arte Dawn Ades,¹⁷² devemos considerar que, nos gestos por eles protagonizados, “os dadaístas continuaram produzindo coisas, ainda que estas fossem, com frequência, [...] objetos antiarte. [...] O estado de espírito dadá é bem expresso se compararmos *Gift*, de Man Ray¹⁷³, um ferro de engomar comum com uma fila de pregos de latão espetados na base, à ideia de Duchamp para um ‘*Ready-made* Recíproco: Use um Rembrandt¹⁷⁴ como tábua de passar ferro’. [...] Os gestos dadá são abundantes: por exemplo, o escândalo encenado por Duchamp, quando inscreveu um urinol a que chamou *Fonte* para a Exposição dos

¹⁷¹ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, pp. 128-129.

¹⁷² ADES, Dawn (1943-).

¹⁷³ RAY, Man (1890-1976).

¹⁷⁴ VAN RIJN, Rembrandt (1606-1669).

Independentes em Nova York, sob o pseudônimo de R. Mutt, e, quando se recusaram a expô-lo, demitiu-se do júri.”¹⁷⁵

Apesar de não se desprenderem do uso de objetos em seus atos contra a arte, os dadaístas o faziam esporádica e rapidamente, quando fosse adequado, inadequado ou quando bem lhes interessasse; seus expoentes não se detinham na manufatura de uma obra, apenas expeliam algo ao mundo num gesto que reverberava para muito além de qualquer possibilidade da existência de uma estrutura analítica do objeto. Suas personalidades não eram puramente conceituais, contudo, com ou sem qualquer coerência, se utilizavam fortemente do conceito para se manifestar.

Diante do espírito dadaísta de M.D. em inscrever o urinol na exposição, Ades nos esclarece que “A não-superioridade do artista como criador era uma das preocupações fundamentais do Dadá. Ligado a isso estava todo um complexo de ideias, interpretadas de diferentes maneiras por um ou outro dadaísta. Poesia e pintura podem ser produzidas por qualquer um; deixou de ser requerido um determinado surto de *emoção* para produzir qualquer coisa; rompeu-se o cordão umbilical entre o objeto e o seu criador; não existe diferença fundamental entre o objeto feito pelo homem e o objeto feito pela máquina, e a única intervenção *pessoal* possível numa obra é a *escolha*. [...] Duchamp explorou essas ideias mais do que qualquer outro.”¹⁷⁶

Entretanto, devemos estar atentos ao fato de que, para Duchamp, a atitude de escolha requeria de si uma aproximação na qual não interferissem os pressupostos de bom ou mau gosto nem qualquer identificação com o objeto selecionado, que a este não atribuísse o artista uma postura de empatia ou aversão, ou seja, questões referentes à estética não figuravam entre as prioridades ou interesses de M.D. que, do contrário, e pelos procedimentos acima descritos, tomava todo o cuidado para delas se desviar.

Para que fique satisfatoriamente elucidado este enfoque em particular, Ades nos traz a seguinte colocação de Duchamp: “Um ponto que quero deixar bem claro é que a escolha desses *ready-mades* nunca foi ditada pela apreciação estética. A escolha se baseou em uma reação de *indiferença* visual, ao mesmo tempo com uma total ausência de bom gosto ou de mau gosto, de fato, uma completa anestesia. [...] Não existe

¹⁷⁵ STANGOS, Nikos - Dawn Ades. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 83.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 87.

problema, não existe solução. A obra existe, e sua única razão de ser é existir. Não representa nada além do desejo do cérebro que a concebeu.”¹⁷⁷ Ades acrescenta que “O efeito de um objeto exposto sem qualquer implicação de gosto, bom ou mau, é desorientar o observador. Embora esses objetos industriais, produzidos em série, tenham sido artisticamente batizados a força de ilustrarem numerosos catálogos de exposições e livros sobre arte moderna, eles ainda continuam sendo profundamente desconcertantes.”¹⁷⁸

A despersonalização da figura autoral, deixada à parte diante da existência da obra e de seus questionamentos intrínsecos, conjuntamente ao desinteresse de Duchamp pelas formulações da visualidade, lhe proporcionaram a exteriorização de um leque de produções profundamente diversificado e ausente de estilo sob os caracteres imagético ou construtivo, porém, e principalmente, mantendo uma disposição argumentativa de seu mentor.

Sobre este aspecto, e na sequência de sua fundamentação, Dawn Ades rememora que “Ao tentar evitar a interferência do gosto, que ele equipara a hábito, Duchamp produziu obras que são, na aparência, notavelmente dessemelhantes entre si, embora ocorram os mesmos temas e preocupações; e introduziu deliberadamente o *acaso* nessas obras.”¹⁷⁹

Perante um processo inteiramente fora dos padrões preestabelecidos, originando-se na ausência de uma estrutura formal inteligível, na incoerência visual e racional, na indiferença ao gosto e à estética, que remete à eficácia da situação em detrimento à razão, à irrelevância da figura do artista como criador e à desorientação do observador, constatamos inevitavelmente em Marcel Duchamp a eclosão de um movimento sinuoso que nasceu da *escolha* e se destinou ao *acaso*.

Todavia, se faz necessário contemplar que as concepções dadaísta e surrealista, no que concerne ao acaso, diferem do tratamento a este conferido por Duchamp. Preliminarmente, Krauss consigna que “Se voltarmos às instruções de Tzara para a composição de poesia – sua receita, cujo ingrediente principal é o acaso – perceberemos

¹⁷⁷ STANGOS, Nikos - Marcel Duchamp. In Dawn Ades. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 87.

¹⁷⁸ STANGOS, Nikos - Dawn Ades. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 87.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 88.

que sua operação de extrair os versos ‘um após outro’ é uma estratégia radical para obrigar o escritor a abarcar o tempo experimentado. Considerando o interesse anterior de Duchamp em compor por meio das ‘leis’ do acaso, a tendência de Tzara a esse método não é surpreendente.”¹⁸⁰

Ante a aproximação dadaísta e pré-surrealista de Tzara, nos é permitido notar que, enquanto os procedimentos por este utilizados, embora mediante um rumo diferenciado daquele em voga até então, exacerbavam e refletiam a imagem do autor, em Duchamp o acaso se proferia exatamente como uma das qualidades necessárias à indiferença quanto a figura de um criador, estabelecendo, deste modo, uma ênfase à expressão ausente de personalidade.

Krauss complementa e enfatiza esta característica ao indicar que, “Contudo, em relação ao precedente de Duchamp, [...] Tzara conclui que o poema criado pela rotina por ele descrita ‘se parecerá com você’, seu autor. Esse simples pressuposto da parte de Tzara, de que a obra de arte refletirá dessa forma o seu criador contradiz a posição duchampiana de que o elo entre objeto e criador é totalmente arbitrário. Duchamp acolhe essa arbitrariedade como uma forma de anular a possível semelhança entre o objeto produzido e seu criador. Assim, ‘o poema se parecerá com você’ é uma distorção introduzida por Tzara na argumentação de Duchamp sobre as ‘leis do acaso’, fazendo com que esta deixe de funcionar como uma máquina para despersonalizar a obra de arte.”¹⁸¹

No intuito de distinguir algumas das sutilezas referentes ao acaso como estratégia de ação, R.K. assinala a “[...] diferença entre a visão surrealista do acaso e a de Duchamp. Duchamp vira no acaso um meio de reforçar a despersonalização do objeto. O acaso era uma dentre várias estratégias utilizadas para desvincular a personalidade do criador da estrutura do objeto criado. O uso sistemático do *ready-made* era outra. Embora os *ready-mades* na verdade fossem selecionados por Duchamp, ele não considerava esse ato de escolha uma projeção de seu gosto pessoal – imprimindo ao objeto a marca da personalidade de seu descobridor – mas, em vez disso, um registro da ‘beleza da indiferença’.”¹⁸²

¹⁸⁰ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 129.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹⁸² *Ibid.*, p. 132.

A despeito de ter vivenciado ambas as vanguardas, devemos ter em mente que a relação de Marcel Duchamp com o surrealismo, tal qual no advento do processo dadaísta, se estabeleceu mais como um precursor que participante, pois sua concepção teórica diante das questões artísticas e o surgimento do *ready-made* como objeto lançado contra a arte serviram como elementos de ascendência e influxo aos alicerces daqueles movimentos.

Com o propósito de demonstrar este embasamento, o crítico e professor de história da arte Paulo Venâncio Filho¹⁸³ registra que “Em 1913 Duchamp realiza o trabalho *Roda de bicicleta*: uma roda de bicicleta colocada invertida sobre uma banqueta. Nada mais próximo da frase de Lautréamont¹⁸⁴ que se tornaria um lema para os surrealistas: ‘Belo como o encontro fortuito de um guarda-chuva com uma máquina de costura numa mesa de dissecação’. *Roda de bicicleta* é esse objeto insólito, união de coisas heterogêneas, de uma incongruência quase abstrata, um trocadilho visual [...]. O estranho no familiar, o familiar no estranho, o irracional no racional, o racional no irracional, estes são os pares, os choques, as centelhas que agora produzem sentido. Aí estão as premissas do surrealismo e dadaísmo.”¹⁸⁵

Apesar de havermos elencado previamente as diferentes qualidades de objetos duchampianos – sob o respaldo das verificações de alguns dos demais teóricos –, Venâncio alude que, “Segundo Duchamp, haveria vários tipos de *ready-made*. A *Roda de bicicleta* seria um *ready-made assistido*. O *Um ruído secreto*, [...] é um *semi-ready-made*. Quando Duchamp corrige ou modifica um *ready-made*, ele se torna um *ready-made retificado*.”¹⁸⁶ Todavia, Venâncio acrescenta que “Enquanto os *ready-mades* retificados e assistidos, com sua literalidade, com sua estranheza, com sua inquietação, iriam influenciar dadaístas e surrealistas, o *ready-made* objeto industrial estaria muito mais próximo das *démarches* da arte abstrata.”¹⁸⁷

Sabemos que Duchamp, supostamente, havia se afastado das questões artísticas em meados da década de 1920, ao menos no tocante ao aspecto público de seu trabalho,

¹⁸³ VENÂNCIO FILHO, Paulo (1953-).

¹⁸⁴ DUCASSE, Isodore Lucien; Conde de Lautréamont (1846-1870).

¹⁸⁵ VENÂNCIO FILHO, Paulo - Isodore Lucien Ducasse; Paulo Venâncio Filho. In **Marcel Duchamp**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986. Coleção “Encanto Radical”. Volume 75. p. 65.

¹⁸⁶ VENÂNCIO FILHO, Paulo - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986. Coleção “Encanto Radical”. Volume 75. p. 69.

¹⁸⁷ VENÂNCIO FILHO, Paulo - **Marcel Duchamp**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986. Coleção “Encanto Radical”. Volume 75. p. 70.

de sua participação na produção teórica e na viabilização prática de suas obras, suprimidos momentânea e aparentemente por sua diligência enxadrista, entretanto conhecemos em semelhança o fato de que o mesmo trabalhava tacitamente na continuidade de seu processo artístico.

Com relação a este tema em particular e, identicamente, quanto à finitude do movimento dadaísta e ao limiar do surrealismo, Dawn Ades nos expõe que “Depois de 1923, Duchamp [...] passou a viver à margem dos acontecimentos. Ao renunciar a toda atividade artística, salvo para organizar uma ou outra exposição surrealista, ele parecia ter levado o Dadá à sua conclusão lógica.”¹⁸⁸ Mais à frente, no intuito de ratificar o destino dadaísta, a autora inclui que “O surrealismo nasceu de um desejo de ação positiva, de começar a reconstruir a partir das ruínas do Dadá. Pois, ao negar tudo, o Dadá tinha que terminar negando a si mesmo (‘O verdadeiro dadaísta é contra o Dadá’), e isso levou a um círculo vicioso que era necessário romper.”¹⁸⁹

Destinada a ilustrar a atuação do modo de abordagem de M.D. sobre os surrealistas, Krauss cita Giacometti:¹⁹⁰ “*Objeto Desagradável*, de 1931, [...] destinava-se a ser colocado em cima de uma mesa, como um utensílio doméstico que alguém pudesse pegar por engano. A qualidade que essa última obra projeta é a de um objeto quase comum tornado perturbador por uma estranha deformação. Nesse sentido, a obra inclui-se em uma categoria especial de produção surrealista, da qual vários integrantes do grupo participavam – a categoria dos ‘objetos surrealistas’, ou, como os chamava Salvador Dalí,¹⁹¹ ‘Objetos de Função Simbólica’. [...] Originárias da noção de ‘*ready-made* assistido’ de Duchamp, essas obras foram criadas enxertando-se uma pele disparatada ou um detalhe estranho no corpo de um objeto comum.”¹⁹²

Para que possamos perceber de uma maneira mais abrangente as considerações de M.D. quanto às questões do surrealismo, relacionando-as à sua própria concepção de pensamento, cumpre examinar algumas de suas conjecturas e assertivas perante as demandas artísticas. De acordo com Duchamp:

¹⁸⁸ STANGOS, Nikos - Dawn Ades. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 88.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.89.

¹⁹⁰ GIACOMETTI, Alberto (1901-1966).

¹⁹¹ DALÍ, Salvador (1904-1989).

¹⁹² KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, pp. 144-145.

1. “Desde Courbet, acredita-se que a pintura é direcionada à retina; este foi o erro de todo o mundo. O *frisson* retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tivesse tido a oportunidade de poder tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente, não teria mudado grande coisa; todo o século é completamente retiniano, exceto os surrealistas que tentaram, um pouco, sair disso. E mesmo assim, não conseguiram sair totalmente! Breton, para falar a verdade, acredita que está julgando do ponto de vista surrealista, mas, no fundo, é sempre a pintura retiniana que o interessa. É absolutamente ridículo. Isso tem que mudar; não foi sempre assim.”¹⁹³
2. “Quando se vê o que os abstracionistas fizeram depois de 40, é a pior coisa, eles são ópticos, estão realmente na retina até o pescoço!”¹⁹⁴ No entanto, ao ser questionado por Pierre Cabanne se não o perturbava a existência de “uma parcela de ‘retiniano’ no surrealismo”,¹⁹⁵ Duchamp lhe responde que “Não, por que é preciso saber se servir. Com eles, a intenção última vai além disso, principalmente nas coisas fantásticas.”¹⁹⁶

Das colocações expostas acima retiramos a dedução de que, segundo Duchamp, a grande dificuldade dos artistas pertencentes aos diversos movimentos do século XX, até a década de 60 – salvo alguns surrealistas e dadaístas –, residiria em sua incapacidade ou desinteresse por buscar produzir uma arte dissociada do estímulo retiniano, alheia à representação e direcionada à ideação, ao questionamento, ao conceito. Deste modo, para Marcel Duchamp, a necessidade de uma intenção para além daquilo que se consubstancia como formal, estético, visual, estabelecer-se-ia, por conseguinte, como o vital pressuposto e encaminhamento a uma nova fundamentação artística.

¹⁹³ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 73.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁹⁵ CABANNE, Pierre - *op. cit.*, p. 133.

¹⁹⁶ CABANNE, Pierre - Marcel Duchamp. In **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200, p. 133.

2.3 Minimalismo: o retorno da escultura como estratégia estética

A busca pela construção de uma escultura não-representacional, com a utilização de materiais que remetessem a si mesmos, cumulativamente à procura por sua colocação no espaço real – não apenas expositivo –, além do profundo interesse pela concepção de uma obra mentalmente estruturada, racional, dissociada à expressão, apresentaram-se como as diretrizes básicas do movimento surgido nos anos 1960, na América, ao qual denominou-se minimalismo.

De acordo com a crítica de arte e historiadora Suzi Gablik,¹⁹⁷ a também historiadora e crítica de arte Barbara Rose,¹⁹⁸ que escrevera em 1965 sobre a nova arte, “tinha ligado o minimalismo não só às renúncias de Malevich, mas também às de Duchamp, cujas ideias foram decisivas, de fato, para o desenvolvimento da ética minimalista. A importância de Duchamp, a esse respeito, relaciona-se com o modo como os *ready-mades* desafiaram o prestígio, em nosso pensamento estético, da nossa noção de trabalho como ingrediente essencial em arte. Ao propor um urinol e um porta-garrafas como exemplo de arte *ready-made*, Duchamp tinha minimizado o papel do artista, bem como o valor da perícia artística. Ele atribuiu valor estético a objetos puramente funcionais por uma simples escolha mental e não através de qualquer exercício de habilidade manual. O que ele quis demonstrar foi que a produção de arte podia basear-se em outros termos que não o arranjo arbitrário e apurado de formas.”¹⁹⁹

Sobre as influências na origem do movimento, expostas no parágrafo anterior, o igualmente crítico, escritor e professor de história da arte Michael Archer²⁰⁰ nos relata que “A crítica Barbara Rose propôs a designação de Duchamp de um objeto como ‘*readymade*’ e a decisão do pintor russo Kasimir Malevich (1878-1935) de exibir um simples quadrado preto sobre um fundo branco como os polos históricos do Minimalismo. ‘É importante ter em mente’, escreveu ela, ‘que tanto a decisão de Duchamp como a de Malevich foram renúncias – por parte de Duchamp, da noção da

¹⁹⁷ GABLIK, Suzi (1934-).

¹⁹⁸ ROSE, Barbara (1938-).

¹⁹⁹ STANGOS, Nikos - Suzi Gablik; Barbara Rose. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 177.

²⁰⁰ ARCHER, Michael (1954-).

unicidade do objeto de arte e sua diferenciação dos objetos comuns; por parte de Malevich, uma renúncia da noção de que a arte precisa ser complexa’.”²⁰¹

O estado adormecido deste aspecto em particular do pensamento de Marcel Duchamp, ou seja, da supressão de importância na figura do artista e em sua habilidade ou capacidade de se expressar, renegados diante da possibilidade de escolha, de uma atitude racional e mentalmente fundamentada em face aos interesses vinculados à arte – similarmente à perda no *status* da obra e de sua aura como objeto artístico –, retornou à tona, desta sorte, somente na segunda metade do século XX, com o advento do minimalismo.

Rosalind Krauss enfatiza que “Na verdade, foi apenas na década de 60 que o interesse de Duchamp pela escultura como uma espécie de estratégia estética [...] assumiu uma posição central no pensamento de uma nova geração de escultores.”²⁰² Krauss, ao referir-se à distinção entre o modo como percebemos as relações de uma obra e sua existência física, rememora que “[...] já em 1917 Duchamp havia introduzido a possibilidade dessa confusão ao inscrever sua *Fontaine*, o mictório assinado, em uma exposição. Até o início dos anos 60, contudo, essa possibilidade se mantivera latente: casulo de uma ideia a espera de uma mudança de estação para se romper. Por uma série de razões [...], essa mudança climática havia chegado. E os escultores estavam vindo a público propor como obra sua objetos em que o processo de transformação formal não havia se dado de nenhuma maneira evidente.”²⁰³

Em diversas oportunidades semelhantes entre si – o que contribuía à despersonalização da imagem autoral –, as obras serviam-se de materiais do dia a dia, industrializados, consubstanciadas aos demais objetos do espaço real ao seu redor, supostamente mescladas diante da similitude entre as matérias empregadas em sua concepção e aquelas existentes na construção de seu entorno, no entanto, e principalmente, ali inseridas em virtude da permanência latente presente nos próprios objetos produzidos, circunscrita e ampliada pela constante replicação de suas formas padronizadas.

²⁰¹ ARCHER, Michael - Barbara Rose. In **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pp. 42-43.

²⁰² KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 106.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 236-237.

Devido a tais atributos contidos nos procedimentos utilizados, Krauss nos informa que “Ao caracterizar esses trabalhos como ‘arte minimalista’, Richard Wollheim²⁰⁴ afirmara acerca desses objetos ‘que eles têm um conteúdo artístico mínimo, no sentido que ou são indiferenciados em si mesmos a um grau extremo e, portanto, possuem um conteúdo ínfimo, seja este de que espécie for, ou a diferenciação que exibem, a qual pode ser bastante considerável em alguns casos, não provém do artista e sim de uma fonte não-artística, como a natureza e a indústria’.”²⁰⁵

Para que possamos particularizar este enfoque específico, ao comentar uma das obras de Donald Judd,²⁰⁶ R.K. aponta que “‘uma coisa depois da outra’ parece o transcurso dos dias, que simplesmente se sucedem um ao outro sem que nada lhes tenha conferido uma forma ou uma direção, sem que sejam habitados, vividos ou imbuídos de significado. Com esse pensamento, poderíamos ser levados a indagar se Judd estaria propondo, com essa fileira de caixas idênticas, uma analogia com a matéria inerte – com coisas intocadas pelo pensamento ou não-mediadas pela personalidade.”²⁰⁷ A autora deduz que “Ao fazer a pergunta nesses termos, começamos a descobrir um vínculo entre o procedimento de Judd com essas fileiras ou pilhas de caixas e o procedimento de Duchamp, quase cinquenta anos antes, com seus *ready-mades*.”²⁰⁸

Devemos estar atentos ao fato de que, assim como os minimalistas, também os artistas da *pop art* sofreram uma grande influência de Duchamp e, mais particularmente, de seu *ready-made*. No entanto, apesar das similaridades nas interferências hauridas – na preservação de um caráter anti-emocional e anti-romântico, na utilização de características e objetos pertencentes ao domínio industrial e comercial –, podemos constatar que, enquanto o minimalismo mostrou-se racional, intelectual, ou seja, mentalmente estruturado, “a arte *pop* é primordialmente paródia. É anti-romântica, antiemocional, antiintelectual, e antiarte.”²⁰⁹

Sobre este conjunto de influxos, semelhanças e disparidades, Krauss declara que “Por essa sua tendência a empregar elementos extraídos do universo comercial, a arte

²⁰⁴ WOLLHEIM, Richard (1923-2003).

²⁰⁵ KRAUSS, Rosalind - Richard Wollheim. In **Caminhos da Escultura Moderna**. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção “a”. p. 237.

²⁰⁶ JUDD, Donald (1928-1994).

²⁰⁷ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 298.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ BATTCKOCK, Gregory - Allen Leepa. In **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção “Debates”. Volume 73, p. 172.

minimalista tem, portanto, uma fonte em comum com a arte *pop*: um interesse recém-despertado pelo *ready-made* duchampiano [...]. Contudo, há uma importante diferença entre a atitude dos artistas minimalistas e *pop* para com o *ready-made* cultural. Os artistas *pop* trabalhavam com imagens já altamente difundidas, como fotos de artistas de cinema ou imagens de histórias em quadrinhos, ao passo que os minimalistas se valiam de elementos aos quais nenhum tipo específico de conteúdo fora conferido.”²¹⁰

Em vista ao exposto, observamos que a ingerência do *ready-made* de Marcel Duchamp sobre os objetos minimalistas se apresentava de maneira preponderante em suas infraestruturas e condições escultóricas elementares, ao passo que a *pop art* detinha-se nomeadamente em conjunturas, premissas e caracteres temáticos e anedóticos.

Referindo-se aos expoentes do minimalismo e em consonância às dissemelhanças examinadas, a autora complementa seu pensamento, expressando que “Por essa razão, conseguiram tratar o *ready-made* como uma unidade abstrata e concentrar a atenção nas questões mais genéricas, relativas a como se poderia dispor deste. Sua prática consistia em explorar a ideia do *ready-made* de uma forma bem menos anedótica do que os artistas *pop*, considerando antes suas implicações estruturais do que suas implicações temáticas. [...] A primeira delas diz respeito às unidades básicas de uma escultura e à descoberta de que determinados elementos – tijolos refratários, por exemplo – resistirão ao aspecto da manipulação. A ideia de não terem sido fabricados pelo artista, mas sim para algum outro uso na sociedade em sentido amplo – na construção de edifícios –, confere a esses elementos uma obscuridade natural.”²¹¹

A primazia das concepções de Duchamp diante da ordenação e edificação dos propósitos, raciocínio e ideologia daquela vanguarda, simultaneamente à supressão da personalidade autoral, minimizada perante o emprego de artigos industrializados e replicados indeterminadamente, evidenciam-se novamente no modelo acima estipulado, assim como no caso das fileiras de caixas dispostas por Donald Judd, ou em quaisquer outros conjuntos de esculturas daqueles artistas.

²¹⁰ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, p. 298.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 298-300.

Reportando-se ainda aos meios utilizados nas obras, Krauss conclui suas designações deste aspecto apregoando que “Será difícil, em outras palavras, interpretá-los sob uma perspectiva ilusionista ou identificar neles a alusão a uma vida interior da forma (da maneira como a pedra erodida ou talhada no contexto de uma escultura pode aludir a forças biológicas internas). Em lugar disso, os tijolos refratários permanecem inexoravelmente externos, como objetos de uso e não como veículos de expressão. Nesse sentido, os elementos *ready-made* são capazes de transmitir, em um nível puramente abstrato, a ideia de simples exterioridade.”²¹²

Quanto à utilização de tais componentes, aos quais a autora nomeia “elementos *ready-made*”, sua estrutura concebida a partir de produtos industriais de fato caracteriza, tal qual o objeto de Marcel Duchamp, uma ausência de construção e composição interiores que remete à sua roupagem exterior, a qual demonstra ser avultada ainda mais pela reprodutibilidade modular do próprio item – um acréscimo minimalista contido no arcabouço do pensamento duchampiano.

No tocante à denominação condizente ao conjunto formado pelo somatório de módulos, obtemos, de acordo com Michael Archer, a seguinte informação: “Judd, que começou como pintor, escreveu em seu ensaio de 1965, ‘Objetos Específicos’, que muito da arte que estava sendo feita não podia mais ser descrito como pintura ou escultura. Em lugar destes, ele usou o termo ‘obra tridimensional’.”²¹³

Todavia, a questão de uma especificidade no viés tridimensional das unidades minimalistas não se mantinha como um padrão constante ou estratégia de ação entre os artistas. Por outro lado, havia aqueles que abordavam a reprodutibilidade de modo inverso ao expresso acima, ou seja, empenhavam-se em retirar das obras quaisquer possibilidades tridimensionais, buscando planificá-las, achatá-las, enfraquecendo assim, e muito além, seu teor imagético.

Ao fazer menção, como exemplo, às obras de Carl Andre²¹⁴ no início da década de 1960, o qual buscava “que sua escultura fosse ‘baixa’ e pegada ao solo”,²¹⁵ Archer comenta que “Nos anos seguintes, os trabalhos de Andre ficariam ainda mais baixos,

²¹² *Ibid.*, p. 300.

²¹³ ARCHER, Michael - Donald Judd. In **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 43.

²¹⁴ ANDRE, Carl (1935-).

²¹⁵ ARCHER, Michael - **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 54.

utilizando lâminas quadradas de vários tipos de metal dispostas sobre o piso em configurações simples [...]. Para que elas fossem plenamente percebidas, o espectador era convidado a caminhar sobre essas ‘planícies’. A sensação literal da obra, a densidade particular do metal, seu som e sua resistência às pisadas são todas partes do que ela pode dar ao ‘espectador’. Ainda uma vez Duchamp é trazido à memória por suas críticas contra uma arte visual que era puramente ‘retiniana’.”²¹⁶

Diante à diluição da contraparte aparente do meio exposto, percebia-se, similarmente, aqueles artistas como Jasper Johns,²¹⁷ ao qual o caráter psicológico do objeto, não como veículo de expressão ou fruição, contudo como elemento existente em um espaço ideal, anterior a si próprio e à sua experimentação, mostrava-se como o verdadeiro interesse em foco, a verdadeira obra a ser notada.

Para aludir aos trabalhos de Johns, Krauss designa que “O tratamento do *ready-made* por Johns reforçava sua oposição a toda a ideia da arte como pura expressão; seu entendimento deste conduzia não em direção, mas para longe, da expressão do eu. Na verdade, Johns via no *ready-made* a indicação do fato de não ser necessário vínculo *nenhum* entre um objeto de arte final e a matriz psicológica de onde provém, uma vez que, no caso do *ready-made*, tal possibilidade é inviável desde o princípio.”²¹⁸ No intuito de reforçar sua colocação, R.K. nos lembra que “A *Fontaine*, por exemplo, não foi feita por Duchamp, mas apenas selecionada por ele. [...] Uma vez que o criador do objeto e o artista são evidentemente distintos, não há meios de o mictório servir de exteriorização do estado ou estados de espírito do artista ao produzir a obra. E, por não funcionar nos moldes da gramática da personalidade estética, pode-se considerar que a *Fontaine* estabelece uma distância entre si e a noção de personalidade *per se*.”²¹⁹

Em sua busca por implantar um novo direcionamento aos rumos da escultura, o minimalismo e seus artistas exacerbaram ou, mais especificamente, se apropriaram e evidenciaram diversas das características estruturais do *ready-made* e da construção teórica de Marcel Duchamp, estabelecendo assim uma nova estética e esgotando as possibilidades formais do objeto artístico, desencadeando, deste modo, as bases de um encontro com o fundamento da argumentação duchampiana: o *conceito*.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 55-56.

²¹⁷ JOHNS, Jasper (1930-).

²¹⁸ KRAUSS, Rosalind - *op. cit.*, pp. 309-311.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 311-312.

2.4 Arte Conceitual: a plena floração das ideias de Duchamp?

Dentre os diversos movimentos profundamente inspirados pelo *ready-made* e pelas concepções de seu autor, a arte conceitual insinuou-se como o ápice pleno da estrutura de pensamento de Marcel Duchamp, para onde convergiriam a essência e o fundamento de suas ideias.

Ao eleger o conceito como o elemento substancial a ser tratado em uma obra, M.D. propiciou o surgimento de uma vertente artística onde aquele poderia se tornar, pura e simplesmente, o próprio trabalho. A descrição do assunto, tema ou questão por intermédio do artista conceitual, mediante uma possível apresentação de textos, mapas, fotografias, etc., se constituiria como o meio de produção desta arte, que se apresentaria de fato e por completo na formulação ideativa e questionadora por parte do espectador, sendo, deste modo, por ele vivenciada.

De acordo com a colocação da crítica e professora de arte Roberta Smith,²²⁰ na década de 1960 surgiu “uma espécie de arte que tinha, independentemente da forma que adotou (ou não adotou), sua existência mais completa e mais complexa nas mentes dos artistas e de seu público, o que exigia uma nova espécie de atenção e de participação mental por parte do espectador e, ao desprezar a consubstanciação no objeto artístico singular, buscava alternativas para o espaço circunscrito da galeria de arte e para o sistema de mercado do mundo da arte.”²²¹

Conforme a autora, “Esse fenômeno representou a plena floração de ideias que foram, em sua maior parte, apresentadas por um único artista, Marcel Duchamp, já em 1917. Nesse ano, Duchamp, um jovem artista francês que afirmava estar ‘mais interessado nas ideias do que no produto final’, [...] a fazer do *ready-made* (como ele o chamou) talvez a quintessência da obra de arte ‘protoconceitual’ e uma das primeiras a questionar deliberada e irreverentemente seu próprio status como arte, além do contexto multifacetado de exposições, critérios críticos e expectativas do público que lhe tinham tradicionalmente conferido esses status.”²²²

²²⁰ SMITH, Roberta (1949-).

²²¹ STANGOS, Nikos - Roberta Smith. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 182.

²²² STANGOS, Nikos - Roberta Smith; Marcel Duchamp. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 182.

Percebemos, ante as considerações manifestas acima, que, mais uma vez, partiam daquela nova abordagem embrionada e gerada por Marcel Duchamp as bases e os fundamentos para outra vanguarda, onde a estruturação de uma linguagem estaria intimamente mais próxima da arte do que a construção imagética do objeto.

Em face deste aspecto, Smith declara que “A arte do final dos anos 50 e começo dos 60, nos Estados Unidos e na Europa, foi pontilhada de esforços protoconceituais, pós-duchampianos, contextualizados e postulantes do não-objeto, mas em sua grande maioria esses esforços permaneceram na periferia da corrente modernista predominante e, geralmente, nas imediações de carreiras dedicadas principalmente à pintura e à escultura. [...] só a partir de meados da década de 60 e de uma geração mais jovem é que a contribuição revolucionária de Duchamp incendiou a imaginação de tantos artistas que o seu ‘movimento de um homem só’ converteu-se em multidão. Alcançando sua mais pura e mais ampla expressão, a sua ‘arte como ideia’ foi decomposta e desdobrada em arte como filosofia, como informação, como linguística, como matemática, como autobiografia, como crítica social, como risco de vida, como piada e como forma de contar histórias.”²²³

Além de enfatizar este processo de construção, alguns outros pontos devem ser observados para que possamos contextualizar o movimento e melhor compreender a sua associação a Duchamp. Em primeira instância, o minimalismo, seu predecessor – que igualmente sofrera uma vasta preponderância do pensamento de M.D. –, havia exaurido as possibilidades formais do objeto artístico. Conjuntamente ao esgotamento formal e à ênfase da linguagem, aliava-se a máxima duchampiana – reafirmada, posteriormente, por Donald Judd – que remete à conjectura de que arte é tudo aquilo que o artista diz que é arte. Podemos observar, então, sobre os três itens mencionados, as seguintes argumentações:

1. “Artistas jovens com ambições vanguardistas viram-se diante do caráter decisivo, finalista, da caixa minimalista, que não deixava muita coisa por fazer em termos de produção formal e parecia oferecer uma prova indiscutível de que a pintura e a escultura convencionais estavam exaustas.”²²⁴

²²³ STANGOS, Nikos - Roberta Smith. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 183.

²²⁴ *Ibid.*, p. 184.

2. Enquanto “a arte processual e a arte da terra, com frequência, acabaram existindo em sua maior parte na mente, a arte conceitual visou a mente desde o começo. Como o conceitualista Mel Bochner²²⁵ explicou em meados da década de 70 [...]: ‘Um ponto de vista conceitualista doutrinário diria que as duas características mais importantes da ‘obra conceitual ideal’ seriam possuir um correlativo linguístico exato, ou seja, que ela pudesse ser descrita e vivenciada em sua descrição, e ser infinitamente repetível. Não deve possuir absolutamente nenhuma ‘aura’, nem qualquer espécie de singularidade.’”²²⁶
3. “Apesar de sua extrema diversidade, a maior parte da atividade conceitual estava unida por uma ênfase quase unânime sobre a linguagem ou sobre sistemas linguisticamente análogos, e por uma convicção [...] de que a linguagem e as ideias eram a verdadeira essência da arte, de que a experiência visual e o deleite sensorial eram secundários e não-essenciais, quando não francamente irracionais e imorais.”²²⁷
4. “Reivindicando o legado de Duchamp e seus *readymades*, alguns artistas conceituais evidenciaram que aceitavam o fato de qualquer coisa (N.E. thing) poder ser arte se assim fosse chamada.”²²⁸ Devemos “[...] Ver a declaração de Don Judd, em 1965: ‘Se alguém chama isto de arte então é arte’. Tudo gira em torno da questão do nome.”²²⁹
5. “‘Se alguém diz *isto é arte*, isto é arte’, declarou Donald Judd, reiterando Duchamp. Judd também observou que ‘os avanços em arte não são necessariamente formais’. Ambas as citações figuraram no importante, ainda que belicoso artigo de Joseph Kosuth²³⁰ de 1969 intitulado ‘Art after Philosophy’, no qual distinguiu a arte antes e a arte depois de Duchamp, rejeitando largamente a primeira, e apresentou a arte como

²²⁵ BOCHNER, Mel (1940-).

²²⁶ STANGOS, Nikos - Roberta Smith; Mel Bochner. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 184.

²²⁷ STANGOS, Nikos - Roberta Smith. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 185.

²²⁸ DUVE, Thierry de - Kant depois de Duchamp. In **Revista do Mestrado em História da Arte EBA - UFRJ**. nº 5. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, 1998. p. 132.

²²⁹ DUVE, Thierry de - Donald Judd; Thierry de Duve. In Kant depois de Duchamp. In **Revista do Mestrado em História da Arte EBA - UFRJ**. nº 5. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, 1998. p. 132.

²³⁰ KOSUTH, Joseph (1945-).

uma espécie de lógica e as obras de arte como proposições analíticas interessadas na definição de arte.”²³¹

Constatamos, desta forma, que a percepção do conceito como uma característica através do qual a arte seria ocasionada somente fez-se possível devido a um conagraçamento ainda maior do artista com questões substanciais da própria arte – dentre elas, a ênfase da linguagem em detrimento à experiência da visualidade –, aproximação esta conflagrada em virtude do confronto de uma nova geração de artistas com o objeto cabal minimalista.

Perante esta postura, e sob uma similar circunstância, recordamo-nos que Duchamp, ao defrontar-se com as construções teórica e estética cubistas, em face à sua provável inadequação, viu-se impelido aos referidos fundamentos, e a negação do sistema vigente por ele expressa ao externar o questionamento objetivado por seu *ready-made* reverberaria nas frentes artísticas posteriores, sendo mais fortemente evidenciada no minimalismo e na arte conceitual.

Seguindo a mesma linha de tratamento, quando observamos que as vertentes que mais sofreram a ascendência do discurso de Marcel Duchamp foram aquelas acima expostas, ao efetuarmos um paralelo entre estas duas vanguardas subsequentes, abordando-as por este viés, apreendemos, de Roberta Smith, as seguintes asserções:

1. “O próprio minimalismo tinha ambicionado ser completamente lógico. Entretanto, foi também o primeiro movimento artístico ‘formalista’ e duchampiano em partes iguais. Logrou uma forma pura, abstrata, com frequência e classicamente bela, através de uma abordagem intelectual preconcebida que fez extenso uso de vários *ready-mades*: sistemas matemáticos (usados para determinar a composição), formas geométricas, materiais industriais livres de contato manual e produção em fábrica (o que afastou o artista da construção do objeto).”²³²
2. “O minimalismo reforçou uma ideia de progresso em arte que tocava as raias do científico e, do mesmo modo, a ideia de uma arte que avançou apropriando-se de métodos e ideias de outras disciplinas e áreas do

²³¹ STANGOS, Nikos - Roberta Smith; Donald Judd. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 186.

²³² STANGOS, Nikos - Roberta Smith. In **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 186.

conhecimento. Além disso, a severa redução do minimalismo não deixou aos artistas mais jovens muita coisa a fazer na arena formal: isso também os ajudou a avançar para o que parecia ser o próximo passo lógico – a eliminação ou, pelo menos, a redução da importância do objeto, e o uso de linguagem, conhecimento, matemática e os fatos do mundo em si e por si mesmos. Era irônico que um estilo que tinha eliminado tão completamente o tema encorajasse uma arte que era toda ela tema.”²³³

3. “Um outro fator que tornou a arte conceitual talvez o mais radical de todos os esforços ‘pós-minimalistas’ foi ter feito o mais convincente e cabal do minimalismo, dismantelando suas estratégias, argumentos, militância e métodos para seus próprios fins.”²³⁴
4. “Os conceitualistas adotaram a visão parcimoniosa, limpa e coerente da arte minimalista, e também levaram a novos extremos seu enfoque predeterminado e seu pendor para a repetição. [...] O ideal minimalista de utilizar materiais livres de contato manual [...] foi aplicado a um conjunto muito maior e menos previsível de variáveis. Para melhor ou para pior, a arte abriu-se.”²³⁵

Da comparação entre estes dois movimentos, retiramos a dedução de que ambos levaram aos limites extremos as conjecturas e atitudes do gerador de suas ideias, no minimalismo, devido às reduções formais e na imagem do artista, na arte conceitual, pela exacerbação no papel exercido pelo próprio conceito.

No entanto, a autora conclui que “O conceitualismo não democratizou a arte nem eliminou o objeto de arte único, tampouco suprimiu o mercado de arte ou revolucionou a propriedade artística. De fato, assim que se ajustaram a essa atividade, os colecionadores acumularam avidamente fotografias, declarações e outros subprodutos conceituais. O mercado de arte estava meramente ampliado em sua infinita flexibilidade. [...] O que Duchamp tinha posto em marcha culminou, pelo menos por algum tempo, num movimento ‘aberto a todos’, num período de tremenda libertação, experimentação e até licença, que parece ter deixado muito pouco no tocante à arte dita convencionalmente ‘grande arte’, apesar de suas posições extremas, seus manifestos,

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 185.

²³⁵ *Ibid.*, p. 186.

seu idealismo e o pensamento contestador que gerou a respeito da arte e de suas possibilidades.”²³⁶

Ao analisarmos de maneira conclusiva as influências do *ready-made*, de Marcel Duchamp e de ambos os seus herdeiros, arte conceitual e minimalismo – similarmente originários de suas teorias e ações –, no âmbito da escultura, podemos estabelecer que a eclosão do artigo duchampiano permitiu o surgimento de um novo rumo às artes e, por conseguinte, à Escultura Moderna, com suas reverberações na produção artística contemporânea, inserindo em seu domínio a contrapartida conceitual e a construção de uma obra desvinculada de questões relativas à fruição, à importância da figura do artista e à aura do próprio objeto. O minimalismo apresentou-se como um movimento de cunho escultórico que levou ao extremo tais propósitos, deixando à arte conceitual uma abordagem direta ao conceito, a essência desta estrutura de pensamento.

²³⁶ *Ibid.*, p. 191 .

Conclusão

Nas primícias deste ensaio nos propusemos em contribuir à demanda pela compreensão um pouco mais aprofundada nas influências, correlações ou consequências resultantes do advento do *ready-made* idealizado por Marcel Duchamp ao universo da Escultura – mais precisamente, da Escultura Moderna do século XX –, ao julgarmos que grande parte da produção artística daquele período e recente foi e continua sendo profundamente inspirada por suas concepções. Fundamentamo-nos com base nas assertivas proporcionadas pelo próprio mediador e junto aos principais estudiosos que geraram conteúdo condizente, principiando pela gênese do meio adotado e percorrendo sua trajetória rumo à segunda metade do século progressivo.

No estado primordial de investigação considerou-se necessária – conquanto já obtinhamos fartas publicações cujos intermediadores se debruçaram sobre o escopo das realizações de Duchamp, seus direcionamentos, propostas e intenções – a busca por estabelecer alguns dos múltiplos enfoques, posturas e defluências do elemento anunciado sob sua condição escultórica, contra e a favor da Escultura, como objeto tridimensional conceitual oferecido frente ao objeto tridimensional retiniano, visando elencar diversos de seus desdobramentos e em virtude de um conhecimento mais apurado das transformações neste campo das artes visuais.

Fora delineado que o teor desta análise restringir-se-ia às argumentações e demais características vinculadas a uma categoria de obra específica e de único autor, circunscrita em uma determinada época histórica de atuação e, nomeadamente, seu trato com inúmeros outros artigos compostos por vários artistas que habitavam aquele contexto.

Posicionou-se, em vista ao apresentado, a questão a ser interposta: Quais seriam os verdadeiros significados e relações existentes no surgimento do *ready-made* para a Escultura Moderna e, por conseguinte, à contemporaneidade? Uma aproximação a esta resposta firmou-se como o intuito prioritário desta pesquisa, sob o respaldo da afinidade do item ilustrado ao domínio da Escultura, manifesta na sua espacialidade e em sua absorção teórica por esta área de conhecimento.

Na etapa introdutória, foi objetivado o exame do elemento em si, sua origem e ascendência no cenário das artes visuais, assim como e analogamente, seu emprego com

ênfase na inquirição e os propósitos, diretrizes e deliberações de seu inventor, associados aos silogismos e ponderações de distintos historiadores, estetas e críticos que repercutiram estas tônicas em benefício do tema. De igual modo e com semelhante relevo, procurou-se estipular o que consubstancia uma obra de arte, e como Duchamp e sua visão singular dos desígnios, necessidades e exigências da Arte, converteram e afetaram definitivamente os rumos da Escultura.

Ao ulterior segmento, preliminarmente, conjecturou-se um suposto paralelo entre o objeto duchampiano e a escultura de Constantin Brancusi, confrontando possíveis similitudes e disparidades entre ambos os artistas e suas formulações imagéticas e de pensamento, antepondo como referência as premissas de alguns dos especialistas que discorreram sobre este enfoque em particular. Em seguida, nos acercamos aos movimentos simultâneos à vivência do *ready-made* – dadaísmo e surrealismo, nos quais seu criador tomou parte direta ou indiretamente – e constatamos como aqueles foram atingidos por suas teorias e ações.

Posteriormente, foram verificadas as frentes oriundas de sua ideologia e surgidas ao longo dos anos de 1960 – período no qual os aspectos intelectuais da abordagem de Marcel Duchamp voltaram à tona –, além de seus frutos expressos ou sinuosos sobre a área estudada. A princípio, aproximamo-nos do minimalismo, uma vanguarda de cunho escultórico, comprovando mais adiante seu pronto efeito com o florescimento da arte conceitual, a qual se insinuaria como o ápice pleno da produção de M.D., para onde convergiriam seus fundamentos e essencialidade.

Neste ensaio, em seu primeiro capítulo, colocou-se que a sutil fronteira entre o que é ou não escultura tem sido substância de apreciação ao longo do século XX e na atualidade, atribuindo-se ao aparecimento do *ready-made* a qualidade de presumível divisor no juízo desta matéria. Ficara determinado que seu planejador necessitava e se provia do objeto tridimensional para iniciar a ativação de suas intenções preestabelecidas. O artigo por ele proclamado seria, portanto, um instrumento detonador de suas proposições na mente do público, o qual contribuiria ao processo – não mais visual, porém ideativo – com suas percepções e conclusões a respeito do utensílio contemplado, ou seja, o *ready-made* havia sido instaurado como um meio direcionado à reflexão do observador e não à sua fruição.

Antes de tudo, retornamos às origens do aludido objeto, à sua fase embrionária: o método seletivo, o ato, o prazer e a inteligência da indicação em si – desvinculada de um possível deleite estético, de satisfação sensorial com o elemento anteposto. Distinguimos, inclusos no sistema estipulado, o instante cronológico de nascença, a proveniência artística do devido produto, a arte do encontro – ao deparar-se com um novo exemplar –, o gesto do autor que assinala, redefine, transpõe e reposiciona a coisa eleita e a apresenta ao olhar do espectador como a lateralidade de uma nova ação.

Notamos, por intermédio à descrição da estratégia procedente e formadora dos referidos trabalhos, que, mesmo diante de uma interpelação subjetiva para fins outros que não o imagético, a atuação nomeadora e seletiva dos objetos qualificava, em primeiro momento, o propósito ativo de seu anunciador – a conduta de escolha e a designação do que é arte por sua mediação. Em um segundo estágio, manifestavam-se a atitude e a configuração escultóricas de seu executor – o uso categorizado de um artigo tridimensional –, para encaminhar-nos, enfim, ao aspecto primordialmente conceitual por ele reportado.

A este parecer era acrescida a contradição como recesso do comportamento inquietante engendrado por Duchamp, a qual diz respeito à ordem de linguagem convencionalizada ao sentido de obra – condição mantida pelo signo, composto com o somatório do significado ao significante. Sob os preceitos desta conformação, o significado, que se consubstancia no conteúdo, seria destruído ou destituído de sua importância pela incongruência instaurada por M.D., não aniquilando ou suprimindo a obra em si e, sim, sua noção até então estabelecida. Contudo, tal prática viria a propiciar o deslocamento da arte, antes retida ou confinada ao suporte utilizado, rumo à postura promovida pelo interlocutor e ao critério de afirmar uma questão. Quanto ao significante – a aparência pela estrutura evidenciada –, este, em face às circunstâncias oferecidas, perderia igualmente o seu sentido, pois não prosseguiria em ser o contentor de uma significação, o receptáculo da própria arte.

Em sequência, distinguiu-se o pressuposto que caracteriza e aproxima o *ready-made* à alçada da Escultura. Constatamos que inúmeros teóricos passaram a se referir ao item adotado e transplantado ao reino das artes como *escultura*. Em concordância com os respectivos estudiosos, se fez permitido deduzir que este caráter então afirmado afigurava-se adjacente ao ingresso do artista na fase madura de sua carreira, onde a

indagação sobre a natureza de um meio artístico e o amadurecimento que vivenciava eram semelhantemente solicitados da parte deste ao circunstante, de quem exigia não mais a mera e simples captura da visualidade comportada ao produto, mas a absorção dos conceitos e ideias contidos no feito.

Averiguamos, por consequência, que esta outra instância situar-se-ia na encruzilhada existente entre as intenções, desígnios e procedimentos do autor e todas as ínfimas, razoáveis ou medianamente comprováveis relações encontradas pelo espectador – aquele ao qual a obra se destina e no qual esta se completa. Colocou-se que, nas artes visuais, na pluralidade das realizações ao longo do século anterior e, particularmente, nos artigos de Marcel Duchamp, nota-se um distanciamento temporal e cognitivo entre a apreensão da forma e o discernimento do conteúdo de um determinado objeto, afastamento gerado pelo uso de ordenações que dificultaram a compreensão do público e pela exacerbação na conduta ideativa como recurso a propiciar o questionamento e a análise por parte do observador – guardando-se a devida cautela às diversas qualidades de percepção que extrapolam um entendimento coerente, satisfatório ou minimamente admissível das intenções manifestas.

Em decorrência da mencionada aproximação do utensílio de Duchamp à área escultórica, mostrou-se de similar maneira forçoso que nos detivéssemos de antemão e fundamentalmente à essência daquilo que se tem depreendido, convencionado ou aceito, no decorrer de alguns séculos, em chamar de *escultura* – prévia, simultânea ou posteriormente à aparição daquele. Ao ser nomeada a Escultura, sob a apropriação do olhar esteta vigente no século XVIII, como uma qualidade de experiência a qual se associa à disposição de objetos no espaço, nos foi factível assegurar que, não apenas o *ready-made*, contudo, algumas das práticas mais recentes e provindas do século XX, como a instalação e a *land art* encontram-se, em consonância, inseridas na definição expressa.

Ainda sobre a insurgente composição do signo deflagrada pela instituição do *ready-made* e afetada em sua implantação básica, apontou-se que haveria um distinto vislumbre de seu ingrediente secundário, o significado, pois o dito exemplar apresentar-se-ia transposto do âmbito comum ao artístico, consumando-se neste ato a substância de seu novo sentido. Em vista disto, ficara intrínseco ou deduzido que a configuração analítica de construção aparente do próprio elemento – outrora, o íntimo de sua

existência – revelar-se-ia destituída de significação, pois esta passara a pertencer à questão, ao gesto, à escolha e à transposição, não mais à obra. Declarou-se, igualmente, o fato de que não haveria o intuito de viabilizar a análise de sua estrutura, porém o interesse de guiar-nos ao senso de que não subsistiriam correspondências formais a ser observadas, pois o instituidor não objetivou seu feito padronizado e preestabelecido industrialmente.

Apuramos que, deste modo, sob a regência da concepção duchampiana, a arte persistiria em prosseguir ocorrendo apesar da ausência de valores estéticos ou dos tenros valores assumidos. Ao colocar uma interpelação em contraponto à visualidade, o interlocutor criava um alargamento entre o juízo da exterioridade e a absorção de seu cerne e retirava do objeto sua capacidade de significar. Por conseguinte, ao destituir a necessidade de uma execução compositiva a ser esmiuçada – em virtude à quebra na relação de causa e efeito e, conjuntamente, na narrativa –, M.D. punha à parte os tratamentos usuais e instaurava assim um novo conjunto de alternativas tanto para a Arte como para a Escultura, a capacidade de formular uma questão.

A influência de Marcel Duchamp em algumas das principais transformações artísticas de sua época se fez melhor compreendida ao avaliarmos seus laços com as ordenações de pensamento e atuação do dadaísmo e do surrealismo. Diante ao entendimento dos fundamentais intuítos dadaístas, nos foi permitido depreender a representação que tal direcionamento proporcionou à obra de Duchamp – assim como as ideias deste corroboraram àquele –, na purga da tessitura de uma arte antes convencional e como recurso de passagem, rumo ao encontro com sua maturidade criativa na descoberta do objeto e da atitude antiarte.

Percebemos ainda que o repúdio à análise e à racionalidade em favorecimento à exacerbação do acaso – procedimento manifesto na postura de M.D. – obteve total ressonância no arcabouço das tendências dadá. Apesar de não se desprenderem do uso de obras em suas ações, seus expoentes o fizeram em atos que reverberavam para muito além de qualquer possibilidade de uma elaboração passível de exame e, com ou sem qualquer coerência, se apropriaram fortemente do conceito para atuar.

A despeito de ter vivenciado ambas as vanguardas, notamos que a relação de Duchamp com o surrealismo, tal qual na eclosão dadaísta, se conduziu mais como precursor que participante, pois sua abordagem ante as propriedades artísticas e o

aparecimento de seu *ready-made* como um meio lançado contra a arte serviram como instrumentos de ascensão à gênese daquelas vertentes.

Mais adiante constatamos que, com o advento minimalista, retornava à tona o estado adormecido de inúmeras diretrizes primaciais da teorização de Duchamp, ou seja, do profundo interesse por viabilizar uma arte mentalmente estruturada e dissociada à expressão, de supressão na importância da figura do artista e em sua habilidade ou capacidade de se exprimir – renegados face à oportunidade de escolha – e de uma postura intelectualmente firmada perante os interesses vinculados à obra, similarmente à perda no *status* desta e em sua aura.

Observamos o fato de que, assim como no minimalismo, também os artistas da *pop art* sofreram um demasiado influxo de M.D. e, mais particularmente, de seu objeto. No entanto, apesar das similitudes nas interferências – na preservação de um caráter anti-emocional e anti-romântico, na utilização de características e artigos pertencentes ao domínio industrial e comercial –, pudemos aferir que, enquanto aquele foi primordialmente racional, intelectual, a *pop* foi anti-intelectual, paródica e antiarte. Em vista ao exposto, deduzimos que a ingerência do *ready-made* sobre os elementos minimalistas se apresentava de maneira preponderante em suas infraestruturas e condições escultóricas primordiais, ao passo que na *pop art* detinha-se nomeadamente em postulados, premissas e caracteres temáticos e anedóticos.

Verificamos igualmente que, em seu objetivo por implantar uma nova direção aos rumos da escultura, o minimalismo e seus expoentes exacerbaram ou, mais especificamente, se apropriaram e evidenciaram várias das questões significativas do *ready-made* e da ideologia de Duchamp, gerando assim uma nova estética e esgotando as possibilidades formais do objeto e, deste modo, viabilizaram as bases que desencadeariam em um encontro com o âmago das concepções duchampianas.

Dentre as numerosas vanguardas profundamente inspiradas pelo *ready-made* e pelas teorias de seu autor, a arte conceitual insinuava-se como o ápice pleno da estrutura ideativa de Marcel Duchamp, para onde convergiria a essência de suas ideias. Colocamos que, ao eleger o conceito como o viés substancial a ser tratado, M.D. propiciou o surgimento de uma frente artística onde aquele poderia se tornar, pura e simplesmente, o próprio trabalho. A descrição do tema ou assunto por intermédio do artista, mediante uma possível apresentação de textos, mapas, fotografias, etc., se

consubstanciava como o processo de produção da obra, a qual se afirmaria de fato e por completo na elaboração de indagações por parte do espectador, sendo, desta maneira, por ele vivenciada.

Constatamos que, mais uma vez, partiam da consciência, embrionada por Duchamp, os alicerces para outra mudança, onde a formulação de uma linguagem estaria intimamente mais próxima da arte do que a construção imagética. Averiguamos que a evidenciação do conceito como uma característica através da qual esta arte seria ocasionada somente mostrou-se possível devido ao conagraçamento ainda maior do artista com numerosos de seus aspectos cruciais, proximidade conflagrada em virtude do confronto daquela nova geração com o produto cabal minimalista.

Quando percebemos o minimalismo e a arte conceitual como as duas correntes que mais sofreram a ingerência do senso de Marcel Duchamp, da comparação entre ambas retiramos a dedução de que estas levaram aos limites as deliberações e conjecturas de seu precursor, na primeira devido às reduções formais e na personalidade autoral, na segunda pela exacerbação no papel exercido pelo próprio fundamento.

Mediante o exposto, inferimos que a grande dificuldade dos artistas pertencentes aos diversos movimentos do século XX, até a década de 60 – salvo alguns surrealistas e dadaístas –, aparentemente residiu em sua incapacidade ou desinteresse por buscar produzir uma arte dissociada ao estímulo retiniano, alheia à representação e, deste modo, direcionada à ideação e ao pensamento. Notamos que a necessidade de uma intenção para além daquilo que se consubstanciava como estético estabeleceu-se, por conseguinte, como o basilar pressuposto e encaminhamento a uma nova atitude.

Perante um processo de abordagem inteiramente fora dos padrões estipulados, originando-se na ausência de uma condição formal inteligível, na incoerência visual e racional, na indiferença ao gosto, que remetia à eficácia da situação em detrimento à razão, à irrelevância do artista como criador e à desorientação do observador, constatamos inevitavelmente em Duchamp a presença de uma reforma sinuosa que nasceu da *escolha* e se destinou ao *acaso*.

Ao analisarmos de maneira conclusiva as decorrências do *ready-made* e das teorias, procedimentos e ações de Duchamp no âmbito da escultura, podemos estabelecer que a instituição de seu objeto permitiu a manifestação de um novo rumo à

Escultura Moderna, inserindo em seu domínio a contrapartida conceitual e a produção de uma obra desvinculada de aura e de prerrogativas referentes à fruição e à importância na existência de um realizador. O minimalismo afigurou-se como uma vanguarda de cunho escultórico que conduziu ao extremo tais propósitos, deixando à arte conceitual uma aproximação direta à essência desta concepção.

Bibliografia

ADES, Dawn - **Dadá e Surrealismo**. In STANGOS, Nikos (Coord.) - **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. ISBN 85-7110-142-6. pp. 81-99.

ARCHER, Michael - **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. ISBN 85-336-1464-0.

BATTCKOCK, Gregory - **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção “Debates”. Volume 73.

CABANNE, Pierre - **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção “Debates”. Volume 200. ISBN 85-273-0134-2.

DUCHAMP, Marcel - **O Ato Criador**. In BATTCKOCK, Gregory (Coord.) - **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção “Debates”. Volume 73. pp. 71-74.

DUVE, Thierry de - **Kant after Duchamp**. Massachusetts: MIT Press, 1998. Coleção “October Books”. ISBN 978-0262540940.

ECO, Umberto - **As Formas do Conteúdo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. Coleção “Estudos”. Volume 25.

ECO, Umberto - **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Coleção “Tópicos”. ISBN 85-336-0216-2.

ECO, Umberto - **Obra Aberta**. 8.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. Coleção “Debates”. Volume 4.

FERREIRA, Glória - **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. ISBN 85-85781-31-9.

GABLIK, Suzi - **Minimalismo**. In STANGOS, Nikos (Coord.) - **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 177. ISBN 85-7110-142-6. pp. 174-181.

GIEDION-WELCKER, Carola - **Modern Plastic Art**. Zurique: H. Girsberger, 1937.

GREENBERG, Clement - Seminário Seis. In **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. ISBN 85-85781-31-9. p. 138.

JIMÉNEZ, José - **Marcel Duchamp. Escritos. Edición Española dirigida por José Jiménez**. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2012. Coleção “Ensayo”. ISBN 978-84-8109-969-0.

KRAUSS, Rosalind - **Caminhos da Escultura Moderna**. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Coleção “a”. ISBN 978-85-336-2392-7.

LEEPA, Allen - Antiarte e Crítica. In BATTCKOCK, Gregory (Coord.) - **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Coleção “Debates”. Volume 73. pp. 161-176.

LESSING, Gotthold - **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. 2.^a ed. São Paulo: Iluminuras, 2011. ISBN 978-85-7321-086-6.

MINK, Janis - **Duchamp**. Colônia: Taschen, 2006. ISBN 3-8228-5428-X.

PAZ, Octavio - **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. 3.^a ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004. Coleção “Elos”. ISBN 85-273-0110-5.

SMITH, Roberta - Arte Conceitual. In STANGOS, Nikos (Coord.) - **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. p. 182. ISBN 85-7110-142-6. pp. 182-192.

STANGOS, Nikos - **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2000. ISBN 85-7110-142-6.

VENÂNCIO FILHO, Paulo - **Marcel Duchamp**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986. Coleção “Encanto Radical”. Volume 75.

Publicações Periódicas

DUVE, Thierry de - Kant depois de Duchamp. In **Revista do Mestrado em História da Arte EBA - UFRJ**. nº 5. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, 1998. p. 130.

FERREIRA, Glória - **Revista do Mestrado em História da Arte EBA - UFRJ**. nº 5. Rio de Janeiro: Arte & Ensaio, 1998.

GREENBERG, Clement - Counter-Avant-Garde. In **Art International**. Lugano: J. Fitzsimmons, maio 1971. p. 129.

GREENBERG, Clement - Seminar Six. In **Arts Magazine**. nº 50. Nova York: Arts Communication Group, junho 1976. p. 93.

GREENBERG, Clement - Seminar Seven. In **Arts Magazine**. nº 50. Nova York: Arts Communication Group, junho 1976. p. 97.