

ANTÓNIO JOSÉ OLAIO CORREIA DE CARVALHO

O CAMPO DA ARTE

SEGUNDO MARCEL DUCHAMP

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

COIMBRA / 1999

I

Introdução

Na relação, em arte, entre a reflexão e a prática considero importante referir que esta dissertação foi elaborada na crença de que poderá ser um investimento na minha capacidade científica para o ensino de desenho num curso de arquitectura.

Já o meu trabalho de síntese nas Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica *Desenho e artifício*¹, procurava, no exemplo das artes plásticas, produção de conhecimento sobre a essencialidade do desenho e a complexidade do processo de desenhar, não se limitando às concretizações dos *desenhos*.

Nesta dissertação, encarando a instrumentalidade do desenho para além da pura manualidade, nas potencialidades que o desenho tem como extensão e pertença do pensamento, encontrei na obra de Duchamp o melhor ponto de partida para o entendimento da complexidade do pensamento criativo.

Para além do estudo de publicações de vários autores sobre Marcel Duchamp (sendo a quantidade de livros sobre ele publicados, nos últimos anos, sintoma do crescente interesse por Duchamp), procurei antes de tudo as potencialidades comunicativas das suas criações para além das abordagens que delas foram feitas.

Neste sentido, procurei recolher o maior número de dados sobre as suas obras, tendo, inclusivamente, visitado o Museu de Arte de Filadélfia que integra, na sua colecção permanente, a colecção Arensberg, possuidora da quase totalidade das suas produções mais representativas.

Como complemento à investigação, visitei a exposição de Burne-Jones no Museu de Orsay, em Paris (e cuja obra *Escadas douradas*, foi, segundo o próprio Duchamp, importante influência para a concepção do seu célebre *Nu descendo as escadas*) e, na relação com a poética da arquitectura, visitei a exposição patente no Museu do Louvre: *L'essence de l'architecture, Déduction métaphysique*.

No estudo sobre o percurso da obra de Marcel Duchamp, procurei encontrar, como forma de estruturar o pensamento e o discurso, algumas das principais questões por ela motivadas.

Nesta dissertação procurei, através de Duchamp, reflectir sobre: a noção de indivíduo; a ideia de plasticidade; a relação da arte com a racionalidade; a noção de espaço; a experiência de imaginar; a valorização da subtilidade, na importância de entidades ínfimas em detrimento de uma abordagem da realidade na estrita simplificação da racionalidade (na criação duchampiana da ideia de *inframince*); e o entendimento da criação artística enquanto o todo de um percurso.

Em Duchamp a noção de indivíduo surge-nos como o lugar fundador da produção artística.

Para além de qualquer acentuação subjectivista, a ideia de indivíduo em Duchamp, numa obra que, manifestamente, não se assumia como qualquer manifestação autobiográfica, surge-nos no seu sentido mais abstracto e universal.

E é o sentido filosófico do que consistirá ser um indivíduo que é o principal alimento e a principal motivação da sua obra.

A noção de plasticidade a partir da obra de Marcel Duchamp, é gerada para além de qualquer relação meramente formalista com a arte, sobretudo se encararmos o formalismo na sua relação tradicional com o puramente visual.

¹Olaio, António, *Desenho e artifício*, Trabalho de Síntese das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1994

Em Duchamp a plasticidade, entendida no campo mais amplo dos significantes, e, ao mesmo tempo, sendo produzida no domínio da mente, ultrapassa o estritamente visual.

Encarado o próprio título de uma obra como mais um elemento plástico como o são as cores, Duchamp faz, intencionalmente, participar as ideias na produção da plasticidade de uma obra de arte.

Em Duchamp, a relação da arte com a racionalidade demonstra ser a arte capaz de alcançar domínios inacessíveis à simplificação racional.

A racionalidade, enquanto forma de estruturação da relação do indivíduo com a realidade, é, inevitavelmente, alheia à sua ambiguidade.

Ao mesmo tempo, em Duchamp, a ambiguidade afasta-se de qualquer sentido de aleatoriedade.

E, na intuição de uma outra lógica na abordagem da realidade, em Marcel Duchamp, a arte evidencia-se como ampliação das potencialidades da inteligência, ou, melhor, como revelação da inteligência enquanto um campo bem mais vasto do que a mera racionalidade pode revelar.

A exploração do espaço na obra de Marcel Duchamp, ultrapassa as meras questões da representação.

Duchamp, mais do que representar o espaço, amplia a ideia de espaço.

Na sua obra, a própria referência à existência de uma quarta dimensão, mais do que uma procura de metafísica, introduz, na ideia de espaço, uma dimensão sobretudo mental.

Assim, em Duchamp, a ideia de espaço surge não como extensão mensurável, mas sim como campo onde as coisas poderão existir e acontecer.

Na associação tradicional da arte com a imaginação esta surge frequentemente associada à ideia de onírico.

Em Duchamp, o imaginário, utilizando o humor como estratégia recorrente, é despojado dessa dimensão onírica para ser encarado como se tratasse de uma experiência objectiva.

De certa forma, na obra de Duchamp podemos encontrar um interessante paralelismo com a questão de Wittgenstein: *O que chamaremos ao conteúdo empírico de ver e ao conteúdo empírico de imaginar?*²

Na sua obra, a imaginação encarada como experiência objectiva, dilui a distância entre o domínio da percepção e o domínio da imaginação, no campo vasto do domínio da mente.

De facto, no domínio da mente, a percepção e a imaginação poderão ser encaradas como duas realidades afins.

Na mente, o que se imagina pode surgir com uma presença tão real e conseqüente quanto o que se percebe.

Com a criação da noção de *inframince*, entidade de dimensão ínfima, Duchamp maximaliza a importância do detalhe, do pequeno acontecimento, na abordagem da realidade.

Assim, de certa forma, denuncia as limitações de um pensamento estritamente racionalizador, cuja generalização surge demasiado simplista face à complexidade da realidade.

A ideia de *inframince*, sendo mais uma criação do humor duchampiano, surge como se tratasse do resultado de uma abordagem científica da realidade.

Na aparente cientificidade da noção de *inframince*, utilizando o humor como estratégia, é sobretudo a cientificidade da racionalidade (onde a ideia de *inframince* nunca teria lugar) que é posta em causa.

E o *inframince*, entendido por Duchamp na sua condição de adjectivo, na sua relação com a arte, qualifica o próprio acto criativo na valorização da importância da subtilidade.

² Wittgenstein, *Fichas*, Edições 70. Pág. 142

Na intenção de que as suas obras fossem encarada no seu todo, nas potencialidades das suas inter-relações, Duchamp sublinha, mais do que a importância de cada obra, a importância de um percurso.

Sendo a obra de Duchamp arte e, ao mesmo tempo, meta-arte, o conjunto das suas obras surge, pelas reflexões que catalisa, como se tratasse de um tratado de estética, comunicando nas potencialidades poéticas das imagens.

Como catalisadora da teoria de arte, a obra de Duchamp surge-nos como incontornável não só para o entendimento dos produtos da arte, mas, sobretudo para o entendimento dos seus fundamentos e essências.

Nesta dissertação não procurarei uma relação óbvia com as concretizações objectuais da arquitectura, mas sim, enquanto forma de arte, com questões essenciais a qualquer forma de manifestação artística.

E Marcel Duchamp, na diversidade de formas que a arte assume na sua obra, defende a arte da facilidade de qualquer definição.

A reflexão sobre a sua obra, mais do que ao domínio específico das artes plásticas, pertencerá ao campo vasto da estética, lugar das motivações e, simultaneamente, das consequências da prática artística.

Enquanto artista plástico docente de Desenho num curso de arquitectura, esta dissertação surge, antes de tudo, de um entendimento da especificidade dessa minha condição.

Esta dissertação é, sobretudo, um investimento nas potencialidades do facto de ser um artista plástico a leccionar desenho num curso de arquitectura.

Para além do interesse que esta dissertação poderá ter como reflexão teórica, acredito na sua potencialidade operativa no ensino do desenho em arquitectura.

Certamente, como docente de desenho, não procurarei encontrar exercícios com uma correspondência óbvia às questões abordadas nesta dissertação, mas a produção de conhecimento que esta dissertação gerar poderá ser da maior importância no entendimento das potencialidades criativas de cada aluno e no entendimento do desenho no seu sentido mais vasto.

II - Circunstância e contexto da dissertação

*É tão difícil encontrar o começo. Ou melhor, é difícil começar no começo e não tentar recuar mais.*³

³Wittgenstein, Ludwig, *Da Certeza*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, pág. 135

O sentido de meta-arte em Duchamp evidencia o facto de a sua obra não ser exclusiva de qualquer forma de expressão artística.

A própria natureza da arquitectura, sendo esta motivada pela estética mas também pela utilidade, pode não ser alheia à ideia duchampiana de *fazer obras que não sejam "de arte"*, no seu afastamento estratégico a visões puramente esteticizantes. É esta *impureza* da arquitectura enquanto forma de arte, no sentido que tradicionalmente se atribui à arte no afastamento de qualquer funcionalidade, que torna pertinente, neste contexto, a reflexão sobre a obra de Duchamp.

Ao aproximar arte da utilidade, na evidência de que, em arquitectura, na relação entre uma coisa e outra, a dicotomia não existe, a arquitectura é uma prova inegável da falta de rigor das distinções entre forma e função.

Na arquitectura, na relação do processo de projectar com o programa do projecto, o pensamento conceptivo não pode ser alheio a uma lógica, na evidência e inevitabilidade da arte como coisa mental.

É na procura do que consistirá, em arte, a ideia de inteligência, que este trabalho se situa.

Sendo eu assistente de desenho num curso de arquitectura, nas relações do desenho com o com o projecto arquitectónico, este trabalho prevê-se potencialmente operativo. Não na procura de uma operatividade imediata, mas sim no sentido de *começar antes do princípio*, e, através da obra de Marcel Duchamp intuir o que será a dimensão estética do indivíduo, matéria prima de qualquer projecto, no sentido em que será, de facto, a matéria primeira de qualquer projecto.

Tendo o desenho, num curso de arquitectura a função de, para além das capacidades de representação, desenvolver capacidades criativas, no sentido de explorar as potencialidades da inteligência conceptiva, a obra de Duchamp pode ser um ponto de partida para a intuição do que consistirá o universo estético onde o *xadrez* do fazer artístico se joga.

E, nesta dissertação, estamos sobretudo a reflectir sobre os mecanismos da concepção, pretendendo ultrapassar as questões dos limites da arte, da definição do que será arte, procurando, antes de tudo, as motivações de que a arte se alimenta.

Deste modo interessa-nos mais a motivação e o sentido da arte do que a significação da arte. Até porque as manifestações artísticas podem ser encaradas como imagem residual das suas motivações.

Assim, esta dissertação, procura, através de Duchamp, o entendimento do campo da arte a partir da complexidade do que consistirá ser um indivíduo.

*Por exemplo, as viagens interplanetárias parecem ser um dos passos pioneiros na via do chamado "progresso científico" e no entanto, numa última análise, não são mais do que um aumento do território posto à disposição do homem. Eu não posso deixar de considerar isto como uma simples variante do MATERIALISMO actual que afasta cada vez mais o indivíduo da procura do seu eu interior.*⁴

Na reflexão sobre a concepção artística, na sua dimensão subjectiva, a noção de indivíduo é o seu incontornável princípio ou, melhor, enquanto essência de qualquer reflexão estética, podemos dizer que (na procura do rigor das palavras mais do que de qualquer liberdade poética) é o que existe antes de qualquer princípio.

*O homem mergulha no elemental a partir do domicílio, apropriação primeira,.. É interior ao que possui, de modo que poderemos dizer que o domicílio, condição de toda a propriedade, torna possível a vida interior.*⁵

⁴ Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, pág.237 (Texto de uma comunicação de Marcel Duchamp, por ocasião de um colóquio organizado em Hofstra a 13 de Maio de 1960)

⁵Levinas, Emmanuel, *Totalidade e Infinito*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1988.

A questão colocada por Emanuel Levinas do domicílio como o que *torna possível a vida interior*, salienta a necessidade da criação de um lugar, onde a subjectividade se possa manifestar, e, mesmo, onde a subjectividade possa existir.

De facto será impossível conceber o indivíduo em absoluto, na inexistência de qualquer contexto.

O indivíduo revela-se e existe pelas relações que estabelece.

Assim o lar é a extensão mais próxima do indivíduo, podendo ser, pelos objectos que possui, que escolheu serem seus ou que herdou, uma primeira relação com o mundo, como que uma sua micro-representação do mundo.

O lar é de certa forma o indivíduo ou os indivíduos que o habitam, sua correspondente exterior aos limites dos seus corpos.

É acolhedor ao ser esta extensão da subjectividade, e, ao mesmo tempo, é acolhedor ao ser uma espécie de antecâmara da relação com o mundo.

Esta relação estreita entre identidade, existência e contexto é importantíssima nas motivações que levam a relações intencionais entre as obras de arte e os seus lugares, nos processos da instalação e do chamado *site-specific*, onde o lugar pode ser encarado como contexto físico e, ao mesmo tempo, como contexto conceptual.

Neste sentido, nas artes plásticas, as instalações não poderão deixar de ser visualizações materializadas desta ideia de que uma obra de arte será sobretudo as relações que estabelece.

Esta afastamento da arte de uma mera produção objectual para um sistema de relações em que o próprio espaço físico é matéria prima, aproxima-a, mesmo nos aspectos mais visíveis e concretos, das próprias questões da arquitectura.

A arquitectura, tendo concretização na materialidade e no uso, já, enquanto projecto, poderá ter uma existência plena.

A resolução material não é condição indispensável para que a arquitectura seja arquitectura.

Como exemplo poderemos referir os cárceres de Piranesi, onde o seu sentido labiríntico e de infinito, aparece como a ideia de um espaço prisão que se estende indefinidamente.

E as utopias arquitectónicas de Malevich e de Saint Elia, mais do que a procura de qualquer pragmatismo, de uma resolução material da arquitectura, serão, sobretudo, formulações utópicas da ideia de um indivíduo novo.

Quando Malevich projecta as suas casas do futuro, mais do que projecto que melhor possa satisfazer necessidades existentes, é a uma nova ideia de indivíduo que o projecto se refere, como que uma contribuição para a construção do indivíduo novo, e, mais perfeito.

E os projectos de Saint Elia, na ideologia futurista que os alimenta, procuram, sobretudo, a gestação de uma sociedade absolutamente nova, na exaltação do progresso como utopia.

Se a arquitectura pode existir independentemente do facto e, mesmo, da intenção de construir, até que ponto é que a arquitectura não se aproximará da filosofia?

Álvaro Siza com a *casa da bomba* (casa Beires na Póvoa do Varzim), talvez o seu projecto onde é mais clara uma forte motivação conceptual, cria um projecto onde arquitectura surge como representação de uma ideia e é sobretudo por ela gerada,.

A simulação da destruição parcial de uma parte da casa por uma explosão imaginária de uma bomba influencia todo o processo projectual.

A casa surge como se fosse um cubo ao qual uma bomba numa das suas arestas, tivesse provocado a sua destruição parcial e a conseqüente maior complexidade compositiva.

A austeridade geométrica do cubo como ponto de partida, poderá sugerir por acentuação, a relação com a ideia da pureza racional do modernismo para, pela explosão, o estabelecer de relações mais complexas e de contornos menos evidentes.

Neste sentido, esta obra de Álvaro Siza pode ser encarada como exemplar da sua atitude como arquitecto, onde o modernismo poderá ser ponto de partida, mas cujo processo de concepção tem uma complexidade que o faz ultrapassar a pureza das formas

modernistas, no sentido de uma maior complexidade do próprio raciocínio projectual, permeável a um sistema mais amplo de relações.

Ao mesmo tempo, esta ideia da casa que explode, abrindo-se de uma pureza geométrica inicial, indicia a abertura para o mundo exterior, como que se a geometria se abrisse à dissolução entrópica.

A casa como caixa que se abre, explodindo para o mundo exterior, é como que uma concretização do que será a ideia de casa, no que esta comporta de relação com o mundo.

E encarando a casa como indício e representação da ideia de indivíduo, é esta noção de indivíduo cuja definição contém todo o seu universo de relações, que aqui Álvaro Siza cumpre, numa relação poética entre forma e função, numa composição coerente entre o que será a habitação e o acto de habitar.

De facto, uma casa, como qualquer ideia, é todo o seu campo de possibilidades.

Se os parâmetros da arquitectura orientam o processo projectual (e também a intuição das suas qualidades) as qualidades na arquitectura são todo um devir na infinita criatividade do uso, da História, dos acontecimentos, do tempo, da evolução dos juízos, das afectividades e das indiferenças.

E é neste sentido em que qualquer coisa nunca existe num sentido estrito, que será também pertinente a obra de Marcel Duchamp, onde a arte se define em todo um campo de possibilidades, provavelmente, para nele encontrar a sua definição mais rigorosa.

III - Ser um indivíduo segundo Marcel Duchamp

*Não quis ser chamado artista, sabe. Eu quis desfrutar da minha possibilidade de ser um indivíduo, e suponho tê-lo conseguido, não?*⁶

Coincidindo, em Duchamp, a noção de artista com a fruição de *ser um indivíduo*, para ele, ser um artista, mais do que a faculdade de criar obras de arte é a capacidade de, através delas, intuir a dinâmica do que é existir. Assim, ser um artista, mais do que ser um

⁶ A partir de citação em "Marcel Duchamp", ed. Thames and Hudson Ltd. de Ashton, Dore," An interview with Marcel Duchamp", *Studio International*, nº 878, Londres, Junho de 1966.

criador, é ser quem torna imagem a própria existência e, logo, a importância das obras enquanto criação de novas imagens para nossa fruição estética, cede o lugar à importância das potencialidades sugestivas destas enquanto estímulo à reflexão ou, melhor, à intuição da dinâmica do que é *ser um indivíduo*.

Assim Duchamp mostra-se, enquanto artista, como um indivíduo/exemplo e, sobretudo, numa obra onde não há lugar para enfatismos mitificadores, como, simplesmente, um exemplar de indivíduo.

Pierre Cabanne - *Mas em que acredita?*

Marcel Duchamp - *Em nada! A palavra "crença" é um erro também. É como a palavra "julgamento". São dados terríveis sobre os quais o mundo está baseado. Espero que, na Lua, não seja assim.*

- *Todavia acredita em si?*

- *Não.*

- *Nem isso?*

- *Não acredito na palavra "ser". O conceito ser é uma invenção humana.*⁷

Se encararmos a sua obra como uma particular forma de ontologia, não é na procura de verdades absolutas que a encontramos mas sim no cepticismo como estratégia de conhecimento e na exploração das potencialidades simbólicas da banalidade. E Duchamp não glorifica a banalidade, na sua *ironia de afirmação* preserva-a de qualquer tentação de falsa transcendência. Em Duchamp o que é banal continua banal e é nessa banalidade que residem as suas qualidades.

Ser-se banal é não se ser de todo excepcional e daí as suas potencialidades simbólicas. As coisas banais, na ausência de surpresa e na indiferença, tendo a realidade como campo, são, na realidade, entidades de absoluta solubilidade. Assim, quanto maior a sua banalidade, maior a potencialidade das coisas para serem, numa maior universalidade simbólica, imagem da realidade.

A banalidade das coisas banais confere-lhes a qualidade de perderem o seu carácter de coisas em si para serem, sobretudo exemplares de coisas.

Quando Gertrude Stein escreve *a rose is a rose is a rose*, o sentimento que transmite é semelhante à imagem dada por Fellini em *Julieta dos espíritos* onde saber-se que uma maçã é uma maçã é o supremo limiar da sabedoria. Quando uma rosa é uma rosa é uma rosa, esta não surge sublinhando o seu carácter de coisa em si mas sim a sua indestrutível banalidade.

Assim, quando falamos de potencialidades simbólicas das coisas banais não é no sentido em que a imagem de um coração pode pretender sugerir o amor, o branco a virgindade ou uma foice e um martelo a glorificação do trabalho.

O carácter simbólico da banalidade, sendo fruto dessa sua enorme *solubilidade*, não reside na substituição de umas ideias por outras.

É na solubilidade do banal na realidade, de que a indiferença é uma prova, que se potencia o seu carácter simbólico.

E a indiferença não deverá ser entendida como sendo algo de análogo à pura distração, a indiferença é uma atitude, não é uma não atitude.

A indiferença enquanto atitude, é não procurar encontrar uma relação imediata entre o que se percebe e os dados que o cérebro contém.

E, na consciência de que os próprios conceitos, enquanto condicionadores da percepção, poderão produzir uma imagem fragmentada da realidade e até tornar-se preconceitos face à complexidade da realidade perceptível, a indiferença poderá ser uma forma de potenciar a maior permeabilidade da inteligência a todos os estímulos sensoriais.

A indiferença pode ser uma forma de manifestação da inteligência, pois poderá ser a atitude de preservar a realidade e a veracidade das coisas, não procurando encontrar substitutos pretensamente explicativos nos dados que, à priori, o cérebro possui.

O banal como entidade simbólica ultrapassa o universo dos conceitos e, mesmo, o universo das ideias. Assim, mais do que uma simbólica da subjectividade, aproxima-se de

⁷ Pierre Cabanne, entrevistando Marcel Duchamp em: Duchamp, Marcel, *Engenheiro do tempo perdido*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1990, pág. 137.

uma simbólica da objectividade, e de uma simbólica da objectividade no seu sentido mais lato.

Na impossibilidade de uma real experiência da objectividade, na incontornável relação, sempre e fatalmente, subjectiva que temos com as coisas, só pelo simbólico poderíamos aceder a uma relação com a objectividade.

O banal simplesmente existe e nada mais. Mas simplesmente existir é comungar da ilimitada e indelimitável existência das coisas que são. A simbólica do banal é o paradoxo de existir e nada mais e, ao mesmo tempo, desculpem o intencional pleonasma, comungar de uma absoluta universalidade, pois são atenuados os factores subjectivos nos quais a realidade se relativiza.

E Duchamp, quando escreve: *Il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème*, ultrapassa o campo da realidade enquanto objecto de reflexão subjectiva e sugere a realidade enquanto inquestionavelmente existir.

A problematização da realidade pertence ao domínio dos artificios subjectivos cujas pretensões perdem o sentido na pura objectividade.

Sendo uma reflexão particular sobre o que é *ser um indivíduo*, a obra de Marcel Duchamp não consiste na formulação de juízos racionais ou racionalizadores e, como veremos, na sua obra, o que chamamos racionalidade não é mais do que uma componente de toda a realidade que é existir.

O sentido filosófico da obra de Duchamp surge mais da intuição do que da razão, possivelmente pela consciência dos limites da razão ou, mesmo, pela crença de que a realidade do que é existir só pela intuição se poderá conhecer.

Desta forma, a intuição em Duchamp é um precioso instrumento do conhecimento, possivelmente pela consciência de que a razão não passa de uma construção paralela à realidade e de que só pela intuição será possível uma maior empatia com ela.

A enorme e insaciável capacidade de artifício é o que faz do Homem, Homem e o distingue dos outros animais. Assim podemos traduzir a dinâmica de "*ser um indivíduo*" na relação entre a habilidade e o habitat, na habitação e na habituação.

Duchamp concebia o artista como *fazedor*⁸. Nesse sentido, podemos considerar a habilidade como sendo essa grande capacidade de artifício, a capacidade de reordenar, recompor os dados que o habitat fornece para outras entidades, porque outras combinações.

A criatividade, assim, tem o sentido não da criação da absoluta novidade, mas sim o sentido da reorganização de elementos para outros significantes. Assim, o que se faz, ao fazer arte é, mais do que novas coisas, sobretudo, a criação de novos significantes. A novidade em arte, mais do que a criação de novas existências, consiste na criação de novas formulações.

Concebendo o tempo como sucessão de eventos, e sucessão de eventos como a derivação de estado para estado, Alfred North Whitehead escreveu:

*Aristóteles concebeu a "matéria" como pura potencialidade que aguarda a chegada da forma para se tornar actual. Por isso, utilizando as noções aristotélicas, podemos dizer que a limitação da pura potencialidade, estabelecida pelas objectivações do passado estabelecido, exprime a "potencialidade natural" - ou a potencialidade da natureza - que é a matéria com a base da forma inicial realizada, pressuposta como a primeira fase na auto-criação da situação presente. A noção de "pura potencialidade" toma aqui o lugar da "matéria" de Aristóteles e a "potencialidade natural" é a "matéria" com aquela imposição de forma dada, a partir da qual emerge cada coisa actual.*⁹

A matéria prima da arte são os dados que o habitat fornece.

⁸ Disse-me, no começo das nossas entrevistas, que a palavra "arte" vinha provavelmente do sânscrito e queria dizer "fazer". Pierre Cabanne, entrevistando Marcel Duchamp em: Duchamp, Marcel, *Engenheiro do tempo perdido*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.

⁹Whitehead, Alfred North, *Simbolismo, o seu significado e efeito*, Textos filosóficos, edições 70, Lisboa 1987, págs. 36 e 37.

Sendo o Homem, Homem, na constante relação entre a habilidade e o habitat, o habitat é inevitavelmente produto do artifício, física e conceptualmente, pois para o indivíduo as coisas são como se concebem ser (*uma torneira que pára de verter quando não a escutamos*¹⁰). E, para Duchamp a arte tem sempre uma componente readymade, de pré-fabricação de que a própria pintura, usando os pré-fabricados tubos de tinta pode ser exemplo prosaico.

E, ao mesmo tempo, sendo a pintura *coisa mental*, o próprio jogo conceptual é já um jogo de readymades, não físicos, mas mentais.

*Estou sentado com um filósofo no jardim; ele diz repetidamente “Eu sei que aquilo é uma árvore”, apontando para uma árvore perto de nós. Outra pessoa chega e ouve isto e eu digo-lhe: “Este tipo não é doido. Estamos a filosofar”.*¹¹

Na criação, a mente é, simultaneamente, a criadora e a *pura potencialidade* e, assim, é, simultaneamente, o artifício e a *matéria*. E quando a *criação* passa a ser o *criado*, a acção de criar transforma-se em renovada *pura potencialidade*, na medida em que o que é criado pode ser encarado como parte integrante da matéria prima para novas criações.

Encarando a arte como uma particular manifestação da relação com o habitat, a arte é produto da habitação, da dinâmica da habitação. Habitar é ser-se ao relacionar-se, é a dinâmica da fruição do Habitat e a arte, enquanto forma de comunicação, traduz essa relação subjectiva. A arte é o acto subjectivo de tornar imagem a habitação.

Ser-se ao relacionar-se com o Habitat é também ser-se ao relacionar-se com os outros e, desta forma, na arte, a estética tem uma dimensão ética incontornável.

E a habituação, ao atenuar a novidade e a surpresa na relação com os dados do habitat, como que faz do habitat artificial uma nova natureza, faz encará-lo como se natural fosse, no sentimento de uma empatia que, sendo adquirida parece instintiva.

A habituação ao artifício de uma cidade, por exemplo, confere-lhe a qualidade de paisagem e de paisagem como se fosse natural.

A relação com o artifício, o reconhecimento do artifício enquanto tal, implica sempre o sentimento de surpresa, e o hábito, gerando a indiferença, transforma a relação com o artifício no sentimento de uma relação com o natural. E o natural, pela sua própria definição, é o primitivo, no sentido do pré-artifício, e, assim, encarando o artificial como se fosse natural, o empírico surge no sentimento de que não é fruto da experiência mas sim do instinto.

No que diz respeito aos artifícios e, especificamente ao que chamamos arte, a habituação se, por um lado, lhes atenua as potencialidades estéticas enquanto estímulo estético, em processos onde, por repetição, habituação, a estética deriva num mero vício, em meros fenómenos de gosto, por outro, devolvendo a surpresa do artifício à informalidade paisagística do habitat, enriquece o contexto para a criação de novos estímulos.

Encarando a arte como produto da insaciabilidade, no sentido em que contraria o hábito e, como vimos, a consequente *naturalização* do artifício, contraria a *naturalização* do **feito** pelo renovado artifício do **fazer**, o facto de, pela habituação, os seus produtos perderem a eficácia interventiva, pode ser, por seu lado, factor da criação de novas imagens, de novos estímulos que mantenham viva a relação estética com as coisas.

A sugestão de Duchamp da possibilidade de, por exemplo, se poder usar um Rembrandt como tábua de passar a ferro, para além de ser uma ideia que aproxima Duchamp do nihilismo corrosivo dos dada, poderá resultar da evocação de, por habituação, as obras de arte se diluírem no habitat, podendo ser também lidas ao mesmo nível que os utensílios vulgares e, por habituação, a banalização.

Por outro lado, nos seus readymades, ao escolher, simplesmente, um objecto banal, e, pela escolha, torná-lo obra de arte, Duchamp resgata os utensílios da banalidade utilitária, potenciando as suas capacidades estéticas.

¹⁰ Duchamp, Marcel, *Duchamp du Signe*, ed. Flammarion, Paris, 1994

¹¹ Wittgenstein, Ludwig, *Fichas*, edições 70, Lisboa, 1989, pág. 109.

Aqui as potencialidades estéticas dos objectos não residem nas suas qualidades formais, mas sim são estímulo à estética como coisa mental, mais do que coisa puramente visual, retiniana.

Não estamos, aqui perante qualquer investimento criativo, no sentido formal, ou, pelo menos no sentido que o termo *formal* tradicionalmente assume. Mais do que quaisquer aspectos puramente formais, interessaria a Duchamp o carácter performativo da exposição destes objectos nas reacções despoletadas, onde a própria indiferença estaria prevista (quando Duchamp "cria" o readymade *porta-garrafas* prevê que este, como obra de arte, seja confundido com um vulgar porta-garrafas, que, originalmente, era e que, de facto é).

Ao revelar o facto de, nos seus readymades, orientar a escolha dos objectos pelo seu grau de indiferença, Duchamp sobretudo clarifica a origem banal desses readymades, pois, de facto, ao descontextualizá-los, ao colocá-los no contexto da arte e, mesmo, da história de arte, o que provoca está nos antípodas da indiferença.

Nas, expectativas, por habituação, do que seria um objecto estético, os readymade têm um sentido estrategicamente provocatório. No interior da arte minam a passividade da habituação e contribuem para clarificar o próprio sentido da arte.

Na concepção duchampiana onde *o espectador faz a obra*, os readymades, sendo arte, traduzem a arte como capacidade de estímulo estético, mais do que determinada pelas características físicas dos seus objectos.

Podendo ser entendidos como anti-arte, no sentido em que destroem as convenções do que seria um objecto artístico, de facto os readymade sobretudo resultam no revitalizar da própria arte ao relacioná-la, não com o gosto, mas, sobretudo, com a sensação. De facto, como refere Jean Sucquet o não de Duchamp não será mais do que *sombras criadas pelo sol de um "sim"*.¹²

Em rigor, até deveríamos considerar como sendo o gosto a verdadeira e absoluta *anti-arte* na medida em que uma relação com o objecto artístico pelo mero gosto seria o mesmo que lhe retirar quaisquer potencialidades estéticas, e, de facto, o mesmo que ignorar completamente a sua própria artisticidade.

O fazer arte é, sempre, instituir uma renovada relação estética.

Mesmo quando a atitude não é orientada por qualquer intenção predominantemente vanguardista, mesmo quando não é orientada pela mera procura do novo, na arte enquanto potenciadora da sensação, é sempre renovada a relação com as coisas, mesmo que não manifestamente inovada.

Em Duchamp, possivelmente, este *sim* referido por Sucquet, este *sim* como *sol* pelo qual as *negações* não passariam de sombras, tem este sentido da arte como renovação mais do que inovação. Este *sim* surge, sobretudo como preservação da arte enquanto produção de sensação e de sentido.

A arte, sendo arte, não busca a satisfação de expectativas, não busca a repetição do que já foi assimilado e, de alguma forma, tornado inócuo pelo gosto.

Pelo gosto, as imagens poderão perder a sua própria inteligibilidade, numa falsa percepção, na passividade absoluta de confundir o que deveria ser uma afectividade verdadeira com uma mera aceitação.

Jean Sucquet também diz que esse aparente *não* de Duchamp *trouxe glória ao seu nome*.

Aqui evidencia, de alguma forma, o facto de serem os fenómenos de glorificação, de julgamento mediático também orientados pelo gosto. Até porque se se sobrevaloriza, numa obra, o facto de esta contrariar expectativas, o facto desta contrariar o gosto vigente, é porque se mantém o gosto como factor de aferição de qualidade ou importância de uma obra, mesmo que pela negativa.

Num julgamento estético ideal o gosto não deveria ter lugar, nem pela valorização de um seu imaginário contrário. Até porque a palavra *gosto* não admite contrário, ou, se acreditarmos que sim, chegaremos à conclusão que o contrário de *gosto* é *gosto*.

¹² *Através da sua vida, com óbvio prazer, Marcel Duchamp disse "Não", um "não" que trouxe glória ao seu nome, e com justeza. Mas, e se essas negações fossem, realmente só sombras criadas pelo sol de um "sim" cujos raios cintilam através das rachas do "Grande vidro"?*

Jean Sucquet em: Duve, Thierry De, *The definitively unfinished Marcel Duchamp*, ed. MIT Press, Massachusetts, 1993, pág. 85

Temos que admitir que, de facto, a obra de Duchamp é de uma veemente afirmatividade.

Libertando-se do gosto, e instaurando uma atitude renovada perante o objecto estético, potencialmente liberta do gosto a relação com a obra de arte, potencia leituras renovadas para arte do passado e instaura expectativas renovadas para a percepção das formas que a arte, no futuro, assuma.

Assim, ao fazer tábua rasa das convenções artísticas, Duchamp retoma, de alguma forma, os princípios do *Hípias Maior* de Platão, que consistiam em desmascarar sistematicamente, na relação com a ideia de Belo, o facto de se tomar por conceito o que, de facto, não passaria de preconceito. Platão, pela boca de Sócrates, denuncia, pela própria palavra, o sentido demagógico que a palavra pode assumir, distinguindo, assim, e em absoluto, palavra de conceito.

Duchamp, ao produzir obras como os *readymade* que, face às obras de arte anteriormente produzidas, seriam inclassificáveis como arte, mostra que não será meramente tendo as obras de arte como padrão que encontraremos o conceito de arte.

Num diálogo entre um sofista e Sócrates, este rebatia, sucessivamente, que o Belo fosse definido pelas características de determinada coisa ou situação.

Ao concluir que a noção de Belo é difícil, Sócrates, ou Platão falando pela voz de Sócrates, demonstrava que o Belo, podendo ser objecto de reflexão, dificilmente seria objecto de significação. Uma jovem bela não significa o Belo, uma marmita útil também não, mas tanto uma jovem bela quanto uma marmita útil podem ser referidas numa reflexão sobre o Belo.

*Sócrates: - Ora, se a experiência que tenho do nosso homem não falha, quase te garanto o que a seguir vai dizer: "Vejam, meu excelente amigo, e uma marmita bela, não será também isso, belo?"*¹³

Duchamp sustenta, como Platão, que a reflexão sobre a estética não poderá ser feita tendo como padrão determinadas coisas entendidas como belas.

A reflexão sobre a estética também poderá, e, em rigor, deverá, transcender a mera memória das obras que a buscaram. Transcendendo a memória das obras de arte, evidencia-se como sendo mais filosófica que histórica.

A história de arte é feita a partir da memória das obras de arte, e não sendo alheia ao juízo e à reflexão subjectiva, tem sempre, em relação aos objectos e às ideias, um sentido prioritariamente documental. Existirem obras de arte é condição suficiente para existir história de arte.

Em rigor, poderemos dizer que a reflexão estética, podendo ter como objecto as obras de arte, não é dependente da sua existência. Até poderíamos admitir a existência de uma reflexão estética num mundo sem obras de arte, num mundo onde a experiência estética consistisse, simplesmente, na contemplação e reflexão, ou, mesmo, na pura contemplação.

A reflexão estética, tem como campo, sobretudo, as motivações das obras de arte, não tendo com estas, assim, uma relação aposteriorística. E até poderemos considerar as obras de arte uma particular manifestação da reflexão estética, que ultrapassa o domínio do puramente mental para se manifestar no *fazer*.

A possibilidade de estabelecer afinidades entre o *Hípias Maior* e os *readymade* de Duchamp, pelo menos neste texto, mostra a possibilidade de uma proximidade de Duchamp com a filosofia enquanto reflexão estética, mesmo para além da existência de obras de arte, ou, mesmo, de história de arte. Se tanto uma bela jovem como uma vulgar panela podem ser, no *Hípias Maior*, referidas numa reflexão sobre o Belo, porque não também, como fez Duchamp, um porta-garrafas, um cabide ou um urinol, como obras de arte ou, antes, como frutos ou catalisadores da reflexão estética ?

Será que podemos fazer obras que não sejam "de arte" ¹⁴

¹³ Platão, *Hípias Maior*, ed. Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, 1985, pág.65

Duchamp, ao questionar a possibilidade de fazer obras que não sejam *de arte*, para além de todas as outras reflexões que a questão, pela sua ambiguidade, pode sugerir, provavelmente, e tendo em conta a aparência de não artisticidade dos seus readymades, poderá traduzir aqui uma real intenção de fazer obras que não sejam *de arte*.

Possivelmente aqui Duchamp mostra a intenção de preservar a ideia de arte das obras de arte e, possivelmente, preservar o sentido da arte enquanto reflexão estética, para além da existência de história de arte ou de obras de arte, encontrando-lhe sentido ao encontrar uma relação mais directa com a vida e com as coisas.

E, assim, mais do que a criação de objectos relacionados ou relacionáveis com a prática artística e com a história de arte, Duchamp faz coincidir a reflexão estética com a visualização de *ser um indivíduo*, encontrando uma autonomia que lhe permite aproximar a sua obra da pureza de uma forma de reflexão filosófica.

A palavra *ser*, mesmo se considerarmos, como Duchamp que o conceito *ser* não passa de uma invenção humana, como mera palavra, poderá conter multiplicados sentidos, na própria dinâmica da relação entre palavras e conceitos, enquanto invenções humanas.

A palavra *ser* pode traduzir, simultaneamente, verbo e substantivo. Podemos dizer, assim, que o indivíduo enquanto *ser* é um verbo que é agente da acção é acção que é agente da acção. E a palavra *ser* não tem dois sentidos, de verbo e substantivo, mas sim um, que é produto da simultaneidade dos dois.

Sendo *ser* verbo e substantivo, sendo *ser* um substantivo que é a própria acção, os limites do indivíduo diluem-se enquanto coisa, ultrapassam os limites do seu corpo para, possivelmente, os limites que *ser*, enquanto acção pode abarcar ou conceber.

Quanto muito o corpo será o núcleo do *ser/acção*, ou mesmo, uma mera representação do *ser/acção*.

Um indivíduo é algo de muito mais vasto do que o seu corpo. E o seu corpo, assim, pode assumir a função de representação imagética do que, de facto, consiste ser um indivíduo.

Um readymade de Duchamp, uma pá para a neve a que chamou "*In advance of the broken arm*" (1915), evidencia essa incorporalidade dos contornos do indivíduo.



In advance of the broken arm, 1915

Se em "*In advance of broken arm*", uma pá pode ser o prolongamento ou, mesmo, a premonição do braço, até que ponto é que, para além do braço se objectivar através deste seu prolongamento, a pá, pela mesma razão, não será extensão do indivíduo? E assim se entende como o conceito de introspecção assume em Duchamp o mais rigoroso e absoluto sentido, onde a noção de indivíduo (paradoxalmente porque desindividuo) inclui todos os seus artefactos e artificios.

Uma pá podendo ser, para além de extensão, uma premonição do braço inverte, de certa forma, a relação entre o indivíduo e os seus artefactos, entre criador e objecto criado.

Se é verdade que o indivíduo inventa utensílios, surge, aqui, a sugestão de que, por sua vez, os utensílios inventam o indivíduo.

De facto, a história da humanidade é, sobretudo, a história dos seus artificios.

¹⁴ Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, 1994, pág.105

Então, se considerarmos que, nesta obra de Duchamp, uma pá, mais do que a premonição de um braço, é a premonição de um *braço partido*, a relação entre indivíduo e artifício assume um sentido e uma consequência que ultrapassa o campo do puramente conceptual para uma crua objectividade.

Na relação do indivíduo com o seu corpo (invólucro ou identidade?), a ideia de um braço partido, pela crua objectualização de um braço, confere à ideia de braço o sentido de instrumento, de utensílio não menos objectual que qualquer outro instrumento ou utensílio.

Na máxima acuidade da intuição, a obra de Duchamp define o que será *existir*. Se for lida como introspecção, na busca da realidade do que é *existir*, é a introspecção de quem tem a consciência de que a pá é um prolongamento “do braço partido”, de quem tem a consciência de que todo o artifício é extensão ou, mesmo, pertença de ser um indivíduo. E, sendo *existir* um verbo, sendo *existir* acção, é dinamicamente *existir* em constante transformação e ampliação.

E ser um indivíduo assim é ser simultaneamente essa transformação constante, ser-se em limites indetermináveis e, ao mesmo tempo, ser-se enquanto indivíduo distinto dos outros onde o próprio corpo é particular representação física e simbólica.

O corpo, é, simultaneamente, o indivíduo enquanto ser físico, objectivo e é imagem do indivíduo, é sua representação. Assim, o corpo enquanto imagem, é o que possibilita o reconhecimento de uma identidade.

Na relação com a impossibilidade de estabelecer limites reais na dinâmica de se ser um indivíduo, a imagem do corpo tem essa função simbólica, de representar o irrepresentável. A imagem de um corpo não define um indivíduo, representa-o.

Quando falamos com alguém, olhamos para o seu rosto, não por considerarmos que um indivíduo é o seu rosto, mas sim por vermos no rosto a sua representação simbólica.

*(...), pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro plano, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objecto. A melhor maneira de encontrar outrem é nem sequer atentar na cor dos olhos! Quando se observa a cor dos olhos, não se está em relação social com outrem. A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele.*¹⁵

É-se enquanto acção e enquanto imagem da acção que o ser define. Sou sendo, na dinâmica que ser implica e sou, sendo imagem.

Quando Duchamp redige o seu próprio epitáfio: *São os outros que morrem*, revela o facto de a sua morte ser a morte da sua relação com os outros. O facto de, para Duchamp, a sua morte, ser a morte dos outros, torna implícito que, para ele, a sua identidade, não existia num conceito de indivíduo no seu sentido estrito.

A sua identidade era o seu exterior, era o universo das suas relações.

Não me demorou tempo algum a me dar conta que este nada, este buraco onde uma cabeça deveria ter estado não era uma mera ausência, nenhum mero nada. pelo contrário, estava bastante cheio. Era um vasto vazio vastamente preenchido, um nada que encontrava espaço para tudo - espaço para relva, árvores, distantes montes sombrios, e ao longe, sobre eles, picos de neve com muitas núvens angulosas cavalgando no céu azul.

*Tinha perdido uma cabeça e ganho um mundo.*¹⁶

¹⁵ Levinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, Edições 70, Biblioteca de filosofia contemporânea, Lisboa, 1988, pág. 77.

¹⁶ *The mind's I, Fantasies and reflexions on self and soul*, textos coligidos por Douglas R. Hofstadter e Daniel C. Dennet, ed. Bantam Books, Toronto, 1982, pág. 24.

IV - Duchamp e o indivíduo enquanto imagem

A relação entre o ser acção, ser definido pelos actos, o ser imagem, ser definido pela sua imagem sensorial (e, aqui, como Levinas, não devemos confundir sensação com pura percepção, encarando as potencialidades subliminares que os sentidos podem permitir) e o ser simbólico, ser enquanto representação, enquanto imagem indutora à invisibilidade da ideia de indivíduo, é recorrente ao longo da obra de Marcel Duchamp.

O *Nu descendo as escadas*, talvez a primeira das suas obras mais emblemáticas enquanto reveladora da singularidade da sua obra, confronta a representação do movimento numa dissolução de formas próxima da abstracção pura, com as expectativas de uma tradição da representação do *nu*.

Na tradição da pintura um *nu* correspondia a um género de imagens que obedeciam a certas convenções, estando a par da *paisagem* ou da *natureza morta*.

Mesmo quando encarados como ponto de partida para a criação de imagens formalmente inovadoras, o *nu*, a *paisagem* e a *natureza morta* ainda não tinham sido abalados na sua convencionalidade original. Um *nu* de Matisse, é um *nu* segundo a visão de Matisse, e uma *paisagem* ou uma *natureza morta* de Cézanne, uma *paisagem* ou uma *natureza morta* segundo a visão de Cézanne, mas, de qualquer forma, mantendo a definição de *nu*, de *paisagem* ou de *natureza morta*.

Mas um *nu* não poderia nunca abandonar o estatismo da pose que faz de um *nu*, um *nu*, e, continuando a assumir-se como um *nu*, ter o arrojo de descer umas escadas.



Nu descendo as escadas, nº2, 1912

..., como nas comédias musicais, aquelas enormes escadas¹⁷

O *Nu* que, nas representações tradicionais, na sua pose estática, transcendia a sua humanidade, para a elevação das atitudes simbólicas já tinha visto ameaçada a sua integridade convencional pela *Olympia* de Manet, onde este utilizava uma conhecida prostituta como modelo, revelando-lhe, escandalosamente, uma identidade e mais escandalosamente ainda, aquela identidade.

E, aqui, Duchamp, mais do que uma escandalosa identificação do modelo de um *nu*, abala completamente as convenções do próprio género.

Mas, de qualquer forma, a memória do *nu* tradicional é parte integrante do *Nu descendo as escadas*.

Em o *Nu descendo as escadas* a imagem do *nu* tradicional está presente como memória de um estatismo em relação ao qual o seu movimento se opera.

No *nu* tradicional o indivíduo era representado enquanto imagem e, frequentemente, enquanto uma imagem alegórica ou simbólica, tradição essa que aqui é transformada na representação de uma acção, estando implícita aqui não uma existência idealizada, mas sim a objectividade de um *nu* que se mexe, e tem a ousadia de descer as escadas, deixando a sua conveniente inacessibilidade.

E, assim, Duchamp estabelece, desta forma, uma relação entre a noção de indivíduo, temporalmente anónimo e, intemporalmente simbólico do *nu* tradicional e a objectividade de um *nu* que se revela pelo movimento, e, ao mesmo tempo, dissolve os contornos precisos da imagem tradicional de um *nu* para a plasticidade do movimento, no sentido em que uma imagem *enformada* dá lugar a uma imagem em constante mutabilidade.

E, na surpresa de um *nu* que desce as escadas, o estatismo e intemporalidade do *nu* tradicional dá aqui lugar à sugestão de um acontecimento. Mais do que um *nu*, Duchamp retrata-o enquanto agente de uma acção, mais do que um *nu* Duchamp retrata um facto.

A recusa, pelos cubistas, de aceitarem expor esta obra no Salão dos Independentes de Paris ou, em último caso de só a aceitarem expor se fosse mudado o título é, possivelmente, sintoma da manutenção, por estes, de uma relação pintura/modelo, onde a

¹⁷Duchamp referindo-se ao seu *Nu descendo as escadas*, em entrevista por Calvin Thomas, citada em: Thomas, Calvin, *Marcel Duchamp*, ed. Chatto & Windus, Londres, 1997.

pintura se revela como sendo, uma forma de olhar, investindo, sobretudo, na forma de representar.

O cubismo instaurou, sobretudo, uma nova forma de olhar para as coisas, mas a sua relação pintura/modelo mantém o sentido da pintura como interpretação mais do que intervenção.

Neste sentido o cubismo revela, sobretudo, uma relação puramente perceptiva com a realidade, mantendo a separação entre a pintura e o modelo que confere, à pintura, um sentido essencialmente formalista.

Talvez os cubistas não vissem nesta obra de Duchamp mais do que uma narratividade anedótica, à qual consideravam dever estar alheio o sentido mais purista do cubismo. Ou, possivelmente, numa perspectiva de um cubismo *razoável*, como Duchamp, ironicamente refere, consideraram o *Nu descendo as escadas* como sendo *cubista demais*.

E muito se deveu o sucesso mediático desta obra, quando exposta no Armory Show em Nova Iorque, a esta leitura popularmente tentadora como sendo uma imagem crítica e caricatural da arte moderna.

Ao mesmo tempo, de facto, o *Nu descendo as escadas* não era uma obra cubista, e, se vista pelos olhos do cubismo, deveria ser considerada como uma obra demasiado impura.

O cubismo, no seu sentido mais purista, nunca teve nada a ver com qualquer narratividade.

Mesmo obras de Picasso como *Guernica* ou *Mulher a chorar* deverão ser encaradas não como obras cubistas, mas como obras expressionistas, utilizando os aspectos formais do cubismo, embora, pelo seu próprio carácter expressionista, mantivessem essa separação pintura/modelo, ou, melhor a separação pintor/modelo, no sentido em que a atitude expressionista agudiza essa separação, ao acentuar a autonomia subjectiva do pintor.

E, no *Salão dos Independentes* de Paris, o cubismo assumia a sua forma mais purista e redutora em personagens como Gleizes e Metzinger, principais opositores à integração daquele quadro na exposição.

Com o *Nu descendo as escadas* Duchamp mais do que representar um *nu*, representa-o enquanto acontecimento.

Aquele *nu*, ao descer uma escada, mais do que um *nu*, ou para além de um *nu* é aquele facto.

E, assim, na relação com a tradição, esta obra é extremamente inovadora, pois numa visão idealista da pintura, os quadros quanto muito serão imagens e o *Nu descendo as escadas*, transforma a imagem tradicional da ideia de um *nu* na sugestão de que, um *nu* também poderá descer umas escadas, como que, metaforicamente, animando a história da pintura.

Se um *nu* puder descer umas escadas, então uma *natureza morta*, por sua vez, não poderá apodrecer?

Pela sua implícita intervenção na tradição da pintura, o *Nu descendo as escadas* é inaugura o que se tornaria uma constante na sua obra e que é a arte enquanto atitude, como acto performativo.

Mas não podemos atribuir a esta obra sentido um sentido de pura ruptura com a tradição, sendo também significativa e, cremos que, até agora ainda não devidamente valorizada, a revelação que Duchamp faz a Alfred Barr¹⁸, da possibilidade, nele consciente, de uma analogia entre a obra *Escadas Douradas* de Edward Burne-Jones e o seu *Nu descendo as escadas*.¹⁹

¹⁸ Gough-Cooper, Jennifer e Caumont, Jacques, *Marcel Duchamp*, ed. Thames and Hudson, Londres 1993 (efeméride relativa a 21/12/1945)

¹⁹ *Marcel Duchamp*, ed. Thames and Hudson, Londres 1993

A referência aqui feita diz respeito ao texto referente à data de 21 de Dezembro de 1945, integrando a série de efemérides relativas à vida e obra de Marcel Duchamp, reunidas por Jennifer Gough-Cooper e Jacques Caumont.



As escadas douradas, Edward Burne-Jones, 1898

Em *As escadas douradas*, Burne-Jones figura mulheres que descem uma escadaria, figuras com a serenidade típica das mulheres da pintura Pré-rafaelita, preenchendo a totalidade dos degraus.

Ao contrário de Duchamp, Burne-Jones não figura o movimento de um corpo ao longo das escadas. Reforça a ideia de escadas, que existem para se subirem ou descerem, pela sucessão daquelas mulheres ao longo dos seus degraus.

Sendo a sugestão de movimento alheia à imutabilidade simbólica do espírito da pintura Pré-rafaelita, Burne Jones nunca poderia representar um corpo em movimento, fixando e eternizando, com a imagem de cada mulher ao longo da escada, o que no movimento de um corpo não passaria de um instante. E na pintura Pré-rafaelita, no seu afastamento intencional da temporalidade, o instante não poderia ter lugar.

Na ausência de tempo, em *As escadas douradas*, as figuras das mulheres surgem, numa representação que suaviza quaisquer diferenças fisionómicas, como sendo uma só, onde não existe antes e depois, onde a simultaneidade dos tempos traduz a ideia de escada para além de qualquer temporalidade efémera.

Se encararmos, como a declaração de Duchamp indicia, o *Nu descendo as escadas* como também sendo uma possível versão de *As escadas douradas*, este pode ter outras leituras.

O *Nu descendo as escadas*, como vimos antes, pode traduzir a imagem de uma pintura enquanto acontecimento, como imagem de um acontecimento que, enquanto tal, é temporal. Mas, enquanto possível versão de *As escadas douradas*, adquire, simultaneamente (facto que a racionalidade pode considerar contraditório), a criação de uma nova iconografia para a imagem simbolista. Aqui o corpo em movimento, ou melhor, a imagem do próprio movimento do corpo adquire uma unidade simbólica. O que, temporalmente, seria uma sucessão de imagens, encontra-se representado como sendo uma só coisa e uma só ideia.

Esta relação entre o ser simbólico e o ser/acção torna-se evidente na sua obra *“Le roi et la reine entourés de nus vites”*.

Um rei é, antes de tudo, uma entidade simbólica.

A herança de um trono, sendo feita pelo sangue e não pela escolha, ultrapassa qualquer critério de competência.



Le roi et la reine entourés de nus vites

A herança de um trono, sendo herança, acontecendo para além de qualquer juízo dos homens, é, sobretudo, a manutenção de um símbolo.

E um rei e de uma rainha poderão ser a melhor visualização de uma universalidade simbólica, temporalmente e geograficamente, na abstracção de qualquer identidade, enquanto peças de xadrez.

E, nesta obra, Duchamp confronta a perenidade simbólica da ideia de um rei e uma rainha com a representação do movimento dos "nus rápidos".

Estou prestes a tornar-me um maníaco do xadrez. Tudo à minha volta toma a forma do Rei e da Rainha, e o mundo exterior não tem qualquer outro interesse para mim que não seja a sua transformação em posições ganhadoras ou perdedoras.²⁰

Confrontadas com a velocidade e a existência não meramente conceptual dos *nus rápidos*, na crueza de serem um acontecimento, as imagens de um rei e de uma rainha surgem fragilizadas na sua perenidade simbólica, face ao que será concreto, porque activo..

E, por outro lado, o contraste entre o informalismo dos nus e a nitidez iconográfica da imagem um rei e de uma rainha, enquanto conceitos, clarifica o carácter simbólico destes.

Como salienta Robert Lebel, para quem é sensível à sua simbólica, dificilmente considerará meramente accidental o facto de Duchamp ter pintado *O rei e a rainha rodeados de nus rápidos* nas costas de uma tela onde já tinha pintado, em 1910, um *Adão e Eva numa paisagem*.

Mesmo se considerássemos este facto como podendo ter sido puramente accidental, como *espectadores que fazem a obra*, muito dificilmente conseguiríamos ser insensíveis às relações que, voluntariamente ou não, poderão ser despoletadas. E Duchamp não ignorava, que em arte, muitas coisas podem ser, involuntariamente expressas, no sentido em que a própria intencionalidade, a própria artisticidade de uma obra, pode prever a sua ampliação no campo dos seus efeitos.²¹

²⁰ Excerto de carta de Duchamp a Walter Arensberg, 15 de Junho de 1919, Thompkins, Calvin, *Duchamp*, ed. Chatto & Windus, Londres, pág.214

²¹ (...), o "coeficiente de arte" pessoal é como que uma relação aritmética entre "o que não é expresso mas foi projectado" e "o que é expresso involuntariamente".

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág. 189 (excerto de uma intervenção que Marcel Duchamp fez numa reunião da Federação Americana das Artes em Houston, em Abril de 1957)



Paraíso, 1910-1911

De qualquer forma, como refere Calvin Tomkins²², é uma coincidência demasiado grande o facto de Duchamp ter colocado o Rei e a Rainha nas mesmas posições relativas do Adão e Eva do verso desta pintura, o que foi o suficiente para persuadir vários duchampianos de uma incontornável referência ao Pecado Original.

Aqui o Adão e Eva são a sugestão de uma ancestralidade simbólica que, como imagem, são a representação de uma simbólica não artificial, ou seja de uma simbólica inata, no indivíduo porque inata na própria humanidade.

Adão e Eva são a absoluta representação mítica do indivíduo simbólico, e que precede a humanidade, como imagem da sua origem.

Assim, a tela que os representa é suporte das representações que, estas sim, são claramente do domínio do artifício, de uma simbólica que, sendo do segundo grau, é já do domínio do artifício.

À universalidade simbólica do primeiro grau, natural, de Adão e Eva, corresponde a artificialidade simbólica do segundo grau, de um rei e de uma rainha.

O facto da representação de Adão e Eva estar no verso de *Le roi et la reine entourés de nus vites* e, por isso, simbolicamente escondida, embora presente, resulta na sugestão de que só é possível produzir o artifício a partir do artifício, de que as relações com o real só são humanamente possíveis através das suas representações artificiais.

Mas, ao mesmo tempo, a presença, mesmo escondida, porque no verso, de Adão e Eva em *Le roi et la reine entourés de nus vites*, pode resultar numa sugestão simbólica de que, apesar de tudo e citando Wittgenstein: *É sempre graças à natureza que alguém sabe qualquer coisa*²³.

A intuição de que, para além de todo o mundo artificial a natureza existe, sendo esta origem primeira de todo o artifício, confere credibilidade a, de facto, saber-se qualquer coisa. O sentimento de que o artifício tem na natureza a sua origem, confere-lhe a credibilidade de uma existência real, não como prova de verdade, mas como tendo sido fundado numa verdade natural.

Distinguindo, aqui, o que é intencional do que é *expresso involuntariamente*, Duchamp revela, contudo, a importância dos efeitos catalisados, voluntariamente ou não pela autoria, na recepção da obra de arte. E este texto, antes de tudo, é consequência de uma forma de recepção da sua obra.

²² Tomkins, Calvin, *Duchamp*, ed. Chatto & Windus, 1997, Londres, pág.87

²³ Wittgenstein, Ludwig, *Da certeza*, Edições 70, Lisboa, 1990, pág. 147



Marcel Duchamp e Bronja Perlmutter como Adão e Eva, Cinés sketch de René Clair, 1924

De alguma forma podemos estabelecer uma relação como o sentimento romântico de que *o universo é obra das nossas almas*²⁴. E a noção de alma remete ao ser pré-artifício, ao ser imanente, imutável, intemporal, e é tão verdade que tudo isto é produto do artifício, quanto, na intuição de uma origem ancestral, tudo ser, no limite, produto do ser natural, embora à sua memória só seja possível aludir através de representações como Adão e Eva.

Em *Jovem triste num comboio* (1911), à informalidade abstractizante do movimento e dos movimentos, Duchamp associa o adjectivo *triste* como sentimento que persiste mesmo na dissolução física que a imagem sugere. Na dissolução das imagens persiste a sensação.



Jovem triste num comboio, 1911

(...), já não olhamos o quadro, vemo-lo; vemo-lo como se o olhássemos; o olhar fez-se visão ao dissipar-se.

²⁴ Teodor de Wyzewa 1887, citado em Cassou, Jean, *The concise encyclopedia of Symbolism*, Omega Books.

Agora, a visão já não tem que tomar por empréstimo o olhar (e muitas vezes o olhar de um personagem representado) o seu poder de reenvio; mas por toda a parte do quadro o movimento das formas "reenvia" para alguma coisa ausente, alguma coisa de não-representado.(...) O visualmente irrepresentável age directamente sobre o mundo interior.²⁵

Jovem triste num comboio é a representação da mobilidade dentro de um espaço móvel relativa a um espectador, também, possivelmente móvel.

Aqui o movimento dissolve as formas dos indivíduos, as formas dos próprios espaços, revelando a relatividade da percepção dos movimentos e destruindo em absoluto as suas coordenadas.

Assim, metaforicamente, pelo movimento dissolvem-se não só os indivíduos como os seus próprios lugares, revelando a relatividade e convencionalidade das coordenadas.

Toda esta impossibilidade de uma absoluta percepção, na relatividade dos movimentos, dissolve a crença de uma existência absoluta.

A existência do *jovem triste* (é significativa esta identificação como jovem triste e não só indivíduo triste ou pessoa triste, particularização subtil do que nos surge como absolutamente inidentificável) é sobretudo provada por ele estar triste. Como tudo o que existe, prova-se em diferido.

À semelhança de *penso, logo existo* de Descartes, onde, no limite, e irremediavelmente, só se encontra uma aproximação a uma prova de existência, não na essência da existência, mas sim num dos seus efeitos, poderemos também dizer, em relação a este *jovem triste* da pintura de Duchamp que: está triste, logo existe.

E, aqui, o que sobrar do sentimento, pertença da subjectividade e existência desta personagem imaginária, será a sensação, sua face perceptível.

E *triste*, sendo adjectivo, será sobretudo do domínio de um suposto espectador, que, ao qualificar o *jovem*, qualifica a imagem desse sentimento, logo, a sua própria sensação.

Assim como o *Nu descendo as escadas*, o *Jovem triste num comboio* é o oposto da atitude vitalista dos futuristas, no dinamismo do que Boccioni chama *transcendentalismo físico*, onde, segundo este, todos os objectos tendem para o infinito de acordo com as suas linhas de força.

Nos futuristas, este *transcendentalismo físico* era sobretudo fruto de uma relação de empatia com a realidade, surgia, antes de tudo, como imagem de uma relação psicológica com a realidade perceptiva, conferindo-se vitalidade às coisas, como projecção do próprio indivíduo enquanto ser *animado*, como projecção da *anima* do artista.

Na relação perceptiva com a realidade, a sugestão do movimento, nas representações futuristas, era fruto da expressão dessa relação, o futurismo era, sobretudo, uma forma de expressão.

Tanto no *Nu descendo as escadas* quanto no *Jovem triste num comboio*, Duchamp, mais do que representar o movimento pelo dinamismo, usa-o enquanto imagem de uma relação desconstrutiva com as coisas.

O futurismo é figurativista, no sentido em que figura o movimento, ou mesmo as linhas de força do transcendentalismo físico.

Estas obras de Duchamp evocam o movimento para agir como processos de desconstrução dos contornos das imagens das coisas e, mesmo, das próprias coisas.

Pela desconstrução sugere-se a dissolução da noção de forma/fundo, figura/contexto e, agindo sobre as imagens, intui-se a própria dissolução dos conceitos.

Este processo desconstrutivo, muito possivelmente, foi o que levou Duchamp a fazer uma segunda versão do *Nu descendo as escadas*, onde desaparecem as formas que nitidamente seriam o nu, ou nitidamente seriam as escadas.

Na permanência da sensação de um *nu descendo as escadas*, mesmo na ausência da imagem identificadora do *nu* e da imagem identificadora das *escadas*, transmite-se o sentimento de que, existindo a ideia de *nu* e existindo a ideia de *escadas*, existe também uma outra ideia que é o *Nu descendo as escadas*.

²⁵ Apesar de este texto, José Gil se referir às consequências da obra de Malevitch, a sua relação com o "irrepresentável" da pintura moderna, torna-o, também pertinente neste contexto. Gil, José, *A imagem nua e as pequenas percepções*, ed. Relógio D'Água, Lisboa, 1996, págs. 159 e 160.

O *Nu descendo as escadas*, enquanto imagem para o espectador, ou, melhor, enquanto imagem **no** espectador, pela nitidez e tactibilidade das suas formas, *coisifica* a imaterialidade de um movimento. A percepção da imagem desta obra situa-se entre o visual e o tátil, ou melhor, onde a visão se torna tátil.

*Falaremos de "haptico" sempre que não haja mais subordinação estreita num sentido ou noutro (subordinação do tacto à visão, ou da visão ao tacto), ou relação imprecisa ou conexão virtual, mas quando a visão, ela mesma, descobrirá em si uma função de tocar que lhe é própria, e que só a ela pertence, distinta da sua função óptica.*²⁶

Sendo haptica a relação perceptiva do espectador com a imagem de o *Nu descendo as escadas*, é reforçado o sentimento de uma real existência física daquela imagem. Não de qualquer referente de que esta obra seja representação, mas sim de uma real existência física da imagem desta obra enquanto coisa.

A *tactibilidade* imagética desta obra, reforça a sensação da existência objectiva deste todo que é o *Nu descendo as escadas* o que confere, inclusivamente, a possibilidade empírica da percepção deste acontecimento de um *nu descendo umas escadas*, como sendo uma coisa una, o que reforça o sentimento de a ideia *nu descendo as escadas* poder ser tão indivisível quanto a ideia de *nu* e quanto a ideia de *escadas*.

Não podemos dizer que, ao contrário do *nu* e das *escadas*, *nu descendo as escadas* é uma ideia composta, pois tanto *nu* quanto *escadas*, quanto *nu descendo as escadas* poderão ser igualmente ideias compostas e unas.

Gilles Deleuze em *Logique du sens*²⁷ relaciona a Teoria Platónica onde as ideias são entidades primordiais das quais os corpos são cópias, com os estóicos segundo os quais os corpos são as causas e as ideias, seres incorporais, os seus efeitos, são o efeito da acção dos corpos, dos verbos dos quais estes são os sujeitos.

E na obra de Duchamp, assistimos à permanência de uma relação com o simbólico, com a aproximação à ideia platónica em simultaneidade com a mutabilidade do devir que os corpos, pela acção, pelos verbos, fazem surgir como campo de possibilidades infinitas.

E Duchamp, como pretendo mostrar ao longo deste estudo da sua obra, encara esse devir, de infinitas possibilidades como sendo , no limite, o reencontrar de uma nova essencialidade.

No limite as possibilidades infinitas do devir retomam a unidade simbólica essencial.

Assim como os estóicos consideravam a unidade dos corpos enquanto causas, como sendo o destino, encarando o fim como sendo o princípio absoluto, Duchamp encara o devir como a gestação de uma nova origem simbólica.

Sendo origem o que origina, não é no tempo conforme o entendemos que encontramos esta noção de origem. Origem, aqui, não tem o sentido de passado, é o que origina independentemente de uma racional localização temporal.

Já com a obra *Yvonne et Madeleine déchiquetées*, a desconstrução que Duchamp opera nas representações dos rostos das suas irmãs mais novas, aproximando-se da decomposição cubista, preconiza a própria dissolução do tempo, em imagens onde mesmo o envelhecimento está previsto.

Aqui já não estamos perante o olhar dinâmico das cubistas na simultaneidade e justaposição de pontos de vista, nem na consequente atitude formalista do cubismo que a criação das suas imagens opera em novas formas de representação.

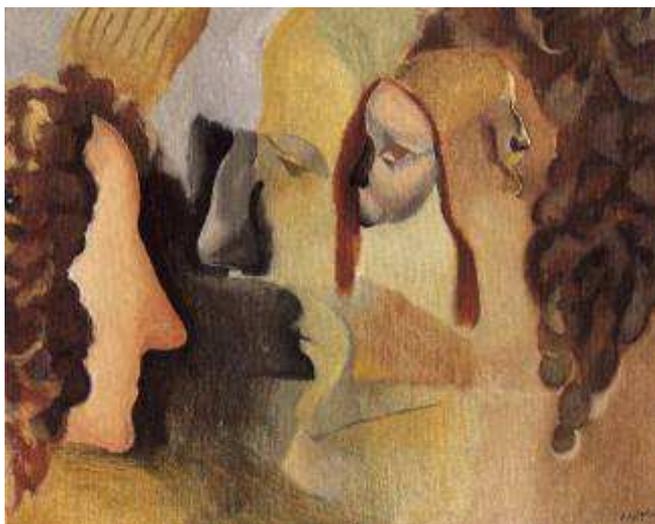
O próprio título indicia um afastamento da fragmentação cubista das imagens enquanto forma de representação.

²⁶ O conceito de haptico é aqui desenvolvido por Deleuze, numa abordagem à obra de Francis Bacon.

Deleuze, Gilles, *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, col. La Vue le Texte, 1996, pág. 99.

²⁷ Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, Paris, 1989.

Referindo-se a esta imagem de Yvonne e Madeleine como *Yvonne et Madeleine déchiquetées*, como Yvonne e Madeleine retalhadas, despedaçadas, Duchamp, não sem algum humor, revela esta imagem como facto e não como pura interpretação estilística.



Yvonne et Madeleine déchiquetées, 1911

Desta forma, o quadro representará Yvonne et Madeleine retalhadas, despedaçadas, e não uma representação cubista de Yvonne e Madeleine.

Ao mesmo tempo, acentua a incontornável consequência conceptual de qualquer atitude formal.

Se o cubismo fragmenta as imagens, para além de toda a criatividade compositiva que pode revelar, a imagem das figuras fragmentadas gerará um novo facto.

Com *Yvonne et Madeleine déchiquetées*, a pintura não representa o visível nem pretende inventar novas formas de o representar. A pintura aqui é forma de intervenção no próprio domínio do conceptual, e em *Yvonne et Madeleine déchiquetées*, Yvonne e Madeleine são para além do instante do olhar, são na totalidade dos momentos.

Assim a desconstrução, em Duchamp, tem um sentido construtivo, ou melhor, é pela desconstrução que Duchamp se aproxima de uma unidade conceptual.

Na relação das ideias com as coisas, se nas coisas existem ideias que persistem qualquer que seja a sua situação espacial ou temporal, não poderá ser em qualquer momentânea imagem que as coisas assumam que encontraremos a imagem da sua identidade.

Um dos aspectos mais sedutores da fotografia, por exemplo, reside em transformar o instante em coisa, em transformar o instante numa existência autónoma.

*A fotografia suspende a história precisamente porque opera de modo a suspender o tempo numa micrologia do instante.*²⁸

Mas, se considerarmos a imagem de um indivíduo numa fotografia, essa *micrologia do instante* pouco teria a ver com o indivíduo em toda a sua identidade. E, no sentido único que a imagem de cada instante assume, até poderíamos conceber, tendo como referência a fotografia no reconhecimento de uma identidade, e neste sentido, que poderíamos encontrar tantas identidades quantos os instantâneos fotográficos.

A captação da imagem de um instante de que a fotografia se pode aproximar, cria, a partir do indivíduo fotografado, uma nova existência. Mas é uma existência que se liberta do indivíduo, inicial referente da imagem fotográfica, para o sentido de uma universalidade iconográfica.

Em *Yvonne et Madeleine déchiquetées*, na simultaneidade dos vários rostos figurados, a identidade de Yvonne ou a identidade de Madeleine, não são figuradas pela

²⁸ Almeida, Bernardo Pinto de, *Imagem da fotografia*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1995, pág. 20.

imagem de cada rosto. Seremos conduzidos à existência das identidades de Yvonne e de Madeleine sobretudo pelo sentimento da sua ausência.

Na constatação de que a imagem de cada rosto não representa uma identidade, fica clarificado o sentimento de que uma identidade não tem imagem, e que, ao ser traduzida pelas imagens, será, sobretudo traduzida pelo significante vazio que as imagens produzem.

Duchamp disse ter colocado uma moldura na obra *Jovem triste num comboio* para enquadrar o quadro, para o pôr na sua escala. Pode parecer paradoxal esta vontade de objectualizar uma obra que tende para a dissolução das formas pela desconstrução, mas mais não é do que a coexistência do informalismo do devir com o sentido uno e simbólico do destino. E assim, *Les opposés sont conjugués* (expressão muito grata a Duchamp e recorrente nos jogos conceptuais ao longo da sua obra), o informal é agente de uma nova unidade conceptual e, mesmo, de um novo ícone.

Se nos jogos de linguagem, Duchamp se aproxima do delírio de Raymond Roussel, nele o delírio não resulta do vago mas sim numa nova iconografia onde o devir coexiste com a intenção de *chercher les mots primes*²⁹, com a artificiosa sugestão de procurar no dicionário as palavras indivisíveis por outras que não elas mesmas, na permanente relação entre o devir e a intuição de uma essencialidade ancestral.

À busca de unidade iconográfica em *Jovem triste num comboio* não deve ser alheia a coincidência intencional do som *Tr* em *Triste* e em *Train*, deslocando assim a exclusividade da palavra *triste* como adjectivadora do jovem, para a descoberta de uma sonoridade comum.

Assim, atenua-se o subjectivismo de *triste* pelo distanciamento criado no gozo da sua sonoridade, subtilmente, subjectiva-se *train* e o som *Tr* surge como sonoridade maquina que unifica a obra como se o que é figurado fosse o *Tr* que é comum a *Triste* e a *Train*.

Desta forma, no sentimento de que uma composição é a criação de uma nova unidade, são nela minimizadas quaisquer possibilidades de presença demasiado hegemónica de qualquer elemento compositivo.

Ao catalisar contaminações conceptuais entre *triste* e *train*, pelo simples facto de terem em comum o som *tr*, surge aqui o humor, na sua superficialidade como eficácia. O humor como factor de valorização de um todo, no sentido de uma globalidade *aromática*, sensitiva, dissolvendo quaisquer distinções conceptuais.

O "*Jovem triste num comboio*" já mostra a minha intenção de introduzir o humor na pintura ou, em todo o caso, o humor nos jogos de palavras: "*triste*", "*train*". Creio que Apollinaire chamou à pintura "*Melancolia num comboio*". O jovem está triste porque há um comboio que vem depois. O "*tr*" é muito importante.³⁰

O que se figura é o novo significante criado pelo jogo entre as ideias que compõem o *Jovem triste num comboio*.

- O "*Jovem triste num comboio*" era você?

- Sim, era autobiográfico: uma viagem que tinha feito de Paris a Ruão, só, num compartimento. O cachimbo servia para indicar a minha identidade.³¹

E a expressão de uma intenção biográfica em *Jovem triste num comboio*, mais do que sugerir que, contudo, esta obra seria biográfica, tem, sobretudo um efeito derisório sobre a ideia de autobiografia.

²⁹ Procura das "Palavras primas" ("divisíveis" somente por elas próprias e pela unidade). Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, 1994, pág. 48.

³⁰ Duchamp, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1990, pág. 45.

³¹ Idem, pág. 50.

Duchamp, ao atenuar, pelo distanciamento, qualquer sentido subjectivista na obra, e, ao mesmo tempo ao classificá-la como autobiográfica, sobretudo, traduz uma ideia de autobiografia no mais niilista distanciamento.

Duchamp, ao fazer autobiografia, fá-la como se fosse um *distraído* espectador de si mesmo, com a própria indiferença com que se refere, na terceira pessoa, a aquela personagem.

Assim, a própria personagem Duchamp, enquanto aquele *jovem triste num comboio*, liberta-se de uma identidade subjectiva para comungar, pela indiferença, da banalidade das coisas banais.

E, assim, a ideia de autobiografia surge como podendo não ser mais do que uma particularização artificial do universo imenso da banalidade.

Esta ideia de que uma figura representada em pintura, também é uma personagem (o que é perfeitamente coerente com a relação não pictórica de Duchamp com a pintura, ou melhor, da sua abordagem da pintura pela suas potencialidades conceptuais, para além de qualquer formalismo estrito), ganha uma extrema evidência em *L.H.O.O.Q.*.



L.H.O.O.Q. e L.H.O.O.Q rasée

L.H.O.O.Q. resulta do simples gesto de acrescenta um bigode e uma pequena barba a uma reprodução da Monalisa.

A aparência provocatória de semelhante gesto é acentuada pela própria escolha do tão celebrado e popular retrato, e pela veneração que a genialidade de Leonardo Da Vinci nos merece.

Para além de jogar com pôr em evidência a ambiguidade sexual da figura da Gioconda, pelo próprio facto de nos parecer bastante convincente de bigode, a legenda *L.H.O.O.Q.*, vai bastante mais longe.

Se a soletrarmos em francês, encontramos a surpresa de uma frase obscena e *L.H.O.O.Q.* surge como *elle a chau au cul*.

Desta forma, a imagem idealizada adquire a objectividade crua de uma aproximação à pornografia, num jogo que não será alheio às especulações anedóticas sobre a identidade sexual da figura criada por Leonardo Da Vinci.

E a junção das letras L, H, O, O, Q, tem o som da palavra *look*, como se, ao mesmo tempo, a provocação também fosse uma forma de chamar a atenção, de provocar o olhar.

Assim, *L.H.O.O.Q.*, ganha também o sentido de uma revitalização do olhar sobre a obra museológica, que adquire aqui novas e multiplicadas significações, na passagem de uma imagem enigmática à vitalidade de uma personagem.

E, em 1965, quarenta e seis anos depois da criação de *L.H.O.O.K.*, Duchamp cria um sua nova versão, desta vez mostrando uma reprodução da Gioconda já sem bigode e barba a que chamou *rasée L.H.O.O.K.*

E, passados tantos anos, esta versão *barbeada* de *L.H.O.O.K.*, acentua de forma ainda mais radical o seu sentido interventivo.

Depois de *rasée L.H.O.O.K.*, a própria Monalisa original sendo idêntica a *rasée L.H.O.O.K.*, poderá vista como sendo a Gioconda de Leonardo Da Vinci, mas também como se fosse uma outra reprodução de *rasée L.H.O.O.K.*

E assim, entre o original e o readymade de Duchamp, encontramos a aparência de uma desconcertante identidade.

E a Gioconda transforma-se numa obra que é, simultaneamente duas imagens, a produzida por Leonardo Da Vinci e a produzida por Duchamp.

V - A noção de plasticidade em Duchamp

Duchamp, ao recusar qualquer atitude puramente retiniana na concepção da obra de arte não recusa a plasticidade na arte, clarifica a própria noção de plasticidade.

A plasticidade não é algo de puramente visual. Se definirmos plasticidade como sendo uma noção próxima da noção de significante, plasticidade é o que está por significar, é a permanência da não significação.

Matisse procurava a plasticidade ao contrariar uma mera percepção significadora e puramente obediente à representação. As coisas não eram representadas mas funcionavam como estímulos para a composição. Matisse aparentava pintar como se não conhecesse.

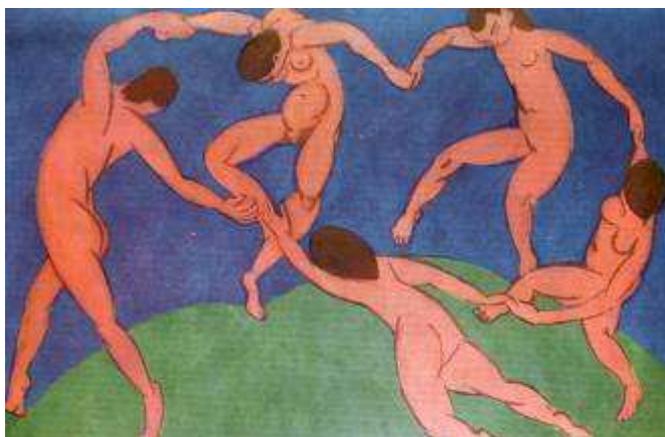
Sobre as pinturas de Matisse, Duchamp escreveu¹²²:

As personagens e as árvores eram indicadas por linhas espessas, compondo o arabesco apropriado aos planos coloridos. O conjunto criava uma nova paisagem na qual a composição objectiva só aparecia como um guia longínquo.

Desta forma, com uma simplicidade intencional que se aproxima da pura descrição, Duchamp refere aspectos essenciais da obra de Matisse.

Sendo a composição objectiva *um guia longínquo* da pintura de Matisse, o facto de ser *guia* evidencia a sua condição de estímulo inicial sem presença visível na composição pictórica e o facto de ser *longínquo* acentua a grande distância entre a pintura de Matisse e a objectividade.

Essa distância em relação à realidade objectiva servia, sobretudo para afirmar uma outra objectividade, a da pintura.



Matisse, *La danse*, 1910

Matisse não se afastava da imagem da realidade objectiva para afirmar interpretações de acentuação subjectivista como o fazia Van Gogh, no próprio acentuar da subjectividade caligráfica, afirmava a pintura como tendo uma objectividade autónoma.

O carácter de *arabesco* das linhas da pintura de Matisse é a evidência da sua autonomia sendo, assim, linhas que pretendem, puramente, ser linhas, autonomia acentuada, no seu concretismo, pelo facto de serem *espessas*.

E a cor, em Matisse, não pretendendo qualquer sugestão volumétrica ou atmosférica, mostrando-se em *planos coloridos*, mostra-se no concretismo da tinta.

¹²²Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, 1994, pág. 207. (texto redigido por Duchamp para o catálogo criado por George Heard Hamilton, conservador da *Sociedade Anónima*, colecção de mais de 600 obras de arte, representando 170 artistas modernos pertencendo a 23 países diferentes, criada em 1920 por Katherine S. Dreir e Marcel Duchamp)

Numa carta a Pierre Bonnard¹²³ (13 de Janeiro de 1940), Henri Matisse evidencia as suas preocupações com os aspectos concretos da pintura, numa fase da sua obra em que sente um *eterno conflito entre o desenho e a cor*, ao pretender procurar a sua harmonia:

(...) O meu desenho e a minha pintura separam-se.(...) Encontrei um desenho que, depois de trabalhos de aproximação, tem a espontaneidade que me descarrega inteiramente do que sinto, mas este meio é só para mim, artista e espectador. Mas um desenho colorista não é uma pintura. Haveria que dar-lhe um equivalente na cor. É isso que não consigo.

E, finalmente, Matisse encontra a harmonia entre o desenho e a cor nos papéis recortados das suas colagens:

*(...) No meu caso, pintar e desenhar são uma só coisa. Escolho a minha quantidade de superfície colorida e torno-a conforme o sentimento do meu desenho, como o escultor amassa o barro, modificando a bola que fez primeiro, estendendo-a de acordo com o seu sentimento.*¹²⁴

Nestas preocupações de Matisse com o concretismo da pintura, se encararmos a pintura no seu sentido de linguagem, esta surge, aqui, como linguagem que se quer autónoma de qualquer referente. Podendo ser a linguagem veículo ou instrumento do conhecimento, ela surge, aqui, na sua condição de puro significante.

Tornando-se autónoma dos significados e, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se como pura linguagem, Matisse utiliza a linguagem da pintura na sugestão de uma situação de pré-conhecimento., na linguagem como plasticidade.

Matisse, referindo-se à *deformação que os hábitos adquiridos provocam* na relação perceptiva com o mundo, escreve: ¹²⁵

(...) O esforço necessário para se libertar disso exige uma espécie de coragem; e essa coragem é indispensável ao artista que deve ver todas as coisas como se as visse pela primeira vez: há que ver toda a vida como quando se era criança; e a perda dessa possibilidade impede-vos de vos exprimir de maneira original, isto é, pessoal.

Ao procurar aproximar-se do olhar das crianças, Matisse reforça o sentido da virgindade que procura, através da pintura, na relação perceptiva com as coisas. As crianças, aproximam-se mais facilmente de uma relação plástica com o mundo, que a experiência e a aprendizagem, ao longo do tempo vai diluindo em favor de um maior desenvolvimento do conhecimento. Plasticidade essa que os homens, possivelmente, só experimentam, na sua clareza sensorial, nos seus primeiros momentos de vida e à qual, depois, só o artifício poderá ambicionar.

Matisse, como Bonnard na sua dissolução das formas e dos fundos como se tudo fosse da mesma matéria, onde o próprio conhecimento das profundidades era ignorado, simulava essa percepção pré-conhecimento, procurando fazer tábua-rasa de toda a memória conceptual para instaurar um campo de pura plasticidade das formas.

Em Duchamp a plasticidade é potenciada pelo conhecimento, jogando com o conhecimento como potenciador do seu próprio esvaziamento . A plasticidade surge à

¹²³ Matisse, Henri, "Escritos e reflexões sobre arte", editora Ulisseia, Lisboa, págs.173 e 174.

¹²⁴ Idem, pág. 243 (de uma conversa de Matisse com Couturier de qual podemos ainda citar: *Eu não recorto os alaranjados ou os vermelhos como os verdes ou os azuis.*)

¹²⁵ Idem, pág. 329.

posteriori na relação paradoxal entre diferentes conceitos cujo produto não está significado, cujo produto tende a esvaziar a significação (e enriquecendo os sentidos).

Aqui poderíamos encontrar uma atitude semelhante à que conduz a pintura de De Chirico, no sentido em que a procura da plasticidade se afasta dos processos plasticistas da abstracção, jogando em insólitas relações de significados.

Sobre a obra de De Chirico, Duchamp escreveu¹²⁶:

Ele evitou tanto o fauvismo como o cubismo e inaugura o que poderíamos chamar a "pintura metafísica". Em vez de explorar o filão nascente da abstracção, ele organiza o encontro sobre as suas telas de elementos que só se poderiam juntar num "mundo metafísico".

Em De Chirico a estranheza da relação entre os elementos que figurava, pela surpresa dos contextos insólitos, pela irrealidade das relações de escalas, pela simultaneidade de diferentes perspectivas, gerava um espaço que ele próprio designou como metafísico, o que decorria da impossibilidade de estabelecer relações confortáveis e reconhecíveis entre os vários elementos de um quadro, na criação de um clima absolutamente vago e misterioso.

Duchamp, tendo em comum com De Chirico a procura do vazio de significação no jogo insólito de significados, aliou a esse vazio de significação, num percurso de grande disparidade material e compositiva nas suas obras se encaradas no seu concretismo ou na sua imagem puramente visual, a sugestão de uma unidade que, embora no domínio do invisível, surgia subliminarmente perturbadora.



Giorgio De'Chirico, A incerteza do poeta, 1913

As suas obras eram catalisadoras de um sentido que só no domínio do invisível se encontraria, e, de facto o sentido de qualquer coisa, sendo perceptível, é sempre invisível e, podendo ser veiculado pela visibilidade, é na sua invisibilidade que é perceptível.

Desta forma Duchamp partilhava a atitude dos simbolistas onde o imaginário não é algo de desbragada criatividade mas a procura de algo preciso, paradoxalmente porque realizado a partir da crença na existência de um domínio do irracional. E, assim, experimentando a estranheza de um domínio do irracional para a sugestão das ideias.

¹²⁶ Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, 1994, pág. 198 (extraído dos textos de Marcel Duchamp, redigidos entre 1943 e 1949, para o catálogo da *Sociedade Anónima*).

A plasticidade, o vazio de significação em Duchamp, não é a destruição do conhecimento ou a simulação da sua ausência, é o conhecimento como algo que ultrapassa o mero jogo dos significados utilitários, o conhecimento como sensação.

Enquanto que em Matisse a plasticidade residia no aquém conhecimento, em Duchamp é uma forma de transformação do conhecimento.

Na consciência do sentido utilitarista dos significados, a criação da plasticidade em Duchamp nasce de processos em que é posta em causa qualquer validação absoluta da razão e, assim, pela intuição, de um implacável cepticismo.

O apreço de Duchamp por Matisse talvez resida na comunhão quanto à noção matisiana da pintura *como uma bela poltrona*.

Sonho com uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranquilidade, sem um tema inquietante ou preocupante, que seja, para todo o trabalhador intelectual, tanto para o homem de negócios como para o escritor, por exemplo, um lenitivo, um calmante cerebral, qualquer coisa como uma bela poltrona, que o repouse das fadigas físicas. 127

De facto a pintura de Matisse era a pintura da felicidade. Nela o decorativismo assumia o mais elevado sentido, numa plasticidade a que não podemos chamar **meramente** decorativa, mas **plenamente** decorativa .

Se o adjectivo *decorativo* pode ter o sentido de mera existência inócua como a de um rei que, dos poderes só mantém a imagem, por outro lado, *decorativo* pode revelar a plenitude da inter-relacionalidade que a sua própria definição implica, pois algo que é *decorativo* é para além de qualquer justificação tautológica na medida em que existe sempre como transformador.

E ser decorativo é ser pleno enquanto transformador porque, mais do que transformador das coisas, é transformador do seu campo (*La joie de vivre*, obra que Matisse pintou em 1906, é emblemática, pela sua própria temática, do sentido da tradução ou do atingir da felicidade pela plenitude decorativa, no sentido absoluto que felicidade tem, nesta obra, enquanto universalidade simbólica).

Em Matisse, a pintura surgia, *como uma bela poltrona*, como o conforto da libertação do conhecimento utilitarista, em Duchamp, o sentimento de aprazível conforto surgia pelo elevar do conhecimento à pura sensação.

E, de alguma forma, por esses laços subtis mais revelados na sensação do que na visualidade, Duchamp e Matisse comungam do sentido aromático, sensorial da arte. *Rose Sélavy* é o correspondente, em Duchamp, da *pintura como uma bela poltrona* de Matisse. Matisse representa ou sugere a alegria de viver, a personagem de Duchamp sugere que a vida é cor de rosa.



Duchamp, como *Rose Sélavy*, fotografado por Man Ray em Nova Iorque, 1920-1921

¹²⁷ Matisse, Henri, " Escritos e reflexões sobre arte", editora Ulisseia, Lisboa, pág. 41.

E a personagem *Rose Sélavy* assinou grande parte das obras de Duchamp, não como um alter-ego, mas sim na sugestão artificiosa de que a verdadeira autoria das obras era o sentido cor de rosa da vida o que decorria sobretudo de uma arte de viver.

Aqui o rosa surge não como uma cor visível, mas como a sensação unificadora que faz a arte arte, ou que a arte produz.

Se em Matisse o rosa é a plasticidade da cor rosa, em Duchamp é simultaneamente a fundação e a finalidade da arte.

Rose é, por um lado, ver a vida pelo prisma da estética, e, por outro, corresponde a uma clarificação da diferença entre a a vida real e esta existência virtual, na sugestão de uma imagem da arte através desta personagem artificial. Ao criar *Rose Sélavy*, Duchamp atenua quaisquer leituras autobiográficas da sua obra (disse, inclusivamente ter pensado criar uma personagem absolutamente distinta dele próprio, tendo primeiro pensado inventar, como personagem, um judeu, sendo católico, estatisticamente católico, julgo eu, pois Duchamp dizia não acreditar em Deus, mas depois considerou ser mais interessante *mudar de sexo* e escolheu o nome *Rose* por ser um nome que detestava, contrariando o gosto na escolha e, no distanciamento, atenuando qualquer relação subjectivista)¹²⁸.

A proximidade fonética, pela língua inglesa, de *Eros* é a evidência de uma plasticidade, mais do que visível, sensorial ou, sobretudo, sensual, no sentido de uma percepção global na relação entre o conceptual, os sentidos e a sensação como sentimento que revela uma subjectividade física.

A subjectividade em Duchamp não está na forma e, muito menos, na forma enquanto contornos, configuração de limites.

Na tradicional questão da relação forma e fundo na pintura, a obra de Duchamp relaciona-se sobretudo com a informalidade do fundo. Da expressão *o resto é paisagem*, a obra de Duchamp é mais o resto que a coisa em si, na medida em que ela é o *Mais*¹²⁹ que a arte produz.

A obra que Duchamp ofereceu a Maria Martins é eloquentíssima da busca da pura plasticidade, da transgressão do conceptual para a plasticidade pura.

Uma pequena pintura executada com a dispersão do seu esperma e chamada *Paysage fautif*, mostra o orgasmo como contacto fugaz com a paisagem, com o informal, na total ausência de contornos físicos, visíveis ou conceptuais.

Tendo o orgasmo como fugaz paisagem esta obra é simbólica da condição humana cuja racionalidade só lhe permite estes contactos fugazes com a plasticidade pura.

E Duchamp faz corresponder à vivência estética o erotismo e o artista como *máquina celibatária que mói o seu próprio chocolate*.

Mas, associando o orgasmo a uma paisagem, mostra-o como sendo só uma possível aproximação. Mostra-o como a conotação possível da aproximação à ideia de paisagem, porque a *paisagem*, a plasticidade pura, existe independentemente das conotações que a sugerem.

Como todos os sentidos conotativos, não é mais do que um indício artificial para uma ideia indizível. E, daí, talvez o sentido *falível* ou *faltoso* desta *paysage fautif*, sugerindo a projecção panteísta do sentimento não de uma mentira mas do pecadilho de uma *não verdade*.

¹²⁸*Desejava, com efeito, trocar de identidade e a primeira ideia que me surgiu foi a de adoptar um nome judeu. Eu era católico e já seria uma mudança passar de uma religião a outra! Não encontrei um nome judeu que me agradasse ou que me tentasse, e de repente tive uma ideia: porque não mudar de sexo? É muito mais simples! Então daí veio o nome de Rose Sélavy. Hoje em dia podese muito bom, os nomes mudam conforme a época, mas Rose era um nome estúpido em 1920, Duchamp, Marcel, entrevistas por Pierre Cabanne, "O engenheiro do tempo perdido", ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1990, pág. 99*

¹²⁹*A definição psicológica da forma, segundo a qual um todo é mais do que as suas partes não basta para descrever o Mais. Com efeito, o Mais não é apenas uma coerência, mas um outro, por ela mediatizado e apesar de tudo, dela distinto.*

Adorno, Teodor W., "Teoria estética", arte & comunicação, ed. 70, 1993, Lisboa



Paysage fautif, 1946

Duchamp via no erotismo a autonomização de uma componente do romantismo para uma nova atitude, acentuando-lhe a dimensão física (e ao associar ao romantismo o erotismo, este adquire um sentido ampliado)¹³⁰.

Na eternização do erotismo, a arte, a vivência estética como o caminho delicioso para a plasticidade pura. E este sentido da arte transparece na sua obra *La mariée mise à nu par ces célibataires, même*, de 1915, onde não há contacto físico possível entre o domínio das representações dos *celibatários* e o domínio da *noiva*, *virgem* que permanece *virgem* e *celibatários* que permanecem *celibatários*.

E *La mariée*, sendo, eternamente, a noiva dos seus *celibatários*, com estes mostra ser possível uma representação iconográfica da plasticidade.

Os simbolistas demonstraram as capacidades da arte na tradução de ideias, de conceitos em imagens, Duchamp, com esta obra, mostra ser a própria plasticidade possível de ser objecto de representação. E a plasticidade não é uma ideia, mas sim a matéria informe de que as ideias são feitas.

Sendo, em Duchamp, *l'object d'art* um *object d'art*, um objecto que, mais do que coisa em si, é intervenção contundente, na sua relação com a arte abstracta, onde, na visualidade de uma não representação se procura a plasticidade, esta obra traduz a sugestão paradoxal de que a própria procura da abstracção, da não representação, pode ser motivo de representação simbólica

Se o modernismo em arte muito deveu à crise das iconografias tradicionais, num mundo em acelerada mutação que não se revia em traduções imagéticas estáveis, a informalidade do devir das formas instaura uma nova ideia também ela potencialmente representável na sua *irrepresentabilidade*.

Com *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Marcel Duchamp, na sua *ironia de afirmação*, artificia a existência de uma representação da informalidade, numa imagem de grande permeabilidade visual reforçada pela própria transparência dos vidros.

E, em Duchamp, a informalidade mais do que visual é a informalidade plasmática do pensamento.

Na busca da arte como puro significante é emblemático o seu ready-made *Fonte* e as próprias circunstâncias da sua apresentação.

E, como todas as obras de arte, esta obra é também definida pelas suas circunstâncias.

¹³⁰ *Acredito muito no erotismo porque é uma coisa realmente generalizada no mundo inteiro, uma coisa que as pessoas compreendem. Isto substitui, se quiser, o que outras escolas de literatura chamam simbolismo, romantismo. Isto poderia ser, digamos, um outro "ismo". Você dir-me-á que se pode achar o erotismo também dentro do romantismo. Mas se o erotismo é usado como objectivo principal, então, toma a forma de "ismo", no sentido de escola.* Duchamp, Marcel, "Engenheiro do tempo perdido", entrevistas com Pierre Cabanne, ed. Assírio & Alvim, 1990, pág. 135

Nas instâncias que envolviam a apresentação do Readymade *Fonte*, estão as expectativas do que seria um objecto artístico.

Uma pintura ou uma escultura podem possuir na sua forma, na sua forma enquanto jogo relacional de imagens/ideias, grande riqueza significativa, mas estão significadas enquanto objecto *pintura* ou objecto *escultura*.

Ao readymade *Fonte*, enquanto objecto apenas, não estava instituída qualquer significação enquadrável nas expectativas da história e da teoria da arte. Duchamp ao mostrar como obra de arte um urinol invertido e com a inscrição nomeadora *fonte* provocou uma situação muito próxima da plasticidade pura.



Fonte, 1917

Nem sequer o claro reconhecimento de uma autoria artística poderia classificar o objecto como obra de arte pois ele surgiu assinado como sendo da autoria de um absolutamente desconhecido, porque inexistente, R. Mutt. Nem sequer era arte por ser o que um artista faz, e o senhor R. Mutt podia ser simplesmente fabricante de urinóis, um operário numa fábrica de urinóis ou, simplesmente, um comprador de urinóis.

À semelhança da recusa do *Nu descendo as escadas* no Salão dos Independentes de Paris, surge, com o readymade *Fonte*, nova recusa, agora no Salão dos Independentes de Nova Iorque. Mas, agora, uma recusa claramente provocada, e, mais do que provocada, uma recusa prevista e da qual dependia a completa estratégia da obra e, mesmo a sua completa composição, no sentido performativo que as obras de Duchamp assumiam, cuja composição não pode ser encarada no seu sentido puramente visual, amputando-a nos aspectos mais marcantes da sua concepção onde as obras eram muitas vezes e, sobretudo, a sua estratégia.

A *Fonte* foi recusada pela concepção da arte enquanto caracterizada com ofício, como artefacto.

Ao mostrar um objecto *pré-fabricado*, Duchamp recusa essa concepção e é, afinal, essa recusa que é recusada.

Aceitar o readymade não poderia ser uma mera aceitação de uma obra, teria de ser a comunhão com uma nova e ampliada noção de obra de arte. Quem o aceitasse como obra de arte, nas circunstâncias em que *Fonte* foi apresentado, tornar-se-ia cúmplice ou co-autor dessa nova noção de obra de arte. E *Fonte*, ao ser assinado por alguém que era absolutamente desconhecido, facilitava a recusa, e se tivesse existido alguma dúvida, esta seria atenuada por um sentimento de absoluta impunidade. E este era um facto que se pode supor que Duchamp previa, pois era da natureza conceptual do readymade *Fonte* o facto de ser recusável, nas expectativas da habituação no julgamento estético.

A esta atitude de Duchamp, Thierry de Duve associa a obra *Quadrado negro*, de Malevitch :

Mas se o salto epistemológico é o mesmo com uma simetria, se Duchamp e Malevitch se libertam do ofício para dizer que a pintura está morta ou que ela está viva porque ela não é um ofício, seria não ver as consequências deste avanço dizer que o "Quadrado negro" ainda é pintura enquanto que o ready-made já o não é mais. A estratégia do ready-made é efectivamente da mesma ordem dos abandonos sucessivos que fizeram a história do modernismo pictural de Manet a Malevitch. 131

Thierry de Duve salienta também que para compreender o que significa *já não pintar* mais do que saber o que significa pintar é importante saber o que significa *ter pintado*.

Assim o ready-made não tem um mero sentido da procura vanguardista do novo. Ao implicar a reflexão sobre o que é *ter pintado* o ready-made tem um sentido retrospectivo na história de arte, provoca a reflexão sobre o que de facto terá sido *pintar*.

Com o *Quadrado negro*, completamente irrelevante na autoria oficial na sua extrema simplicidade (e não é preciso qualquer virtuosismo para o copiar), Malevitch, como Duchamp com os ready-made, liberta a pintura do ofício e a pintura torna-se ideia e resultado.

Malevitch leva, com o *Quadrado negro*, a visibilidade da autoria oficial ao seu mínimo.

Libertando, como Duchamp, a pintura do ofício, o próprio passado da pintura pode assumir novas leituras.

Estando a pintura *viva porque ela não é um ofício*, se a arte persiste na morte do ofício, esta sobrevive-lhe no efeito. É o efeito potencial da arte que faz da arte, arte.

O *Quadrado negro* de Malevitch está no limiar da não significação enquanto pintura, é pintura que se aproxima do limite de deixar de o ser, na manualidade levada ao mínimo.

E o ready-made *Fonte*, não podendo ser objecto de significação nas expectativas do que, então, seria arte, cria uma situação de plasticidade extrema. Mas este vazio de significação resulta, sobretudo, na ampliação do campo da significância, associando Duchamp a potenciação das faculdades plásticas a uma riquíssima fonte de sentido.

A comparação da *Fonte* de Duchamp com a obra *Fonte* de Ingres (e não seria improvável que o título da obra tivesse essa origem) pode-nos trazer analogias e diferenças significativas.



Fonte, Jean dominique Ingres, 1856

A *Fonte* de Ingres representa um nú, uma jovem que segura um cântaro inclinado vertendo água, figura que enche a totalidade da composição, na pureza de uma imagem iconográfica.

Nesta obra em que é clara a aproximação a uma linguagem simbolista, Ingres não pretende representar **uma** fonte, mas sim **a fonte**, numa imagem sintetizadora da ideia de fonte. E a ideia de fonte, à semelhança da teoria platónica, onde as coisas são imperfeitas

¹³¹Duve, Thierry, "Nominalisme pictural", Editions de Minuit, Paris, 1984

cópias das ideias que as originam, não é o mesmo que o objecto fonte, até porque não existe o objecto fonte e, quanto muito, poderemos falar de um objecto fonte, na infinidade de objectos fonte que podem surgir.

Uma rapariga nua a verter a água de um cântaro não é uma fonte e, muito menos a fonte, até porque a imagem de fonte desapareceria assim que se esgotasse a água do cântaro. Mas uma pintura representando uma rapariga nua a verter a água de um cântaro pode ser e, no caso do quadro de Ingres, é, a fonte pois a fixação, na pintura, de um instante da queda da água, torna esse instante eterno e essa eternização permite o simbólico.

Enquanto que Ingres procura uma imagem simbólica da ideia de fonte, primordial e não confundível com quaisquer objectos, Duchamp encontra nos objectos a potencial sugestão das ideias.

O readymade *Fonte* não podendo ser objecto de significação nas expectativas do que seria arte e, no entanto, sendo arte, surge, por esse facto, como produtor de extrema plasticidade.

Mas, pelo facto de ser um exemplo/urinol e um exemplar de um objecto feito em série, de estar invertido e se chamar fonte, associa a uma inversão física uma inversão de conceitos e a uma inversão de conceitos a sugestão da inversão física do curso dos líquidos, e do dejecto, resíduo, desperdício, ao sentido de *fonte*, na proximidade da ideia de *fonte* com a ideia de origem, essência.

Ao fazer coincidir o desperdício com a essência, mais do que o efeito, o efeito ampliado pelos resíduos, pelos dejectos, com a essência enquanto origem, Duchamp como que visualiza uma representação particular de um universo, ascendendo o exemplar urinol, enquanto exemplar de um urinol à categoria do exemplo urinol enquanto imagem iconográfica e simbólica.

Duchamp, desta forma, age em simetria com a teoria platónica. Aqui não são as ideias origem das coisas, mas as coisas origem das ideias, no sentido em que, aqui, a ideia é um efeito e não uma causa. Aqui a obra de arte não ilustra uma ideia, gera uma situação e gera uma nova noção..

Assim Duchamp evidencia a plasticidade simultaneamente na ausência de significação e na maximalizante produção de sentido. Jogando no duplo sentido de um exemplo, simultaneamente enquanto exemplo e mero exemplar, a maximalização genialmente coincide com a banalidade.

Depois de Duchamp não pode ser pacífico dizer que o banal é meramente banal, no sentido pejorativo que *meramente* pode assumir querendo dizer o puramente banal e, simultaneamente, não mais do que banal.

Sobre uma pintura de Van Gogh, que representa um par de sapatos Heidegger escreveu:

*A partir da pintura de Van Gogh não podemos sequer estabelecer onde se encontram estes sapatos. Em torno deste par de sapatos de camponês, não há nada em que se integrem, a que possam pertencer, só um espaço indefinido. Nem sequer a eles estão presos torrões de terra, ou do caminho do campo, algo que pudesse denunciar a sua utilização. Um par de sapatos e nada mais. E todavia...*¹³²

E todavia Heidegger encontra, nesta representação, a sugestão dos passos e do cansaço do trabalhador, o campo, o vento, a fertilidade do solo, e toda a sugestão de uma vida agreste.

Mas, enquanto que, com Van Gogh podemos encontrar empatia com claros valores humanistas, não é evidente uma poética humanista num mero urinol, eventualmente

¹³²Heidegger, Martin, "A origem da obra de arte", Biblioteca de filosofia contemporânea, ed. 70, Lisboa, 1990

repugnante, pertencendo a uma categoria de funções que a boa educação esconde da exposição pública.

Aqui a banalidade com que Duchamp joga não é facilmente resgatável para valores éticos elevados, é uma banalidade ainda mais banal.

O humanismo de Duchamp encontra o seu mais absoluto sentido na crueza da síntese do que é ser humano.

E a intenção de expor publicamente o que a boa educação esconde não cria só uma situação de extrema significância e plasticidade nas expectativas do que seria uma obra de arte, como também nas expectativas do que seria exponível independentemente de qualquer contexto artístico.

Um urinol pertence a uma categoria de objectos que não se expõem. A sua exposição pública seria facilmente encarável como anedota de mau gosto. E é este sentido de banalidade rasca que a atitude de Duchamp ironicamente faz coexistir com a ideia de obra de arte, defendendo a arte das concepções de arte.

Duchamp, paradoxalmente, liberta a arte dela própria, e só nessa liberdade a arte terá o mais absoluto sentido. Como arte, a arte fica menos significada e, assim, a própria noção adquire uma plasticidade renovada, purificando-se o seu sentido significante.

VI - Duchamp e a racionalidade

Marcel Duchamp, num pente metálico para cães , com que fez um dos seus readymades (Nova Iorque,1917), inscreveu a frase: *3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien a faire avec la sauvagerie.*



Peigne, 1916

Se encararmos o pente para cães como sendo um possível símbolo de domesticação, de acondicionamento de um animal à sociabilidade com os homens (que chegam ao ponto de mudar os hábitos e os comportamentos de outros animais para um convívio mais confortável destes com a sua racionalidade), este readymade pode revelar-se, neste sentido, numa mordacidade significativa .

Nesta perspectiva, a sua inscrição desmascara ironicamente qualquer pretensão de domínio absoluto do artifício sobre a natureza, aqui, do artifício sobre a *selvajaria*. Não será pelo facto de altura do pêlo ser alterada em *3 ou 4 gotas* que a selvajaria, a natureza selvagem, ficará afectada significativamente. E aqui Duchamp, provavelmente como caricatural ironia, no lugar de qualquer mensurável unidade de medida escreve *gotas*, sendo *gotas* imagem do que, ainda sendo alguma coisa, se encontra no limiar do nada.

À semelhança de outras coincidências fonéticas intencionais na sua obra, não é accidental a sonoridade de *hauteur* ser a mesma de *auteur*. E, de facto, não é por esta ínfima intervenção do artifício, por *3 ou 4 gotas* de autoria, que se poderia verificar uma alteração significativa da selvajaria, pelo sentido de ínfimo que *gotas* sugerem e pelo confronto implícito entre essa ínfima intervenção autoral, essa ínfima intervenção do artifício, e a complexidade da natureza.

Na domesticação o Homem pretende substituir-se à natureza genética, aos códigos que condicionam o instinto e o comportamento dos animais. Assim, pretende apropriar-se da autoria dos animais, da autoria do seu comportamento, mas *3 ou 4 gotas* de autoria muito dificilmente competem com a genética.

Aceitando a definição de Homem como animal racional, somos, aqui, confrontados com a pretensão de se substituir a infinitamente complexa genética pelos esquemas simplificadores da utilitária geometria racional.

Tendo a domesticação como exemplo de uma racionalidade despótica, não é minimamente comparável o simplismo das estratégias de obediência na domesticação com a complexidade da selvajaria que nem é, possivelmente, perceptível em toda a sua amplitude por não se enquadrar nas expectativas utilitaristas da racionalidade.

De certa forma, neste readymade, Duchamp cria uma implícita sugestão da fragilidade da racionalidade enquanto entidade subjectiva face à objectividade da natureza. A autoria, o artifício, fruto da razão ou da intuição, são do domínio da subjectividade; a natureza e o que consideramos instinto (e o instinto, por definição, não é propriedade de indivíduos, mas sim de espécies) são do domínio da objectividade.

Na identidade fonética entre *peigne*, pente e *peigne*, do verbo *peindre*, Duchamp, provavelmente, encontrou uma accidental mas significativa coincidência entre a objectividade de um objecto e o acto de pintar que sempre encarámos como sendo, sobretudo, do domínio da subjectividade.

Aqui, e desta forma, encontramos reforçado o sentido que a indiferença tem na sua obra. Se, com esta coincidência, Duchamp faz coincidir pintar com o objecto pente, por um lado apresenta-se, enquanto autor, em sugestão displicente do acto de pintar como distanciamento de qualquer atitude de subjectivismo romântico. E a indiferença, como estratégia de se fazer arte, poderá não ser mais do que, ou ser, sobretudo, a intenção da preservação da objectividade.

Na sugestão implícita de um artifício sem artifício da qual os seus readymades serão talvez o exemplo mais eloquente, Duchamp faz, paradoxalmente, coincidir o fazer com a objectividade do já feito. Se nos primeiros homens o já feito era o absolutamente natural, desde o homo faber que o já feito, inevitavelmente, inclui todos os artifícios.

Neste sentido e neste habitat, aos artifícios, passando estes a ser o feito e não o fazer, é-lhes diluído o carácter de artifício, acto subjectivo, para a acentuação da sua objectualidade. Assim, os artifícios, passando a artefactos, sendo factos e não actos, comungam da objectividade das coisas naturais. Esquecida a autoria, os artefactos adquirem uma objectividade tautológica.

Objectivo é o universo perceptível, são os objectos da percepção. Objectivo nunca poderá ser, em rigor, qualidade do indivíduo, pois *objectivo* é aquilo que lhe é *exterior* e não o que lhe é interior.

Só na introspecção o subjectivo se torna, simultaneamente, objecto. Mas, sendo, o subjectivo, objecto da subjectiva introspecção, ao ser, assim, objectivado é encarado como entidade exterior, numa separação entre o *eu* /objecto e o *eu* seu espectador.

*O outro, aquele chamado Borges, é aquele a quem as coisas acontecem.*¹³³

Jorge Luís Borges, ao referir-se a si, enquanto objecto da sua percepção, como sendo aquele a que as coisas acontecem, torna implícita a existência de um outro, de uma subjectividade que existe em si como puro espectador.

Desta forma, Borges revela a subjectividade como sendo, no seu sentido mais puro, distinta de qualquer acontecimento. Os acontecimentos são do domínio objectivo, e, do domínio da pura subjectividade, só será, possivelmente, o indivíduo enquanto agente da percepção. Talvez porque a percepção implica, no sujeito, a qualidade de *não acontecimento*. O sujeito, podendo ser agente da acção, na percepção, é esta que é acontecimento e não o sujeito.

Sendo, para ele, o outro Borges *aquele a que as coisas acontecem*, Jorge Luís Borges demonstra que, o simples facto de ao seu *eu* acontecerem coisas gera a existência de dois *eus*, aquele que existe *sendo* para além e aquém de qualquer acontecimento, observador do outro que age ou que é objecto da acção, que, pelo facto de lhe acontecerem coisas, adquire visibilidade, adquire a objectividade das coisas.

Esta experiência da dualidade do *eu* é extremamente eloquente em *O estrangeiro* de Albert Camus, onde o indivíduo se sente espectador daquele outro *eu* cujas acções ele observa, acções que lhe são estranhas, talvez pelo simples facto de serem acções. E, a personagem de *O estrangeiro*, procurando uma razão para o crime que cometeu, não encontrou outra justificação, para além do simples facto de estar um sol muito forte. Culpando o sol, ou, melhor, encontrando no sol a causa, encontra-a na total ausência de qualquer intervenção subjectiva, encontra-a na pura objectividade.

Nesta atitude, do mais puro niilismo, no maior grau de indiferença, é preservada, metaforicamente, a pureza subjectiva, a subjectividade para além de qualquer manifestação sua no mundo objectivo.

Por vezes considera-se como sendo atitude mais *objectiva* uma relação com as coisas orientada pela racionalidade, que é, inevitavelmente, subjectiva., porque, sendo manifestação do intelecto do indivíduo, é uma das manifestações da sua subjectividade. Também, neste sentido, confunde-se objectividade com não ambiguidade.

¹³³ *O Borges e eu*, de Jorge Luís Borges, em Hofstadter, Douglas R. e Dennet, Daniel C. *The mind's I, Fantasies and reflexions on self and soul*, selecção de textos, ed. Bantam Books, Toronto, 1982

A subjectividade, na percepção do mundo objectivo, procura sempre e de alguma forma encontrar-lhe um sentido, a apreensão busca sempre a compreensão, e, desta forma procura reduzir a ambiguidade do mundo objectivo. O simples facto de um indivíduo perceber, pelo facto de ser um ponto de vista, um filtro que selecciona, hierarquiza e estrutura a realidade percebida, opera, nas imagens criadas, uma redução da ambiguidade do mundo objectivo.

Neste sentido poderemos dizer que o mundo objectivo (ao contrário do sentido que o termo *objectivo* por vezes toma), existindo em si, para além e na própria ausência de qualquer ponto de vista, será exemplo da pura ambiguidade.

A racionalidade, e Edgar Morin¹³⁴ eloquentemente o demonstra, não é sinónimo de razão. A razão é uma entidade subjectiva que se rege pela lógica, a racionalidade, acto de racionalizar, forçosamente, no esforço de compreensão ou de co-apreensão, ignora os factos que perturbem ou contrariem uma clareza que, mais do que da lógica, é fruto de uma possibilidade de estruturação ou até, meramente, de uma facilidade de estruturação.

Encarando a intenção de catalogar pentes, num projecto que aparentava só ter par na futilidade da pura burocracia, Duchamp escreveu (1916)¹³⁵:

Classificar os pentes pelo número dos seus dentes.

Aqui Duchamp simula um exercício racionalizador de eficaz efeito humorístico, no sentimento de uma absoluta inutilidade.

Ao mesmo tempo, caricatura os extremos, os excessos da racionalidade enquanto obsessão, enquanto atitude de tudo procurar racionalizar. Se até os pentes são objecto de catalogação obsessiva, fica implícita a ideia de racionalidade como uma patologia.

Assim Duchamp, provavelmente, procurou caricaturar uma racionalidade que deixava de ser instrumento do conhecimento para ser um puro vício. E, assim, a racionalidade afasta-se da inteligência, e, nesta irónica perspectiva, o Homem como ser racional transforma-se no Homem como o que encara a racionalidade como sendo uma tarefa puramente compulsiva e burocrática inerente ao facto de se ser Homem. Podendo ser a racionalidade instrumento do conhecimento, perderia, assim, o seu sentido.

*A crítica da razão acaba, necessariamente, por conduzir à ciência, ao passo que o uso dogmático da razão, sem crítica, leva, pelo contrário, a afirmações sem fundamento, a que se podem opor outras por igual verosímeis e, conseqüentemente, ao cepticismo.*¹³⁶

Na recorrente atitude duchampiana da coexistência de ideias contraditórias ou melhor, complementares (complementaridade como ampliação, mais do que num mero sentido somativo)¹³⁷, também podemos aqui encontrar, na sugestão de, à ideia de pente, poderem corresponder inúmeros objectos (inclusivamente pentes com diferente número de dentes), a afirmação, sem ironia, da existência de inúmeras coisas e imagens para um

¹³⁴ Morin, Edgar, *Introdução ao pensamento complexo*, ed. Instituto Piaget, col. Epistemologia e sociedade, Lisboa, 1995

¹³⁵ Marcel Duchamp, ed. Thames and Hudson, Londres, 1993, pág. 62

¹³⁶ Kant, Immanuel, *Crítica da razão pura*, ed. Serviço de Educação da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994, pág. 51

¹³⁷ Sobre as obras de Marcel Duchamp, Robert Lebel escreveu:

Se procurarmos em todos estes projectos uma constante, descobriremos sem dúvida que eles completam-se pela sua tendência comum à dissociação.

De certa forma, por estas palavras de Robert Lebel, é salientado o facto de ser pelo sentido desconstrutivo das obras de Duchamp, ou, possivelmente, pelo sentido desconstrutivo que as suas obras operam nas ideias, que estas ultrapassassem as fronteiras de qualquer sentido exclusivo, para se relacionarem com uma significância global. Assim, complementaridade, terá aqui o sentido, sobretudo, de paridade, num todo comum, num campo comum.

Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, ed. Pierre Belfont, les dossiers Belfont, Paris, 1985, pág.61

mesmo conceito. E, ao mesmo tempo, se estabelecermos uma relação com a racionalidade, surge reforçada a ideia da racionalidade como conformação, como, face à infinita variabilidade, processo de grosseira catalogação que faz corresponder a mesma ideia a coisas que possuindo características que a razão considera comuns, de facto, são diferentes.

Desta forma Duchamp evidencia o facto de a ideia de pente, como qualquer ideia, não ser visualizável em absoluto pelas coisas a que ela corresponde pela infinita variabilidade de formas que um pente pode assumir, e, simultaneamente, o facto de a realidade perceptiva ser bem mais rica do que os conceitos que a traduzem.

Assim se aproxima e, simultaneamente se afasta da teoria do conhecimento de Platão.

Platão, procurando a universalidade de um verdadeiro saber, na impossibilidade de encontrar uma verdade absoluta no mundo empírico, em constante mutação e dependente, enquanto mundo sensível, do relativismo da percepção, sugere a existência de um mundo supra-sensível, o mundo das ideias.

Platão cria, assim, a forma mais antiga de racionalismo que conhecemos, ao considerar que o verdadeiro conhecimento só poderá ser encontrado pela lógica e na validade universal das ideias, modelos do que é empírico, onde as coisas e os conceitos são as suas reminiscências imperfeitas. Mas, ao mesmo tempo, ao negar uma verdade, uma verdade universal, no que é empírico (e, em Platão a ideia de verdade implica, necessariamente, universalidade), cria o paradoxo de fazer coincidir, na transcendência desse mundo das ideias, a racionalidade com a metafísica.

Com a alegoria da caverna, Platão traduz, na relação com o conhecimento, esta ideia de que é condição humana a impossibilidade da experiência da verdade.

À imagem da relação entre o mundo das ideias e o mundo perceptivo, nesta alegoria, os prisioneiros na caverna, nunca tendo conhecido, do mundo exterior, mais do que sombras, tomam estas como sendo a própria realidade. Desta forma Platão traduz a condição humana como, na relação com a verdade, fatalmente, uma forma de cegueira.

De alguma forma, aqui, nas consequências desta relação com uma noção de verdade absoluta, poderemos concluir que, no limite, uma racionalidade pura implicará considerar todo o empírico, toda a percepção como cegueira disfarçada de inteligibilidade ilusória. Sendo, em Platão, como vimos, a racionalidade uma metafísica, poderemos concluir que, como entendimento da realidade, ela perde todo o sentido pois nega a sua veracidade.

Em Platão a realidade não é a meta do conhecimento, é reminiscência imperfeita de uma verdade absoluta que é do domínio do transcendental, ou seja, de uma verdade que como prova de existência não tem mais do que a pura fé. E estaríamos, assim, sujeitos a uma condição semelhante à dos prisioneiros da alegoria da caverna e a nossa realidade não seria sinónimo de verdade, mas sim de sombras de outra dimensão, lugar da verdade, das ideias verdadeiras. Ou seja, numa realidade que, de facto, não seria real.

Da visão 4 dimsl.

No contínuo 4 dimsl, o plano é sempre visto como uma linha.

Já não existe desenvolvimento perspéctico.

A linha é vista como um ponto.

Desenvolver como é visto o volume. (Definir esta percepção de conjunto)

O objecto 3 dimsl visto no contínuo 4 dimsl é percebido no seu todo

(terá ele uma frente e verso como o plano visto no espaço?)¹³⁸

Duchamp, ao desenvolver as consequências lógicas da existência de uma quarta dimensão na qual o mundo tridimensional teria uma projecção, inverte a lógica da alegoria da caverna de Platão.

Se estabelecermos um paralelo entre o mundo das ideias e esse mundo tetradimensional, vimos que, ao contrário do mundo das ideias de Platão, esse mundo tetradimensional que Duchamp refere surge não como projectado (imperfeitamente ou não)

¹³⁸ Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, 1994, pág. 128

na realidade tridimensional, mas sim como possível suporte de projecção da realidade tridimensional.

Se fizéssemos corresponder a esse mundo tetradimensional, o mundo das ideias de Platão, este surgiria, assim, já não como fonte de verdade, imperfeitamente projectável na realidade, mas sim como suporte transformador da imagem do mundo tridimensional.

A sugestão de Duchamp de que, num mundo tetradimensional, se opera a sucessiva transformação das três dimensões em plano, da bidimensionalidade em linha, da linha em ponto, não deverá ser, de forma alguma, qualquer intenção de provar que a verdade das três dimensões é o plano, a verdade do plano é a linha ou a verdade da linha é o ponto.

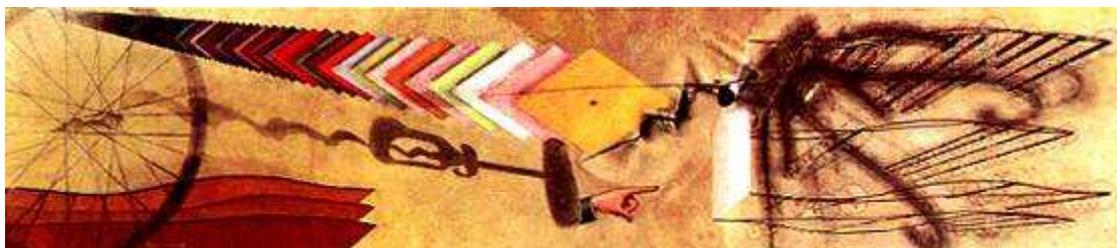
Mesmo a mera possibilidade de imaginar um mundo tetradimensional onde estas transformações ocorressem será, sobretudo, prova de que não fará sentido falar de verdade absoluta, num sentimento de multiplicada relatividade até pelo facto de assim se abrir caminho para imaginar o que ocorreria num mundo de seis, ou sete ou oito ou infinitas dimensões.

Talvez só nas projecções num mundo de dimensões infinitas se encontrasse algo de comum com a ideia de verdade absoluta, não pela ideia de verdade, mas por encontrar, finalmente uma imutabilidade. Mas seria a imutabilidade de, provavelmente, todas as projecções terem a mesma imagem, que nem seria um ponto (pois seria a imagem da repetição infinita da projecção da projecção de um ponto), ou seja a imagem, mais do que da completa invisibilidade, da completa inexistência.

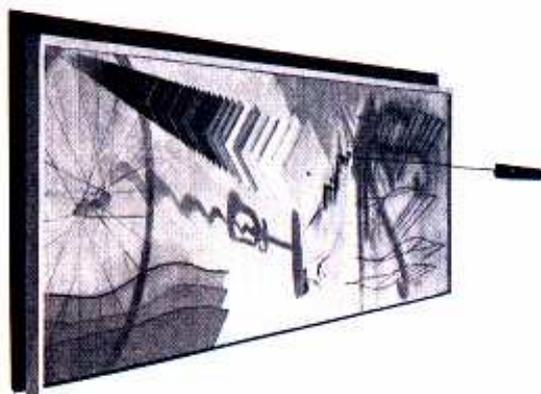
Abrindo, desta forma, caminho para uma relatividade multiplicada, Duchamp faz coincidir qualquer pretensão de verdade absoluta com o nada.

Ainda numa relação com Platão, no sentido do que seria uma realidade ou, mesmo, uma verdade, e o que seria imagem de uma realidade ou imagem de uma verdade (e em Platão, como vimos, só o facto de ser imagem, mesmo que de uma verdade, já seria sinónimo de falsidade), poderemos referir a sua obra *Tu m'*.

Tu m' é uma pintura que Duchamp executou, em 1918, a pedido da colecionadora Katherine Drier, que tinha necessidade de decorar um espaço vazio na sua biblioteca.



Tu m', 1918



Tu m' (vista lateral)

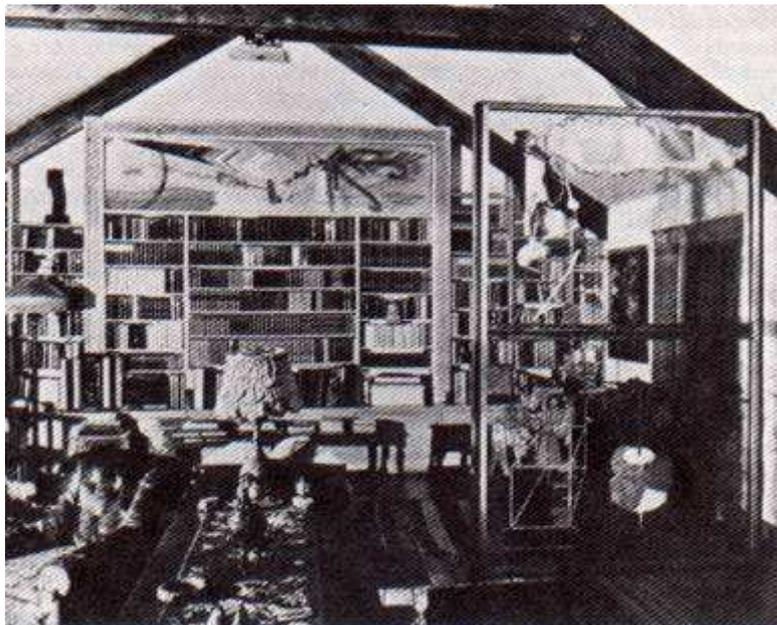
O facto de *Tu m'* ser uma pintura é, só por si, significativo até porque foi executada numa época em que Marcel Duchamp tinha, voluntariamente, abandonado a pintura enquanto processo oficial.

O facto de *Tu m'* ser uma pintura reforça o seu sentido de imagem como representação.

Face à evidência de uma maior objectividade dos seus ready-made que, por serem objectos, como que se auto-representam, esta obra surge na ambiguidade dos jogos das representações, ambiguidade multiplicada de que o próprio título é eco e/ou consequência.

E, na sua localização original, sobre uma estante, na biblioteca de Katherine Drier, a dinâmica das imagens em *Tu m'* estabelece uma relação subliminar com os livros da estante, que, sendo uma obra de encomenda e concebida à medida para aquela estante, certamente Duchamp não desprezou.

A localização de *Tu m'* sobre os livros fechados da estante como que sugere aquela obra enquanto uma espécie de emanção das multiplicadas relações entre os saberes e as histórias contidas nos livros como imagem universal da dinâmica das relações entre as ideias.



Tu m', na biblioteca de Katherine Drier

O título *Tu m'* na relação com o outro ou com os outros (*tu* não especifica quem, é interlocutor indefinido), sugere Duchamp como objecto de uma acção onde a supressão ou a inexistência do verbo na frase abre, mesmo que admitindo somente verbos começados por vogais, um campo infinito de possibilidades (*tu m'*, o quê?). O título *Tu m'* instaura na obra uma ambiguidade no campo conceptual e na sugestão de acções indefiníveis, como se a ambiguidade das relações com os outros indivíduos estivesse a par com a ambiguidade espacial e representacional que a obra, enquanto imagem, e enquanto imagem visual, sugere.

Na complexidade da composição desta obra, em que, sendo uma obra de grandes dimensões, a sua própria proporcionalidade confere-lhe um sentido de abrangência espacial que, em muito, ultrapassa o cinemascope (esta pintura tem, como dimensões, 69,8 x 313cm) poderemos salientar o facto de Duchamp nela representar sombras dos seus ready-made, de ter simulado, pela representação pictórica, um rasgão na tela de eficaz efeito trompe l'oeil (sublinhado pela colocação de alfinetes, como que para impedir que os rasgos aumentassem, na ilusão da crença da sua veracidade), a acentuação do ilusório espaço pictural pela inclusão de exercícios perspécticos, e a inclusão da representação de uma mão apontando, único elemento do quadro que Duchamp escolheu não ser ele a executar, mas sim um artesão especializado na execução de tabuletas, fazendo, inclusivamente, com que este a assinasse.

Nesta obra, as representações de sombras dos seus ready-mades, sendo imagens residuais da fixação de determinados instantes de incidência da luz sobre estes objectos, nas imagens que destes surgem projectadas no plano, traduzem a ideia de sombra como representação infinitamente mutável ou indício.

A sugestão de um indeterminável espaço virtual no lugar do concretismo do plano pictórico, pela inclusão de eficazes exercícios perspécticos, na relação com as sombras representadas, cria uma extraordinária ambiguidade, como se as sombras, sendo, por um lado, reconhecíveis, pelo facto de serem sombras, como projecções sobre um plano, surgissem aqui, e pelo carácter sugestivo das imagens, das representações, como se fossem sombras projectadas no espaço ou, melhor, sombras vagueando no espaço.

Por outro lado, a inclusão da pintura, em trompe l'oeil, de um rasgão na tela faz, do concretismo do plano pictural, um cúmplice deste mundo puramente ilusório, anulando-se enquanto entidade concreta para surgir como superfície de tela que, virtualmente, representa uma superfície de tela.

A convincente virtualidade destas sombras suspensas no espaço, parece conferir-lhes o carácter de coisas, aproxima-as de da objectualidade e tangibilidade das coisas. Aqui, Duchamp, ao contrário de Platão, parece sugerir que as sombras não são projecção imperfeita das coisas do mundo real, mas sim realidades igualmente reais. No campo da imagem, encarando a percepção como a criação de realidades, não faz sentido distinguir e discriminar sombras das coisas que as provocam como que possuindo diferentes índices de realidade ou de veracidade, até porque as coisas, na percepção, são as imagens que provocam.

E Duchamp, ao incluir, na pintura, a representação de uma mão apontando, como que confronta toda a sugestão de uma extrema ambiguidade espacial com a segurança e certeza de uma sinalética (representação da mão que, com alguma ironia, surge encostada a uma das sombras representadas, como que a conferir objectualidade ao que seria imaterial).

Face à credibilidade da sugestão daquele espaço de indetermináveis coordenadas, aquela mão apontando, equivalente antropomórfico à representação de uma seta, ou, antes, desumanização de uma mão por ser substituto de uma mera sinalética, surge absolutamente absurda. Será absurda qualquer sinalética, qualquer presunção de encontrar direcções, sentidos, num espaço sem coordenadas.

É extremamente significativa a atitude de Duchamp ao não ter ele próprio executado aquela mão e tê-la mandado pintar a um pintor de tabuletas.¹³⁹

Um artesão faz tabuletas, mesmo gostando de fazer tabuletas, sobretudo porque existe mercado para tabuletas.

A razão de um artesão fazer tabuletas não está em qualquer motivação estética, mas sim num sistema de relações utilitárias onde as tabuletas têm mercado.

Na racionalidade das relações utilitárias, as tabuletas fazem sentido, a informalidade do espaço da estética destrói a segurança de qualquer sinalética.

E a segurança que permite a sinalética no mundo do utilitário só é possível pelo artifício da racionalidade, que, por meras questões operativas, ignora que, em rigor, o mundo é feito de multiplicadas ambiguidades.

Possivelmente Duchamp pagou a um pintor de tabuletas para que pintasse a mão em *Tu m'* como metáfora da relação entre o universo da estética, que, pelo jogo das ambiguidades, põe em causa a hegemonia da racionalidade e do utilitarismo e o mundo da pura operatividade utilitária que um pintor de tabuletas pode, simbolicamente, representar.

E um artesão, se encarado no sentido mais estreito do termo, é aquele que executa sem reflectir sobre a própria função do seu ofício, e pode ser encarado, simbolicamente, como a face mais puramente compulsiva do mundo do utilitário, e, por isso, mais afastada da filosofia.

Mas, ao mesmo tempo, Duchamp, ao encomendar ao pintor de tabuletas esta mão para *Tu m'*, confronta-se e confronta-nos com a questão:

*Será que podemos fazer obras que não sejam "de arte"?*¹⁴⁰

¹³⁹ Duchamp pediu, aqui, ao pintor de tabuletas que fizesse uma réplica do seu ready-made *Signed sign*, tabuleta do hotel Green.

¹⁴⁰ Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, 1994, pág.105

À incrível simplicidade desta interrogação, na sua formulação, corresponde a enorme complexidade das questões que levanta.

Se pudéssemos classificarmos as obras de arte pelo seu grau de *artisticidade*, esta intervenção de um pintor de tabuletas nesta obra de Duchamp, podendo representar a arte enquanto pura produção de artefactos, teria, neste sentido, possivelmente, a função de representar o limite inferior do seu *coeficiente de arte*.

(...), o "*coeficiente de arte*" pessoal é como que uma relação aritmética entre "o que não é expresso mas foi projectado" e "o que é expresso involuntariamente".¹⁴¹

Duchamp, ao mostrar que o valor deste *coeficiente de arte* será tanto maior quanto o que, na obra de arte, *não é expresso mas foi projectado*, sugere que a *artisticidade* da obra de arte está, sobretudo, na intencionalidade do autor, mais do que no seu resultado e, desta forma, na razão directa do que é consciente.

Inclusivamente, nesta fórmula, quanto maior for o valor do *que é expresso involuntariamente*¹⁴² menor será o valor do *coeficiente de arte*, o que implica que a um significativamente grande valor do resultado poderá corresponder um irrisório *coeficiente de arte*.

Desta forma, Duchamp faz coincidir *artisticidade* com consciência.

Se considerarmos que a obra de arte é, sobretudo, produto da intuição, mais do que da razão, encontramos, aqui, a noção de que a intuição será algo de consciente e que o domínio do irracional não será, de todo, coincidente com o domínio do inconsciente.

Associando a intuição à consciência poderemos admitir e, até, concluir que os mecanismos da intuição na concepção da obra de arte poderão não ser alheios à lógica e, assim, a noção de inteligência ultrapassa o campo do puramente racional.¹⁴³

Sendo, o *coeficiente de arte* directamente proporcional ao valor da intencionalidade e não ao valor da eficácia na recepção da obra de arte¹⁴⁴, poderemos concluir que Duchamp não encontrará qualquer qualidade verdadeiramente legitimadora do valor de uma obra de arte ou de um artista nos museus ou, mesmo, na História de arte. Facto que podemos comprovar pelo que este diz a Baruchello numa sua visita a Florença¹⁴⁵:

¹⁴¹ Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág. 189 (excerto de uma intervenção que fez numa reunião da Federação Americana das Artes em Houston, em Abril de 1957)

¹⁴² Duchamp, ao admitir que as obras de arte poderão expressar coisas, independentemente da vontade do autor, reforça a ideia da possibilidade de os próprios objectos não artísticos poderem ter potencialidades significantes, mesmo na ausência, nesse sentido, de autoria. E este facto tem particular relevância no entendimento dos seus *readymades*. Assim, os seus *readymades*, mais do que eleitos obras de arte pela mera circunstância e serem mostrados enquanto tal, serão, sobretudo, eleitos obras de arte pelas suas potencialidades significantes, pelas suas potencialidades estéticas intrínsecas.

¹⁴³ Sobre Duchamp, escreve Robert Lebel: (...) *ele dispôs-se a "intelectualizar" sempre bastante os seus trabalhos, eliminando cada vez mais o que eles pudessem ainda comportar de "manual". Ele dedica-se unicamente, nessa época, quer dizer, no princípio de 1913, a reflexões teóricas, a cálculos dos quais se encontram vestígios na "Boite verte". É então que, completamente perseguindo a sua procura de uma nova linguagem, ele constata que a sua ruptura com o mundo estético das aparências não será nunca consumado sem a constituição de uma nova física.*

Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, ed. Pierre Belfont, les dossiers Belfont, Paris, 1985, pág.56.

Aqui, possivelmente, Robert Lebel referia-se a *uma nova física* como sendo intenção de Duchamp instaurar ou revelar a possibilidade da existência de outras formas de pensamento que não tivessem as limitações da racionalidade do pensamento científico, ampliando as capacidades da inteligência para o domínio da intuição, provavelmente algo de semelhante à procura de um *pensamento complexo*, em Edgar Morin.

Morin, Edgar, *Introdução ao pensamento complexo*, ed. Instituto Piaget, col. Epistemologia e sociedade, Lisboa, 1995.

¹⁴⁴ Duchamp, ao dizer, ao mesmo tempo, que *o espectador faz a obra*, distingue, assim, *coeficiente de arte* da eficácia da obra de arte na sua recepção pelo espectador.

¹⁴⁵ *Marcel Duchamp*, ed. Thames and Hudson, Londres 1993

A história de arte é algo completamente diferente da estética. Tanto quanto posso ver, a história de arte é a que fica de uma época num museu, mas não é necessariamente o melhor dessa época, e é provavelmente, de facto, uma forma de expressão da mediocridade de uma época, já que as coisas belas desapareceram todas porque o público nunca as quis preservar.

E desta forma Duchamp distingue a obra de arte dos meios para a sua divulgação, reconhecendo-lhe um valor intrínseco que, como qualquer manifestação da criatividade e da inteligência, não necessita de qualquer legitimação exterior. Se a obra de Van Gogh nunca tivesse sido reconhecida, teria, assim, um valor menor? Se os escritos de Platão nunca tivessem sido descobertos, teria, o seu pensamento, uma menor relevância?

Gosto da palavra crer. Em geral, quando alguém diz "eu sei", não sabe, cré. Eu creio que a arte é a única forma de actividade pela qual o homem se manifesta enquanto verdadeiro indivíduo. Só através dela pode superar o estádio animal, porque a arte desemboca em regiões que não dominam tempo nem espaço. Viver é crer - pelo menos é assim que eu creio.

Se, em Duchamp, viver é crer, *ser* só faz sentido enquanto sinónimo de *crer*. Duchamp, inclusivamente, ao ter sugerido a existência de multiplicadas dimensões, destrói a presunção de se **saber ser**, pois esse facto implicaria a existência de um sistema fixo de coordenadas, que validassem e criassem o *lugar* para se *ser*.

Terá, assim, mais rigor dizer: *eu creio que sou*, do que dizer: *eu sou*, até porque o saber, para ser verdadeiro, absoluto, implicaria que este existisse num campo de coordenadas imutáveis.

Considerando a arte como *a única forma de actividade pela qual o homem se manifesta enquanto verdadeiro indivíduo*, e sendo *viver, crer*, é, assim, reforçado o sentido de uma relação entre esta *crença* e os processos de concepção na obra de arte.

Associando a intuição nos processos criativos a esta ideia de *crença*, de alguma forma, gera-se uma coincidência entre um processo e um objectivo, e, mesmo, entre um processo e um objectivo enquanto desejo.

O processo de criação artística, como qualquer processo, implica uma duração, um percurso temporal.

A coincidência deste processo com a ideia de *crença* faz coincidir a temporalidade com a intemporalidade, ou, melhor, a temporalidade com a atemporalidade.

Neste sentido, tem uma particular importância a revelação, por Duchamp, da relação entre o *Nu descendo as escadas* e *As escadas douradas* de Burne-Jones.

A obra de Burne-Jones traduz a sua relação característica, enquanto pintor pré-rafaelita, com a representação de uma atemporalidade simbólica.

Enquanto que no *Nu descendo as escadas* representa-se uma interpretação do movimento de um corpo, traduz-se, numa imagem, a duração temporal de um acontecimento

Em *As escadas douradas* de Burn-Jones, as escadas são imagem de uma perenidade simbólica, sentido traduzido pela própria presença das figuras femininas que ocupam toda a extensão das escadas, sublinhando cada degrau, não com o instante de uma descida, mas sim como elemento indissociável, componente de um todo simbólico.

Mas o *Nu descendo as escadas* de Duchamp, ao cristalizar, numa imagem, o movimento de descer umas escadas, ao tornar coisa o que seria um processo, cria um novo lugar para uma atitude simbolista, já não, exclusivamente, como a visualização do transcendente, mas sim na sugestão de que, a dinâmica da realidade, os acontecimentos e

Este livro foi, originalmente, publicado por ocasião da exposição *Marcel Duchamp*, no Palácio Grassi, em Veneza.

A referência aqui feita diz respeito ao texto referente à data de 9 de Junho de 1964, integrando a série de efemérides relativas à vida e obra de Marcel Duchamp, reunidas por Jennifer Gough-Cooper e Jacques Caumont.

os instantes, possuem, só por si, potencialidades simbólicas próprias. Aqui o referente já não sendo o transcendente, será a própria realidade.

A realidade, ao simbolizar-se a ela própria, traduz o sentido da mais absoluta atemporalidade, onde cada instante e cada acontecimento têm existência como coisa e como ideia, e não poderão mais ser vistos meramente como um instante que precede outro instante ou um acontecimento que precede outro acontecimento.

Associando à crença o sentimento e o sentido de desejo, esta parece projectar-se num futuro indeterminado, mas, se a considerarmos no domínio do atemporal, ela poderá relacionar-se com o que, na temporalidade, é o instante, mas que, na atemporalidade, pertencerá ao universo infinito da simbólica.

Sendo, cada coisa, símbolo dela própria, desta forma, a simbólica perde o seu sentido de, no tempo e no espaço, ser uma universalização, para um campo onde, na ausência de tempo e de espaço, o próprio termo *universal* perde completamente a razão de existir. Como será possível falar de universalidade num campo em que cada coisa cumpre, em si mesma, uma simbólica, ou, melhor, onde a simbólica assume uma pureza tautológica.

Referindo-se, possivelmente, ao campo, pretensamente utilitário da razão, acreditando esta existirem, na realidade, questões passíveis de, por ela, serem respondidas, encontrando, assim, a legitimação de uma função, Duchamp disse:

*Il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème.*¹⁴⁶

Para existir solução absoluta, teria de existir um campo fixo e absoluto que validasse a credibilidade da existência de equações passíveis de ter de facto, e em absoluto, solução.

A própria relatividade já é difícil de estabelecer, na dificuldade de encontrar uma entidade fixa em relação à qual a relatividade se estabeleça, ou, melhor na necessidade de simular ser fixo algo que é relativo para que, em relação a essa falsa imutabilidade, a relatividade se estabeleça. Dificuldade multiplicada infinitamente pelo facto da relação entre as coisas se processar, inevitavelmente, em relatividade infinita.

De facto, o que resta é a crença, mas a crença, assim e em Duchamp não tem qualquer carácter místico ou metafísico. Na impossibilidade do *saber*, é a única relação possível com o que chamamos, por crença, realidade. E *crença* é o que, de facto, por não implicar, obrigatoriamente, *ser*, nos podemos permitir dizer possuir.

Ao contrário de muitas ideias que, por existirem, implicam obrigatoriamente, o seu contrário, esta *crença*, aqui, não implica e valida a existência de uma *descrença* que a anule e invalide.

Não é uma *crença* que implique arbitrariedade. É uma crença que substitui a noção de *ser* e de *saber*, não na intenção de um investimento na ambiguidade, mas sim no rigor.

E esta *crença*, em Duchamp, é uma *crença* que, na própria inteligência de não se confundir com *saber* (na impossibilidade de se saber o que será, de facto *saber*), não é alheia à lógica. É uma crença à qual a lógica pode conferir e nela aumentar, a inteligibilidade. Os próprios escritos de Duchamp transmitem, pelo seu carácter de aproximação a uma sistematização, o sentimento de que a intuição poderá não ser alheia à lógica.

De facto, intuição, podendo ser campo da pura possibilidade, não é campo da pura arbitrariedade, e poderá, assim possuir um lógica própria. Por outro lado, mais facilmente, a lógica racional desmontará a segurança da racionalidade do que a validade da intuição. Até porque a maior clareza estrutural da racionalidade, é factor da sua maior fragilidade face à lógica racional, enquanto que a intuição, explorando capacidades da inteligência que ultrapassam o campo da razão, atinge domínios a que, muito dificilmente, acederá a razão.

Em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Duchamp traduz a sua representação da noiva numa imagem de ambiguidade extrema, na sua informalidade, procurando representar a projecção de uma entidade tetradimensional num espaço tridimensional.

¹⁴⁶ Tomkins, Calvin, *Marcel Duchamp*, ed. Chatto & Windus, Londres, 1996, pág. 403

Nesta obra, e desta forma, a representação da noiva traduz a imagem da pura *crença*.

Sendo uma projecção hipotética no mundo visível de uma entidade de um universo imaginário, esta imagem da noiva, com toda a sua potencialidade erótica, na sua relação com o mundo dos celibatários da parte inferior da obra, é imagem da pura crença como força motriz, potenciadora da acção e do desejo.

A representação da noiva em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, surge como representação de uma ideia una, indivisível, mas cuja unidade, indivisibilidade só é possível por ela existir num universo metafísico. As representações dos celibatários surgem numa relação mais próxima da realidade.

Possivelmente, na impossibilidade de representar a infinidade de personagens que poderiam existir na realidade, Duchamp representa os celibatários representando moldes caracterizando diferentes tipos ou profissões, como se as profissões fossem a forma possível de catalogar, racionalizar, a diversidade.

De alguma forma e em aproximação a Platão, Duchamp sugere que só num imaginário universo metafísico existiria a ideia pura e imutável, até porque em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, a noiva permanece virgem e os celibatários, celibatários, no sentido em que o contacto físico entre a sua realidade e o universo metafísico da noiva é impossível.

A sugestão de que, no mundo real, as ideias se dissolvem face à mutabilidade da realidade, tem representação subtil em *Readymade malheureux*.

O *Readymade malheureux*, readymade de 1918 que Duchamp ofereceu como prenda de casamento à sua irmã Suzanne, consistia num livro, um tratado de geometria para suspender sobre uma varanda de forma a ser destruído pelo tempo, pela chuva, pelo vento.

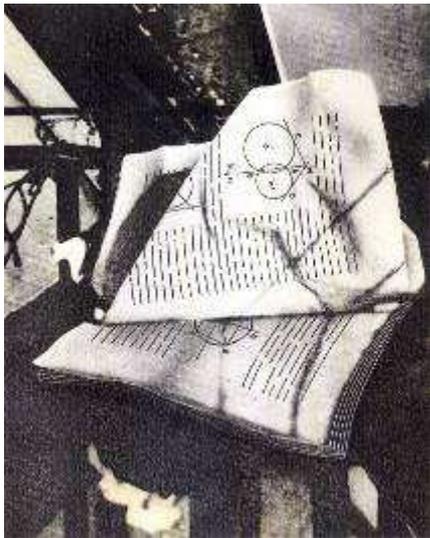
A reflexão sobre a consequência conceptual do *Readymade malheureux* não deverá ser alheia ao facto de ser uma prenda de casamento para a irmã Suzanne, pelas próprias consequências simbólicas da relação entre a obra e as circunstâncias em que esta surge (e, a obra de Duchamp, uma obra que é, sobretudo, atitude, surge sempre na potenciação de, mais do que novos, olhares renovados sobre a realidade, à qual a habituação poderá ter esvaziado o sentido).

Na constante relação que Duchamp estabelece ao longo da sua obra entre a imagem de uma recusa de convenções e o jogar com simbólicas tradicionais como a ideia de virgem, este readymade, como prenda de casamento, tem um sentido particular.

Sendo um importante factor da recepção da sua obra no espectador toda a herança e cultura simbólica deste, indissociável e importante componente da sua qualidade de entidade expectante, no sentido em que faz parte de se ser expectante o facto de se esperar reconhecer, (o que também é um factor indispensável para se surpreender), a associação da ideia de noiva à ideia de virgem será, certamente parte integrante da poética do *Readymade malheureux*.

Associando o termo *triste* a uma implícita passagem da ideia de virgem para a ideia de noiva, Duchamp, para além de quaisquer sentimentalismos alheios à sua estética, não o terá feito por mera accidentalidade.

Comunga da tristeza do *Readymade malheureux* o sentimento de que o casamento é imagem simbólica da dissolução de uma ideia.



Ready-made malheureux, 1918

Na passagem de mulher solteira a mulher casada, o casamento encarado no seu sentido ritual, pode surgir como representação ritual de, pela consumação da sua sensualidade, a destruição irreversível da ideia de virgem. O próprio branco usado tradicionalmente como a cor dos vestidos de noiva tem esse sentido da representação da mulher virgem, símbolo, na mulher, dos seus momentos derradeiros de virgindade. Mesmo considerando que, na sociedade ocidental actual, este ritual não terá qualquer real sentido, podendo traduzir uma moralidade arcaica, é significativa a manutenção do ritual, pois poderá ser prova de que os rituais mais do que relacionarem-se com a realidade, relacionam-se com o universo, para a razão, misterioso, do puramente simbólico.

No carácter simbólico imanente à sua obra, não creio que este ready-made, como prenda de casamento para a sua irmã, tenha o mero carácter de subjectivismo episódico.

O casamento da sua irmã não surge como sendo, por si só, motivação da obra. O contexto em que *Ready-made malheureux* é criado é, sobretudo, oportunidade para uma atitude de carácter simbólico e que podemos relacionar com outras obras suas.

Sobre *A passagem da virgem à noiva*, escreveu Robert Lebel¹⁴⁷:

Duchamp pintou A passagem da virgem à noiva, cujo título não significa que se trate de uma representação da perda da virgindade, mas sobretudo da sucessão de uma forma a outra.



Passagem da virgem à noiva, 1912

¹⁴⁷ Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, ed. Pierre Belfont, les dossiers Belfont, Paris, 1985, pág. 48.

A *passagem da virgem à noiva*, pintura de 1912, surge como representação de um instante imaginário de um processo de transformação, hibridamente orgânico e mecânico, simulando a visibilidade da passagem invisível de uma ideia a outra.

Também *Readymade Malheureux* poderá ser encarado como a formulação de uma ideia semelhante. Mas, aqui, para além da visualização da passagem de uma realidade a outra, pelo facto de ser *infeliz*, torna implícita a sugestão, na destruição de uma ideia para outra nascer, de uma manifestação simbólica de luto, não sendo mais do que a tradução de que o que foi não será jamais.

Creio que, aqui, Duchamp não manifestava qualquer pesar como sentimento pessoal, ou como qualquer manifestação de uma afectividade magoada mas sim situava-se, enquanto artista, como o que pode tornar imagem a transformação de uma ideia noutra, não no domínio do sentimento puramente individual, mas sim na relação com a universalidade simbólica das ideias. É também neste sentido que deveremos encarar a *tristeza* do *Readymade malheureux* como sendo uma *tristeza* que é pertença da simbólica da obra e não de qualquer projecção da subjectividade do autor.

Em atitude similar, em Junho de 1909, desenhou e retocou com aguarela, numa figuração próxima de uma ilustração tradicional e despretensiosa, os cartões do menu do almoço de família que celebrava a primeira comunhão de Simone, a filha do primo de Lucie Duchamp.



Menu da primeira comunhão de Simone Delacour, 1919

Numa imagem de delicadeza e candura, Duchamp representa, num primeiro plano, Simone vestida de branco fitando, inexpressivamente, duas bonecas, transportadas numa charrette brinquedo, que gesticulam impacientemente para ela, como que a chamá-la ou a dizer adeus.

Simone, aqui, surge como imagem de forte carácter simbólico, sobretudo pelo seu vestido branco de primeira comunhão, representação iconográfica do ritual iniciático da passagem de um estágio a outro, e, à semelhança da personagem de Orson Welles em *Citizen Kane*, Simone guardará, possivelmente, na sua subjectividade inviolável, a imagem daqueles brinquedos como sendo o seu impartilhável *Rosebud*.

No cartão da sua primeira comunhão, Simone e em *Readymade malheureux*, Suzanne, surgem como personagens num ritual de transformação simbólica irreversível.

Ao mesmo tempo, que *Readymade malheureux*, no seu contexto, poderá ser consequência do poder dos rituais na transformação simbólica, pela poética desta obra e, desta obra enquanto atitude, Duchamp traduz, simultaneamente, a enorme distância entre a racional simplificação geométrica e a complexidade da natureza.

O *Readymade malheureux*, um tratado de geometria para suspender sobre uma varanda de forma a ser destruído pelo tempo, pela chuva, pelo vento revela uma forma particular de cepticismo. Poeticamente sugere-se, pela fragilidade do livro face à natureza, a fragilidade da racionalidade de um tratado e, implicitamente, a fragilidade da própria racionalidade.

Desta forma o *Readymade malheureux* desmascara a falsidade e o optimismo de a racionalidade ser uma forma de compreender a realidade. Quanto muito a racionalidade terá eficácia numa relação utilitarista com a realidade no seu sentido de artifício operativo.

Este Readymade ao ser adjectivado triste, não traduz uma representação de sentimentos, não tem qualquer sentido expressionista na deslocação do sentimento do autor para a obra como sua expressão.

*O artista será tão mais perfeito quanto mais nele estiverem separados o homem que sofre e o espírito que cria ; e dessa forma mais perfeitamente o espírito digerirá e transformará as paixões que lhe pertencem.*¹⁴⁸

E quando Duchamp escreve, como projecto hipotético: *fazer um quadro doente ou um readymade doente*¹⁴⁹, é no mesmo sentido, de sugerir a possibilidade de, metaforicamente, objectivar qualidades encaradas como sendo próprias do universo subjectivo.

Desta forma, *Malheureux* é mesmo qualidade do próprio readymade. Neste caso é o tratado de geometria que é triste pelo simples facto de ser um tratado de geometria.

Ser triste está na própria natureza de ser um tratado de geometria.

O termo *geometria*, na evidência de traduzir a intenção de racionalizar a Natureza, medir a terra (etimologicamente, *geo metria*, no sentido de *medir a terra*), perde o seu pretenso sentido optimista perante o facto de, mesmo a unidade métrica, ser uma convenção.

A geometria, como medida, tem uma validação relativa, mas é relativa a uma unidade de medida vazia de qualquer natureza legitimadora, limitando-se a encontrar a legitimação do uso, como algo que realmente não existe mas que serve para construir coisas. No sentido utilitarista da geometria, não é preciso saber o que, de facto, será um metro, desde que consigamos determinar quantos metros medirá determinada coisa.

O *Readymade malheureux*, como tratado de geometria, é triste por ser consciente de fracassar uma real capacidade de *medir a terra* (e o seu sentido etimológico é extremamente eloquente na relação entre o *medir a terra*, o que poderá ter o sentido simbólico de compreender o mundo, e a geometria como forma de antecipação e criação de formas) pois a sua essência é uma essência falsa, porque artificial. E o artifício não é essência, é efeito.

Estabelecendo uma relação entre a destruição do tratado de geometria pela natureza, pelo tempo, e o casamento de Suzanne encarado como particularização de uma simbólica passagem da virgem a noiva, e consequentemente a destruição de uma ideia, pelo surgimento de outra que, irreversivelmente, a substitui, o termo *triste* tem um sentido particular.

Triste é este readymade, pois, na sua condição de tratado de geometria, não passa de simplificação racional de uma realidade que na sua complexidade e essência, em rigor, escapa ao seu entendimento e que, confrontado com ela, não resiste à sua complexidade.

Triste também será a condição da ideia de virgem, que, como todas as ideias, não resiste à complexidade entrópica da realidade. De facto, só em abstracto poderemos conceber ideias puras e imutáveis, pois o mundo objectivo é ambíguo e em transformação perpétua.

Existe uma enorme distância entre as ideias e a realidade. As ideias, perante a realidade, não passam de uma simplificação grosseira.

¹⁴⁸Esta citação ganha pertinência pelo facto de ter sido feita também por Duchamp (numa intervenção que fez numa reunião da Federação Americana das Artes em Houston). Neste caso é a citação de uma citação de uma passagem do ensaio de T. S. Eliot *Tradition and individual talent*, retirada de:

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág.187

¹⁴⁹Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág.49

Todo o conhecimento opera por selecção de dados significativos e rejeição de dados não significativos: separa (distingue ou desune) e une (associa e identifica); hierarquiza (o principal, o secundário) e centraliza (em função de um núcleo de noções mestras)¹⁵⁰

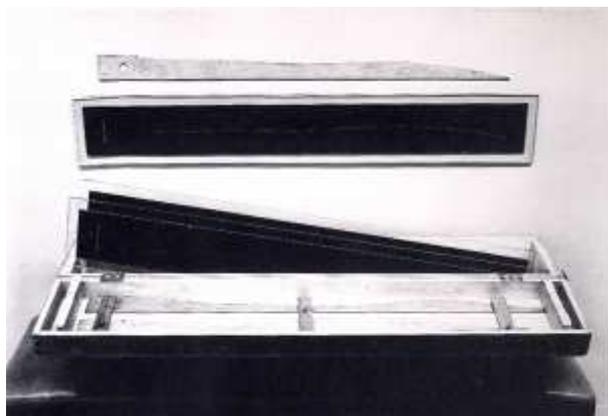
E a racionalidade, equacionando as suas representações artificiais, não sobrevive ao confronto com a natureza pois só no artifício ela existe.

Duchamp concebeu a obra *Stoppages étalon* elevando fios de um metro à altura de um metro e deixando-os cair, fixando cada um na forma accidental obtida e fez régua, tendo cada uma o recorte do fio após a queda.

- Se um fio direito, horizontal, de um metro de comprimento cai da altura de um metro sobre um plano horizontal deformando-se "a seu gosto" e dá uma figura nova da unidade de comprimento.

- 3 exemplares obtidos em condições mais ou menos semelhantes: "considerando-se um a um" são uma reconstituição "aproximada" da unidade de comprimento.¹⁵¹

Duchamp torna, assim, infinitamente variável o que, racionalmente era fixo e imutável. De certa forma e, como artista, confronta, metaforicamente, o mundo da racionalidade com o mundo da criação artística.



3 *Stoppages étalon*, 1913-1914

O mundo da racionalidade procurar anular toda e qualquer ambiguidade, mesmo à custa de ignorar grande parte dos aspectos da realidade, muitas vezes só por neles não encontrar explicação, ou, simplesmente, por uma maior facilidade de estruturação, tomando-se, por vezes, os meros esquemas estruturadores como sendo um conhecimento real.

Só a intuição e, aqui, a intuição na criação artística, poderá considerar a ambiguidade como objecto ou fruto de reflexão, possivelmente como meio de, e a partir das palavras de Duchamp, do *labirinto*, procurar o *caminho até uma clareira* (talvez algo que possamos chamar uma aproximação à clarividência?).

Segundo todas as evidências, o artista age à maneira de um ser mediumínico que, do labirinto para lá do tempo e do espaço, procura o seu caminho até uma clareira.¹⁵²

Se, como consequência de *Stoppages étalon*, a unidade de medida surge infinitamente variável na forma, não terá de deixar, assim, de ser unidade? (deixará, talvez, de ser unidade nessa *clareira*, que segundo Duchamp dará o sentido e será a meta do facto de se ser artista).

¹⁵⁰Morin, Edgar, *Introdução ao pensamento complexo*, ed. Instituto Piaget, col. Epistemologia e sociedade, Lisboa, 1995, pág.14

¹⁵¹Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág.36

¹⁵²Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág.187 (excerto de uma intervenção que Marcel Duchamp fez numa reunião da Federação Americana das Artes em Houston)

Mesmo que, perante as diferentes formas que um fio assume, procurarmos nova racionalização considerando, por exemplo, a distância entre os extremos para, com os segmentos de recta obtidos, retomar a operatividade racional, deparamos com a possibilidade de uma infinidade de medidas.

*Les 3 stoppages étalon sont le mètre diminué.*¹⁵³

Ao destruir a constância da unidade de medida e, ao mesmo tempo, colocando-se na possibilidade de continuar a considerar unidade de medida qualquer das extensões dos *metros diminuídos* obtidos, Duchamp possibilita a dedução de que, de facto a dimensão não existe e, quanto muito, à imagem da relação possível com quaisquer unidades de medida convencionadas, só poderemos conceber a proporcionalidade.

A forma como Duchamp destrói simbolicamente a racionalidade da unidade de medida é assustadoramente simples e fácil, assustadoramente para quem considerar a racionalidade como a fundação do próprio indivíduo enquanto Homem.

Se podemos dizer que o que distingue o Homem dos outros animais é a procura do conhecimento, tendo, no pecado original, uma belíssima tradução simbólica, talvez seja mais rigoroso dizer que a sua grande diferença reside, sobretudo, na sua extraordinária capacidade de artifício.

O conhecimento é uma ideia demasiado abstracta, ou, mesmo, é pura abstracção e, em rigor, não podemos provar que seja uma faculdade específica ao Homem pois nem sequer podemos provar que seja uma das suas faculdades.

Dizer que se possui o dom do conhecimento é pura presunção. Quando se conhece (simulando, aqui, a possibilidade de se conhecer), conhece-se algo. Conhecer-se algo seria ter a faculdade de, simultaneamente, gerar os mecanismos de aproximação a esse algo e tomar posse do que esse algo é. E *ser* é verbo absolutamente intransmissível, é, por natureza, especificidade do que *é*, e, sobretudo, não é confundível com processos de aproximação ou estudo.

O *conhecimento* de que *conhecemos* é, inevitavelmente, um conhecimento relativo e é nessa relatividade que reside o seu carácter de artifício. É sempre **um** conhecimento, e um conhecimento nunca pode ser **o** conhecimento, porque o conhecimento, em rigor, implicando verdade, não pode admitir conhecimentos alternativos. E, sendo conhecimento relativo, não pode ser conhecimento, porque, implicando objectividade, não pode ser subjectivo.

Duchamp, ao sugerir ser cada *stoppage étalon* uma *reconstituição aproximada da unidade de comprimento*, encena, poeticamente, a aproximação, relativa e subjectiva, dos conceitos de unidade de comprimento à ideia de unidade de comprimento absoluta, esta do domínio inatingível do conhecimento, demonstrando a relatividade de todo o conhecimento e a sua dependência aos conceitos previamente estabelecidos.

A faculdade que o Homem tem, não é a do conhecimento (cuja abstracção só encontra par na abstracção divina), mas reside sobretudo na capacidade de, artificialmente, gerar mecanismos de estudo, de aproximação às coisas.

E a racionalidade é uma das manifestações dessa capacidade de artifício.

A racionalidade é uma construção artificial, utilitária nos métodos de estudar as coisas, não é o próprio conhecimento. E a inteligência não terá nascido antes da racionalidade? Até porque, como construção artificial, a racionalidade será fruto da inteligência. Assim, temos, obrigatoriamente de admitir a possibilidade da existência de uma inteligência pré-racionalidade.

*Uma criança aprende só a falar, ou também a pensar? Aprende o sentido da multiplicação antes ou depois de aprender a multiplicação?*¹⁵⁴

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Wittgenstein, Ludwig, *Fichas*, Edições 70, Lisboa, 1989, pág.82

Não podemos dizer que a racionalidade é a inteligência, mas sim que a racionalidade é um dos instrumentos da inteligência.

Dizer que o Homem é um ser racional não é mais do que referir um dos seus artifícios, pois a inteligência tem potencialidades bem mais vastas do que o sentido, sobretudo operativo, da razão.

*... o nosso amigo Marcel Duchamp é seguramente o homem mais inteligente e (para muitos) o mais incómodo desta primeira metade do século vinte.*¹⁵⁵

Quando Breton se refere à inteligência de Duchamp, cremos que não se refere à sua racionalidade.

Sendo a sua obra, como artista, a manifestação perceptível da sua inteligência, aqui a inteligência deve ser entendida pela manifestação da sua apurada intuição, revelando as potencialidades cognitivas da arte, irreprodutíveis por quaisquer outras que a inteligência pode assumir.

Creio ser nesse sentido da arte como particular manifestação da inteligência que Duchamp diz¹⁵⁶:

*(...)Sempre disse que nutria, em relação a Breton um sentimento de grande reconhecimento pela sua compreensão numa época em que ele era o único a não perturbar a posse da minha individualidade. Eu não repudio, assim, nada do que ele escreveu sobre mim mas se penso noutros escritores - Apollinaire por exemplo -, é verdade que desconfio de uma certa inflamação literária que passa por uma tradução literal do visual no escrito. A pintura é uma linguagem em si mesmo e não deveria ter necessidade de literaturas para ser compreendida. Isto não passa de uma tolerância da parte dos pintores.*¹⁵⁷

Encarando a razão com irónico cepticismo Duchamp encontra na intuição um instrumento precioso, possivelmente pela consciência de que a razão não passa de uma construção paralela à realidade e de que só pela intuição será possível uma maior empatia com as coisas.

Quando Breton refere Duchamp como, para além de ser *o homem mais inteligente*, ser *o mais incómodo da primeira metade do século vinte*, possivelmente refere-se à incomodidade gerada pela forma como a sua inteligência se manifesta.

A *incomodidade* da inteligência de Duchamp residirá, sobretudo, numa manifestação da inteligência para além da racionalidade, que, por si só, contém fortes potencialidades provocatórias para os que confundirem inteligência com racionalidade, ou para os que encontrarem na racionalidade o instrumento eleito da inteligência. Ao mesmo tempo, ao desenvolver a intuição artística como uma forma de inteligência, e, como inteligência, possuindo na sua especificidade, uma lógica, essa *incomodidade* poderia ter sido, eventualmente, extensível ao próprio meio artístico.

Muitas vezes, considerar ser o pensamento sobretudo relacionado com o mundo da razão, e ser o sentimento o motor por excelência das artes plásticas, se, por um lado, pode

¹⁵⁵Breton, André, *Antologia do humor negro*, edições Afrodite, Lisboa, 1973, pág.352.

¹⁵⁶ Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, ed. Pierre Belfont, les dossiers Belfont, Paris, 1985, pág. 121. (Extracto de uma resposta de Marcel Duchamp a Robert Lebel, quando este o questiona a afirmação que proferiu numa entrevista por Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, na qual Duchamp dizia que Breton ao referi-lo como o que *reconciliou a arte com o povo*, este *escreveria não importa o quê*.)

¹⁵⁷ Neste sentido, no reconhecimento de que a arte veicula uma particular manifestação da inteligência, é que reside, em grande parte a forma como construo esta investigação a partir de Duchamp, procurando por em primeiro lugar a sua obra, imagens e textos, como fonte de conhecimento sobre o seu pensamento referindo autores que sobre ele escreveram na medida em que exista uma clara afinidade com a relação perceptiva que tenho com a obra de Duchamp. Assim me pretendo afastar da erudição como método.

ser consequência da crença nas potencialidades da sensação, também pode ser álibi para encarar as artes plásticas como campo da pura arbitrariedade. Assim, o juízo estético, mesmo encarando o juízo estético como fruto de uma intuição apurada, perderia completamente o sentido. E, mais facilmente, o puro *marketing* poderia ser tomado como legítima avaliação das qualidades estéticas da obra de arte.

Abriendo caminho para a pura mitificação do artista e encarando a atribuição de genialidade como uma forma de o caracterizar como ser de absoluta excepção, mais não se faria do que criar o sentimento de incompreensibilidade absoluta da obra de arte.

Se dissociássemos a inteligência da sensação na concepção da obra de arte, se considerássemos que na sensação a inteligência não participa, a obra de arte nunca poderia ser inteligível porque o que é inteligível tem de ser inteligente ou possível objecto da inteligência.

*(...), è um facto que o "inconsciente", se bem que admita "afectos", "emoções", "pensamentos", não comporta uma "experiência". É que a experiência é a vida mesma da consciência, o que faz da "experiência inconsciente" uma aberração maior.*¹⁵⁸

José Gil, aqui, ao referir-se à percepção na experiência estética, como sendo um acto consciente, pelo simples facto de ser uma experiência, torna implícito que, de facto, à sensação não poderá estar alheia a inteligência.

Na relação com o espectador, o artista, enquanto tal, concebe a obra de arte na previsão da sua inteligibilidade potencial (e creio estar aqui uma definição de artista, na especificidade metodológica do seu *fazer*).

Retirar à obra de arte a sua inteligibilidade, seria considerá-la uma existência que prescinde da percepção e a sua validade uma pura questão de fé.

Talvez, que quando Breton se refere à obra de Duchamp como forma de *reconciliação da arte com o público*, e, assim, possivelmente, como consequência da noção duchampiana de que *o espectador faz a obra*, se queira referir a uma intencional visualização da arte como forma de inteligência e inteligibilidade.

Sendo os códigos da linguagem os instrumentos privilegiados da razão, é extremamente rico o sentido mítico, simbólico, da imagem bíblica da Torre de Babel. O castigo divino à presunção de, pela construção de uma torre, atingir o Céu, foi o de passarem a existir múltiplas linguagens. E, desta forma, se tornou cada vez mais difícil, para a razão, a ascensão à clarividência divina.

Mesmo com uma língua comum, já seria impossível aos homens atingir o lugar de Deus, tendo que construir uma torre impossível porque infinita.

O facto de passarem a falar múltiplas linguagens e, assim, mais dificilmente se entenderem para um objectivo comum, é a ironia divina do castigo de multiplicar uma já em si infinita impossibilidade.

De facto, a razão, ao mesmo tempo que, utilizando os códigos da linguagem como instrumento procura aproximar-se do conhecimento, nesse processo de aproximação, aumenta a complexidade dos seus códigos, agudizando-se o facto de a razão, inevitavelmente se desenvolver, também, como realidade autónoma.

No limite, será como o caso daquela civilização referida num conto de Jorge Luís Borges¹⁵⁹, que possuía uma cartografia tão perfeita e detalhada que os mapas cobriam, literalmente, a totalidade do território. O que era óptimo para a cartografia, como ciência, mas o que acontecia, de facto é que o território deixava de se ver.

Tal como as conclusões que podemos tirar do conto de Borges, num conhecimento que tem como consequência substituir-se ao seu objecto, perdendo o seu sentido e motivo

¹⁵⁸ Gil, José, *A imagem nua e as pequenas percepções*, col. Estética e metafenomenologia, ed. Relógio d'água, Lisboa, 1996

¹⁵⁹Borges, Jorge Luís, *Sobre o rigor da ciência em História Universal da Infância*, ed. Assírio e Alvim, 1982, pág.117

originais, é impossível determinar até que ponto é que, muitas vezes, mais do que forma de conhecimento a razão compraz-se em ser uma mera existência tautológica¹⁶⁰.

Possivelmente como caricatura deste facto Duchamp escreve:

Si vous voulez une règle de grammaire: le verbe s'accorde avec le sujet consonnement:

*Par exemple: le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent.*¹⁶¹

Aqui, ironicamente, são os próprios códigos da linguagem, perversamente, a ditar o raciocínio numa autonomia que lhe esvazia completamente o sentido.

Esta perversidade atinge os próprios juízos quando Duchamp escreve:

*My niece is cold because my knees are cold*¹⁶²

Artificialmente, aqui, Duchamp simula uma lógica inatacável se pressupusermos ser a proximidade fonética condição suficiente e, desta forma, admitirmos, na linguagem, uma lógica que, ao ser meramente tautológica, pudesse ter qualquer cientificidade conclusiva em relação à realidade e, ao mesmo tempo, perversamente, ser a linguagem, neste caso, a fonética da linguagem, a produzir factos.

Referindo-se aos jogos de palavras de Duchamp, Robert Lebel escreveu:

*Verdadeiros readymade verbais, onde as significações se amontoam, se amalgamam em enunciados lapidares, elevando-se ao tom definitivo dos provérbios: eles parecem ter existido desde sempre.*¹⁶³

É provável que este sentimento que experimentamos ao ler estes jogos de palavras se deva ao próprio facto de, à semelhança dos provérbios, Duchamp ter jogado nas relações fonéticas.

As coincidências fonéticas, a percepção de que para além ou, melhor, antes de qualquer sentido informativo existe uma estrutura fonética dão-lhe uma credibilidade universal.

A abstracção dos jogos fonéticos induz á sensação de que é na própria abstracção que está a sua origem. Atenuando o sentido de uma autoria concreta, qualquer sentimento de relatividade subjectiva transforma-se, assim, pelos jogos da abstracção fonética, numa convincente sensação de universalidade.

Quando Duchamp, ironicamente, revela a intenção de *procurar as palavras primas* ("divisíveis" somente por elas próprias e pela unidade)¹⁶⁴ é o sentido falaciosamente gongórico que a linguagem pode assumir que, aqui, é mordazmente traduzido, admitindo a existência de uma *aritmética* exclusiva à linguagem como tendo uma validação absoluta. Absoluta, porque aqui se simula admitir ser a linguagem um universo absolutamente autónomo, como se a linguagem existisse independentemente das realidades que dela são objecto.

¹⁶⁰ *As proposições da Lógica são tautológicas. Assim as proposições da Lógica nada dizem.* Wittgenstein, Ludwig, *Tratado Lógico Filosófico, Investigações Filosóficas*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987, pág. 119.

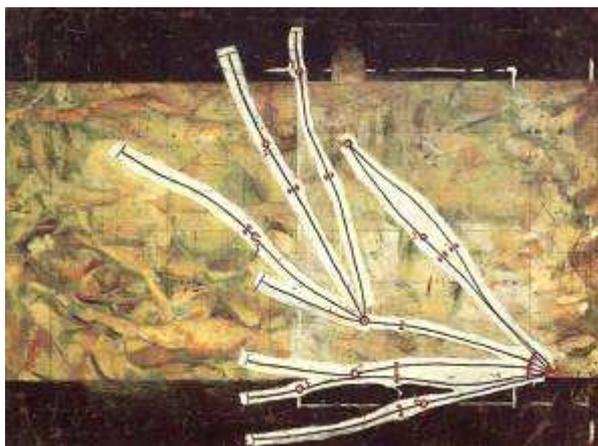
¹⁶¹ Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág. 159.

¹⁶² Idem, pág. 155.

¹⁶³ Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, ed. Pierre Belfont, les dossiers Belfont, Paris, 1985, pág. 98

¹⁶⁴ Idem, pág. 48.

Apesar de, em *Stoppages étalon*, o seu sentido irónico revelar um acentuado cepticismo em relação à racionalidade, Duchamp, ao fazer réguas com os perfis das linhas obtidas, como que sugere um renovado optimismo.



Reseaux des stoppages étalon, 1914

Na sua assumida *ironia de afirmação*, Duchamp demonstra um particular sentido construtivo, provado, simbolicamente, ao utilizar as réguas obtidas na concepção de outras obras como *Réseaux de stoppages* e nas linhas que suspendem os *celibatários* em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

No sentido recorrente, na sua obra, onde *Les opposés sont conjugés*, aqui, Duchamp faz, paradoxalmente, coexistir o sentido de unidade com a infinita variabilidade.

O que sobretudo se propõe não é então a negação da racionalidade mas antes a afirmação das capacidades do indivíduo para além dos limites da linearidade da razão.

Talvez, aqui encontremos a intuição de que a razão não é a causa de se ser Homem mas sim uma das suas consequências. Talvez seja uma consequência, por necessidades utilitárias, de outras causas bem mais complexas e ricas.

Até porque, como salienta Wittgenstein¹⁶⁵:

O conhecimento é, em última instância, baseado no reconhecimento.

Na intuição de que se sabe mais do que é possível racionalizar, Duchamp, no extremo rigor da sua obra, demonstra um absoluto humanismo. Ao fazer justiça a um mais rigoroso e não amputado conceito de Homem, atinge o sentido absoluto de uma Ética.

Stoppages étalon, no rigor cenográfico de uma experiência científica revela um subtil sentido de humor¹⁶⁶.

O humor é reconhecido e poderá ser validada a sua eficácia pelo riso, pelo sorriso ou pela cúmplice partilha de uma forma de comunicação que dispensa a razão ou, mesmo que existe apesar dela e, nesse sentido a sua qualidade deliciosamente transgressora.

Escapando ao entendimento racional, o humor é forma de comunicação que desperta toda a riqueza irracional da percepção.

O humor não se explica, sabe-se. Na comunicação entre os indivíduos o humor regista a cumplicidade de se saber que se sabe para além da geométrica racionalidade.

É neste sentido do saber no imediatismo da sensação que dispensa qualquer veredicto ou legitimação que Deleuze refere Descartes¹⁶⁷:

¹⁶⁵Wittgenstein, Ludwig, *Da certeza*, Edições 70, Lisboa, 1990, pág.109

¹⁶⁶ Referindo-se a *Stoppages étalon*, Breton escreveu: *É nisto que reside aquilo a que Duchamp chamou "ironismo de afirmação", por oposição ao "ironismo negador, unicamente dependente do riso", ironismo de afirmação esse que está para o humor como a flor da farinha está para o trigo.*

Breton, André, *Antologia do Humor negro*, edições Afrodite, Lisboa, 1973, pág.351.

¹⁶⁷Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Les éditions de minuit, Paris, 1989, pág. 25.

(...) as significações conceptuais não são validadas nem se desenvolvem por elas próprias: elas permanecem subentendidas pelo Eu, que se representa a si mesmo como tendo uma significação imediatamente compreensível, idêntica à sua própria manifestação. É por isso que Descartes pode opor a definição do homem como animal racional à sua determinação como Cogito: já que a primeira exige um desenvolvimento explícito dos conceitos significados (o que é ser animal? o que é ser racional?) enquanto que a segunda é sentida como sendo compreendida logo que dita.

É vocação da racionalidade, pelos seus mecanismos, destruir a entropia, mas a lei da entropia pode-se aplicar à própria racionalidade. Felizmente, que é assim na medida em que esse facto enriquece a racionalidade no campo infinito da possibilidade.

"A figuração de um possível".

(não como contrário de impossível nem como subordinado a verosímil).

O possível é somente um "abrasivo" físico (tipo vitriolo) abrasando toda a estética e calística. 168

Duchamp, ao considerar o possível como um *abrasivo*, por um lado confere-lhe uma existência, uma consistência objectiva, atenuando a ideia do possível como sendo o meramente vago, e torna implícita a ideia do possível como campo, campo que é como que o *comburente* que faz *arder* a estética e, assim, permitindo que a estética exista., no sentido em que, ao queimá-la, permite que a chama se produza.

O possível, sendo uma coisa, sendo um abrasivo, adquire a credibilidade das coisas objectivas, o que o torna absolutamente distinto de qualquer sentido de indefinido, de poder ser qualquer coisa, não importando o quê.

O possível como campo, nunca poderá ser um lugar inerte, um lugar que acolha passivamente qualquer coisa ou acontecimento.

(...) o soldado cai no campo de batalha.

(..) na física, a palavra campo como campo de uma força, por exemplo, é o campo no qual essa força exerce a sua acção que é dissipada para além dele. (...)

(campos) são espaços que podem comportar no seu interior determinadas operações. 169

O possível como campo pode ser considerado semelhante a um tabuleiro de xadrez. Num jogo de xadrez, o tabuleiro pode permitir inúmeras possibilidades, combinações, mas esse facto nada tem a ver com o aleatório (aqui Duchamp encontrou, possivelmente, as potencialidades significantes do xadrez na sua relação com a reflexão estética).

Encarando a racionalidade no seu sentido purista, e fechada na sua auto-legitimação, muito dificilmente esta seria campo para coisa alguma que não ela própria. Abrindo-se a racionalidade ao campo da possibilidade, ela adquire um sentido plástico porque se torna dimensão aberta à *modelação* de novas formas ou formulações.

Não estando a plasticidade na natureza da racionalidade ela surge, não por uma definição inequívoca da racionalidade mas sim pela sua inevitável imperfeição. É a sua imperfeição, a sua fragilidade que torna a racionalidade permeável a ser campo e não só estrutura artificial, abrindo-se à ambiguidade ao ser campo da estética.

E encarando a ambiguidade em completa distinção da arbitrariedade, a estética amplia as capacidades cognitivas da razão. Assim, a estética não existe só apesar da racionalidade, existe também veiculada por ela.

Sobre Duchamp, Lyotard escreveu:

O performer (?) é um "transformador" complexo, uma bateria de máquinas a metamorfosear. Não existe arte, já que não existem objectos. Só existem transformações,

¹⁶⁸Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, 1994, pag. 104.

¹⁶⁹Marcolli, A., *Teoria del campo*, Ed. Sansoni

*redistribuições de energia. O mundo é uma multiplicidade de dispositivos que unidades de energia umas nas outras. O transformador Duchamp não quer repetir os mesmos efeitos. é por isso que ele deve ser muitos desses dispositivos. E se metamorfosear ele próprio bastante. Ele quer sempre ganhar o primeiro prêmio no Concurso dos Brevets de Invenção.*¹⁷⁰

E talvez seja aqui que reside a grande importância de Marcel Duchamp nas artes plásticas, no sentido que Matisse atribui à importância de um artista ao dizer que a *importância de um artista mede-se pela quantidade de novos sinais que tiver introduzido na linguagem plástica*¹⁷¹.

Em Duchamp essa *quantidade de novos sinais* surge, sobretudo, na amplitude da sua **qualidade**, na qualidade de serem fruto, mais do que da transformação da arte, da transformação do seu campo.

Se reflectirmos sobre a relação entre Leonardo Da Vinci, construtor de máquinas e Marcel Duchamp, *Engenheiro do tempo perdido*, encontramos afinidades e diferenças significativas.

Leonardo amplia a sua função de artista para a de inventor, de criador de imagens para transformador da realidade, na própria objectividade potencial das máquinas que inventa, mas de uma dimensão utópica, que poderemos imaginar incomparável com a banalização que a ideia invenção adquiriu nos nossos dias.

Duchamp como *Engenheiro do tempo perdido*, não o será na objectividade, mas sim na transformação ou na revelação de uma renovada relação subjectiva com a realidade.

Enquanto que Leonardo, como inventor, transformaria a realidade na criação de novas máquinas, novos inventos, com todo o sentido encantatório que esses inventos teriam na época (fantasia ainda possível nas ficções de Júlio Verne), Duchamp transforma ou renova a relação com as coisas.

Será, assim: *engenheiro* na subjectividade; do *tempo perdido*, possivelmente, porque transformador do campo das relações subjectivas com a realidade, nesse campo da pura possibilidade onde nem a sequência temporal já fará sentido. Desta forma, podemos associar a atitude duchampiana a uma forma de metafísica, mas já não uma metafísica como transcendência. Neste campo que traduz as coisas como entidades num mundo da pura possibilidade, qualquer ideia de metafísica coincide com as próprias coisas, e, desta forma, a metafísica se objectiva. Poderemos até dizer que a metafísica desaparece pois ela é as próprias coisas.

O tempo *perde-se* quando tudo é, simultaneamente, pura possibilidade e tautologia, talvez porque cada coisa já será todas as outras.

Perder a possibilidade de reconhecer 2 coisas semelhantes - 2 cores, 2 rendas, 2 chapéus, 2 formas quaisquer. Chegar à impossibilidade de memória visual suficiente para transpor de uma aparência a outra o registo em memória.

*- A mesma possibilidade com sons; cerebralidade.*¹⁷²

¹⁷⁰Lyotard, Jean-François, *Les transformateurs DUchamp, éditions Galilée, Paris, 1997* Duchamp, utilizando a arte como uma forma de pensamento, tem, em relação à racionalidade esse sentido transformador que Lyotard lhe atribui. Publicando uma série de reflexões sobre Duchamp, de grande liberdade na sua ambiguidade, com o título genérico *Les transformateurs DUchamp*, Lyotard aproxima-se de Duchamp ao ser cúmplice dele na própria forma como faz da linguagem e da reflexão um instrumento de forte carácter lúdico.

Les transformateurs DUchamp, como título, atribui a Duchamp um sentido plural. Duchamp, sendo *os transformadores* e não *o transformador*, é alguém que é vários, em multiplicada acção, porque em multiplicadas perspectivas.

No título, o nome Duchamp surge como DUchamp, sugerindo, pela visível transformação de uma palavra em duas, uma outra, e simultânea, leitura da frase. E assim, *Os transformadores Duchamp* são também *Os transformadores do campo*.

¹⁷¹ Matisse, Henri, *Escritos e reflexões sobre arte, editora Ulisseia, pág. 162.*

¹⁷² Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág.47

E, aqui Duchamp propõe, metaforicamente, um mundo em que, não havendo memória, não há tempo, em que cada coisa é absolutamente distinta, não podendo sequer as coisas agruparem-se por quaisquer classificações racionalizadoras, e, de facto a cada coisa, ou melhor, a cada imagem ou ideia, corresponde uma potencialidade significativa única. Para um dicionário, a todos os chapéus corresponde a palavra chapéu, a mesma palavra. Para um pintor, não só todos os chapéus são diferentes, como cada chapéu poderá produzir uma infinidade de imagens.

Mais do que de inovação, em relação a Duchamp, deveremos falar de renovação. Ao transformar as expectativas do que seria o campo da arte, a sua obra tem o sentido *higiénico* da renovação do *ar* que a arte respira e daí o seu sentido saudavelmente construtivo.

Ao renovar o campo da arte, abre-a ao campo de múltiplas possibilidades. E, renovado o campo, nem o passado da arte pode deixar de ter leitura renovada. E a arte, depois de Duchamp, surge na herança de multiplicados caminhos.

A potencialidade de a razão se transformar, se metamorfosear reside, em grande parte, no facto desta não ser absolutamente impermeável à irracionalidade.

Sendo, inevitavelmente, instrumento da subjectividade, e sendo esta composta por ambas, a razão não poderá ter, em absoluto, uma existência distinta da irracionalidade.

Sendo as invenções, os objectos, as máquinas inventadas pelo Homem, organização de matéria de infinita improbabilidade, que só o artifício torna possível, pela incontornável entropia existe uma constante correspondência a efeitos secundários de extrema desorganização.

À semelhança da poluição nociva que as fábricas produzem, também, ao nível da razão, aos produtos puramente mentais, conceptuais, corresponde uma vasta, e involuntária, enriquecedora produção de irracionalidade.

À pretensa pureza geométrica de um conceito corresponde sempre um enorme enriquecimento do mundo da irracionalidade.

A extensão do campo utilitário de um conceito é mínima em relação ao vastíssimo campo do seu *Mais*.¹⁷³

O estrito significado de um conceito e a respectiva operatividade no campo utilitário, poderá a razão conhecer, ao vastíssimo campo do seu *Mais* poderão aceder a intuição e a sensação..

Enquanto que a razão enforma o mundo perceptível nas *geometrias* da significação como estruturação redutora, a sensação acolhe as imagens na pura informalidade da percepção, que, não sendo alheia à razão, acontece para além de qualquer significação.

Assim, só a informalidade estrutural, ou melhor, a ausência de significação estruturadora da sensação pode aceder ao *Mais* de um conceito, no seu carácter de puro devir.

E o *Mais* de algo é o que existe *para além* dele e que ele veicula. E só se pode ser *para além* num campo com a informalidade plástica da sensação.

Neste sentido, na estruturação racional não há lugar para esse *Mais*. E no campo da pura significação os significados surgem como entidades inertes onde só pela impureza da coexistência de irracionalidade poderão assumir vitalidade renovada ao retomar a sua qualidade original de significantes.

¹⁷³ Adorno, Teodor W., "Teoria estética", arte & comunicação, ed. 70, 1993, Lisboa. (ver referência em nota de rodapé no capítulo *A noção de plasticidade em Duchamp*).

VII - A ideia de espaço em Marcel Duchamp

No sentido filosófico que a obra de Duchamp contém e potencia, não será enquanto forma de representação a melhor forma de a abordar (como, aliás, o poderíamos dizer em relação a toda a arte contemporânea).

E às questões da representação do espaço, reflectindo sua obra, preferimos referir-nos à forma como Duchamp apresenta a ideia de espaço.

Já não estamos aqui perante a questão de como representar o espaço, mas sim perante o que consistirá a própria ideia de espaço.

No entanto, as diversas atitudes perante a representação do espaço ao longo da história de arte não poderão deixar de ser preciosos indícios para o próprio entendimento e intuição do que será o espaço, do que será a ideia de espaço em toda a sua complexidade.

O desenvolvimento da perspectiva no Renascimento, sobretudo na pintura italiana, mostra-nos uma aproximação à ideia de espaço como produto de uma acentuada racionalização, revelando-nos a noção de espaço na capacidade que o cérebro tem de sintetizar.

E, por outro lado, os seus contemporâneos flamengos, revelam uma representação espacial muito mais empírica.

Ou seja, na arte renascentista italiana, o espaço é gerado pela abstracção da geometria, enquanto que nos flamengos a representação do espaço resultando sobretudo do empírico, é gerada pela sucessão das coisas, numa tentativa de aproximação à forma como as percebemos.

E assim os flamengos revelam uma noção de espaço gerada sobretudo pelas capacidades da memória, onde a sucessiva redução das coisas que conhecemos nos revelam a distância.

Já em Velásquez, e, eloquentemente, com *As meninas*, o espaço é representado como um espaço cénico, à imagem da caixa de palco de um teatro¹⁷⁴.

A racionalização da perspectiva na pintura italiana renascentista, mostra-nos como o cérebro opera para a percepção das distâncias e das dimensões, como sendo possuidor das equações que permitir identificar as distâncias e as dimensões.

O empirismo na representação do espaço nos flamengos, mostra-nos como são as coisas e cada coisa que permite que o espaço se percepcione, pelas relações que estabelecemos entre as dimensões das coisas que reconhecemos e a forma como elas se nos apresentam (de facto, num espaço completamente vazio, é inconcebível a sua percepção).

No caso das *Meninas* de Velásquez, a redução do espaço a um interior como espaço cénico, pode ser considerado como uma imagem da nossa própria relação com a realidade perceptiva, onde estabelecemos sempre um limite para conceber, dos limites de um quarto, aos limites do nosso campo visual, mesmo que esse limite surja como o horizonte dado pelo limite das imagens mais longínquas que percepcionamos, ou pela abstracção de uma linha do horizonte interiorizada (e, certamente, esta noção de linha do horizonte não será exclusiva de quem sabe representar ou que conhece os mecanismos da representação perspectica, é algo que nos é interior, e que, provavelmente, permitiu que a racionalização da representação perspectica fosse possível).

Já com Manet (frequentemente considerado um dos principais percursos da pintura contemporânea), pela planificação das imagens na superfície pictórica, esta redução do espaço perceptivo a um plano, numa imagem de redução da profundidade espacial à semelhança da sua projecção no plano de um vidro de uma vitrina¹⁷⁵, nos mostra e acentua o plano perceptivo como uma espécie de alvo pelo qual percepcionamos as coisas.

A atitude de uma progressiva autonomia e valorização da objectividade do plano da tela, na qual a pintura cubista foi assumida defensora, teve como consequência, sobretudo uma autonomização da pintura.

O assumir do plano pictórico, se por um lado, evidenciava a pintura como linguagem própria, por outro, a poderia afastar do seu objecto.

A pintura anunciava-se como linguagem autónoma para se afirmar como linguagem, o que, no mínimo, historicamente, foi importantíssimo, mas qualquer linguagem para o ser relaciona-se com um objecto, evoca a realidade (nem que seja a do próprio acto de fazer pintura).

Duchamp, retoma as questões relacionadas com a ideia de espaço, contrariando a tendência do assumir o plano da tela, acentuada pela atitude cubista, voltando, também por isso, a relacionar arte com o evocatório, ou com o que habitualmente encaramos como ilusão.

Já o seu *Nu descendo as escadas* foi prova deste distanciamento em relação ao cubismo.

Para além de já indiciar uma relação com a arte como sendo esta um readymade (pôr um nu a descer as escadas, aqui, correspondia a pôr o género artístico *nu* a descer as escadas), o facto de pôr um *nu*, enquanto género artístico, a descer umas escadas, como que sugere a devolução da pintura do espaço estritamente pictural, para a objectividade de um espaço a percorrer.

Sobretudo com o cubismo, a pintura tinha-se autonomizado na tentativa de aproximação a tornar-se ela própria realidade objectiva, e representar este nu a descer umas escadas, sobretudo ao ser representado com uma linguagem próxima da cubista, não poderá deixar de ser encarado como uma acutilante ironia.

¹⁷⁴ Pinto de Almeida, Bernardo, *O plano de imagem*, ed. Assíro & Alvim, 1996, Lisboa

¹⁷⁵ idem

O cubismo tinha-se afastado da representação do espaço, nele a pintura não poderia ser de forma alguma encarada como uma janela, mas sim na sua objectividade pictórica. E, aqui, neste *Nu descendo as escadas*, é a própria representação cubista que surge, no entanto e apesar de tudo, deslocando-se no espaço, pelo simples e irrisório facto de estar a descer umas escadas

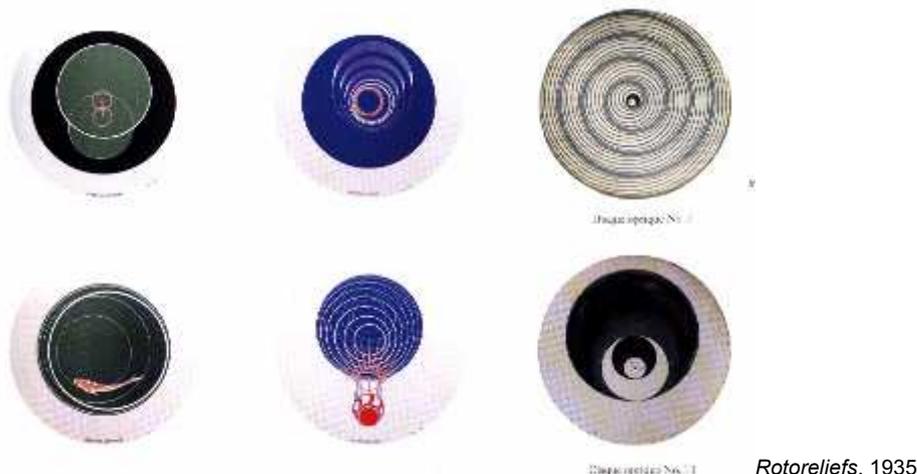
Seria como se Duchamp quisesse sublinhar a existência da realidade, onde mesmo a estética cubista não poderia deixar de habitar (apesar das possíveis semelhanças com a dinâmica futurista, este *Nu descendo as escadas*, parece ser, antes de tudo, *cubismo em movimento*).

A partir do momento em que desceu as escadas, este nu pode ir para qualquer lado, e, de facto, podemos considerar este *Nu descendo as escadas*, como, na obra de Marcel Duchamp, uma possível imagem de ruptura, para todo um espaço de liberdade criativa, no sentido em que, tendo descido as escadas, um nu, enquanto género artístico, e, por isso, transportando em si toda a herança da pintura, tem um espaço infinito de possibilidades para percorrer.

Podemos encontrar, não sem alguma ironia, a relação entre o bidimensional e a sugestão de tridimensionalidade (e, conseqüentemente, de espacialidade) nos seus *Rotoreliefs* (1935), aqui como uma evidência que passa por um eficaz efeito óptico.

Os *Rotoreliefs* consistiam numa série de discos, desenhos impressos por processo photo-offset em discos de cartão que, quando colocados num gira-discos comum, dariam a ilusão de imagem tridimensional, em variações de círculos e elipses descentrados que, quando em rotação, se transformavam em formas tridimensionais como um copo de vinho, um ovo, ou um peixe a nadar.

Consciente da eficácia e da simplicidade deste projecto, Duchamp, inclusivamente, pediu a Katherine Drier¹⁷⁶ que não o divulgasse, já que ideias simples seriam facilmente roubadas.



Ao mesmo tempo que lhes encontrava este sentido de descoberta, à semelhança de uma descoberta científica de créditos impartilháveis, Duchamp explicitamente, encarava estes *Rotoreliefs* como um brinquedo óptico, decidindo apresentá-los no *Concours Lépine*, uma feira de inventores amadores que acontecia todos os anos nos subúrbios de Paris.

Apesar do baixo preço da sua edição de *Rotoreliefs*, não vendeu nesta feira um único exemplar, tendo mesmo estes sido recebidos com indiferença pelos seus visitantes.

Duchamp tentou posteriormente minimizar o prejuízo, com algumas vendas nos círculos artísticos.

¹⁷⁶ Carta de Duchamp a Katherine Drier, 7 de Dezembro de 1935, Tomkins, Calvin, *Duchamp*, ed. Chatto & Windus, 1997, Londres, pág. 302

Mas, de qualquer forma é significativa a sua intenção de os mostrar numa feira de inventos e não em qualquer contexto de obra de arte.

Antes de tudo, antes de qualquer possibilidade de leitura formal, estes *Rotoreliefs*, relacionavam-se com a óptica, e, só através de uma primeira abordagem através da óptica teriam uma eficaz relação com o campo da arte.

Inclusivamente, em Paris, mostrou-os a cientistas ópticos que chegaram ao ponto de lhes encontrar utilidade para restaurar a visão de tridimensionalidade a indivíduos que tivessem perdido essa faculdade.

Com esta forte presença de não artisticidade nos *Rotoreliefs*, é coerente a atitude de Duchamp, ao tê-los querido apresentar fora do contexto artístico.

Qualquer leitura formalista, esteticizante, no sentido mais estrito do termo, seria claramente ultrapassável pela evidência de uma reflexão sobre a percepção.

Esta passagem das duas às três dimensões nos *Rotoreliefs*, mais do que o efeito de uma ilusão joga com os mecanismos da visão.

Sem mudar as características físicas dos desenhos dos discos que, estáticos, eram lidos como sendo planos, pelo movimento, eles transformavam-se, visualmente em objectos tridimensionais.

Aqui não estamos perante o trompe l'oeil na sua manifestação pictórica, mas sim no trompe l'oeil como fenómeno físico.

Sendo a ilusão, do próprio domínio da física, esta ganha, paradoxalmente, o estatuto de veracidade na sua cientificidade, de existência e não de puro engano.

De facto aqui não estamos perante o mero enganar os olhos, mas sim perante um processo onde os olhos podem, pelo simples movimento de uma superfície, perceber-na como sendo tridimensional.

Nos *Rotoreliefs*, mais do que a produção da ilusão de tridimensionalidade, é importante o facto de consistirem em desenhos que, ao girar, se libertam dos seus suportes, para um espaço de existência puramente virtual.

Ao mesmo tempo, sabendo estar esses desenhos contidos na ínfima película da superfície do seu suporte, a ilusão gerada é a de que, no limiar do contacto entre aquela superfície e o espaço real, se gerou um novo espaço, abrindo caminho à intuição da possibilidade de produção de outros espaços dentro do espaço, e, por dedução, outros espaços no interior dos espaços dentro do espaço, numa exponencialidade infinita de potencialidades.

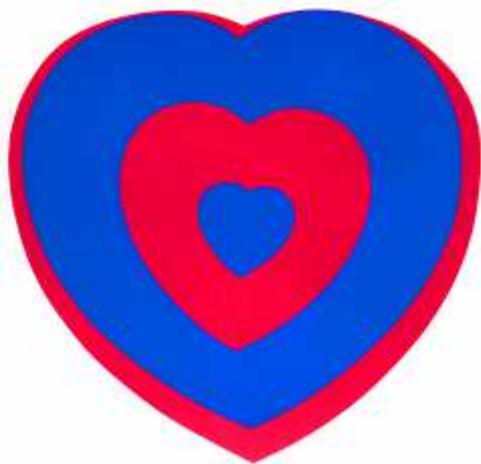
Sendo a imagem do espaço real, também uma criação da nossa percepção, estes espaços virtuais poderão ser, assim, não mais do que uma espécie de novos hologramas a acrescentar aos que produzimos no cérebro quando vemos.

Relacionados antes com a óptica, para depois se relacionarem com a arte, os *Rotoreliefs*, pela enorme simplicidade de meios, recuperam a relação com a percepção, com a relação perceptiva que o indivíduo tem com a realidade, sobretudo, aqui, como tema e motivação mais do que como mimesis, mas afastando-se de uma relação com a pintura onde a autonomia poderia ter como consequência um isolamento acético.

Também, na relação com a tendência da pintura da afirmação da bidimensionalidade, a sua obra *Coeurs volants*¹⁷⁷(1936), surge como significativa da recuperação da relação da pintura com a espacialidade.

Duchamp apresenta, numa colagem, em cores planas, formas estilizadas de corações.

¹⁷⁷ *Coeurs Volants*, capa para *Cahiers d'Art*, vol. XI, nº 1-2, 1936



Coeurs volants, 1936

À extrema simplicidade de representação: corações quase concêntricos sobrepostos, de dimensões sucessivamente mais reduzidas, alternados nas cores vermelho e azul, corresponde um poderoso efeito óptico.

A ligeira rotação de cada coração, e o pequeno desvio de cada coração do centro da composição gera a ilusão de progressiva deslocação espacial.

Estes *corações voadores* parecem mover-se livremente na ambiguidade de parecerem simultaneamente aproximar-se e afastar-se.

A experiência da representação perspéctica levaria a crer que os corações mais pequenos seriam os que estariam mais longe, mas no plano de representação estes surgem sucessivamente sobrepostos aos maiores (até pela objectividade de serem uma colagem).

Assim, a percepção desta imagem resulta na alteridade e da simultaneidade do perto e do longe, ou melhor, na ausência de referentes, do mais perto ou do mais longe.

E o espaço aqui é sugerido na maior abstracção, onde o espectador não participa no jogo das escalas, até porque o coração não é representado na sua forma anatómica, mais sim pela imagem de um seu símbolo, e os símbolos não têm dimensão.

Estas imagens de corações, pelo facto de serem corações, poderiam levar a crer que estaríamos perante uma obra de acentuado teor sentimentalista, o que seria uma excepção na confessada estratégia de indiferença de Duchamp .

Mas, numa relação com a representação nas artes plásticas, esta obra revelará, sobretudo, uma nova relação com a espacialidade.

Se a relacionarmos com a representação da espacialidade pela perspectiva, o sentimento aqui parece substituir a racionalidade. Mas não no sentido de um sentimento individualista e introspectivo, até porque aparece como que sendo um sentimento que se dissolve ou antes, se propaga no espaço.

E isto não tem nada a ver com o sentimentalismo, ou pelo menos com o sentimentalismo da forma como habitualmente é encarado, até porque aqui o resultado pode ser o da dissolução do individual.

Se os corações são voadores, a quem é que pertencerão?

Possivelmente a ninguém específico, talvez sejam o coração genérico (inclusivamente pela sua representação, em estilização gráfica).

Se associarmos esta imagem à representação do espaço, ou melhor, à concepção do espaço, podemos encontrar uma associação singular da percepção do espaço à afectividade.

Será talvez graças ao facto de os corações serem voadores que é possível perceber a espacialidade, até porque poderá ser o desejo, nas suas diversas formas, o que relacionará o indivíduo com o que o rodeia, numa poética relação entre percepção e sensualidade.

E aqui, a relação do indivíduo com o espaço, neste símbolo genérico de um coração, é algo que lhe é interior (e nada mais interior que um coração, suprema representação de interioridade), e desta forma coincide o subjectivo com o objectivo.

Em Duchamp é recorrente esta relação entre a reflexão estética e a sensualidade.

La mariée mise à nu par ces célibataires, même, é como que uma imagem de síntese da própria sensualidade, de uma sensualidade sempre potencial, porque nunca consumada.

Nesta obra a noiva permanece sempre virgem e os celibatários, celibatários, numa sugestão subtil da relação do indivíduo com a realidade estética como um processo de perpétua excitação à imagem da excitação sexual, e de, na impossibilidade de completa posse de uma objectividade que seja a motivação estética, ou seja, da impossibilidade de tornar objectiva a motivação estética ao ponto da sua posse, nesta relação de dois mundos que nunca se tocam, a única relação possível talvez seja algo semelhante a um acto masturbatório, num contacto, possivelmente, só concebido pela abstracção de *corações voadores*.

Talvez o facto mais significativo de *La mariée mise à nu par ces célibataires, même*, seja, e por isso mesmo, aquilo que lhe é mais evidente: a sua transparência.

La mariée mise à nu par ces célibataires, même, consiste em dois vidros, um sobre o outro contendo o vidro superior, o domínio da noiva, e o inferior o domínio dos celibatários.

A própria escolha de Duchamp para a sua exposição no Museu de Filadélfia é significativa no explorar das potencialidades e da sua natureza de transparência.

Ao serem colocados tendo por trás uma janela que deixa ver o espaço exterior de um jardim, com uma fonte (esta, mesmo, uma fonte, subtil alusão à fonte/urinol ou alter ego da fonte/urinol?), os grandes vidros vêm multiplicada a sua transparência, para um espaço jardim, representação objectualizada da paisagem, representação delimitada do espaço natural.

E não eram os jardins interiores dos claustros das igrejas e conventos, na sua origem, imagens simbólicas do Éden, jardim a partir do qual, na civilização cristã, os jardins, serão jardins?

Nesta imagem, em *La mariée mise à nu par ces célibataires, même*, da pintura como transparência, o espaço não existe como representação, é pura e simplesmente sublinhada a sua existência.

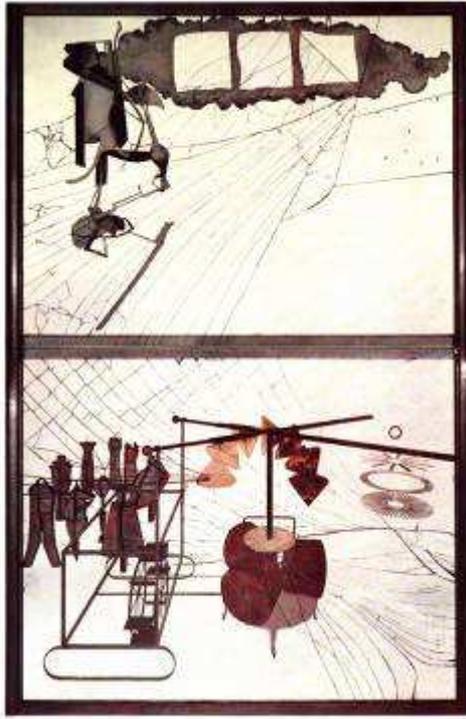
A opacidade das imagens contidas nos grandes vidros, são opacidades contidas num suporte transparente como o ar que preenche invisivelmente o espaço entre as coisas, objectos que, desta forma, parecem soltar-se de qualquer suporte, como que captados momentaneamente na superfície daqueles vidros, tal como qualquer coisa percebida é captada no plano de uma imagem.

Ao revelar ser a imagem da noiva nos grandes vidros, a projecção de um ser tetradimensional num espaço tridimensional, Duchamp encara o próprio espaço do campo da nossa percepção como plano de projecção, e, desta forma, abre o caminho para que se possa deduzir que, podendo ser, assim, o espaço encarado como plano, um plano também poderá ser um espaço, só que apresentado à nossa percepção de forma a só serem lidas as duas dimensões.

Se, com *Stoppages étalon* (cujas linhas resultantes utilizou para desenhar a estrutura que suporta as representações dos celibatários nos grandes vidros), Duchamp, pela variabilidade de formas que a linha correspondente ao metro padrão pode assumir, demonstrou uma infinita variabilidade da própria racionalidade métrica, aqui, mostra-nos o espaço, podendo este conter outros espaços, como sendo uma infinidade que poderá conter um número infinito de infinidades.

Se, com *Stoppages étalon*, relativiza em absoluto as medidas, as distâncias, aqui, mesmo o espaço onde as medidas e as distâncias se tomam, pode ser relativizado.

Como normalmente tomamos o espaço com um absoluto, aqui, é como se o absoluto pudesse estar contido noutros absolutos.



La mariée mise à nu par ces célibataires, même, 1915-1923

O facto de parecer que o espaço, assim, poderá ser relativizado pela possibilidade de existência de outros espaços, não deixa de ser um interessante paradoxo, até porque, aqui, estaremos perante a revelação da possibilidade de relativização de absolutos noutros absolutos, e um absoluto pela sua própria definição nunca será relativizável.

*Executar um quadro que não tenha nem face, nem reverso; nem alto, nem baixo.*¹⁷⁸

Pelo facto de, pela transparência do suporte, as imagens contidas nos grandes vidros parecerem próximas de estar libertas de qualquer suporte, estas surgem como que libertas de serem exclusivamente elementos de uma composição pictórica, como que entidades em suspensão, para participarem no todo do campo perceptivo.

E aqui podemos encontrar talvez o verdadeiro sentido de Duchamp em relação ao qual frequentemente a arte é simultaneamente tida como arte e anti-arte.

Nele a arte ao mesmo tempo que é representação e não o é, funde-se com a realidade, seu objecto. Não propriamente a arte que se torna a própria vida (abordagem muito querida e que fez fortuna, sobretudo nos anos 60, talvez uma das décadas mais hedonistas de sempre), mas este seu carácter de permanente permeabilidade a todas as coisas da qual a indiferença talvez seja a mais eficaz estratégia, no sentido de uma aparente indiferenciação como não hierarquização do que potencialmente a poderá estimular.

Também no sentido em que Duchamp refere não haver qualquer desculpa biológica para a arte, esta, não nunca será produto inevitável da vida, até porque, pela sua própria definição, ela é artifício.

Duchamp, inclusivamente explicitou a hipótese, que lhe era bastante grata, de expor os grandes vidros, tendo como pano de fundo um Luna Parque, e assim mais do que com a vida, no seu sentido mais realista, se relacionava com ela através do puro lazer. Até porque, nos Luna parques, as pessoas estão atarefadíssimas, mas estão atarefadíssimas a divertirem-se.

E, na relação com o utilitário, o lúdico parece ser o seu correspondente abstracto, no sentido em que o abstracto não representando nada, pode assim, representar qualquer coisa, como o desporto poderá ser o correspondente abstracto do trabalho físico, o xadrez,

¹⁷⁸ Marcel Duchamp, *Boite verte*, transcrito em *Notas*, ed. Tecnos, Madrid, 1989, pág. 44

do trabalho intelectual e a dança, dos movimentos utilitários, como levar a mão à boca para comer ou mover as pernas para andar.

A obra de Duchamp relaciona-se, assim, com a vida, mas a vida pela perspectiva da estética, e esta talvez possa ser definida como uma não-vida que a vida produz. Assim como não haverá qualquer desculpa biológica para a arte, também a estética não terá qualquer existência orgânica.

Também por isso poderemos dizer que a estética pertencerá mais ao campo perceptivo do indivíduo que ao seu organismo, mesmo sendo como que um espaço interiorizado. E ser algo que é interiorizado é ser algo que terá de ser primeiro objectivo para ser assimilado. E, se excluirmos os processos de introspecção, seria uma redundância assimilar o que já é interior.

Ao facto de *La mariée mise à nu par ces célibataires, même*, se aproximar da imaterialidade pela transparência, podemos acrescentar que, de acordo com o que Duchamp afirmou, esta obra não existe independentemente de todos os seus escritos que lhe deram origem, e que não são, de forma alguma, um projecto de execução.

Os escritos da *Boite Verte* que têm existência paralela aos grandes vidros, estabelecem uma teia de reflexões enigmáticas (e o enigmático pode ser sempre encarado como provisoriamente enigmático, o que o distingue, em absoluto, do obscuro) cuja solução parece apontar o infinito, num campo transparente, que tudo parece abarcar.

O aparente carácter de não-arte da arte de Marcel Duchamp, advém-lhe sobretudo desta sua capacidade de se fundir com as coisas.

E, ao fundir-se com a realidade, por um lado parece transformá-la, mas por outro talvez esteja sobretudo a sublinhá-la, a tornar visível o que é já visível, mais do que representar o representável.

Neste sentido, a obra de Duchamp, em transparência, talvez consista sobretudo em ver, na recuperação da pureza da ideia de ver.

E, no sentido de descoberta e reflexão sobre os próprios processos de ver, poderemos não encontrar qualquer descontinuidade entre a sua obra e o que teria sido a experiência do desenvolvimento da perspectiva no Renascimento.

Certamente a experiência da percepção de uma representação perspéctica de uma pintura renascentista pelos seus contemporâneos será irrepitível, e hoje ser-nos-á difícil imaginar o mero acto de ver, como aconteceria na época, uma pintura na plenitude da experiência estética que seria a da novidade da ilusão da perspectiva.

Mas na intenção de Duchamp de *executar um quadro que não tenha nem face, nem reverso; nem alto, nem baixo*, na pura abstracção de um projecto de uma obra que só poderia não ter *nem face, nem reverso; nem alto, nem baixo*, se o espectador fosse excluído (existindo espectador, no mínimo, o seu corpo estabelecerá, inevitavelmente coordenadas), que lugar teria uma correspondente à representação perspéctica tal como a conhecemos?

Aqui, o próprio conceito de perspectiva desapareceria ou teria de tomar uma outra forma, de natureza completamente diferente.

Aqui teríamos de conceber, ou de poder imaginar, a existência de um olhar onde a própria ideia de *ponto de vista* já fosse obsoleta, um olhar que não acontecesse a partir de um ponto, mas sim de um espaço.

E assim veríamos, inevitavelmente, dissolver-se a ideia de indivíduo/espectador para a concepção de uma ideia nova de um espaço/espectador, possivelmente, para Duchamp, um espectador idealizado.

E desta forma se afastava da ideia espectador/ponto de vista, naquilo que um ponto de vista tem de opinião, para uma relatividade diluída ao passar da relação entre um ponto e uma imagem para a relação entre um espaço e uma imagem.

Na relação com passado de pintura onde a representação também foi conhecimento (e Leonardo Da Vinci era artista como era cientista), Duchamp revitaliza este sentido da arte, renovando a relação com as coisas, recriando o prazer da revelação como experiência estética.

Duchamp continua a ser exemplo gratificante para novas gerações de artistas pela reconfortante sensação de que experiência estética pode ser sinónimo de fazer sentido, na

confortável relação da arte com uma utilidade filosófica, para além de tudo o que lhe é acessório, e que muitas vezes poderia ser tomado como essencial.

Pelos escritos da *Boîte Verte*, e pela sua relação com os grandes vidros, deparamos com um campo onde a essencialidade da arte nos é revelada para além dos limites da pura visualidade esteticizante com que a pintura poderia ser encarada.

Em Duchamp temos a sensação gratificante de que a estética será, de facto, uma existência, para além dos objectos artísticos. E, assim, a arte não será um mero epifenómeno da nossa existência.

Certamente esta abordagem poderia levar a uma aproximação à metafísica, mas já é suficientemente estimulante considerarmos a estética como um enorme campo de possibilidades que a própria realidade produz, onde os objectos artísticos são sobretudo consequências e não causas.

Encontrar a causalidade da arte no vasto campo de possibilidades de todo o espaço perceptivo, e não só na pura autoria subjectivista, pode deslocar a centralidade da arte do indivíduo e das variantes das subjectividades, para o universo do mundo objectivo, do mundo que sendo objectivo, se oferece à percepção.

Desta forma, a arte será, sobretudo, algo a desvendar, mais do que algo a criar.

Na *Boîte Verte* encontramos a possibilidade de outros nomes para os grandes vidros, como: *máquina agrícola* ou: *um mundo em amarelo*.

Para além do eficaz efeito lúdico destes outros títulos, estes não se esgotam no puro humor, ou melhor, usam o humor pelas suas capacidades de síntese poética.

Em que consistiria *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, enquanto máquina agrícola?

Para além de Duchamp, possivelmente, dever ter considerado divertidíssimo a eventualidade de alguém tentar estabelecer uma relação aparentemente tão disparatada, o primeiro dado importante é que, de facto a relação parece mesmo disparatada.

Este aparente disparate, por ser disparate, enuncia a capacidade dos grandes vidros poderem estabelecer as relações mais incríveis, o que, por si só os mostra potencialmente relacionáveis com todo um campo de possibilidades.

Tendo todo o campo de possibilidades como espaço (e não serão as duas coisas, a mesma coisa?), e acreditando, numa obra em que a ambiguidade não é de forma alguma sinónimo de arbitrário, o que existirá de verdadeiro na relação de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* com uma máquina agrícola?

A sua aparência de mecanismo, mesmo que, eventualmente, misterioso, é evidente. Mas, máquina agrícola?

Se quiséssemos encarar *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* como imagem da sensualidade, dos mecanismos da sexualidade, mesmo relacionando-os com a arte, o que faria sucesso nas expectativas de um discurso aparentemente irreverente sobre arte, mas que poderia não fazer mais do que cumprir as expectativas mais comuns em relação à subjectividade, inclusivamente as tão populares relações com a psicanálise, esta nomeação, pelo próprio Duchamp, dos grandes vidros como máquina agrícola não deixam de ser uma desconcertante desilusão, sobretudo para quem se limite, conscientemente ou não, a se comprazer com ideias feitas.

Pondo de lado qualquer preconceito em relação ao lugar que as máquinas agrícolas poderão ocupar no discurso estético, a relação dos grandes vidros com uma máquina agrícola poderá ser extremamente significativa até pela simplicidade de relações, muito pouco obscuras que podemos estabelecer.

Uma máquina agrícola tem por função lavrar a terra, transformar o que é natural, transformar, conseqüentemente a paisagem.

La mariée mise à nu par ses célibataires, même como uma possível imagem da estética, assim, poderá surgir na sua potencialidade transformadora.

Já não será só transparente, física ou conceptualmente.

Já não será só transparente perante todo um campo de possibilidades visuais ou transparente perante todo um campo de possibilidades de relações conceptuais, mas será também transformadora de ambos os campos de possibilidades.

Sendo transparente, potencialmente para todo o espaço visual ou mental, no mínimo, transforma-o pelo mero facto de nele provocar um novo olhar, mas, sobretudo, transformá-lo-á por absorver todo o mundo exterior para o domínio da estética.

Pelo hábito da relação com a imagem como sendo uma representação, todos os espaços parecem, assim, ser transformados eles próprios numa representação (possivelmente, de si mesmo, mas, de qualquer forma, uma representação).

E ao absorver, potencialmente, todos os espaços para o domínio da estética, assumindo desta forma o espaço à semelhança do objecto estético, e à semelhança de qualquer seu outro readymade, a própria relação da ideia de arte com a autoria, se exceptuarmos quaisquer interpretações teológicas ou metafísicas, fica, inevitavelmente abalada, revelando, por este artifício, a potencialidade estética mesmo para além do artifício.

E ao mesmo tempo podendo ser *Um mundo em amarelo*, os grandes vidros parecem poder ter a capacidade de pintar tudo de amarelo, aqui o amarelo, sobretudo como ideia, talvez por ser a cor mais luminosa e bem-disposta do espectro cromático (desculpem a ousadia de aparência neo-duchampiana).

Inclusivamente porque o amarelo até pode ser irritante de tão alegre e luminoso.

Se Duchamp pôs a hipótese de poder vir a fazer um readymade doente, tendo feito, de qualquer forma, o *Readymade malheureux*, porque não um mundo amarelo?

Talvez seja um mundo onde não haverá lugar para quaisquer angústias, uma espécie de Éden fauve (aqui lembramos outra vez Matisse, tão querido para Duchamp, inesperadamente para alguns, mas cuja relação com Marcel Duchamp, estudando a obra deste, pode ganhar crescente densidade).

Ao mesmo tempo não deixa de ser uma imagem de uma suprema monotonia um mundo onde tudo seria amarelo, mas, ao mesmo tempo é a imagem poética de que tudo se poderia resumir a uma mesma coisa, como se, talvez pela estética, tudo fosse, na sua essência amarelo, ou antes, tudo seria, na sua essência, a mesma coisa, e por que não uma cor já que uma cor tem a vantagem de ser algo de absolutamente imaterial..

De facto Duchamp é completamente invejável, pela imagem de felicidade que transmite, pela própria facilidade aparente com que joga com as ideias como se fossem mero acaso ou como se o acaso estivesse do seu lado.

E assim, a máquina agrícola vai fazendo o mundo amarelo, de certa forma, como se os grandes vidros não fossem mais do que um dispositivo que, perpetuasse a luminosidade cromática do mundo, e cuja poética, desta forma, mantivesse o termo estética vivo no seu sentido.

É certo que será uma máquina celibatária, mas aqui a sua natureza masturbatória, não é uma mera fatalidade solitária, mas sim a sua qualidade.

Aqui, o seu propósito será, sobretudo, a manutenção da sua independência tautológica, de dispositivo auto-suficiente.

Na relação com o espectador, os grandes vidros, segundo Marcel Duchamp, não teriam sido feitos para serem vistos por si mesmo, mas sim em função de um catálogo que não chegou a fazer, tendo tencionado sempre *reduzir o vidro a uma ilustração tão sucinta quanto possível das ideias da caixa verde*¹⁷⁹.

De facto, intencionalmente, os grandes vidros afastam-se da ideia de quadro, parecendo estarmos perante algo que é mais um dispositivo enigmático do que uma imagem.

Empregar “retard” no lugar de quadro ou pintura; quadro sobre vidro torna-se “retard” em vidro - mas “retard” não quer dizer quadro sobre vidro. -

Trata-se simplesmente de um meio para chegar a não o considerar mais que a coisa em questão seja um quadro - fazer um “retard” em toda a generalidade possível, não propriamente nos diferentes sentidos que “retard” pode tomar, mas sobretudo, na sua

¹⁷⁹ Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, ed. *Les dossiers Belfond*, 1985, pág. 145

reunião indecisa. “Retard” - um “retard” em vidro como poderíamos dizer um poema em prosa ou um escarrador em prata.¹⁸⁰

Empregando o termo *retard*, para substituir qualquer aproximação à ideia de quadro, Duchamp evidencia esta obra como algo que transcende a sua qualidade de objecto para se aproximar da ideia de dispositivo. Sendo um *atraso* ou uma *demora* em vidro, parece ser simultaneamente a visualização de um *atraso* ou de uma *demora*, ou um dispositivo que estabeleça um *atraso* ou *demora*.

Ao estabelecer este *atraso* ou *demora*, na relação com a realidade, afasta-se da realidade como sucessão fugaz de instantes, para, possivelmente, com ela se relacionar no que esta terá de constante de imutável.

Os grandes vidros enquanto janela ou vitrine, encontram-se no oposto de uma relação impressionista com as coisas, parecendo estarmos perante a intemporalidade de um enigmático simbolismo.

..., pela inevitável reacção às montras, a minha escolha está determinada. Não estar obstinado até ao absurdo, a encobrir o coito através do vidro com um ou vários objectos da montra. O castigo consistiria em cortar o vidro e sentir arrependimento assim que a posse fosse consumada¹⁸¹.

Esta relação de Duchamp com a ideia de montra, é semelhante à relação entre os celibatários e a noiva nos grandes vidros, onde a própria natureza dos celibatários, seres de um espaço e tempo na tridimensionalidade, que a sua própria representação de moldes como estilização geométrica de indivíduos evidencia, face à informalidade da forma da noiva, liberta de qualquer racionalização geométrica (ou pelo menos da geometria da tridimensionalidade) impede qualquer expectativa de contacto.

E, se considerarmos esta obra como podendo ser uma extensão da ideia de montra, aqui, o interior desta montra é todo o espaço exterior, ou seja, podendo ser olhada de ambos os lados, os espaços percepcionáveis em ambos os sentidos corresponderão ao seu interior de montra, sendo, assim, uma montra que tudo parece abarcar.

Nesta *demora em vidro*, no correspondente francês: *demeure en verre*, podemos encontrar o sentido de *morar no vidro*, e, aqui, nesta montra de que acontece em ambas as faces de um vidro, o que morará no vidro será todo o seu espaço exterior, ou seja, todo o espaço.

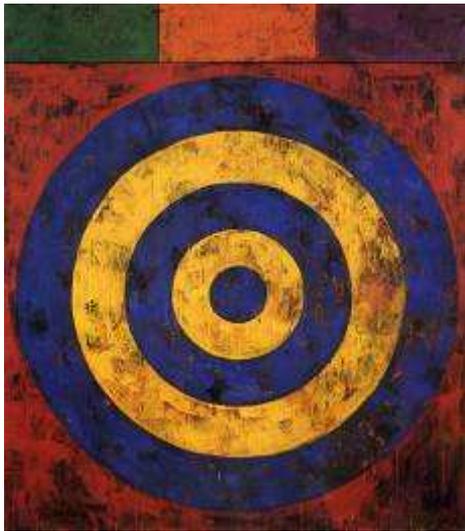
A transparência do *Grande vidro* corresponde a uma total abertura espacial e, ao mesmo tempo, surge como um potencial alvo de absorção de todas as coisas (nas montras, o que vemos, é a projecção no vidro, das coisas do seu interior).

Podemos encontrar na transparência do *Grande vidro* um significante paralelo nas pinturas/alvo de Jasper Johns.

¹⁸⁰ Duchamp, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, 1994, pág. 41

¹⁸¹ Duchamp citado por David Joselit

Joselit, David, *Infinite regress, Marcel Duchamp 1910-1941*, ed. MIT Press, Massachussets, 1997, pág. 138.



Jasper Johns, *Alvo*, 1974

Jasper Johns (e a relação com Duchamp pode ganhar densidade, pela evidência, no facto de obras de Duchamp aparecem citadas e, mesmo, figuradas, em obras de Jasper Johns), ao representar alvos em pintura, pelo preenchimento de toda a superfície pictórica com a imagem de um alvo, mais do que uma representação apresenta, nestas obras, a própria pintura como um alvo.

Na relação com todo o espaço que se situe em frente destes alvos, que podemos considerar na sua possibilidade de dualidade de espaço potencialmente tema ou objecto da pintura, e de seu potencial espaço/espectador.

Na sua qualidade de alvos, estas pinturas, potencialmente, absorverão tudo o que estiver face a eles, assumindo metaforicamente a ideia de pintura com receptáculo potencia da realidade.

Assim, com os seus alvos, Jasper Johns inverte qualquer relação do espectador com a pintura que encare esta como sendo uma janela, através da qual se verão imagens. Nestes alvos, não estamos perante qualquer imagem de transparência virtual, é a sua qualidade de opacidade que os relaciona com a realidade perceptiva.

E todas as imagens, potencialmente, se projectarão naquela opacidade. Na relação com a realidade e com o espectador, estas pinturas/alvo, operam à imagem da atracção de um íman.

E, se encaradas como meta-pintura, intui-se a ideia de que a pintura será sempre um alvo, afastando-nos, assim, da ideia de representação de uma autoria de interioridade subjectiva, para encontrar a ideia da pintura enquanto projecção da objectividade.

Enquanto que os alvos de Jasper Johns se relacionam de uma forma evidente, com a ideia de pintura, até pelo seu mero carácter objectual (são evidentemente pintura, como conceito e como objectos), os grandes vidros de Duchamp, fazem desaparecer a opacidade de um suporte pictórico.

Sublinhada, inclusivamente, pelo facto de não os querer chamar pintura, parece surgir a sensação de que, pela transparência, a própria pintura desaparece, e, talvez, como consequência, potencia, aqui, o desaparecimento da própria ideia de pintura.

Assim como os *Rotoreliefs* se aproximarão da imagem de uma experiência científica, afastando-se, desta forma, da pura ideia de obra de arte, também, aqui, pela transparência, os grandes vidros parecem afastar-se da classificação de pintura, para se afastarem da própria classificação de obra de arte.

Pela transparência, possivelmente, se afastam da ideia de pintura enquanto resultado objectual, para se aproximarem da realidade que a alimenta.

Podendo considerar, como nas montras, os grandes vidros como plano de projecção das imagens, estes, operando a sua transparência em ambos os sentidos, parecem potencialmente, tudo poder absorver.

Neste sentido, os grandes vidros parecer ter como que o efeito de um *Big Bang* ao contrário, aliando uma completa abertura espacial, à potencialidade de uma absorção absoluta.

Ao mesmo tempo que, na relação com o exterior, sublinham toda a espacialidade, na relação do exterior com os grandes vidros, todo o espaço se poderá projectar na sua superfície.

Já na intenção de Duchamp, ao recomendar que o couro que cobre os vidros do seu objecto/janela *Fresh widow* fosse engraxado diariamente para melhor reflectir o exterior, esta ideia de objecto/reflector estava presente, mas, então, como um a simultânea sugestão de um interior sem luz, de uma casa cujas janelas reflectem, mas que, pela obscuridade, tem o pudor de não revelar o seu interior.

Nos grandes vidros o reflexo é simultaneamente transparência.

E, desta forma, potencia a maior capacidade de uma completa absorção, das imagens.

Quando aqui, a transparência é simultaneamente alvo, no reverso da ideia de completa abertura espacial, gera-se a possibilidade de, pela projecção, todo o espaço se contrair na superfície transparente daqueles vidros, de o espaço, assim, desaparecer enquanto espaço, para estar contido no lugar ínfimo, pelicular dos grandes vidros, desta forma transformados numa opacidade que tudo contém.

Pela potencialidade de absorção, os grandes vidros, serão talvez o dispositivo que transforma o espaço em objecto, e, desta forma, o espaço coisificado, torna-se uma coisa entre todas as outras coisas que o são.

Habitualmente, relacionamos a ideia de espaço com a ideia de infinito.

E este espaço metaforicamente coisificado pelos grandes vidros, não poderá deixar de ser, para além de tudo, uma imagem da impossibilidade absoluta de solução da ideia do espaço, no seu todo, como algo finito ou infinito.

E a ideia de espaço como objecto finito será tão absurda ou tão credível quanto a ideia de espaço como infinito.

O infinito, como conceito, não consegue ultrapassar a sua qualidade de pura metafísica, para ser assimilável pela inteligência, e o finito parece sempre poder sucessivamente e infinitamente poder dar lugar a novos finitos.

Na intenção de Duchamp de caracterizar os grandes vidros como sendo um *retard*, pela *reunião indecisa* dos múltiplos sentidos que esta palavra poderá assumir, , *não propriamente nos diferentes sentidos que "retard" pode tomar*, o que podemos encontrar neles de comum é a relação com a ideia de tempo.

Na relação de *atraso* com a ideia de tempo, aproximamo-nos da ideia de suspensão do curso do tempo.

Se associarmos esta ideia à natureza da noiva dos grandes vidros, que, segundo Duchamp seria um ser tetradimensional (e a sua imagem não seria mais do que a sua projecção momentânea nas três dimensões), vemos reforçada a sensação de que esta obra procura relacionar-se com algo que será exterior à realidade física tal como a conhecemos, de acordo com as nossas coordenadas na tridimensionalidade, e, desta forma, também com as nossas coordenadas no tempo.

Tendo Einstein provado que o próprio tempo pode, mais do que uma variável, ser relativo, tendo sido estas questões objecto da própria física, podemos admitir não estar, certamente, aqui, na presença de uma pura divagação de carácter metafísico, mas, possivelmente, perante a intuição de uma realidade.

Face à obra *La mariée mise à nu par ces celibataires, même*, nós estaremos, habitando as coordenadas do nosso tempo tal como o conhecemos, perante algo que representará uma eventual suspensão de quaisquer coordenadas temporais.

Encarando *La mariée mise à nu par ces celibataires, même* como uma suspensão no tempo, e, sobretudo, como a fixação de uma suspensão no tempo, esta obra surge com uma extrema potencialidade simbólica.

Não pertencendo a qualquer tempo, porque em eterna suspensão temporal, adquire, em relação a qualquer tempo a ideia de uma absoluta universalidade.

E, nos grandes vidros é o domínio dos celibatários que faz a ponte para a nossa realidade objectiva.

Sendo estes representados pela forma de moldes, desenhados a partir de uniformes de diversas profissões, surgem como se representantes simbólicos de todos os indivíduos,

não pela da sua subjectividade, da sua realidade interior, mas sim como uma espécie aproximação a uma sua delegação representativa.

De certa forma, na organização da nossa civilização, quando Duchamp aqui se relaciona com o intemporal, parece não encontrar uma forma melhor que uma espécie de relação diplomática.

Ao mesmo tempo, sendo as representações dos celibatários, moldes para o gás de iluminação, estes surgem como não passando de formas que a imaterialidade assume, possivelmente para ser visível, aproximando-os da natureza imaterial da noiva, como que pertencendo à mesma essência original.

Os celibatários, e todos os indivíduos, encarando os celibatários como seus representantes simbólicos, aparecem, assim, como uma espécie de espaço preenchido, cuja identidade não será mais do que os limites do seu desenho, mas cuja natureza se funde com o próprio espaço.

E a noção de indivíduo como sendo uma forma particular que o espaço assume num determinado molde.

A transparência do vidro em *La mariée mise à nu par ces celibataires, même*, faz encarar esta obra como, mais do ser para ser olhada, algo que é para se olhar através.

Se for possível mantermos a memória desta obra ao olhar toda e qualquer coisa ou acontecimento, esta poderá surgir-nos como uma espécie de óculos através dos quais poderemos ver a realidade. E a poética de *La mariée mise à nu par ces celibataires, même*, como uma espécie de força motriz ou, melhor, como uma forma de equacionar o nosso relacionamento com o mundo.

Na relação entre o domínio dos celibatários e o domínio da noiva, na perpetuação do desejo numa relação nunca consumada ou consumável, encontramos, possivelmente uma imagem de síntese do que será a pura dinâmica, para além de qualquer objectivação.

Aqui, de alguma forma, é o desejo que gera o espaço.

Desejar algo é projectarmo-nos no objecto do nosso desejo, é a projecção da subjectividade no mundo objectivo.

A mera percepção de algo, é como que a acção de tomar posse de algo sem de facto o fazer, é esse *retard*, essa suspensão do espaço que vai de cada um às coisas que percebe.

La mariée mise à nu par ses celibataires, même, acentuando a palavra *même* um carácter de facto e não de pura imagem poética, será a imagem de, mesmo, pôr a nu, excluindo o resultado desse acto.

Desta forma *La mariée mise à nu par ses celibataires, même*, parece conter a intencionalidade objectivar processos subjectivos.

Na completa indeterminação do objecto de desejo, por o desejo ser encarado enquanto conceito absoluto de desejo, estamos perante a relação do indivíduo com o espaço enquanto campo infinito de possibilidades.

E, em *La mariée mise à nu par ses celibataires, même*, a ideia de espaço surge, pela relação com a sensualidade e o desejo, como espaço da subjectividade, e, se os celibatários põem a nu a noiva, de facto, este espaço de subjectividade é aqui encarado como tendo a mesma objectividade do espaço físico, visível, que, pela transparência, é sublinhado pelos grandes vidros.

VIII - Duchamp e o conteúdo empírico de imaginar

O que chamaremos ao conteúdo empírico de ver e ao conteúdo empírico de imaginar?¹⁸²

¹⁸²Wittgenstein, Ludwig, *Fichas*, Edições 70, pág. 142

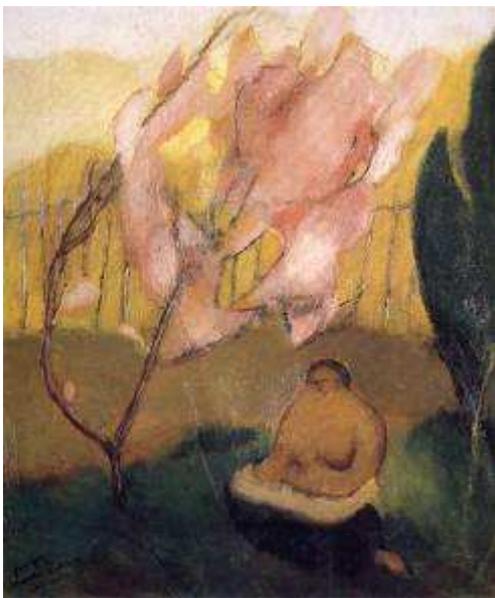
Em *Corrente de ar num pomar do Japão*, pintura de 1911, Duchamp associa uma experiência puramente imaginária (Duchamp nunca visitara o Japão), à manifestação de uma experiência física real.

Para além de representar um lugar onde nunca esteve, Duchamp particulariza e objectiva a simulação, transforma em facto o simulacro, ao mencionar, e, mais, ao colocar como sendo o próprio tema da pintura a experiência de uma corrente de ar.

Duchamp, como ocidental que nunca foi ao Japão, para aproximar aquela imagem de uma experiência real, figura um pomar, o que para qualquer europeu será uma paisagem tão familiar, que estará nos antípodas de qualquer sentimento de exotismo.

E à familiaridade de um pomar junta a sensação de uma corrente de ar e não de vento ou, mesmo, de uma brisa, aproximando esta experiência, à que poderia ter sem sair do seu próprio quarto.

Como que para identificação daquele lugar imaginado, Duchamp representa uma figura de sexualidade ambígua que se aproxima da imagem de um buda. E, aqui, a figuração de um buda não deverá ser mais do que um elemento caricatural da ideia que um ocidental teria de uma civilização asiática.



Corrente de ar num pomar do Japão, 1911

Assim, este Japão desta obra de Duchamp, pode não ser mais do que semelhante ao Japão dos leitores da *National Geographic* ou, mesmo, semelhante ao Japão dos leitores das *Seleções do Readers Digest*, ou não passar do Japão das pessoas que, em 1911 ou em qualquer altura, passada ou futura, ouviram dizer que o Japão existia.

Para além de toda a eficácia plástica do humor desta obra, ela traduz uma enorme perspicácia na representação do facto de se imaginar.

Aqui, Duchamp imagina de acordo com a sua própria experiência, e, numa obra que se oferece à comunicação, de acordo com uma experiência facilmente partilhável com a do espectador, neste caso em cumplicidade com qualquer típico espectador ocidental.

Aqui, Duchamp traduz o imaginário como não sendo de todo confundível com o inexistente, faz coincidir o imaginário com o conhecido.

Sendo imaginar, tornar imagem, Duchamp mostra que, possivelmente, só se poderá imaginar o que já se conhece, o que já se experimentou.

Mas como caracterizaremos o *conteúdo empírico de imaginar*?

Se **ver**, pela presença física do objecto visto, pode ser mais facilmente e indiscutivelmente encarado como experiência, não será também **imaginar**, indiscutivelmente, uma experiência, até pelo mero facto de acontecer?

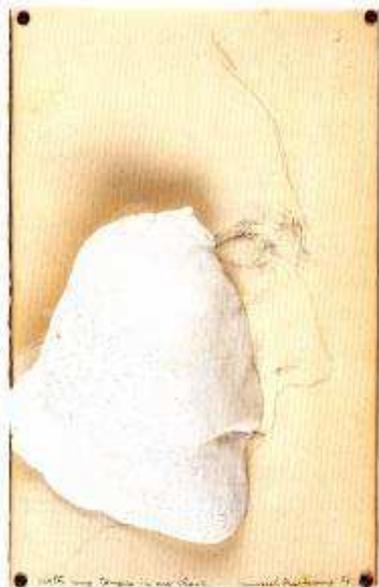
Sendo **imaginar** uma experiência, não poderão as memórias de qualquer acto de imaginar ter uma presença tão marcante quanto quaisquer memórias de qualquer facto?

Marcel Duchamp, ao longo da sua obra, dilui os limites entre o que é experiência no que habitualmente encaramos enquanto no âmbito da objectividade, e a experiência catalisada pelo artifício.

Nas artes plásticas associamos a ideia de criar com a ideia de imaginar, de tornar imagem, ou de estímulo, na percepção, à imaginação, à sugestão de novas imagens.

Na coexistência, na memória, de experiências nascidas da objectividade e de experiências nascidas do artifício, é inevitável o sentimento de que estas adquirem uma presença com importância similar na estruturação do pensamento e das expectativas dos processos perceptivos.

A percepção da realidade é tão condicionada pelas experiências na objectividade quanto pelas experiências nos artifícios dos actos de imaginar.



... *With my tongue in my cheek*, 1959

Em *With my tongue in my cheek*, 1959, Duchamp desenhou o seu retrato em perfil, justapondo-lhe, em gesso, o volume aumentado da sua bochecha. Aqui, a língua na bochecha, com a comprovação objectiva de um molde de gesso que serviu para criar aquele relevo concreto, não é uma mera figuração é comprovada como facto objectivo.

Ao justapor aquele volume de gesso ao auto-retrato desenhado, Duchamp transpõe a objectividade do facto de, de facto, ter posto a língua na bochecha, para a figuração daquele acto.

Desta forma, a figuração surge como sendo, uma figuração de um facto e, ao mesmo tempo, o próprio facto.

Esta imagem não é imaginada no mesmo sentido que normalmente atribuímos à imaginação, enquanto algo do qual a objectividade está ausente.

É aquela imagem, artificialmente, surge como um facto, mais do que uma mera representação. Na recepção da imagem de *With my tongue in my cheek*, cria-se o sentimento de que o próprio retrato desenhado terá colocado a língua na bochecha e gerado aquele aumento de volume. Cria-se a sensação de que a própria representação foi capaz de sair dos limites do seu carácter de pura imagem para a objectividade de uma existência real, não de uma figuração mas sim de uma personagem.

Na relação entre a existência física de Duchamp enquanto indivíduo e aquela imagem, vemos diluída a diferença que antes poderíamos estabelecer pela objectividade da primeira e o carácter de mera representação da segunda.

De alguma forma, a *anima* de Duchamp é transposta para a imagem de Duchamp, e, neste caso, para um simples desenho que o representa.

E esta transposição não é feita na relação que habitualmente é feita entre a subjectividade de um artista e a obra que produz, aqui surge na crueza da sugestão de uma pura objectividade, até pelo carácter irrisório do acto figurado.

No sentido que o senso comum habitualmente atribui à imaginação, aqui o imaginar tem muito pouco de *imaginário*, limitando-se a transpor, perante quaisquer expectativas de fantasia, uma acção do objecto figurado para a imagem da sua figuração, onde este acto não aparece como sendo meramente figurado, mas sim como mantendo a objectividade de um facto sublinhado pelo concretismo daquele volume de gesso.

Assim, aqui, o acto irrisório de aumentar, com a língua, o volume da bochecha resulta numa materialidade que, mais do que escultórica, pela própria utilização do gesso, tem a objectividade de uma prótese.

With my tongue in my cheek foi uma de três obras que Duchamp realizou em 1959 para ilustrar textos de Robert Lebel para serem reproduzidos numa publicação encomendada por uma editora parisiense onde as imagens de Duchamp e os textos de Lebel seriam concebidos separadamente e sem qualquer relação prévia. Mas a encomenda foi anulada sem outra forma de procedimento.

De qualquer forma, apesar de não podermos aceder às relações que, mesmo que acidentalmente, estas imagens estabeleceriam com os textos de Robert Lebel, por si só elas (*With my tongue in my cheek*, *Sculpture morte* e *Torture morte*) compõem um todo extremamente signficante.

A relação entre estas três imagens faz crer tratar-se da composição de um retrato.

Mas, aqui, o retrato, mais do que a imagem de um indivíduo, resulta na visualização poética do concretismo de um corpo.

E o contraste com o que poderia ser uma imagem de subjectividade é acentuado pelo próprio facto de ser um auto-retrato.

Em *With my tongue in my cheek*, Duchamp mostra o seu rosto na acentuação da sua fisicidade.

Em *Sculpture morte*, composição realizada pela acumulação de legumes em maçapão (e por isso, ainda num material comestível), está implícita a sugestão de um estômago e da fisicidade do acto de comer.

Ao mesmo tempo, aqui, Duchamp, com a própria proximidade fonética com *Nature morte*, remete para a sua identidade enquanto artista.

Sendo *Sculpture* e, ao mesmo tempo, *Nature morte*, esta obra como que faz descer a poética das imagens da arte à crueza da materialidade pura.



Sculpture morte, 1959

De facto, aqui, uma vez mais, Duchamp induz a uma irónica eliminação da sofisticação das imagens no sentido em que lhes acentua o sentido que normalmente consideramos como poético, na expectativa que habitualmente temos de que a arte transcenda a matéria para a imaterialidade das imagens.



Torture morte, 1959

Em *Torture morte*, um pé criado a partir de um molde de gesso onde, na sua planta, colocou várias moscas, a fisicidade de um corpo é sublinhada pela sugestão de morte. E na morte, do indivíduo, só o corpo restará.

Aquelas moscas acentuam o sadismo de um acto de tortura, até pelo humor cruel de uma tortura por cócegas daqueles insectos sempre associados ao lixo e ao nojo.

E, nesta *tortura*, este pé já não tem vida, e, estando morto o objecto de tortura, a tortura já não será possível e, de facto, não passará de uma tortura morta.

É significativo o facto de aquelas moscas, a uma certa distância, parecerem tratar-se de chagas.

E, assim, a imagem de Cristo morto, parece ser aqui evocada.

Esta evocação da ideia de Cristo, que pelo seu carácter divino, seria o que mais se afastaria da mera materialidade de um corpo, acentua ainda mais o radicalismo e a crueza desta imagem de um indivíduo, dada pelo puro concretismo físico do seu corpo.



With my tongue in my cheek, *Torture morte* e *Sculpture morte*, 1959

A frieza com que Duchamp aqui realiza a composição de um corpo é acentuada pela forma como o sintetiza nesta três imagens.

Aqui, a escolha dos elementos de síntese é feita na maior elementaridade geométrica.

Duchamp representa um corpo pela cabeça e pelos pés, seus pontos extremos e pelo estômago, o seu ponto médio, na visualização de uma forma de representar que está nos antípodas de qualquer afectividade.

De certa forma é como se Duchamp aqui compusesse os elementos para um seu museu anatómico.

E um museu anatómico nunca mostrará imagens de subjectividade.

Mas esta tão radical ausência da subjectividade nestas obras de Duchamp parece fazer torná-la ainda mais presente, sobretudo porque, perante estas imagens o sentimento que é produzido no espectador é o desconforto desse imenso vazio.

E, sentindo tão completa ausência de subjectividade, no sentimento crescente de que seria bem mais reconfortante se esta estivesse presente, é a subjectividade que aqui acaba, paradoxalmente, por ser singularmente sublinhada.

A objectividade de um retrato toma outras formas, em Duchamp com a obra *Fresh widow*.

O título da obra levar-nos-ia a esperar a figuração de uma mulher, sendo caracterizada a sua viuvez, por um vestido preto, por exemplo.

Mas *Fresh widow*, nem sequer nos surge como sendo uma figuração, mas sim um objecto que nos é mostrado.

O objecto *Fresh widow* é uma janela coberta de cabedal preto, e não a imagem visual de uma senhora viúva.

À ideia *Fresh widow* corresponde aquele objecto. Nas expectativas de uma imagem que representasse a ideia, somos, antes de tudo, confrontados com aquele objecto. Aqui, uma *fresh widow* é uma janela coberta de cabedal preto.

E, ao mesmo tempo, nos processos de imaginar, encaramos a possibilidade de, pela proximidade fonética, até por um mero acidente linguístico, uma *french window* se transformar numa *fresh widow*.

"mexer-se por pura vontade"- o que quer isto dizer? Que as imagens de representação obedecem sempre exactamente à minha vontade, ao passo que a minha mão, ao desenhar, o meu lápis, não? De qualquer modo seria possível nesse caso dizer: "de modo habitual imagino sempre o que quero ; hoje foi diferente"

*Existirá então um fracasso de representação?*¹⁸³

De certa forma poderemos encarar *Fresh widow* como contendo em si um jogo com os próprios *fracassos de representação*, como se uma falha ínfima nos sistemas da racionalidade pudesse dar origem a uma nova e inesperada existência.



Fresh widow, 1920

¹⁸³Wittgenstein, Ludwig, *Fichas*, Edições 70, pág. 14

Se me enganei e disse fresh widow quando queria dizer french window, não posso, de forma alguma apagar o facto de o ter dito e, possivelmente, a inevitabilidade de ter inadvertidamente criado a ideia *fresh widow*.

A possibilidade de, inclusivamente, por lapso, uma french window surgir como fresh widow, dá consistência e credibilidade a esta obra de Duchamp.

A *Fresh widow* de Duchamp, não é exclusivamente uma fresh widow nem sequer uma french window mal pronunciada, mas sim as duas coisas ao mesmo tempo e assim, possivelmente, a única representação possível será aquele objecto que é uma french window, cujo cabedal preto que lhe cobre os vidros fechados, e, sensualmente, lhe confere o carácter de também ser uma fresh widow.

Consistência acrescida de ser uma feliz coincidência no implícito erotismo, até porque as janelas, inclusivamente as francesas, quando estão fechadas têm sempre implícita a possibilidade de se abrirem.

Desta forma, coexiste o confronto com a crua objectividade de uma janela, e a extrema sensualidade produzida, recuperando-se, aqui, o sentido comum de imaginar, no que o sensual tem de estímulo à imaginação.

Na relação com a fria objectividade de uma janela, a capacidade de a partir dela ser gerada a sensualidade, traduz, aqui, a imaginação na sua forma de pura abstracção (o que, inclusivamente pode dar sentido aos fetichismos mais bizarros, como resultado de uma extraordinária capacidade de abstracção produzida a partir de objectos aos quais, muito dificilmente poderíamos atribuir qualquer sensualidade).

Um outro readymade de Duchamp, *La Bagarre d'Austerlitz*, 1921, sendo também, enquanto objecto, uma janela, perante ele o acto de imaginar adquire um outro sentido, que numa determinada perspectiva até poderemos considerar complementar do sentido que a imaginação pode tomar a partir de *Fresh widow*.

Enquanto que *Fresh widow* remete a imaginação para a curiosidade voyeurística perante uma privacidade a desvendar, em *La Bagarre d'Austerlitz* a atenção não é conduzida para o recato de um interior mas sim é todo um exterior que é sugerido.



La bagarre d'Austerlitz, 1921 (frente e verso)

A aparente acidentalidade linguística que transforma a gare de Austerlitz em *La Bagarre d'Austerlitz*, aproxima a azáfama do trânsito de pessoas e comboios da gare de Austerlitz do tumulto na Batalha de Austerlitz.

Mas é a uma janela fechada que Duchamp dá o título *La Bagarre d'Austerlitz*, o que nos leva a crer que não é ao seu interior que o título se poderá referir.

O próprio facto de os vidros da janela *La Bagarre d'Austerlitz*, terem sobre eles pintados sinais característicos de janelas de casa em construção ou em obras, reforça este

sentido de casa desabitada cuja vida não passa da reflexão do que acontece no seu exterior.

Enquanto que *Fresh widow* remete a uma existência individual, privada, *La Bagarre d'Austerlitz* figura os indivíduos pela acção pura, na sua condição de estarem simplesmente, embora activamente, de passagem.

Sem dúvida que, sendo *La Bagarre d'Austerlitz*, esta é uma janela que aparenta ter tido uma existência original onde nem sequer seria olhada, sendo por isso nomeada pelo que aconteceria no seu exterior.

Os processos da imaginação que transformam aquela janela em *La Bagarre d'Austerlitz*, encontram aqui nova forma de abstracção, chegando-se, no limite, ao próprio facto de aquela janela se aproximar da invisibilidade, no sentido centrífugo da imaginação que catalisa, deixando de existir para dar lugar à sugestão de infinitas e fugazes imagens de um exterior em perpétuo movimento e transformação, movimento que se amplia e assume limites indetermináveis e intermináveis pelo próprio facto de uma estação ser ponto de partida para outros pontos de partida que se ligam a outros pontos de partida, aproximando-se, pelos limites do que a imaginação poderá abarcar, da ideia de infinito.

*Eu poderia ter feito vinte janelas, com uma ideia diferente em cada uma, sendo as janelas chamadas "as minhas janelas", da mesma forma como se poderia dizer "os meus esboços"*¹⁸⁴

Na diversidade de relações conceptuais revelada por *Fresh widow* e *La bagarre d'Austerlitz*, esta possibilidade de Duchamp poder ter feito uma série de janelas como quem faz os seus esboços, indicia as multiplicadas possibilidades de, utilizando sempre o objecto janela, encontrar diferentes situações onde os próprios processos de imaginar assumiriam formas diversas.

Na função estruturadora que os esboços tradicionalmente assumem na elaboração de uma obra de arte, podendo, inclusivamente, chamar-se *estudos*, esta possibilidade de utilizar estes objectos como quem faz esboços, indicia a possibilidade de, a partir de obras semelhantes, Duchamp estruturar toda uma gramática da imagem, explorando as diferentes formas e as diferentes direcções que os processos de imaginar podem assumir.

Mas, apesar da possibilidade enunciada por Duchamp de fazer mais janelas, *Fresh widow* e *La bagarre d'Austerlitz*, parecem ser suficientemente complementares para serem bastantes, *Fresh widow*, remetendo para uma pura existência individual, sublinhada por uma janela cega ao exterior e *La bagarre d'Austerlitz*, num título cujo referente é toda a realidade a perceber, existindo na pura objectividade na ausência de qualquer sujeito percepcionador.

Ao mesmo tempo, deslocando o sentido dos esboços de um artista, dos desenhos para os ready-made, Duchamp desloca a autoria, do artista para a realidade.

E, assim,, parece fazer corresponder à arte não a forma como o artista vê, mas a forma como as coisas são.

Em *Fresh widow* e *La bagarre d'Austerlitz*, como já acontecia no ready-made *Fonte*, urinol nomeado fonte, Duchamp associa um título, ou melhor, uma nomeação, que remete para situações completamente diversas daqueles objectos encarados no sentido estrito do seu nome habitual.

E esta situação de estranheza entre uma imagem e o seu título, é feita com uma perturbante simplicidade em *Pharmacie*.

Pharmacie é um ready-made de 1914, uma banal litografia colorida de uma paisagem com árvores nuas e um riacho à qual Duchamp se limitou a justapor duas pequenas manchas de cor, uma verde e uma vermelha, à semelhança, segundo ele, das cores dos líquidos dos frascos nas montras das farmácias.

¹⁸⁴ Tomkins, Calvin, *Duchamp*, ed. Chatos & Windus, Londres, 1997, pág.239.

Citação de uma entrevista, não publicada, com Harriet Janis, citada também em Marcel Duchamp, editado por Anne d'Harnoncourt e Kynaston McShine, pág. 295.

É indiscutível a distância enorme entre aquela paisagem e a ideia de farmácia, pelo menos no hábito que temos de que a determinadas coisas correspondam determinados nomes.

Perante aquela imagem chamada farmácia, o espectador, no processo de a imaginar enquanto farmácia experimenta, ao tentar aproximar a imagem do seu nome, ao tentar encontrar coerência no aparente absurdo (e o acto de perceber é, sobretudo, um processo de procurar coerência), uma sensação que se aproxima da experiência da própria metafísica.



Pharmacie, 1914

Por mais que se procure encontrar uma coerência confortável entre aquela imagem e a ideia de farmácia, o que se experiencia é sobretudo o enorme vazio entre uma coisa e outra.

Mas, ao mesmo tempo, aquela imagem vai assumindo, sem qualquer justificação racional, a sensação de ser uma imagem de uma farmácia, ou melhor, de ser ela própria uma farmácia.

Se, nos processos de imaginar, aquela paisagem pode ser uma farmácia, este facto pode ter implicações impensáveis.

A relação entre cada coisa e o seu nome vê aqui anulada a sua estabilidade ao ponto de, potencialmente, poder implicar a possibilidade de serem radicalmente abaladas todas e quaisquer classificações.

Se uma paisagem pode, desta forma, ser percebida enquanto farmácia, surge o sentimento inexplicável de que os nomes das coisas poderão ser fruto de uma classificação aleatória, face à inconsciente sensação de uma essencialidade comum que possibilita, inclusivamente, a não completa estranheza de a esta imagem ser dado o nome de farmácia.

Se, segundo Duchamp, *La fumée sent aussi de la bouche que l'exale*, a boca sendo evocada pelo efeito que produzirá no fumo, aproxima-se da imaterialidade deste. Podendo ser evocada pelo fumo que exala, esta aproxima-se de uma existência imaterial. A boca, ao ser evocada pelo efeito que produz no fumo expirado, traduz a ideia de os efeitos evocarem as coisas, o que, na relação dinâmica entre todas as coisas, pode levar a concluir que, no limite, tudo evocará tudo.

E, a inter-relacionalidade de todas as coisas aqui poeticamente sugerida, pode levar a crer que não será de todo estranho o sentimento de que a imagem daquela paisagem possa ser uma farmácia ou, mesmo, eventualmente, sendo criadas outras condições para a sua percepção, qualquer uma outra coisa.

À semelhança da accidentalidade linguística que pode transformar *French Window* em *Fresh widow*, encontramos a credibilidade gerada pelo mero jogo de palavras em Duchamp, da sua frase: *De ma pissotière j'aperçois Pierre de Massot*.

Esta acidentalidade linguística que, virtualmente, gera novos factos, reforça a sensação da potencialidade de as coisas evocarem outras.

Aqui, é no seio da linguagem que se gera uma nova imagem, já não é só o espectador que imagina, demonstrando poder ter a própria linguagem autonomia para imaginar.

É a expressão *ma pissotière* que, aproximando-se de um anagrama de *Pierre de Massot*, gera no seio da própria linguagem a expressão *Pierre de Massot* e, consequentemente, a ideia *Pierre de Massot*.

Se Duchamp não fosse francês não seria possível *de sa pissotière s'apercevoir de Pierre de Massot*.

Quando a mera linguagem, ou mesmo, um mero idioma, pode, mesmo que virtualmente, produzir um facto, a própria realidade é abalada na objectividade que a definiria.

Em *...pliant, ...de voyage*, readymade de 1916, que consistia numa capa de cabedal de máquina de escrever com a respectiva marca *Underwood* escrita, é a palavra *Underwood* que aqui assume um sentido misterioso.

Na ausência da máquina de escrever do qual este readymade teria sido a capa, dilui-se, na palavra *Underwood*, o sentido de ser marca de máquinas de escrever em relação à qual, como em relação a qualquer marca, nos teríamos acostumado à palavra, não tendo sido mais do que um nome, não tendo sido mais do que a palavra que representava os objectos aos quais aquela marca estaria associada.

Estando aqui perante uma maior presença e autonomia da palavra *Underwood*, somos levados a procurar-lhe sentido, e a estranheza de *debaixo de madeira* ou de *madeira debaixo* surge pelo facto de parecer, mesmo, querer dizer alguma coisa.

Daí a transformar-se em *...pliant, ...de voyage*, não vai uma distância maior do que a hesitação que a utilização dos três pontos que, no título, antes de *pliant* e antes de *de voyage* indicia.

Sendo *pliant*, a palavra francesa para assento recolhível, a associação à madeira como sua matéria torna-se bastante próxima.

Duchamp representa a hesitação antes de qualificar aquele objecto como *pliant* e a hesitação antes de o classificar como sendo *de voyage*, como que representando o tempo que vai da visualização a uma identificação possível.



...pliant, ...de voyage, 1916

Perante a estranheza que aquela capa de máquina de escrever adquiriu enquanto objecto autónomo, Duchamp representa o encontro da associação com a ideia de *pliant*, e, possivelmente, a incompleta satisfação de ter encontrado a nomeação certa, acrescentando *...de voyage*.

...de viagem, ou talvez, *...de passagem*, reforçando o carácter provisório das nomeações encontradas por quem procura o nome certo para um objecto que as circunstâncias tornam misterioso.

E já *pliant*, significando assento recolhível, ou dobrável, por ser recolhível ou dobrável, continha na sua própria definição o carácter provisório da sua função de assento.

E a hesitação em relação ao que será de facto aquele objecto, é reforçada pelo vazio no seu interior, conteúdo potencialmente preenchível como espaço para todas as conjecturas.

E o mistério daquele objecto, é sobretudo devido ao vazio do seu interior, existência fantasmagórica, cuja sensação provocada se aproxima de uma experiência metafísica, de conteúdo inexistente, mas, simultaneamente, de uma secreta invisibilidade.

À *bruit secret*, de 1916, é um ready-made cujo sentido de ready-made *ajudado* é acentuado, neste caso, pela colaboração de Walter Arensberg.

À *bruit secret* consiste num novelo de cordel comprimido entre duas placas de latão quadradas, juntas por quatro longos parafusos.

Seguindo as instruções de Duchamp, Arensberg desapertou os parafusos e colocou um pequeno objecto dentro do novelo de cordel sem dizer a Duchamp que objecto teria sido.

Quando se abana este ready-made sente-se o ruído que o objecto faz no seu interior, o que sobretudo aguça a curiosidade perante a natureza de tal objecto, impossível de desvendar, sem que a obra fosse destruída.

Sendo *Com um ruído secreto*, o título deste ready-made, mais do que ser percebido como algo que, de entre as suas características, tem a qualidade de ter um ruído secreto, é o próprio facto de ter um ruído secreto que domina toda a percepção.

A imagem deste ready-made não é a de um ready-made com um ruído secreto, mas sim, pela atenção provocada pela impossibilidade de identificar a natureza do ruído, a imagem da própria invisibilidade do objecto que o produz. É, paradoxalmente, na invisibilidade, que esta imagem é produzida.

Na inacessibilidade visual a aquele objecto, só se pode aceder ao facto de sómente se saber que existe.

E, na impossibilidade de desvendar o mistério, a percepção aproxima-se da pura abstracção.

Este sentido de imperscrutabilidade é acentuado pelas incrições nas superfícies exteriores das placas de latão, nas quais Duchamp gravou um (pelo menos aparentemente) indecifrável texto com palavras inglesas e francesas, nas quais faltam algumas das letras (*como num anúncio de neon quando uma letra não está acesa e torna a palavra ininteligível*¹⁸⁵).



À *bruit secret*, 1916

Neste ready-made, é revelado o particular humor de Duchamp pelo próprio facto de o seu título ser *com um ruído secreto* e não *com um objecto secreto*.

O ruído, em si, não é de todo imperceptível, por isso, enquanto ruído não faria sentido considerá-lo secreto pelo mero facto de ser audível. Seria secreto se soubéssemos da possibilidade de ser produzido um ruído, mas o qual nunca teríamos a possibilidade de escutar.

¹⁸⁵ idem, pág. 161, citando Marcel Duchamp, *Anotações para uma conferência, 1964*.

Mas Duchamp, ao qualificar de secreto o ruído e não o pequeno objecto que o produz, desloca o secretismo da natureza do objecto para o ruído que este produz.

O que aqui é sublinhado é o acto de procurar descobrir o objecto pelo seu ruído, e Duchamp, utilizando o humor enquanto poder de síntese, contrai possivelmente a eventual descrição: *procurando em vão descobrir qual será aquele objecto pelo ruído que este produz quando abanamos este readymade*, no título sintético: *Com um ruído secreto*. E, assim, terá possivelmente surgido este título que encontra o seu rigor na eficácia do seu efeito mais do que na pura veracidade.

O objecto que Walter Arensberg colocou dentro do novelo de cordel, podendo ter sido qualquer objecto que este escolhesse com a única condição de lá caber, pode não ter, em si, qualquer valor ou, mesmo qualquer interesse. Quanto muito terá o interesse de ser um objecto por ele escolhido, o que diria muito mais respeito a uma eventual intencionalidade de Arensberg na escolha de um objecto e não de um outro qualquer.

E, na eventualidade de a escolha de Arensberg não ter sido de todo aleatória, a desvendar-se o mistério a solução seria o próprio Arensberg, no que a escolha revelaria da sua própria identidade.

Mas neste readymade, enquanto autoria de Marcel Duchamp, o que é relevante é a manutenção do mistério.

E este mistério encontra-se aqui, acentuadamente, como puro mistério e nada mais, na probabilidade de ser provocado por um objecto completamente irrisório.

Ou então, pelo mistério provocado por este objecto que pode ser um qualquer desde que pequeno, a prova de que não existem objectos irrisórios.

À semelhança do texto indecifrável nas placas de latão de *À un bruit secret*, Duchamp escreveu em 1915, poucos meses depois de ter chegado a Nova Iorque, um texto de uma página, em inglês, com o título: *The*.

O facto de este texto só ter uma página acentua o seu carácter de imagem, neste caso de imagem, no sentido físico de uma imagem bidimensional.

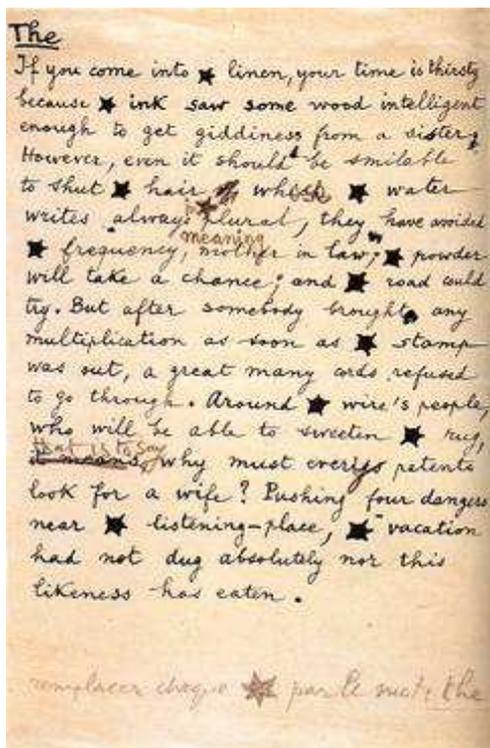
The é um texto cuja coerência aparenta não passar de uma coerência gramatical, não parecendo fazer qualquer sentido.

A motivação de o texto ter sido escrito em inglês e da forma que foi escrito, pode ser encontrada na circunstância da recente chegada de Duchamp aos Estados Unidos, na própria auto-ironia de francês perante uma língua que não dominava.

The muito dificilmente pode ser encarado como nome de qualquer coisa, até porque *the*, gramaticalmente, não passa de um artigo.

Mas, de facto, mesmo na indecifrabilidade do texto, é-nos evidente que *the* será a sua maior dominante. Mas *the* domina o texto pelo facto de lhe estar de todo ausente, pois Duchamp eliminou todos os *the* que o texto teria, substituindo-os por um asterisco.

A sua ausência sentida, presença insubstituível por qualquer asterisco que mais não faz do que acentuar essa ausência, torna *the* a presença mais forte em todo o texto até porque neste nada parece fazer sentido.



The, 1915

The é o protagonista do texto, a sua presença, sublinhada pela ausência de um *the* onde cada *the* deveria estar, não passa de uma presença gramatical, mas é, de qualquer forma, uma presença.

Este protagonismo de *the*, num texto de lógica puramente gramatical, revela a linguagem na sua forma mais autista, aqui, na impossibilidade de este texto transmitir qualquer imagem fora do seu concretismo gráfico, ou, na melhor das hipóteses, não transmitir mais do que a imagem de uma sintaxe sem mensagem.

De certa forma, no confronto com uma língua que não lhe é familiar, pode ser interessante considerar *The* como podendo ser encarado como produto autobiográfico, imagem do francês Duchamp recém-chegado a Nova Iorque. E o interesse desta possível abordagem reside no facto de não se esgotar no desvendar de uma autobiografia, adquirindo importância simbólica na relação do próprio Duchamp enquanto artista com a linguagem.

O facto de, nos Estados Unidos, Duchamp se confrontar com uma língua diferente da sua, acentua-lhe a evidência da linguagem enquanto existência autónoma.

A linguagem pode transmitir imagens mas pode não ser mais do que imagem de si própria. Na relação entre a linguagem e os seus referentes a distância é aqui, mordazmente, visualizada.

Em *Dulcinée*, de 1911, Duchamp cita a amada imaginária de D. Quixote para uma pintura onde figura uma mulher que viu passar e que representou sucessivamente despida, visualização da ideia comum de *despir com olhar*, temática aparentemente de demasiada vulgaridade e poética demasiado trivial para parecer merecer a atenção de um pintor.

Ao mesmo tempo, a crueza e o humor vulgar que transforma uma concepção platónica numa existência real e numa sensação objectivamente experimentada, se considerarmos que *despir com o olhar* pode corresponder à excitação sexual.



Dulcinée, 1911

Duchamp aqui, ao citar a Dulcineia de D. Quixote, cita uma determinada concepção que o senso comum tem de imaginário, no máximo afastamento da ideia de realidade.

E esta ideia de imaginário tem, em Dulcineia, a sua visualização mais extrema.

Dulcineia, sendo um nome sem personagem, sendo um nome sem referente, remete para a pura abstracção.

Desta forma, podemos encontrar aqui uma relação com a imagem da noiva em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (obra iniciada em 1915 e deixada definitivamente inacabada em 1923).

Em *La mariée...*, a imagem da *noiva* surge como não sendo acessível à visibilidade, sendo figurada pela uma sua informe imagem residual.

Duchamp referiu esta visualização da *noiva* como podendo não ser mais do que a imagem de um ser tetradimensional que momentaneamente trespassa as três dimensões.

Ao sugerir a possibilidade de a *noiva* poder ser caracterizada enquanto ser tetradimensional, Duchamp encontra aqui uma possibilidade de objectivação do que, sem considerar a existência de um mundo visualmente inacessível, não passaria de uma entidade puramente imaginária.

A *noiva* não é encarada na pura abstracção do desejo, sendo-lhe reconhecida uma existência objectiva, que só não será perceptível porque pertencerá a uma outra dimensão.

Desta forma, na admissão da existência de um mundo tetradimensional, Duchamp confere consistência, objectividade, ao que não passaria de puramente imaginário.

Assim Duchamp afasta-se de quaisquer concepções oníricas da obra de arte, atitude que o distingue dos seus contemporâneos surrealistas, e, em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, a palavra *même* adquire um sentido particular.

Os *celibatários* não imaginam que põem a *noiva* a nu, põem-na a nu, mesmo.

Mesmo na inacessibilidade física do domínio dos celibatários para o domínio da noiva, na objectivação do que seria puramente onírico, o acto de por a noiva a nu torna-se um facto objectivo, e não uma mera liberdade poética.

Tornando a *noiva* imaginária numa entidade objectiva, Duchamp mostra a possibilidade da extensão da objectividade muito para além do que pode ser perceptível.

Mostra a possibilidade de um mundo objectivo muito para além do que a subjectividade pode abarcar, distanciando-se, ao mesmo tempo, da ideia da subjectividade criadora. E, desta forma, a subjectividade só acederá às imagens do mundo objectivo que a sua condição de subjectividade permitir.

Duchamp, ao criar a personagem Rose Sélavy, e tendo, inclusivamente, assinado com este nome muitas das suas obras, objectiva o que poderia ser entendido como imaginação criadora na forma de uma personagem.

Já não é a sua *imaginação* que faz aquelas obras, é Rose Sélavy.

Conferindo a Rose Sélavy alguma autonomia enquanto personagem, esta não pode ser encarada como um puro heterónimo, e muito menos como uma faceta da personalidade de Duchamp.

Rose Sélavy encarna a criatividade, aproximando-a de uma existência física.

Por outro lado, colocando Rose Sélavy como autora das suas obras, atenua o sentido subjectivo que as suas imagens poderiam ter, aproximando-se da sugestão da existência daquelas imagens para além de um espectador real.

Quem vê ou imagina não é Duchamp, mas sim Rose Sélavy.

Sendo inventado quem imagina, são as imagens que adquirem uma existência objectiva.

Sendo inventada a identidade da subjectividade criadora, as imagens das obras de arte já não poderão ser encaradas enquanto resultado residual de uma subjectividade. Libertam-se da autoria para se aproximarem de uma existência concreta.

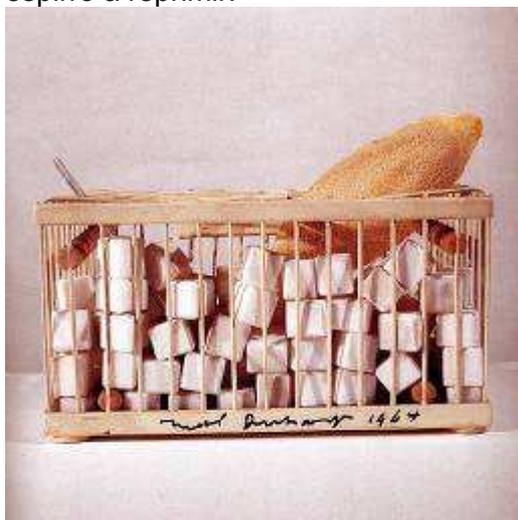
Para além das fotos de Duchamp que o mostram, à imagem de um actor, encarnando a personagem Rose Sélavy, a sua obra *Why do not sneeze Rose Sélavy?*, 1921, pode-nos dar uma retrato bastante eloquente das características daquela personagem.

Why do not sneeze Rose Sélavy? consiste numa gaiola contendo cubos de mármore do tamanho de cubos de açúcar, um osso de choco (usado habitualmente nas gaiolas como comida para pássaros) e um termómetro.

A junção dos objectos desta assemblage é uma encenação irónica e caricatural de uma grosseira alquimia.

A evocação da ideia de *Why do not sneeze Rose Sélavy?* surge da relação conceptual entre estes, mas o que fica mais presente é o facto de, no entanto, estarmos perante uma gaiola, cubos de mármore a representar cubos de açúcar e um termómetro a sublinhar a sua baixa temperatura.

E a situação de *Why do not sneeze Rose Sélavy?*, não transcendendo, contudo, a crua objectividade dos objectos que a evocam é assim traduzida: os cubos de mármore representarão, possivelmente cubos de açúcar para traduzir a doçura de Rose ou a sua postura perante a vida, e neste frio do mármore que o termómetro sublinha, frio eventualmente propício a constipações, a gaiola será a correspondência concreta a um espirro a reprimir.



Why do not sneeze Rose Sélavy?, 1921

E aqui Rose é retratada, mesmo que em diferido, como sendo relação entre coisas, como entidade que, alquimicamente a objectividade produz.

E dessa alquimia participa a objectividade de um acto involuntário.

De facto, ninguém pode decidir que vai espirrar.

Não faz qualquer sentido perguntar a alguém porque é que não espirra.

Talvez, na consistência que a personagem Rose Sélavy adquire, faça sentido considerar que só lhe falta espirrar, ideia que acentua a objectividade da sua existência.

Objectividade aqui sublinhada por *Rrose* aqui perder o seu duplo R e retomar o vulgar nome de Rose.

Como exemplo da potencialidade de objectos poderem evocar outras realidades, é significativa a obra *50cc air de Paris* (1919), neste caso evocação, enquanto relicário.

50cc air de Paris é uma ampola de vidro que Duchamp comprou numa farmácia em Paris, tendo pedido ao farmacêutico que esvaziasse o líquido que continha e a voltasse a selar, tendo-a oferecido como presente aos americanos Walter e Louise Arensberg, já que ele considerava que mais nada lhes faltava.

Não lhes podendo levar Paris, aquela ampola poderia, eventualmente substituí-lo, enquanto seu relicário.

E melhor relicário do que este não haveria, possivelmente para quem na caracterização mais cruamente objectiva se considerava, antes de tudo como *un respirateur*.

Aquela ampola de ar de Paris era o que faltava aos Arensberg, mas o que lhes faltava em função do que Duchamp tinha.



50cc air de Paris, 1919

O ar de Paris fazia parte da identidade de Duchamp, porque da sua própria experiência interiorizada. Mas esta oferta aos Arensberg era a oferta de algo de impartilhável, até porque o ar numa ampola, nunca poderia ultrapassar a sua condição de relicário para ser respirado.

Aqueles 50cc de ar eram a objectualização possível de Paris. Na sua capacidade de preencher os espaços entre todas as coisas o seu ar seria o que melhor poderia representar Paris.

Mas, na invisibilidade do ar, aquela ampola surgia como imagem para além da pura visualidade.

A particularização de serem *50cc de ar de Paris* e não simplesmente *ar de Paris* reforça o sentido de humor de sugerir implicitamente que Paris teria ficado com menos 50cc do seu ar.

Mas, de facto, como Paris não está fechado numa ampola, ar é algo que se lhe pode retirar, sem que a quantidade de ar diminua em Paris.

50cc de ar de Paris é um relicário que, sendo matéria, é indiscutivelmente concreto, mas, ao contrário de outros relicários, não retira nada àquele que evoca, o que o aproxima da imaterialidade das imagens.

Em Duchamp, na sua procura de uma arte não retiniana, de uma arte para além da pura visibilidade, os seus *rotoreliefs* surgem como uma excepção significativa.

Mas os *rotoreliefs*, gerando, pelo movimento, ilusões de óptica, de uma imagem bidimensional, para a ilusão da tridimensionalidade, conferem instabilidade a qualquer certeza na objectividade do visível.

Com os *rotoreliefs* as próprias condições de visibilidade geram a transformação das imagens, não sendo esta produto de qualquer imaginação subjectiva.

Duchamp, inclusivamente, pela vontade de que estes fossem expostos originalmente numa exposição de inventos e não numa exposição de artes plásticas, afastando-os assim

de qualquer leitura de poética artística, acentua neles o sentido de imagem no campo puramente visual.

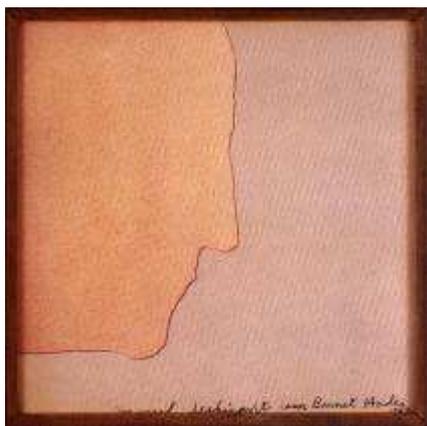
Antes de qualquer especulação de ordem estética, no sentido das expectativas poéticas ou formais das artes plásticas, os *rotoreliefs* eram, de facto, sobretudo um fenómeno físico.

Aqui a indução à imaginação no campo puramente mental dá lugar à transformação de uma imagem por fenómenos puramente ópticos.

Com os *rotoreliefs*, a imaginação acontece numa aproximação à objectividade do acto de ver.

E sendo imagens que, pelo movimento, se transformam noutras na ilusão da passagem de imagens bidimensionais a imagens tridimensionais, ao acto objectivo de ver é, paradoxalmente, associada a instabilidade da própria objectividade.

Já não serão só os factores subjectivos que possibilitarão diferentes leituras de uma imagem, mas também as próprias condições físicas em que esta é apreendida.



Auto-retrato de perfil, 1957

Em *Auto-retrato de perfil*, que resulta do rasgar a forma da silhueta da sua cabeça num papel, pode ser encarado como imagem do seu entendimento da relação entre a objectividade e a visão.

Se considerarmos este auto-retrato como sendo um desenho, aqui as suas linhas não são mais que o limite imaterial entre o papel e o vazio.

E, aqui, a imagem surge, mais do que de um contorno, da matéria que se retira. O que se vê é o que não está lá.

Desta forma se evidencia e radicaliza a enorme distância entre a visão e a objectividade, quando o que se vê não é a matéria mas sim a não matéria.

Se, na sua relação com mundo objectivo, qualquer imagem pertencerá à não objectividade, aqui encontramos a intuição de que a própria visão, na percepção da não matéria como imagem, poderá não ser mais do que uma miragem.

IX - Duchamp e a ideia de *infra mince*

De alguma forma complementar à ideia de absoluta abertura espacial no vasto campo de possibilidades que a sua obra permite, surge em Duchamp a noção de *infra mince*.

A formulação deste conceito, criada por Duchamp, refere-se a entidades mínimas, que surgem das relações entre as coisas ou são delas agentes.

Em Duchamp o *infra mince* pode-se referir também ao limite mínimo, pelicular, entre uma coisa e outra, que, sendo limite, não tem qualquer dimensão mensurável, sendo uma existência que, ao mesmo tempo é um não-espaço.

Mas ideia de *infra mince*, ao conter no seu nome a sugestão de uma dimensão, mesmo que mínima, sugere uma entidade física, de existência objectiva.

Duchamp, ao atribuir fisicidade, pela própria designação, ao que poderia surgir com uma existência na pura abstracção, para além de ser mais uma possível manifestação do seu humor peculiar, provavelmente se quis afastar de qualquer interpretação no puro devaneio criativo, assumindo a ideia de *inframince* não o carácter de invenção, mas sim de descoberta.

Desta forma, o *infra mince* será algo que existirá, em relação ao qual Duchamp mais não faz do que reflectir sobre as suas manifestações.

E são sobretudo as suas manifestações, que Duchamp parece não fazer mais do que constatar, que o definem.

São as suas múltiplas manifestações que melhor definirão esta ideia, cuja complexidade não será abrangível por qualquer definição generalizante, e, neste sentido, por qualquer estrita racionalidade.

As dificuldades que a razão encontra para definir o *infra mince*, de forma alguma poderão consistir em qualquer prova da sua inexistência, sendo, sobretudo prova da sua complexidade, e dos limites do pensamento estritamente racionalizador.

As diferentes anotações de Duchamp referentes à ideia de *infra mince*, antes de surgirem como produção de conhecimento, parecem ser etapas para a revelação de um objecto de estudo.

Esta ideia de *infra mince* revela a realidade como não sendo propriamente estruturada por qualquer fórmula generalizadora, mas sim como algo cuja dinâmica será antes de tudo gerada por entidades mínimas, afastando-se, assim, de qualquer generalização racional.

O possível é um infra mince.

A possibilidade de vários tubos de cor se tornarem num Seurat é “a explicação” concreta do possível como infra mince.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Duchamp, Marcel, *Notas*, ed. Tecnos, Madrid 1989, pág.20

Esta ideia do possível como *infra mince*, revela esta entidade na sua máxima abrangência.

Se o possível é um *infra mince*, todo o devir será função das suas manifestações, o que torna bastante frágil qualquer previsibilidade.

*O possível implicando o futuro, a passagem de um a outro lugar no infra mince.*¹⁸⁷

A possibilidade de vários tubos de cor se tornarem um Seurat, como concretização da ideia do possível como *infra mince*, a possibilidade de uma pintura como as de Seurat, onde as imagens são produzidas por pequenos pontos de cor ser imagem da concretização do possível como *infra mince*, é um exemplo bastante eloquente na intuição deste novo conceito.

De facto, Seurat, ao representar as coisas por pequenos pontos de cor, como que procurava afastar-se dos efeitos de uma percepção das formas dominada pelos fenómenos gestálticos.

Seurat procurava, ultrapassar a visão influenciada pelo filtro da racionalização, que, possibilitando o reconhecimento das formas, lhes estabelece os contornos.

De certa forma, Seurat, atomizando a imagem em pequenos pontos de cor, numa reflexão sobre a percepção no acto físico de ver, como que já intuía a ideia de *infra mince*.

Nesta atomização *infra mince* da imagem, se encararmos os pontos de cor no seu carácter de representação gráfica de um ponto, e, por isso, como representação de entidades de dimensão infinitamente pequena, Seurat, ao mesmo tempo, como que representa o invisível, representa as entidades *infra mince* que gerarão o visível.

Com a sua pintura, Seurat, como Duchamp, com o seu conceito de *infra mince*, intui a existência concreta de um invisível que tornará o visível possível.

De alguma forma, ambos intuem a invisibilidade da realidade objectiva, como se mais não podéssemos aceder que às suas manifestações residuais.

Desta forma afirmam a enorme distância entre o visível e o concreto.

Concreto será o *inframince*, de existência provada pelos resultados das suas manifestações.

E o visível não será mais do que o que possibilitará a imagem, não de alguma coisa de existência física, concreta, mas sim a imagem de um sistema de relações que o concreto invisível estabelece.

O *inframince*, como concreto, pode sugerir a ideia de concreto como sendo absolutamente distinta da ideia de matéria, sendo a matéria, possivelmente, uma manifestação de um concreto imponderável.

A matéria como que prova sempre a sua existência em diferido.

A massa pode revelar-se pelo peso, mas o peso, é uma força, e sendo uma relação entre corpos, não é mais do que uma relação, é o efeito de uma relação.

Esta intuição de Duchamp, da existência de uma entidade que produz a realidade e que, ao mesmo tempo será imponderável e concreta, afasta a ideia da criação das coisas de qualquer sugestão de metafísica.

De certa forma, Duchamp substitui a metafísica pela objectividade, mesmo que revelando a sua invisibilidade.

E, ao revelar a invisibilidade da objectividade, Duchamp mostra-a como não podendo de forma alguma ser do domínio do empírico.

Assim, a objectividade nunca será objecto da experiência, que mais não poderá aceder que às suas manifestações residuais.

*“portador de sombra”, sociedade anónima dos portadores de sombra representada por todas as fontes de luz (sol, lua, estrelas, velas, fogo,...)
(...) os portadores de sombra trabalham no *inframince**¹⁸⁸

¹⁸⁷ idem

¹⁸⁸ idem

Duchamp, ao classificar as fontes de luz como *portadores de sombra*, como que coisifica as sombras, pondo ao mesmo nível de existência enquanto coisas que as fontes de luz que as provocam.

A sombra, aqui, não é definida como uma ausência de luz, mas sim como uma entidade com a mesma natureza existencial da luz que a provoca.

E, se *os portadores de sombra trabalham no infra mince*, o *infra mince* adquire a consistência de um lugar, um campo onde as coisas acontecem.

Aqui, o *infra mince* surge como podendo ser algo que não poderá ser só definível enquanto entidade de uma dimensão infinitamente pequena.

Será, assim, mais rigoroso defini-lo enquanto entidade sem dimensão, podendo ser, ao mesmo tempo, ponto e campo.

Será talvez a própria dimensão não mais do que mais uma manifestação residual do *inframince*.

*O calor de um assento (que acaba de ser deixado) é infra mince*¹⁸⁹

Aqui, Duchamp, atribuindo uma existência *infra mince* ao *calor de um assento que acaba de ser deixado*, ao que à partida, seria um indício residual, concretiza-o como existência.

O *calor de um assento que acaba de ser deixado*, sendo *infra mince*, mais do que revelar efemeridade da sua existência, pode surgir como uma revelação, mesmo que efêmera, do domínio do *infra mince*, como que se este nos permitisse certas fugazes aparições.

*inframince (adject.), não nome
nunca fazer dele um substantivo*¹⁹⁰

Aparentemente, depois de, por exemplo, Duchamp ter escrito: *o possível é um infra mince* (substantivo), e não: *o possível é infra mince* (adjectivo), parece aqui surgir uma evidente contradição quanto à natureza da ideia de *infra mince*.

Mas, se considerarmos esta ideia como estando para além da racionalidade da construção da nossa linguagem, poderemos conceber que, nas limitações da linguagem, uma ideia que esta não consiga abarcar em toda a sua essência, poderá acidentalmente surgir, mesmo que, aparentemente, contradizendo a sua natureza, como parecendo tratar-se de um substantivo.

Mas, aqui, o erro será o facto da linguagem ser imperfeita e incompleta, face à realidade, seu objecto.

O facto de *infra mince*, acidentalmente, surgir como substantivo, mesmo que por defeito da linguagem, poderá revelar-nos algo da sua natureza.

Sendo um adjectivo, na classificação possível da nossa linguagem, ele não será mais do que o atributo de algo.

Mas, mesmo que acidentalmente, surgindo como se fosse um substantivo, pode fazer intuir a ideia de que será um adjectivo que, ao mesmo tempo, é coisa.

Na relação que, habitualmente, temos com a realidade, os substantivos é que se referem a coisas, e, os adjectivos, não passam dos seus atributos.

Mas, aqui, na noção de *infra mince* aqui revelada, gera-se a possibilidade de que o adjectivo possa ser uma existência para além das coisas que, habitualmente encaramos como sendo coisas, o que nos poderia, inclusivamente, levar a questões semelhantes às do Hípias Maior de Platão (existirá o Belo para além das coisas que chamamos belas?).

*A alegoria (em geral) é uma aplicação do infra mince*¹⁹¹

¹⁸⁹ idem

¹⁹⁰ idem

¹⁹¹ idem

Sendo a poética que torna as alegorias possíveis, esta relação da alegoria com o *infra mince*, mesmo se considerada no domínio do humor duchampiano, não pode deixar de ser significativa enquanto proposta de uma abordagem científica da própria poética.

As alegorias apelam ao domínio da irracionalidade, da relação entre várias ideias, produzem uma outra, num processo onde a estrita racionalidade não tem lugar.

Talvez seja a capacidade do *infra mince* fazer relacionar as coisas, conforme sugerem as suas várias manifestações, que leva Duchamp a considerar a alegoria uma sua aplicação.

Ou melhor, talvez seja a natureza de essencialidade que a ideia de *infra mince* comporta que permitirá que a relação entre várias ideias produza uma outra.

Desta forma, o *infra mince* surgirá como uma espécie de elo de ligação entre as coisas.

*Quando o fumo do tabaco cheira também à boca que o exala, os 2 odores casam-se por infra mince (infra mince/olfactivo)*¹⁹²

Aqui Duchamp evidencia esta qualidade do *infra mince* enquanto relação entre as coisas, revelando-se como sendo, possivelmente, o que poderá ser comum a todas as coisas ou o que poderá revelar o que as coisas terão de comum.

E será sobretudo esta capacidade de inter-relação que será comum a todas as coisas.

Desta forma Duchamp intui a realidade como não sendo um mero somatório, mas sim o jogo de inter-relações.

O próprio exemplo que refere, na imaterialidade do fumo, remete esse jogo de inter-relações na sua dimensão atmosférica, no sentido de o espaço entre as coisas não ser o vazio, mas sim uma espécie de gás condutor que tudo ligará.

E esta relação entre a reflexão estética e o olfacto é extremamente significativa em *Belle Haleine, Eau de Voilette*, um readymade *ajudado* (noção sugerida por Duchamp, quando se referia aos readymades nos quais fez determinadas intervenções, não se limitando à pura escolha de um objecto).



Belle Haleine, Eau de Voilette, 1921

Belle Haleine, Eau de Voilette, consistia num frasco de perfume, tendo como rótulo uma fotografia de Duchamp como *Rose Sélavy*.

Belle Haleine, surge como aproximação fonética a *Belle Hélène*, apropriação da ideia mítica de Helena de Tróia como representação ideal da mulher mais bela.

Mas, aqui, é o hálito que é belo, na transposição do belo visual para a ideia de um belo olfactivo.

Assim, belo será o que não se vê, mas que se sente.

Voilette substitui *toilette*, e esta ideia de véu, em vez de *toilette*, acentua o carácter transparente desta relação desta imagem de uma relação olfactiva com a realidade.

¹⁹² Duchamp, Marcel, *Notas*, ed. Tecnos, Madrid 1989, pág.22

De facto, o frasco está vazio, ou antes, o seu conteúdo será da mesma natureza que o de *50cc de ar de Paris*.

E, assim, esta água de toilette, mais não será do que, simplesmente, o ar que respiramos.

Mas esta referência, mesmo que escondida, a *toilette*, como refere Dalia Judovitz no seu livro *Unpacking Duchamp*¹⁹³, não deixará de ser também uma referência ao urinol/fonte, na possibilidade de uma simultaneidade com a ideia de casa de banho.

Facto que, mais do que retirar qualquer sentido a uma referência à ideia de beleza em *Belle Haleine*, poderá, mesmo tendo o humor como estratégia, sublinhar a dimensão estética do readymade *Fonte*.

Semelhança, similaridade

*O mesmo (fabricação em série), aproximação prática da similaridade*¹⁹⁴

A este interesse pela reflexão sobre os objectos fabricados em série, não será alheia a criação dos seus readymade.

A ideia de que cada coisa pode ser, ao mesmo tempo única e um exemplar de uma produção em série é, sem dúvida, parte integrante da poética do readymade.

De certa forma Duchamp encara a produção em série não propriamente como objecto representativo do consumismo capitalista, mas, sobretudo pelas questões filosóficas que poderá despoletar.

2 formas embutidas num mesmo molde diferem entre elas de um valor separativo infra mince

Todos os "idênticos", por mais idênticos que sejam, (e quanto mais forem idênticos) se aproximam desta diferença separadora infra mince.

*Dois homens não são um exemplo de identidade, pelo contrário, eles se afastam numa diferença avaliável infra mince, mas*¹⁹⁵

Quando, numa mesma série de anotações, Duchamp refere os objectos criados a partir de um mesmo molde e os seres humanos, não deverá ser uma pura coincidência.

De facto, frequentemente, temos dificuldade em distinguir dois animais da mesma espécie, enquanto estes se distinguem entre eles perfeitamente.

Dentro da mesma espécie, adquirimos a capacidade de tornar relevante cada pequena diferença, ínfima, se considerarmos as diferenças que distinguem as várias espécies.

Ao dizer que quanto mais idênticos forem as coisas que são idênticas, mais se aproximarão de uma diferença separadora inframince, Duchamp evidencia a potencialidade maximalizante dessas pequenas diferenças.

De facto, no grande molde que é o que identifica cada homem como sendo da mesma espécie, as pequenas diferenças são a importantíssima manifestação das identidades.

¹⁹³ Judovitz, Dalia, *Unpacking Duchamp*, ed. University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1998, pág. 131

¹⁹⁴ Duchamp, Marcel, *Notas*, ed. Tecnos, Madrid 1989, pág.20

¹⁹⁵ Duchamp, Marcel, *Notas*, ed. Tecnos, Madrid 1989, pág.34



The Claire Twins, Dorothy Rice, 1917

Possivelmente, terá sido este interesse pela relação entre a produção em série e a identidade de cada indivíduo que terá levado Duchamp a considerar a pintura *The Claire twins* de Dorothy Rice, juntamente com *Suplicação* de Louis M. Eilshemius¹⁹⁶, das melhores obras expostas no Salão dos Independentes de Nova Iorque (o mesmo que recusou o seu urinol/fonte assinado R. Mutt).

Esta afirmação foi interpretada como uma cruel ironia de Duchamp, e, por isso, minimizadas as suas potencialidades e intencionalidade.

Mas a relação da imagem das duas gémeas com a poética duchampiana da ideia de reprodução, sobretudo com o interesse acrescido pela fealdade das retratadas, o que aumenta o sentido perturbador daquela pintura.

A ideia de a natureza não deixar de reproduzir o que é considerado feio e não só o que é belo, em contraste com qualquer preconceito de bom gosto terá sido, possivelmente, e para lá de qualquer pura ironia, o que terá levado Duchamp a considerar aquela pintura uma das mais interessantes da exposição.

Até porque, na estratégia niilista de Duchamp, na nivelção de todos os valores, seria sobretudo pelas potencialidades poéticas dos efeitos daquela obra no espectador que residiria o interesse de *The Claire twins*, e não propriamente na sua excelência artística.

*No tempo, um objecto não é o mesmo num segundo de intervalo - que relações com o princípio de identidade?*¹⁹⁷

Aqui, Duchamp, não fazendo mais do que estabelecer uma questão, como que enuncia uma etapa de uma reflexão filosófica.

Contudo, esta interrogação parte já de uma conclusão, da conclusão de que *um objecto não será o mesmo num segundo de intervalo*, conferindo ao tempo capacidade de transformação, mesmo que só pela mera passagem de breves instantes. E, assim, implicitamente, a sugestão de que fará parte da identidade de cada coisa o próprio tempo em que existe, e, logo, de que em cada instante será diferente, porque, no tempo, cada instante é único.

De facto, desta forma, a identidade das coisas surge como algo de extremamente frágil e efémero.

Esta estreita relação da identidade com o tempo foi uma das mais interessantes poéticas produzidas pela pintura impressionista.

A série das imagens da Catedral de Rouen de Monet, mostrando uma catedral (e a ideia de catedral é, pela sua própria natureza, sobretudo relacionável com a perenidade, e não com o efémero), mostra-a como imagem de permanente mutabilidade, na relação entre a passagem do tempo e as constantes mutações da luz.

¹⁹⁶ Pintor mais conhecido pela megalomania que pela qualidade da sua pintura, e pela agressividade das suas invectivas a toda e qualquer obra de arte moderna exposta nas galerias de Nova Iorque.

¹⁹⁷ Duchamp, Marcel, *Notas*, ed. Tecnos, Madrid 1989, pág.20

Sobretudo se consideramos o campo da imagem, a Catedral de Rouen, em cada instante será uma coisa diferente.

Nesta estreita relação da identidade com o tempo, não sendo possível conceber identidade sem permanência, poderemos concluir que a identidade, de facto não poderá existir.

Num indivíduo, como em qualquer outra coisa, a identidade será o que permanecerá imutável, e o que o permitirá, em cada momento, ser o mesmo indivíduo.

Mas, na dependência da identidade do tempo, a própria ideia de identidade deixa de fazer sentido.

Assim, a valorização da identidade torna-se algo de absurdo.

E, considerando a obra de Duchamp como sendo imagem da sua reflexão filosófica, a criação da personagem Rose Sélavy, faz todo o sentido, como, possivelmente, uma imagem desta consciência do vazio e absurdo da presunção de se ter uma identidade.

*Gratuidade do pequeno peso*¹⁹⁸

Esta constatação de que o pequeno peso é gratuito, a *gratuidade do pequeno peso* como tópico de reflexão, para além do delicioso humor que comporta, pode conter implicações que contrastam com a extrema leveza do seu humor.

Constar que o *pequeno peso é gratuito*, sobretudo num contexto em que se revela a onnipresença do *infra mince*, pode levar a concluir que Duchamp, ao mesmo tempo que revelava a importância do *infra mince*, salientava a sua gratuidade.

Dizer que é gratuito algo como o *infra mince*, que ao longo destes escritos de Marcel Duchamp, é revelado como que sendo essência de todas as coisas, afasta, com este subtil humor, toda a reflexão filosófica de quaisquer aproximações ao domínio da economia.

*O olho fixo, fenómeno infra mince*¹⁹⁹

Caracterizando o olho fixo como fenómeno *infra mince*, numa situação de variação *infra mince*, Duchamp, provavelmente, refere-se a um olhar fixo sobre algo fixo.

Nestas condições, a que nível operará a acção do *infra mince*?

Possivelmente, já que *um objecto não é o mesmo num segundo de intervalo*, será no próprio tempo que as diferenças acontecerão.

Mas, sobretudo, pelo facto do olhar fixo não implicar a imobilidade do pensamento, será ao nível do pensamento que a relação da mente com uma imagem constante poderá torná-la sempre diferente.

A troca entre o que se oferece aos olhares (todo o fazer a obra para oferecer aos olhares (em todos os domínios) e o olhar glacial do público (que apreende e esquece imediatamente).

*Frequentemente esta troca tem o valor de uma separação infra mince (querendo dizer que quanto mais uma coisa for admirada e olhada menos haverá separação infra mince)*²⁰⁰

Esta anotação de Duchamp indicia alguma ironia, ironia essa acentuada pelo tom de uma verificação científica.

Aqui, a falta de interesse do público pela obra de arte ou por qualquer obra resultante de qualquer acção que se destine a ser com ele partilhada, não parece ser minimamente criticada.

Assim, o desinteresse do público aparece aqui como podendo ser um interessante objecto de estudo, e, eventualmente, mais uma interessante matéria para se produzir arte.

¹⁹⁸ idem

¹⁹⁹ idem

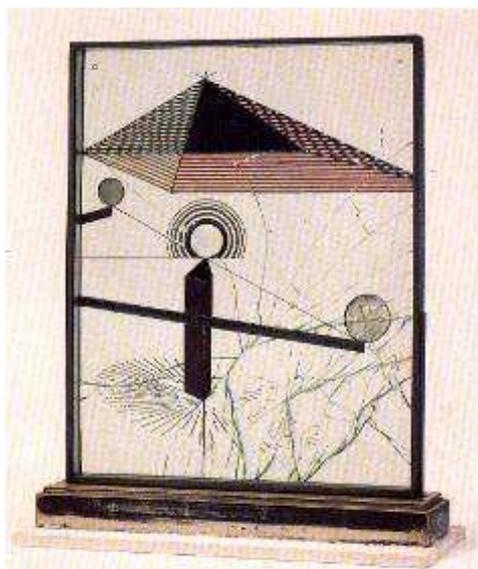
²⁰⁰ idem, pág. 22

E a ironia evidencia-se na constatação de que, sendo importantes as questões relacionadas com o *infra mince*, o *infra mince* veria atenuada a sua acção pelo maior interesse do público pela arte.

Logo, aqui, no domínio do estudo do *infra mince*, o maior interesse do público, surge não como uma qualidade a valorizar, mas sim como algo que, eventualmente, até poderia ser prejudicial, sobretudo se se tratar da verificação de um fenómeno de, na mente do espectador, uma duração instantânea de uma imagem.

Em: *Para olhar (do outro lado do vidro) com um olho, de perto, durante quase uma hora*, a ironia começa logo pela extensão do título.

Mais do que um título, parece estarmos perante um excerto de um manual de instruções.



Para olhar (do outro lado do vidro) com um olho, de perto, durante quase uma hora, 1918

Habitualmente, para além dos aspectos poéticos de um título, esperamos que este nos diga algo do que a obra é ou algo do que representa.

Aqui, sendo o título as instruções para a forma de perceber a obra, surge o sentimento de que o que esta obra representa coincide com o próprio processo de a ver.

E o processo de a ver cujas condições físicas são, sem qualquer ambiguidade e liberdade, indicadas pelo seu título, não deixam espaço para qualquer visão instantânea, aquela que acontece quando o espectador que vê, e logo esquece.

Aqui, a duração do olhar é forçada a ser extensa e, até, demasiado extensa.

Na experiência do tempo que normalmente seria despendido a perceber um imagem, este forçar a uma tão longa duração, certamente produziria uma percepção nunca até então experimentada.

É condição indispensável para que esta obra exista na percepção do espectador, que seja olhada, e que o seja (*do outro lado do vidro) com um olho, de perto, durante quase uma hora*.

Desta forma, radicalmente, Duchamp afasta qualquer sentido de liberdade de ponto de vista, pelo menos no seu sentido físico, da parte do espectador (o que será complementar, e o reverso da ideia de liberdade da parte do espectador que a sua afirmação: *O espectador faz a obra* poderia sugerir).

Ao mesmo tempo, afirma a intencionalidade da sua autoria, possivelmente, no sentido de clarificar o facto de a percepção das obras ser um acto de descoberta das situações despoletadas pelo autor, e não um acto de pura criatividade aleatória da parte do espectador.

Por um lado, *o espectador faz a obra*, mas também, e aqui Duchamp afirma-o, *o espectador faz a obra*, condicionado pelas condições estabelecidas pelo autor.

Assim, o artista, mais do que fazer obras de arte, numa situação em que o *espectador faz a obra*, cria as potencialidades para a sua percepção.

A autoria não é a só a do objecto artístico, mas sim, também, a dos jogos de percepção.

O fazer arte, no sentido que tradicionalmente lhe seria atribuído, transforma-se, assim, na exploração da complexidade dos processos perceptivos.

Aqui, a obra de arte já não é só encarada no seu carácter objectual, mostrando-se, sobretudo, na sua qualidade de situação.

*Pintura sobre vidro vista do lado não pintado, produz um *infra mince**²⁰¹

Aqui podemos deduzir uma referência aos grandes vidros, ou, melhor, ao processo da sua execução.

Neste sentido, o que poderia ser encarado como um processo puramente técnico, ultrapassa essa condição para também ser encarado em toda a sua consequência conceptual.

De facto, em Duchamp, os próprios processos de fazer fazem parte de todo um jogo conceptual.

Assim, na sua obra, o produto não é um resultado, no sentido estrito, mas sim todo as relações dos resultantes.

Neste caso, a pintura sobre vidro, sobretudo pelo facto de este ser pintado por de trás, em relação à face mais destinada a ser olhada, por nela serem perceptíveis as imagens em todos os seus pormenores, e não só as suas silhuetas, pelo facto de ser sobre vidro, ou melhor, por detrás de vidro, ganha um sentido e potencialidades que lhe serão específicas.

Perante as figuras pintadas por detrás do vidro, as suas imagens não são percebidas directamente, é na superfície do vidro que se produzem.

O vidro é transparente, permite ver as imagens, mas é incontornável a sua fisicidade, e é nela que o olhar se detém, numa distância mínima entre a imagem nele projectada (e por ele, mesmo que minimamente, refractada), e a figura pintada.

Mas, de qualquer forma, essa distância existe, acentuando a virtualidade da imagem, e, possivelmente, pela poética da obra, a virtualidade de qualquer imagem.

Duchamp acentua, assim, os múltiplos graus de representação na distância que vai de um objecto, à correspondente imagem produzida no nosso cérebro e, desta forma, sublinha a não objectividade das imagens.

E, ao mesmo tempo, sendo, aqui, o vidro a operar esta diferença entre a objectividade da figura pintada e a sua imagem, não será só no campo da subjectividade que nos distanciaremos da objectividade das imagens, mas sim poderá ser no próprio campo da objectividade que a objectividade não será possível.

Desta forma, Duchamp salienta que para além da capacidade criadora do olhar, a própria realidade objectiva participa na transformação das coisas, atenuando qualquer visão puramente romântica da criatividade.

*Transparência do *infra mince**²⁰²

Ao revelar assim a qualidade de transparência do *infra mince*, poderemos, inclusivamente, deduzir que a utilização do vidro em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* poderá ser uma visualização intencional da ideia de *infra mince*.

O *infra mince* como transparência revela-se como algo que, sendo transparente, não afectará a realidade no sentido visual, o que, na assumida atitude não retiniana perante a pintura em Duchamp, não corresponderá, de forma alguma, a uma redução da amplitude dos seus efeitos.

Daqui deduzimos que não será no estritamente visual que o *infra mince* operará.

²⁰¹ idem, pág. 24

²⁰² idem, pág. 22

Sendo transparente, o *infra mince* deixa ver as imagens, mas pelo *infra mince*, as imagens já não serão a mesma coisa.

E, sendo transparente, o *infra mince* será invisível.

Assim, mais do que pela visão, será pela mente que a acção do *infra mince* será perceptível.

*Carícias infra minces*²⁰³

O tacto, sendo possível na mínima pressão da pele sobre as coisas, de certo opera no *infra mince*.

E as carícias, resultando da relação de pele com pele, consistirão numa situação duplamente *infra mince*.

E, quanto mais *infra mince* a carícia, mais carícia será, e mais maximalizado será o seu efeito.

De alguma forma, aqui, Duchamp acentua a potencialidade maior da subtileza, em perfeita coerência com a extrema elegância da sua obra.

Talvez seja essa ágil subtileza uma das razões a ainda parecer ser inesgotável a possibilidade de reflectir sobre a sua obra, o que explica a incessante publicação de livros sobre Duchamp.

Quando uma obra opera no *inframince*, afastando-se de qualquer opção estética nítida, as suas nuances tornam-se potencialidades inesgotáveis.

*Alegoria do esquecimento*²⁰⁴

Esta anotação em que Duchamp simplesmente escreve: *alegoria do esquecimento*, no contexto das reflexões sobre o *infra mince*, surge extremamente perturbante e misteriosa.

Numa imagem alegórica, o jogo entre as imagens que a compõem remete para uma outra ideia que a poética das suas inter-relações produz.

À partida, uma alegoria será possível se a ideia que visualiza for conhecida.

A ideia de esquecimento existe e podemos dizer que a conhecemos, mas será possível criar uma alegoria do esquecimento, pela própria natureza da ideia de esquecimento?

A relação com o esquecimento, de facto, terá de passar por um fenómeno *infra mince*, pelo contacto ínfimo que temos com as coisas esquecidas, que só nos permitir a sensação de as termos esquecido.

A criação da alegoria do esquecimento, pelo facto de ser *do esquecimento*, terá, sobretudo, de visualizar não as coisas esquecidas, até pelo simples facto de estarem esquecidas, mas sim o ténue elo que nos liga às coisas esquecidas, e que será possivelmente o que cria o sentimento de as termos esquecido.

A experiência da sensação desconfortável de que teremos esquecido alguma coisa é algo que todos já experimentámos, e, possivelmente, não será mais do que a manifestação desse elo *infra mince* que nos liga às coisas esquecidas.

Mas como será a alegoria do esquecimento, não de qualquer esquecimento específico, mas sim do esquecimento enquanto ideia?

Existindo a ideia de esquecimento, enquanto ideia abstracta, esta remeterá, não para qualquer sentimento individual, mas sim para o esquecimento genérico da humanidade, desta espécie que se assume e se define na capacidade de ter a capacidade de consciência.

Assim a alegoria do esquecimento, poderá ser a alegoria do que a consciência esqueceu.

²⁰³ idem, pág. 26

²⁰⁴ idem, pág. 24

Ou melhor, possivelmente, a alegoria do que terá de ser inevitavelmente esquecimento, pela fatalidade da própria consciência, cuja estrutura, inevitavelmente, só consegue abarcar tudo o que nela seja enquadrável.

Quando Duchamp, quando lhe pedem uma definição de arte²⁰⁵, diz ser a arte uma miragem, de alguma forma, poderá referir-se a ela como uma possível relação particular com esse campo do que, na consciência, pertencerá ao domínio do esquecimento.

A arte existe no seio da nossa experiência consciente, e encará-la como miragem pode levar a deduções extremamente perturbantes.

Habitualmente, à ideia de miragem associamos a ideia de desejo.

Num deserto, as miragens criam imagens de oásis, onde há água, porque temos sede, e onde à sombra, porque temos calor.

No mundo da consciência, se a arte for uma miragem, cria-se a ideia de que este mundo da consciência, será algo à semelhança de um deserto, algo que, ao mesmo tempo nos é familiar, porque nele habitamos, e nos é estranho, porque estando nele, desejamos outra coisa.

Nos desertos, é a necessidade que gera as miragens.

Na realidade do mundo da consciência, também será a necessidade que gerará a arte/miragem?

Por simples dedução, pela própria natureza da ideia de miragem, podemos dizer que sim.

Se arte é fruto da necessidade, ela relacionar-se-á com um campo que será parte integrante do próprio indivíduo.

De alguma forma, assim, poderemos entender a arte como sendo uma manifestação de um universo do indivíduo, mais amplo do que o campo da consciência poderá abarcar.

Mas acredito que esta questão não se satisfará com a mera admissão de um universo do inconsciente, sobretudo se este for encarado como uma espécie de espaço residual da consciência.

Até porque a própria palavra inconsciente, derivaria da palavra consciente, e, logo, partiria de uma mesma forma estrutural.

O campo do qual a arte poderá ser miragem, não será qualquer contraponto da consciência, ou qualquer mundo que lhe será complementar.

Assim, a arte não se relacionará com qualquer espécie de complemento da consciência, nem com qualquer universo que seja o seu negativo.

Possivelmente, relacionar-se-á com todo um campo de possibilidades, sobre o qual a consciência se estruturou, mas onde a estrutura desta não permitiu abarcá-lo em toda a sua dimensão.

Provavelmente, face a esse universo de possibilidades ao qual as miragens da arte acederão, mais do que as coisas do domínio da consciência, será a própria estrutura da consciência que lhe será alheia.

Possivelmente, este sentimento da presença de um esquecimento absoluto como provável força motriz da arte, leva os artistas a contrariar, não a consciência, que lhes é, inevitavelmente matéria prima, mas sim a sua estrutura.

Desta forma, os artistas, seres também estruturados pela consciência, como quaisquer indivíduos, na intuição desse vasto campo de esquecimento, procuram ultrapassar a estruturação da realidade pela consciência, possivelmente pela intuição de que a inteligência não será de todo dominável pela sua estruturação.

De facto, cada indivíduo será um ser dotado de extrema ambiguidade, no sentimento de que consciência e inteligência, não serão, de todo, a mesma coisa, e de que a inteligência terá a possibilidade de operar para além da estruturação da consciência, e de, inclusivamente, poder utilizar os dados conscientes, em novas formulações que não sejam, de forma alguma, geridas pela estruturação da consciência.

Se, continuando a utilizar a ideia de miragem como poética para aceder aos processos e motivações da arte, teremos de admitir que, para arte, a realidade consciente será como que um deserto.

²⁰⁵ *Marcel Duchamp, a game of chess*, um filme de Jean-Marie Drot, 1963, ed. Phaidon 1987

Sendo a realidade consciente um deserto, e um deserto no seu sentido de lugar onde não reconhecemos nada que faça dele um habitat, todo o campo que lhe escapa e ao qual, pela arte teremos possibilidade de aceder por miragem, parece ser, de facto, o nosso verdadeiro habitat, até porque as miragens são imagens geradas por esse desejo de encontrar habitat onde não há habitat possível.

Desta forma, a arte não será o puro imaginário, mas sim a emergência de uma realidade mais real, do verdadeiro habitat, o qual a operatividade da estruturação da consciência não só não consegue abarcar, como dele nos distancia.

Assim, a arte talvez seja motivada por esse desejo de compensar essa desertificação da realidade operada pela consciência.

A consciência que parece permitir conhecer e que, ao mesmo tempo, pela sua estrutura, da qual a pura racionalidade é uma acentuação, na sua relação com a realidade, a esvazia.

Mas esse vasto campo que, na consciência, estará ausente, ou, melhor, que pertencerá ao domínio do esquecimento, manifesta pela arte, mais do que a sua presença, a sua qualidade de imanência.

Esta ideia de *infra mince*, como nos é dada por Duchamp, nos seus múltiplos exemplos, por ser uma entidade ínfima, situa-se nos antípodas de qualquer ideia de estrutura que se assemelhe à da racionalidade, cujo artifício de síntese encarará, inevitavelmente, qualquer nuance como pura acidentalidade.

O *infra mince*, mostra-nos uma dinâmica da realidade catalisada por pequenas coisas.

De certa forma, este interesse pela ideia de *infra mince* encontra uma eficaz visualização na acumulação intencional de pó sobre os *Grandes Vidros* antes da sua conclusão, ou melhor, antes de Duchamp os ter deixado *definitivamente inacabados*.



Élevage de poussière, 1920, fotografia de Man Ray

E até o facto de Duchamp os ter deixado *definitivamente inacabados*, cuja conclusão, sendo adiada, se abre ao vasto campo das possibilidades, ecoa, assim, a cintilação *infra mince* da realidade, na sua permanente mutabilidade.

Se, *no tempo*, um objecto não é o mesmo num segundo de intervalo, a intencionalidade de deixar os *Grandes Vidros definitivamente inacabados*, pode resultar, também, da consciência deste facto.

Até porque a ideia de acabado é sobretudo fruto da racionalização e, de facto, não existe na natureza, onde nada está acabado, e onde cada estado das coisas, mesmo que instantâneo, é sempre uma realidade distinta.

A acumulação accidental de pó sobre os *Grandes Vidros*, revela a manifestação das pequenas coisas na realidade.

O pó, pelo próprio facto de ser lixo, seria imagem do que o traço grosso da racionalidade consideraria desprezível.

Mas as formas que o pó assume ao acumular-se, não serão, de forma alguma, meramente accidentais.

A acumulação de pó rege-se por leis próprias, mas leis condicionadas pelas pequenas e variáveis formas daquelas partículas, sendo praticamente encontrar qualquer fórmula determinista que preveja as formas que cada acumulação de pó assumirá.

O *infra mince*, mostra-nos uma dinâmica da realidade que, sendo catalisada por pequenas coisas, poderá parecer alheia a qualquer organização estrutural.

Desta forma, poderia parecer ser inconciliável, em Duchamp, esta reflexão sobre o *infra mince* e o prazer do xadrez.

O xadrez é uma estrutura que permite possibilidades infinitas, mas, de qualquer forma, as que a sua estrutura permite.

O cartaz que fez para o terceiro campeonato de xadrez de França é extremamente eloquente na dimensão simbólica que Duchamp atribuía à ideia de xadrez.

Aqui, a abstracção do plano de um tabuleiro de xadrez é transformada na sugestão de uma dimensão espacial.

Os quadrados do xadrez transformam-se em cubos organizados numa composição de forte dinamismo.



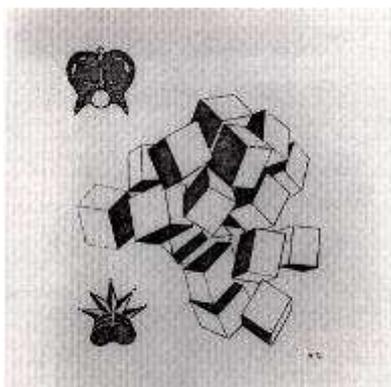
Cartaz de Duchamp para o terceiro campeonato de xadrez de França, 1925

E essa composição de quadrados/cubos é representada sobre a silhueta de uma coroa cuja forma faz sugerir que será uma espécie de objecto híbrido, entre a coroa e o chapéu.

De certa forma, assim, Duchamp sugere, com esta imagem, a dimensão mental do xadrez, ou do que a ideia de xadrez pode implicar.

O xadrez, ultrapassando, assim, a sua condição de jogo num plano e transpondo-se para a tridimensionalidade, assumindo uma dimensão espacial, transmite a imagem da sua potencialidade simbólica para se relacionar com a dinâmica da própria realidade.

Num outro desenho, Duchamp ter relacionado uma composição semelhante, de quadrados de xadrez transformados em cubos, com imagens à semelhança de logotipos, das peças do um rei e da rainha.



Rei e rainha, 1968

E assim, integrada, de certa forma, a ideia de indivíduo no seu sentido universal na abstracção daquelas duas figuras, nesta imagem da realidade/jogo de xadrez.

E a realidade surge como um *reino* que, mesmo na não arbitrariedade de um jogo de xadrez, consiste num campo de infinitas possibilidades onde o seu próprio espaço pode assumir múltiplas formas, ultrapassando qualquer possibilidade de uma simplificação racional.

Na permanente instabilidade espacial desta realidade/jogo de xadrez, quaisquer coordenadas fixas serão completamente impossíveis.

Aqui já não se tratará só da infinidade de movimentações e combinações que as peças de xadrez podem tomar num campo fixo.

Sendo o seu campo dado pela relação sempre mutável daqueles quadrados que se transformaram em cubos, em relação aos seus movimentos nem fará sentido tentar determinar as direcções que poderão tomar, já que a própria ideia de direcção aqui não terá lugar.

Nesta explosão do plano de um tabuleiro de xadrez, o campo resultante ganha uma extrema complexidade, possivelmente à imagem da complexidade da realidade.

Será, possivelmente, pela sua complementaridade, que encontraremos sentido, na simultaneidade do interesse pelo xadrez e da reflexão sobre a ideia de *infra mince*.

Ao mesmo tempo, a simplicidade da estrutura do xadrez que o poderia aproximar da simplificação operada pela racionalidade, e, até, inclusivamente pela sua organização geométrica, é, sobretudo, possibilitadora do seu vasto campo de possibilidades.

E é no sentido em que cada mínima alteração no curso de uma partida de xadrez influencia todo o seu desenvolvimento que estas características do xadrez podem encontrar grandes afinidades com as qualidades da realidade sugeridas pela ideia de *infra mince*.

Em relação à dinâmica da realidade, o xadrez, enquanto ideia, e a noção de *infra mince* poderão ser encarados enquanto sentidos complementares.

O *infra mince* que, operando na ínfima escala das coisas, em tudo se poderá manifestar, o xadrez, como abstracção poética da não arbitrariedade da relação entre as coisas, e, inclusivamente, da não arbitrariedade das manifestações do *infra mince*.

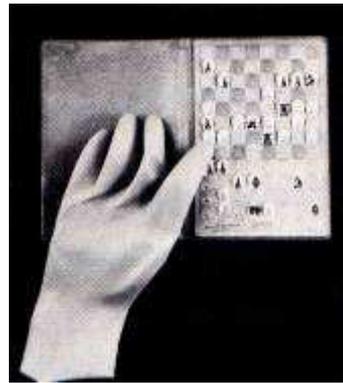
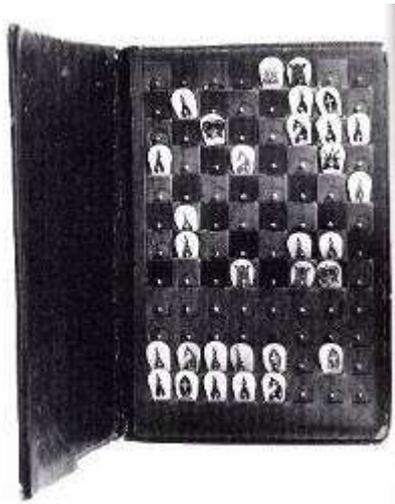
Frequentemente temos a tendência de atribuir à arbitrariedade tudo o que seja demasiado complexo para ser abarcado no traço grosso da racionalidade.

E, com *Xadrez de bolso com luva de borracha*, Duchamp dá-nos uma imagem eloquente do que seria tentar ignorar o carácter *infra mince* da realidade.

Se quisermos jogar com um xadrez de bolso como este, usar luvas de borracha estará bem longe de ser o melhor processo.

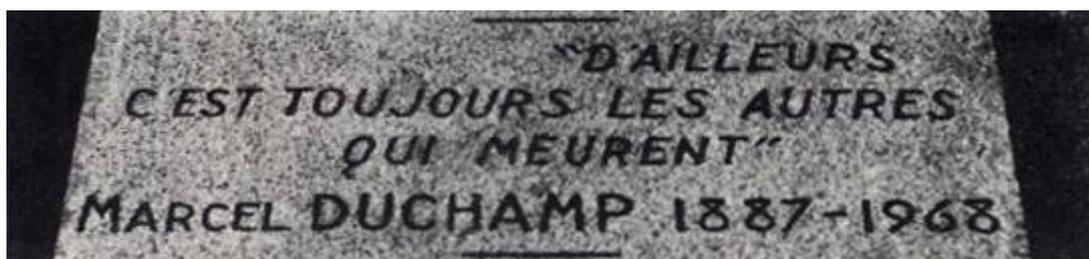
O que será semelhante à condição de uma estrita racionalidade, sem sensibilidade suficiente para abarcar a importância das pequenas coisas na forma como a realidade se desenvolve.

Sobretudo quando estas se regem por um xadrez que opera no *infra mince*.



Xadrez de bolso, e Xadrez de bolso com luva de borracha, 1944

**X- Sendo dada a obra de Duchamp...
(*Étant donnés* e a alegoria do esquecimento)**



Epitáfio na sepultura de Marcel Duchamp no cemitério de Rouen

Quando se julgava ter Duchamp há muito abandonado a produção de obras de arte, o que, inclusivamente, levou a especulações sobre a importância estética desse abandono, sobretudo pela poética produzida pelo facto de se ter passado a dedicar, não à arte, mas sim ao xadrez, Duchamp, secretamente, concebia e trabalhava na execução laboriosa e complexa, nos próprios desafios técnicos, de uma nova desconcertante obra.

Esta ideia do seu abandono da arte, era algo que Duchamp, estrategicamente, fomentava, e a revelação desta obra depois da sua morte surgiu como mais uma surpresa de Duchamp para todos os que viam o seu abandono da arte como a sua derradeira atitude estética, celebrando, inclusivamente o seu radicalismo.

Sendo dados: 1º- A queda de água ; 2º-- O gás de iluminação, foi uma obra que se destinava a ser conhecida só depois da morte de Duchamp, o que se torna um facto indissociável da sua poética.

Sendo uma obra destinada a só postumamente ser mostrada, este facto aproxima-a do sentido de um testamento.

Assim, *Étant donnés* parece oferecer-se a uma possível interpretação enquanto obra de síntese de todo o percurso de Duchamp.

E, se encarada como obra/testamento, *Étant donnés*, pode surtir um efeito retrospectivo em relação a toda a obra de Duchamp.

Sendo dados: 1º- A queda de água ; 2º-- O gás de iluminação, por vontade expressa de Duchamp, foi instalada numa das salas do Museu de Arte de Filadélfia, onde está exposta grande parte da sua obra.

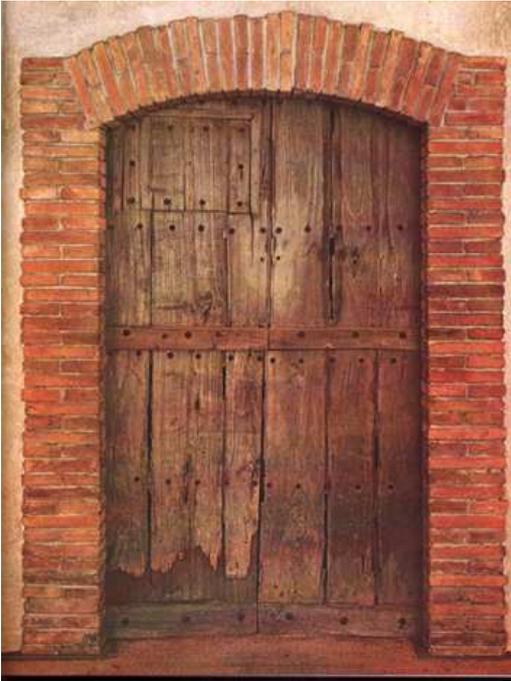
Desejando evitar a sua dispersão Duchamp procurou que a sua obra estivesse representada, o mais possível, numa só colecção, a colecção de Walter e Louise Arensberg (e a escolha do Museu de Arte de Filadélfia, para a sua doação, foi uma escolha que o próprio Duchamp aconselhou).

Em *Étant donnés*, o espectador é confrontado com uma velha porta de madeira carcomida.

A porta não se abre, mas o espectador atento descobre nela dois orifícios que o tentam a espreitar e a desvendar o mistério.

E, assim depara com uma imagem de enorme poder ilusório, num dos mais eficazes trompe l'oeil da história da pintura .

Tendo *Étant Donnés* sido instalado numa pequena sala do Museu de Filadélfia, última sala dedicada à obra de Duchamp, pela sua semi-obscuridade, frequentemente passa despercebida dos visitantes menos atentos.



Aquela porta, à partida, pareceria encerrar uma espécie de beco e, inclusivamente, até pelo seu aspecto degradado, poderia surgir como estando numa parte do museu que, só acidentalmente, não se teria escondido dos olhares do público.

E, tudo isto, só acentua o sentido mágico da surpresa.

Duchamp, ao deixar aquela imagem atrás da porta só ser vista por aqueles dois orifícios, determina o ponto de vista exacto para a ilusão, numa espécie de monumentalização de um efeito *viewmaster*.



Visitante do Museu de Arte de Filadélfia espreitando *Étant donnés*

Através dos orifícios da porta, surge uma abertura numa parede em contra luz, abertura de contornos irregulares, como se fosse fruto de uma demolição acidental.

Através dessa abertura, no plano mais próximo, como primeiro plano de uma paisagem, um corpo nu de uma mulher sobre um monte de gravetos, as pernas impudicamente abertas, sexo sem pêlos e rosto escondido só deixando ver uma madeixa de cabelo ruivo, elevando na mão esquerda, uma lâmpada de gás de iluminação.

Tudo isto, numa suave e, ao mesmo tempo, intensa, atmosfera luminosa, criando a sensação de um espaço ao mesmo tempo irreal e extraordinariamente nítido.

E a sensação criada é semelhante à que seria experimentada se estivéssemos perante uma concretização material de um habitat de fadas e duendes, o que aumenta a estranheza do que seria, à partida, uma imagem de pura sugestão erótica.

Qualquer reprodução fotográfica de *Étant donnés*, não consegue, de todo, aproximar-se da experiência do contacto com esta obra.

E a imagem de *Étant donnés*, na sua extrema nitidez, gera a sensação de que a fantasia terá ganho objectividade.

Com *Étant donnés*, parecemos estar perante a descoberta insólita de que, afinal, o mundo da fantasia existia mesmo, naquela espécie de porta para outra dimensão.

A sensação da experiência de outra dimensão é acentuada pela perfeita ilusão de uma vasta abertura espacial, sobretudo sabendo tratar-se de algo que existe num espaço mínimo.

Mas este sentido encantatório da atmosfera desta imagem contrasta com a fisicidade daquele corpo.

É grande a objectividade daquele corpo como imagem, e como facto, sobretudo sabendo que é feito de gesso coberto com pele de porco, o que lhe acentua a crua materialidade.

Mas a sua mão, que eleva uma lâmpada de gás, confere-lhe, ao mesmo tempo, o sentido de uma figura alegórica, de simbolismo misterioso.

A relação desta obra com o espectador é, estrategicamente, de uma sensualidade solitária.

Só podendo ser vista por uma pessoa de cada vez, de certa forma evoca os prazeres solitários já sugeridos por *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, mas, o que seria, nos *Grandes vidros*, uma aproximação esquemática a uma experiência de outra dimensão, transforma-se, aqui, na ilusão de uma experiência concreta.

Em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, a figura da noiva não é mais do que a representação de uma imagem residual daquela entidade da quarta dimensão ao trespassar momentaneamente a tridimensionalidade.

Aqui, parece estarmos perante a sua materialização, ou, mesmo, como se, através daquela porta, pudéssemos aceder à experiência da própria quarta dimensão, pela presença material daquele corpo.

La mariée mise à nu par ses célibataires, même, seria como que uma representação gráfica de algo que nunca poderia ser visível.

Mas *Étant donnés* parece anular a distância entre o onírico e o objectivo.

Perante o espectador, aquele corpo onde o pudor não existe, de sexualidade demasiado explícita, num erotismo sem qualquer sofisticação, parece, ao mesmo tempo, e pelo contexto em que é mostrado, evocar um tempo anterior ao Pecado Original, antes de qualquer pudor ser inventado.

Na atmosfera paradisíaca daquela paisagem, aquela mulher surge à semelhança de Eva antes da ideia de nudez, que só existiu a partir do momento em que começou a cobrir o corpo.

A exposição do seu sexo, mais do que ter qualquer intento provocatório, parece ser mostrar uma sexualidade antes de qualquer artifício, como se representasse a pureza de um estado animal onde qualquer ideia de vergonha não faria qualquer sentido.

O seu corpo sobre os gravetos repousa como se estivesse confortável, na visualização de uma ideia de completa simbiose com a Natureza, e, ao mesmo tempo, contrastando com a sua materialidade, confere-lhe uma sensação de imponderabilidade, como se aquele corpo fosse, simultaneamente, matéria e ideia.

E esta ideia de Natureza sem qualquer hostilidade, tão absolutamente acolhedora, faz-nos crer que estaremos perante a sugestão de um mundo pré-artifício, ou seja, a sugestão de um mundo antes do artifício ser necessário.

Ao mesmo tempo, aquela lâmpada de gás de iluminação evoca o mundo artificial, como se tivesse anulado a distância entre um mundo natural ancestral e o mundo pós-artifício.

E aquela lâmpada de gás de iluminação, evocando o artifício, não evoca o seu sentido utilitarista, inclusivamente, pelo facto de, quando esta obra foi concebida, há muito que a iluminação a gás tinha sido substituída pela luz eléctrica.

Esta lâmpada de gás de iluminação aproxima-se, sobretudo, da ideia de relíquia de um artifício passado.

Na sua qualidade de peça museológica, evocando o seu sentido utilitário, já se afasta dele, estando sobretudo presente a sua condição de imagem.

Assim, esta lâmpada de gás de iluminação, mais do que o faria qualquer dispositivo de iluminação actual, cumpre a função de evocar a luz artificial, não no seu sentido quotidiano, mas sim enquanto ideia.

Nesta obra, na relação entre a curiosidade e o erotismo, o espectador vê o que esperaria ver.

Esta curiosidade pela nudez, no sentido de experiência solitária, decerto terá sido prevista por Duchamp, e, inclusivamente, naquele espaço público de um museu, até algum eventual embaraço, o que acentua a distância entre o sentido de idealização de uma imagem e a realidade do espectador.

Mas o que poderia resultar numa extrema crueza provocatória, é, ao mesmo tempo, a grande subtileza da presença daquele nu em *Étant donnés*.

Na atmosfera de onírica de *Étant donnés*, a forma como aquele corpo se expõe, pelo contraste que estabelece, contrariando qualquer sintonia óbvia, confere subtileza à fantasia.

E, subtilmente, o onírico absorve a própria materialidade, ultrapassando qualquer ideia preconcebida do que o onírico deveria ser.

Ao mesmo tempo, *Étant donnés* parece ser uma síntese da representação em pintura:

- A representação da paisagem, evocação da paisagem como género pictórico.
- O nu como género recorrente, em qualquer época, na pintura.
- A evocação da perspectiva, numa composição onde a própria ilusão de profundidade é acentuada pela descoberta de uma insólita abertura espacial.
- O *trompe l'oeil*, na recuperação da pintura enquanto simulacro de realidade.

De facto, este sentido de *trompe l'oeil* domina toda a obra e, se compararmos a porta em *Étant donnés* com uma imagem da porta na sua condição original, verificamos que Duchamp, nas tábuas que colocou por detrás para tapar aberturas causadas pela degradação da madeira, pintou com uma leve patine, manchas semelhantes à dos recortes da madeira apodrecida, mas não semelhantes ao ponto de serem tomados por a sua sombra, tornando mais clara a sua qualidade de artifício.

De certa forma, à imagem de uma subtileza *infra mince*, Duchamp atenuou a existência concreta daquela porta para a aproximar do artifício do *trompe l'oeil*.

E, assim, esse pequeno gesto atenuou, simultaneamente, qualquer sentido de puro ready-made daquela porta, estabelecendo, assim uma ponte entre o concreto e a representação.



Mme Marcel Duchamp junto à porta que foi utilizada em *Étant donnés* na sua localização original em Cadaqués, Espanha e pormenor da mesma porta em *Étant donnés*

A composição, ao mesmo tempo, parece uma evocação da pintura alegórica, na sensação de que aquele nu e aquela paisagem remeterão para outros sentidos.

Aquele nu, mais do que a sua pura exposição, parece evocar a ideia de nu, e, na sua relação com a lâmpada de gás de iluminação e com a paisagem, parece querer compor um enigma, ou uma evidência a que chamaremos enigma, por não se enquadrar facilmente numa possível racionalização.

De facto, aqui, Duchamp parece recuperar muito do que a ruptura modernista tinha ultrapassado.

Desta forma, esta obra parece surgir de um entendimento da arte no seu sentido mais intemporal.

Evocando as representações da arte, e, sobretudo, as que fizeram tradição, e, ao mesmo tempo, evocando uma ancestralidade paradisíaca, de certa forma, Duchamp parece relacionar-se, mais do que com a arte, com o que poderá ser a sua essência.

De certa forma, é como se os géneros da pintura, que assumimos como mero fruto da tradição, possuíssem motivações originais das quais já tivéssemos esquecido o sentido.

Existindo, aqui, algum sentido de humor corrosivo, sê-lo-á, sobretudo em relação às concepções teóricas preconcebidas do que será a arte e não em relação à arte em si.

Nesta relação com a tradição, numa pintura sem tempo, dilui-se qualquer sentido de anti-arte, afirmando-se a arte para além de qualquer expectativas do que a arte seja, e, neste caso, contrariando qualquer previsibilidade em relação ao que seria uma obra duchampiana.

Por outro lado, assim, Duchamp reforça a ideia de que, quanto muito, se fosse possível encontrar um padrão em relação ao qual se definisse o que seria uma obra duchampiana, seria a imprevisibilidade que o poderia definir.

Assim, na relação com a pintura, *Étant donnés*, surge como uma espécie de alegoria desse esquecimento, ou antes, como os primeiros dados para a formulação de um misterioso enigma em cuja solução poderá, eventualmente, estar a cura dessa amnésia.

Na inesgotável questão de o que será, de facto fazer arte, ou o que é que motivará arte, esta obra mais não faz do que propor o início do enunciado de uma equação.

E é extremamente significativo tratar-se, assim, de uma espécie de equação incompleta.

O facto de estarmos perante uma equação incompleta, cria a sensação de se estar no limiar de algo do qual ainda não se terá ganho consciência.

E o incompleto desta equação será, possivelmente a imagem dessa semiconsciência.

Ao mesmo tempo, a forma deste título, nesta equação incompleta, remete para um campo onde não fará sentido falar de verdadeiro ou falso, remetendo para a própria natureza da ambiguidade da arte.

Face a qualquer relação racional com a realidade, *Sendo dados: 1º- A queda de água ; 2º-- O gás de iluminação*, parece propor um re-equacionar da abordagem das coisas.

A sugestão de uma nova equação, mesmo num campo onde *il n'y a pas de solution, parce qu'il ny a pas de problème*, pode fazer crer na aproximação a um limiar onde as coisas possam vir a adquirir uma maior clareza. E a forma incompleta desta equação faz crer que poderemos estar, aqui, perante os primórdios de uma renovada forma de utilizar a inteligência para uma nova forma de conhecimento.

*Segundo todas as evidências, o artista age à maneira de um ser mediunímico que, do labirinto para lá do tempo e do espaço, procura o seu caminho até uma clareira*¹¹⁶

E, sendo dados: 1º- a queda de água; 2º- o gás de iluminação, é catalisado o subjectivo jogo mental das sensações numa equação que, infundavelmente, procura forma no próprio espectador.

Na relação entre a natureza e o artifício, podemos tentar encontrar uma relação entre a energia de uma queda de água e a iluminação a gás.

Se a lâmpada de gás de iluminação fosse substituída por uma lâmpada eléctrica, poderíamos ser tentados a ler uma alegoria da evolução do artifício pelo aproveitamento da energia natural, como as barragens o fazem, para a produção de electricidade.

Mas aquela lâmpada, ao ser de gás, desvia qualquer leitura demasiado linear, gerando uma ambiguidade de uma poética bem mais abrangente.

E esta equação ganha múltiplos campos de leitura:

Na sua relação com a tradição pictórica - Sendo dada: a história de arte...

E, como obra/testamento, na sua relação com o seu próprio percurso como artista - Sendo dadas: as obras de Duchamp...

¹¹⁶ Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág.187 (excerto de uma intervenção que Marcel Duchamp fez numa reunião da Federação Americana das Artes em Houston)

Neste sentido, *Étant donnés*, inevitavelmente, parece relacionar-se com as suas *boîtes-en-valise*.

Sendo uma obra destinada a só ser revelada após a sua morte, *Étant donnés* cria o sentimento de que será uma espécie de enigma misterioso em cuja solução poderá estar a chave da leitura de toda a sua obra.

Nas *boîtes-en-valise*, estando perante as reproduções de grande parte das suas obras gera-se a ideia de que, a partir da sua inter-relação, e do que elas terão de comum poderemos aceder à essencialidade das suas motivações.

As *Boîtes-en-valise*, consistiam numa edição de vinte caixas de madeira revestidas a couro, com uma pega de couro (versão *de luxo*, das *Boîtes*, caixas de madeira, das quais Duchamp fez mais de trezentas cópias).

Cada *Boîte-en-valise* continha sessenta e nove pequenas reproduções das suas obras, *de ou por Marcel Duchamp ou Rose Sélavy* (segundo a inscrição que se pode ler em cada caixa), mais um trabalho original único, em cada caixa (nas primeiras doze, cada original consistia nas gravuras coloridas à mão por Duchamp, para guiar os trabalhos dos tipógrafos que executaram as reproduções).

Abri-do-se a caixa, esta pode-se desdobrar em vários planos aparecendo astuciosamente dispostas algumas das suas obras mais significativas: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ao centro, em celulóide transparente, à sua esquerda, *A noiva e O rei e a rainha rodeados de nus rápidos*, e, à direita: *Tu m', 9 moules malic*, e *Glissière*.

O famoso *Nu descendo as escadas* foi reservado um lugar mais discreto, por detrás do painel onde colocou *A noiva*.

Para vê-lo, há que fechar aquele painel, cobrindo assim *O rei e a rainha rodeados de nus rápidos*.



Boîte-en-valise, 1941

Salientando-se, assim, *Os grandes vidros*, e as obras mais directamente com eles relacionadas, como presença central daquela instalação portátil.

Quatro readymades também estão presentes: uma fotografia de *pente*, no painel da direita e, também à direita, junto dos *Grandes vidros*, num estreito espaço vertical, três cópias tridimensionais de *Fonte*, ... *pliant ... de voyage*, e *50cc de ar de Paris*.

De certa forma, aqui, a disposição destes três readymades parece indicar uma relação directa com *Os grandes vidros*.

A ampola de ar de Paris no topo, alinhada com os *pistons de corrente de ar* dos *Grandes vidros* (com os quais, segundo Duchamp, executaria os seus comandos).

O ... *pliant ... de voyage*, sendo alinhado com as *roupas da noiva* (as três palcas de vidro sobrepostas que separam o vidro, domínio da noiva e o vidro, domínio dos celibatários), cuja relação parece conferir àquela capa de máquina de escrever a aparência de uma saia.



Cobertura de máquina de escrever, imagem extraída de *Uderwood Victories*, 1910.

E o masculino urinol, junto às formas dos celibatários no vidro inferior, surpreendentemente, retomando a posição habitual de um urinol.

Possivelmente, este urinol que volta à sua posição, depois de Duchamp o ter invertido, evocará, sobretudo, o facto de já ter sido invertido antes.

E este retomar a posição dos urinóis vulgares, como que sugerindo um regresso ao anonimato de um urinol entre urinóis, como que, de certa forma, contaminará todos os outros vulgares urinóis da sua particular poética de já ter sido invertido e chamado *Fonte*.

Desta forma cada *Boite-en-valise*, não se limita a reproduzir as obras de Duchamp como nos apresenta uma visão sobre elas.

Nas *Boites-en-valise*, não encontramos *Rapaz e rapariga na Primavera*, obra que Arturo Schwarz considera a chave de todas as obras de Duchamp a ele posteriores.

De facto, esta exclusão leva a crer que Duchamp não consideraria tão essencial assim, e, até, perfeitamente dispensável.

Eventualmente, até as espantosas interpretações de Schwarz poderiam contribuir para esta exclusão.

Na ideia duchampiana em que *o espectador faz a obra*, a inclusão de uma pintura a que terá sido atribuído tamanha importância na leitura da sua obra, talvez fosse uma presença demasiado perturbadora e, inclusivamente, um factor de inibição a uma leitura sem ideias preconcebidas.

Arturo Schwarz, cujo sonho de juventude foi o de vir a ser psicanalista, possivelmente para, de alguma forma satisfazer esta vocação, orientou as suas interpretações da obra de Duchamp pela procura de sentidos obscuros, como que se a obra de Marcel Duchamp tivesse sido orientada por um inconsciente recalcado.

Assim, para Schwarz, aquela representação de um *Rapaz e rapariga na Primavera*, seria, sobretudo, uma imagem de uma atracção sexual recalcada de Duchamp pela sua irmã Suzanne.

Claro que, Schwarz ao afirmar que essa relação de Duchamp com a sua irmã seria do puro domínio inconsciente, escusava-se à apresentação de qualquer prova.

E, ainda hoje, é este argumento de um sentimento inconsciente que Arturo Schwarz apresenta sempre que a sua teoria é posta em causa.

De facto, uma abordagem psicanalítica pode abrir caminho para uma excessiva e abusiva liberdade da reflexão teórica em relação às intenções dos autores das obras em estudo.

Até porque, sendo a subjectividade do autor o objecto da análise psicanalítica, esta invade o seu domínio mais íntimo com o paradoxo de, ao mesmo tempo o excluir dele.

Com o alibi do domínio do inconsciente, qualquer abordagem psicanalítica pode contrariar quaisquer afirmações do autor em estudo.

Certamente nenhum artista terá uma completa consciência e previsibilidade dos efeitos e causas das suas obras, pelo menos da forma como, habitualmente, a consciência é encarada.

Mas a análise psicanalítica, sobretudo se procurar encontrar motivações em supostas pulsões recalcadas, poderá, muito facilmente, aproximar-se dos métodos da demagogia.¹¹⁷

Nas *Boîtes-en-valise*, surge outra reprodução tridimensional de um ready-made: *Porque não espirrar Rose Sélav?*

Esta surge do plano horizontal da caixa, junto aos Grandes vidros, e uma fotografia das *Stoppages étalon*, ao logo do lado esquerdo e, entre estas duas reproduções, uma caixa de cartão rectangular contendo o resto das sessenta e nove reproduções, desde *Sonata*, que surge no topo, até ao *Moinho de café*, apropriadamente colocado no fundo, já que Duchamp confessou ser aquele pequeno quadro que iniciou e, de alguma forma, terá determinado a direcção que a sua obra tomou.

Para compreender o sentido deste lugar fundador de *Moinho de café*, obra de 1911, no rumo que a obra de Duchamp tomou, é importante o próprio contexto em que esta obra foi criada.



Moinho de café, 1911

O seu irmão Raymond pediu a vários artistas, entre os quais, para além de Marcel Duchamp, Gleyzes, Metzinger, La Fresnaye, para que fizessem quadros de pequenas dimensões para serem colocados sobre o lava-louças da sua cozinha.

¹¹⁷Talvez, por estas razões, num discurso lúcido e rigoroso como o de Thierry De Duve, não tendo escapado à influência da psicanálise em *Nominalisme pictural*, esta presença da abordagem psicanalítica dilui-se nas suas obras mais recentes.

De Duve, Thierry, *Nominalisme pictural*, Les Editions de Minuit

Este contexto, num espaço onde normalmente não estão obras de arte (e, numa casa, os normalmente considerados mais dignos para colocar obras de arte serão, em primeiro lugar, as salas, em segundo os quartos e nunca as cozinhas), é perfeitamente coerente com a atitude duchampiana na exploração das potencialidades estéticas da banalidade e da indiferença, que teve a sua visualização mais evidente nos seus *readymade*, e com as potencialidades estéticas da sua questão: *Será que podemos fazer obras que não sejam de arte?*

De facto, uma cozinha afasta-se bastante da aura de um museu, mas, por outro lado, pode sugerir um mais estreita relação com a realidade.

Colocar quadros numa cozinha, é fazer, de certa forma, coabitar o mundo da estética com o mais vulgar campo do utilitário.

E, esta acentuação da anulação de quaisquer hierarquizações em relação ao que poderá ser matéria prima para se fazer arte, assume o maior radicalismo no seu *readymade* *Fonte*.

Da cozinha, com este urinol a que chamou *fonte*, Duchamp, passados seis anos de *Moinho de café*, passa a integrar as ideias relacionadas com as casas de banho no campo da reflexão estética.

De facto, Duchamp, com este gesto, ao negar qualquer restrição ao campo da estética, mostra-a em toda a sua potencialidade interventiva.

Mas, também, em *Moinho de café*, Duchamp não se limitando a representar a imagem objectiva de um moinho de café, e ao representá-lo pela descrição gráfica do seu mecanismo, revela uma relação com a imagem para além de qualquer atitude puramente retiniana.

Aqui, um moinho de café é, sobretudo, a ideia de moinho de café e não a sua imagem puramente visual.

Por outro lado, esta dimensão mecânica da imagem deste objecto, pode ser encontrada no seu *Nu descendo as escadas*, onde a desmontagem do movimento adquire a fisicidade de um mecanismo, diluindo a distância entre a natureza do movimento do corpo e a de qualquer dispositivo mecânico.

E, assim, Duchamp afasta-se de qualquer relação de acentuação afectiva com a realidade para a aparência de uma frieza na sua abordagem, coerente com a sua estratégia de indiferença que mais não será, certamente, do que uma neutralidade intencional para melhor absorver as suas potencialidades poéticas.

Nesta caixa de cartão nas *Boites-en-valise*, todas as outras reproduções estão coladas em cartões soltos, permitindo serem pegados para uma observação mais próxima.

Cada elemento é identificado por um pequeno rótulo com o seu título, data, dimensões, e outras informações pertinentes, como se tratasse de uma catalogação de museu.¹¹⁸

Duchamp confessou ser a sua primeira intenção fazer um livro, mas encontrou maior eficácia na concepção daquelas caixas com as reproduções das suas obras.

De facto, a própria organização da montagem e inter-relação dos vários planos nas *Boite-en-valise*, adquire uma dimensão que nunca teria paralelo na reprodução das obras no formato de um livro.

E o sentido de *museu portátil* das *Boites-en-valise* está patente na sua própria organização concreta.

Os seus planos adquirem funções semelhantes às de paredes.

Mas, aqui, estas são paredes móveis, cuja articulação não é arbitrária, é intencional, e contribuiu para a produção de sentido.

¹¹⁸ Os aspectos puramente descritivos destes parágrafos, tendo tido oportunidade de ver várias cópias das *Boites-en-valise*, mas não tendo tido oportunidade de as manusear, foram escritos a partir da descrição de Calvin tomkins em:

Tomkins, Calvin, *Duchamp*, ed. Chatto & Windus, Londres, 1997, pág.s 320-322

A sua organização, mais do que uma hierarquização valorativa das obras que reproduz, conduz a sua leitura, possivelmente para a maximalização dos sentidos produzidos pela sua inter-relação.

Nas *Boîtes-en-valise*, sendo dada a obra de Duchamp, esta é apresentada no sentido da mais eficaz abertura a todo um campo de possibilidades.

E as relações que a própria disposição das reproduções catalisa, subliminarmente, gera a sensação de que, na diversidade visual de soluções que estas apresentam, é no domínio da invisibilidade que estas produzem uma extrema coerência.

E a leitura da sua obra, pela teia de relações gerada dissolve qualquer leitura puramente cronológica.

O que as une parece sugerir uma essencialidade imanente onde a sucessão temporal das obras é substituída por uma simultaneidade onde as múltiplas contaminações, no limite, geram a ideia da produção de um todo uno.

E a recorrente ideia poética de que um pintor pintará sempre o mesmo quadro ganha aqui outra densidade.

E esse mesmo quadro, aqui, é sobretudo o todo resultante do campo invisível das relações que, subliminarmente, são estabelecidas.

O complexo processo de reprodução das imagens nas *Boîtes-en-valise*, apostando em morosos processos de impressão manual, diminui a distância que vai da ideia de original à ideia de cópia.

Assim, estas imagens, são cópias que se aproximam da sensação de estarmos perante um original.

Este facto sublinha, aqui, a presença destas imagens das obras de Marcel Duchamp como participando, de facto, na composição de um novo original, na ideia de reprodução como forma de fazer arte e não só na sua mera função documental.

E este jogo com a ideia de reprodução, e as relações que estabelece com a história do percurso da sua obra, traduzem uma ideia de fazer arte enquanto forma de meta-arte, inaugurando uma nova forma que não tem enquadramento nos processos artísticos tradicionais.

E a própria noção de artista é aqui enriquecida.

Desta forma a obra de um artista torna-se também sinónimo do seu percurso.

E a obra de arte vê, assim, diluído o seu carácter de objecto para a dimensão de um sistema de inter-relações.

De certa forma, com as *Boîtes-en-valise*, Duchamp, criando estes seus *museus portáteis*, não deixa ao puro devir da posteridade a forma como a sua obra será encarada.

Nas *Boîtes-en-valise* Duchamp propõe uma leitura da sua obra na potencialidade comunicativa das imagens e das suas relações.

Assim, estas surgem como que um contraponto à teoria de arte.

Estas caixas no lugar de um livro sobre a sua obra, e, sendo arte sobre arte, reforçam a ideia do papel do artista no exercício de uma forma de inteligência que, muito dificilmente, a teorização poderá abarcar.

A multiplicidade de caminhos que a relação entre as obras reproduzidas nas *Boîtes-en-valise* abre, se por um lado estimula a reflexão teórica, também cria o sentimento de que qualquer reflexão teórica será sempre incompleta.

É pela imagem e pelo jogo entre as imagens que Duchamp aqui reflecte sobre a sua própria obra, reforçando a ideia de que será no seio da arte que a arte será apreendida na sua mais completa dimensão, afirmando, assim, a sua autonomia.

Em Duchamp a arte surge enquanto uma particular manifestação da inteligência.

E, assim, como uma forma de conhecimento da realidade numa amplitude a que a estrita racionalidade nunca poderá aceder.

Se, segundo todas as evidências, o artista age à maneira de um ser mediunímico que, do labirinto para lá do tempo e do espaço, procura o seu caminho até uma

clareira,¹¹⁹ em Duchamp, o artista é encarado como sendo aquele que terá a possibilidade de uma leitura mais límpida da realidade.

E, caminhando num *labirinto para lá do tempo e do espaço*, o artista que, enquanto indivíduo, existe no tempo e no espaço, transcende a sua própria condição de ser físico.

E, assim, o ponto de vista do artista é idealizado para lá de qualquer relativização espacial ou temporal.

Desta forma se sugere que o artista será aquele com a capacidade de intuir o que de imensurável terá a realidade.

Étant donnés, como obra póstuma, parece dizer-nos tratar-se de uma obra de síntese de um pensamento.

E será aquela imagem paradisíaca que podemos ver através da porta um representação da chegada do artista à *clareira/clarividência*?

Tendo o seu título a forma de uma equação, mais parece sugerir-nos a ideia de caminho e não de chegada.

Mas a simultaneidade da imagem de uma miragem com a forma de uma equação parece sugerir-nos que, na forma como a inteligência se manifesta em arte, a revelação, aqui, não será a de uma verdade na forma como a razão habitualmente a entende.

O que é revelado em *Étant donnés* é, sobretudo, uma outra forma de entender a inteligência.

Aqui, a chegada à *clareira*, ao mundo da *clarividência*, é sobretudo a chegada à capacidade de explorar as potencialidades da inteligência para além dos limites do pragmatismo da racionalidade.

E, na relação com o espectador, no sentido em que *o espectador faz a obra*, Duchamp parece não fazer mais do que lembrar e estimular capacidades esquecidas.

Talvez, sobretudo, as capacidades de se deixar estimular os sentidos, em absoluta permeabilidade, sem qualquer limites e preconceitos, numa aproximação a uma percepção límpida das coisas.



Roda de bicicleta, réplica de 1951, a partir de original de 1913.

Possivelmente será neste sentido que Duchamp encarou o seu ready-made *Roda de bicicleta* como algo que ajudaria *as ideias a saírem da cabeça*.

*Tinha sobretudo a ver com a ideia de acaso. De certa forma, tratava-se, simplesmente, de deixar as coisas correr por si mesmas...ajudar as ideias a saírem da cabeça. Ver aquela roda rodar era bastante reconfortante, uma espécie de abrir de avenidas para outras coisas que não a vida material do dia a dia... Eu gostava de olhar para ela, assim como gosto de olhar para as chamas dançando na lareira.*¹²⁰

Esta relação de Duchamp com *Roda de bicicleta*, no seu estímulo ao pensamento, não deve ser alheia ao facto de, pela própria justaposição da roda com o seu eixo no banco, esta se aproximar de uma forma antropomórfica.

¹¹⁹ Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris 1994, pág.187 (excerto de uma intervenção que Marcel Duchamp fez numa reunião da Federação Americana das Artes em Houston)

¹²⁰ Marcel Duchamp em Schwarz, Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, pág. 442

A roda, no lugar de uma cabeça, cuja rotação sugere uma relação simultaneamente centrífuga e centrípeta com a realidade envolvente, poderá ser uma imagem eloquente da própria forma como Duchamp estrutura o seu pensamento estético, onde a ambiguidade das suas obras é sinónimo da maior permeabilidade em relação a todos os estímulos.

E, na obra de Duchamp, o verdadeiro e o falso não têm lugar, encarando o niilismo como uma forma particular de inteligência.

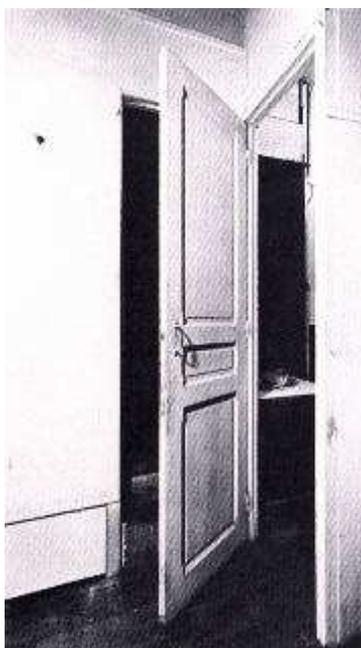
Na relação com o espectador, a obra de Marcel Duchamp é, simultaneamente, transparente e enigmática.

Transparente, se entendermos a inteligência no seu campo mais vasto, e enigmática, se não a conseguirmos libertar do campo mais estrito da racionalidade.

Neste sentido, é emblemática a porta que concebeu para o seu apartamento em Paris, no número 11 da rua Larrey.

Esta porta conseguia estar, ao mesmo tempo, aberta e fechada.

Se fechava o quarto, abria a casa de banho, se fechava a casa de banho, abria o quarto.



Porta, 11 rue Larrey, 1927

Transportando, com esta porta, o seu pensamento estético para o domínio utilitário da sua casa, Duchamp, desta forma, cria a sua habitação à imagem da forma como encara a realidade, onde poderão coexistir sentidos que a razão consideraria contraditórios, ou, melhor onde a própria ideia de contrário não fará sentido.

Entender o percurso estético de Marcel Duchamp numa relação estrita com a história de arte poderá ser bastante redutor.

Mais do que a sua relação com os factos da história de arte, é importante a forma como a sua obra pode influenciar a forma como encaramos o pensamento.

De facto, só pela liberdade de pensamento que a arte pode permitir, nas potencialidades comunicativas das imagens, seria possível o pensamento duchampiano.

Mas o seu pensamento estético não se esgota nas meras expectativas do que normalmente é entendido como o domínio da estética.

Será, sobretudo, pela revelação de uma mais completa noção de inteligência e das capacidades da inteligência que se fará justiça à obra deste autor que não gostava de ser chamado artista.

Até porque, na tradição do que seria ser um artista, o domínio em que Duchamp operava, partindo do campo tradicional arte, seria bem mais vasto.

Conclusão

Enquanto artista plástico, mais do que uma reflexão teórica aposteriorística perante a obra de Duchamp, procurei, pelas pistas que as suas obras e os seus escritos fornecem, comungar das questões em jogo nos próprios processos de concepção.

Ao mesmo tempo, creio ter conseguido que esta ousadia de cumplicidade com Duchamp se afastasse de tentações puramente especulativas.

Na relação que estabeleci entre as suas obras, perante os dados que estas ofereciam, a reflexão teórica foi conduzida pelas questões que estas potenciavam mais do que pela interpretação.

Assim, não encarei as obras de Duchamp como qualquer código a decifrar, mas sim na sua qualidade de estímulos à reflexão teórica.

Desta forma, perante as suas obras, não procurei uma leitura em profundidade, no sentido da pura descoberta das causas.

Colocando-me na qualidade de espectador, foram sobretudo pelos seus efeitos, na complexidade do acto de as perceber, que as reflexões foram conduzidas.

E, na forma como encaro a produção artística, entendo que será nos efeitos de uma obra de arte que poderemos encontrar as suas causas.

No processo criativo, as motivações que conduzem à concepção de uma obra de arte estão sobretudo na previsibilidade dos seus efeitos.

Nesta perspectiva, procurei afastar-me de qualquer abordagem de teor psicanalítico, ou de quaisquer processos que, como a psicanálise, procurassem sentidos escondidos.

Entendo que a obra de Duchamp, como qualquer obra de arte, cumprindo-se no espectador, procura a comunicação.

Encarar uma obra como mistério a desvendar seria contrariar a própria natureza de uma obra de arte.

E o que poderá surgir como misterioso para a racionalidade, poderá, pela intuição, ser transparente para a percepção.

Acredito que o facto de ser artista plástico contribuiu para uma maior motivação na abordagem do objecto desta dissertação, que, pela incontornável cumplicidade estabelecida, resultou num processo que, partindo do estudo da obra de Duchamp, simultaneamente, adquiriu a qualidade e a produtividade de um estudo introspectivo.

De facto, ao nos entregarmos ao estudo da obra de Marcel Duchamp a ideia de obra de arte transcende o campo estrito dos objectos entendidos como artísticos para ser afirmada, sobretudo, na sua qualidade de forma de conhecimento.

Consciente da impossibilidade de um rigor absoluto quando se transpõe um discurso plástico para um discurso escrito, esta abordagem da obra de Marcel Duchamp, terá, fatalmente, de ser encarada na sua qualidade de aproximação incompleta a um campo que o discurso escrito nunca poderá ambicionar abarcar.

De qualquer forma, esta reflexão, encarando-a enquanto produto da minha qualidade de espectador, terá ajudado a tornar consciente muito do que, numa primeira aproximação, existiria no domínio da sensação.

A forma como estruturei o pensamento e o discurso nesta dissertação, certamente não terá permitido explorar algumas questões importantes.

Mas, ao mesmo tempo, é qualidade da própria obra de Marcel Duchamp ser sempre inesgotável nas abordagens que permite.

Quando iniciei o processo que me levou ao projecto final desta dissertação, inevitavelmente, tive de escolher caminhos e pontos de vista.

Acredito que qualquer obra de Duchamp que aqui tenha uma maior presença num determinado capítulo, na sua ambiguidade, enquanto simultaneidade de sentidos, poderia ser abordada em capítulos desta dissertação onde, por força da inevitável estruturação desta dissertação, nem sequer é referida.

De qualquer forma, mais do que o estudo analítico da obra de Marcel Duchamp, encarei esta, sobretudo, enquanto fonte catalisadora de conhecimento.

Nesta perspectiva da sua obra pelos seus efeitos, sobretudo na sua consequência filosófica, não procurei qualquer abordagem biográfica que não considerasse relevante para os objectivos a que me propus.

Esta dissertação foi elaborada no contexto de um curso de arquitectura, mas não procurei, intencionalmente, qualquer relação óbvia com a arquitectura.

Em obras como os readymade janelas *La Bagarre d'Austerlitz* ou *Fresh window*, a porta simultaneamente aberta e fechada *11 rue Larrey*, ou, mesmo, a porta de *Étant donnés*, a coincidência com elementos obviamente arquitectónicos poderia ser tentadora num discurso mais directamente associado à arquitectura.

Mas, esta dissertação, sendo feita a partir da obra de Duchamp, como ele, não se ocuparia propriamente de objectos cujas características físicas, por si só, se enquadrassem no que, tradicionalmente, seria imediatamente considerado obra de arte.

Da mesma forma, não procurei a relação com a arquitectura pelo carácter estritamente objectual de cada obra, e, na obra de Duchamp, procurei, antes de tudo, a essencialidade das ideias.

Mas, como que a título de conclusão, voltarei a referir a porta *11 rue Larrey*, sobretudo pelo carácter simbólico de uma relação produtiva com as questões da arquitectura.

Esta porta, ao ser simultaneamente aberta e fechada, e, na sua localização original, fechando o quarto, quando abre a casa de banho e fechando a casa de banho, quando abre o quarto, produz a sua própria imaterialização.

Sendo simultaneamente aberta e fechada, esta porta transcende o seu carácter objectual numa condição de uma permanente transitoriedade.

Esta porta, tem este carácter de imagem de perpetuação de uma condição de passagem de um estado a outro, comum a outras obras de Duchamp, como o seu *Nu descendo as escadas*, a *Passagem da virgem à noiva*, o urinol chamado *Fonte*.

No *Nu descendo as escadas*, é a passagem de um lugar a outro que é representada, e a representação do movimento do nu e não da imagem de um nu, mais do que a dissolução física deste, é uma tradução dessa passagem.

A *Passagem da virgem à noiva* é a representação da passagem de uma condição a outra, não é uma personagem que é representada, mas sim, na própria abstracção das formas, a passagem da condição de virgem à condição de noiva enquanto transformação de uma ideia noutra.

Assim como no *Nu descendo as escadas*, na *Passagem da virgem à noiva*, a representação é feita na completa ausência de qualquer personagem porque o que é representado é sobretudo uma ideia.

*...misturar as ideias e a sua apresentação visual atraíam-me enquanto técnica.*¹²¹

Duchamp, manifestando o seu interesse pela possibilidade da arte de transformar uma ideia numa imagem, e encarando esta capacidade enquanto técnica, salienta o sentido da arte enquanto processo de fazer.

E, assim, a arte como acto de tornar as ideias visíveis, mais do que um mero meio de representação.

¹²¹ *Marcel Duchamp, in his own words*, vídeo , The collectors series, The Museum of Modern Art

Com o readymade *Fonte*, ao inverter a posição habitual de um urinol e ao chamá-lo *fonte*, Duchamp mais do que a apresentação de um urinol ou a representação de uma fonte, mostra a passagem da ideia de urinol à ideia de fonte.

Mas a imagem da passagem de uma ideia a outra, ao contrário da *Passagem da virgem à noiva* e do *Nu descendo as escadas*, já não é produzida no visual, num processo de imaginar que acontece na mente do espectador e não na sua visão.

A porta *11 rue Larrey*, enquanto objecto que transcende a sua qualidade de objecto, poderá ser a própria imagem da ideia de arquitectura, que, tendo concretização na materialidade, é no domínio do imaterial que é concebida, e também é no domínio do imaterial que é vivida.

A arquitectura é, simultaneamente imagem e produção de espaço, espaço que transcende a condição física, no campo dos percursos e das percepções.

A arquitectura é a actividade que consiste em produzir espaço sensível. Por espaço sensível, entendemos aqui não o espaço vazio e puro, que cada um representa assim que pensa em espaço, mas um espaço real, constituído pelas coisas, o espaço que é as coisas, não o que as contém.

Se nós procurarmos determinar a essência da arquitectura, não será, desde logo, à ciência que considera as coisas segundo a sua natureza simples de coisas existentes à qual nós devemos recorrer, essa ciência que estuda o ser enquanto ser, o qual nomeamos "metafísico"?¹²²

E Marcel Duchamp tendo, pela pluralidade do seu discurso estético, defendido a arte de quaisquer definições, sublinha a ideia de que o campo da arte, gerado por cada artista na sua qualidade de indivíduo, poderá, potencialmente, tudo abarcar.

E sob a aparência, eu sou tentado a dizer sob o disfarce, de um membro da raça humana, o indivíduo existe, de facto, completamente só e único e as características comuns a todos os indivíduos tomados em massa não têm qualquer relação com a explosão solitária de um indivíduo deixado a si mesmo.¹²³

Bibliografia

¹²² Frank, Louis, texto de apresentação da exposição: *L'essence de l'architecture, Déduction métaphysique*, Museu do Louvre, 1999

¹²³ Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, pág.238 (Texto de uma comunicação de Marcel Duchamp, por ocasião de um colóquio organizado em Hofstra a 13 de Maio de 1960)

Adorno, Teodor W., "Teoria estética", arte & comunicação, ed. 70, 1993, Lisboa.

Almeida, Bernardo Pinto de, *Imagem da fotografia*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1995

Almeida, Bernardo Pinto de, *O plano de imagem*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1996

Ashton, Dore, *Rencontre avec Marcel Duchamp*, ed. L'Echoppe, Paris 1996

Borges, Jorge Luís, *Sobre o rigor da ciência, História Universal da Infância*, ed. Assírio e Alvim, 1982

Breton, André, *Antologia do humor negro*, edições Afrodite, Lisboa, 1973

Cage, John, *For the Birds, in conversation with Daniel Charles*, Londres, 1981

Camfield, William A., *Marcel Duchamp, Fountain*, ed. Houston Fine Art Press, Houston, 1989

Deleuze, Gilles, *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, col. La Vue le Texte, 1996

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Editions De La Différence, 1996

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, Paris, 1989.

Drucker, Johanna, *Theorizing modernism*, ed. Columbia University Press, Nova Iorque, 1994

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, ed. Flammarion, Paris, 1994

Duchamp, Marcel, *Engenheiro do Tempo Perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*, ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 1990

Duchamp, Marcel, *Notas*, ed. Tecnos, Madrid 1989

Duve, Thierry de, *Au nom de l'art*, Les Editions de Minuit, Paris, 1989

Duve, Thierry de, *Kant after Duchamp*, ed. The MIT Press, Londres, 1996

Duve, Thierry de, *Resonances du readymade*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989

Duve, Thierry De, *The definitively unfinished Marcel Duchamp*, ed. MIT Press, Massachusetts, 1993

Duve, Thierry, "Nominalisme pictural", Editions de Minuit, Paris, 1984

Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, ed. Fata Morgana, 1973

Gil, José, *A imagem nua e as pequenas percepções*, col. Estética e metafenomenologia, ed. Relógio d'água, Lisboa, 1996

Gough-Cooper, Jennifer e Caumont, Jacques, *Marcel Duchamp*, ed. Thames and Hudson, Londres 1993

Harnoncourt, Anne D', e McShine, Kynaston, *Marcel Duchamp*, ed. Prestel, Nova Iorque

Heidegger, Martin, *A origem da obra de arte*, Biblioteca de filosofia contemporânea, ed. 70, Lisboa, 1990

- Henderson, Linda, *Duchamp in context*, ed. Princeton University Press, Princeton, 1998
- Hofstadter, Douglas R. e Dennet, Daniel C. *The mind's I, Fantasies and reflexions on self and soul*, selecção de textos, ed. Bantam Books, Toronto, 1982
- Hopkins, David, *Marcel Duchamp and Max Ernst, The bride shared*, ed. Clarendon Press, Oxford, Nova Iorque, 1998
- Jones, Amelia, *Postmodernism and the engendering of Marcel Duchamp*, ed. Cambridge University Press, Nova Iorque, 1994
- Joselit, David, *Infinite regress, Marcel Duchamp 1910-1941*, ed. MIT Press, Massachussets, 1997
- Judovitz, Dalia, *Unpacking Duchamp*, ed. University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1998
- Kant, Immanuel, *Crítica da razão pura*, ed. Serviço de Educação da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995
- Kuenzli, Rudolf E. e Nauman, Francis M., *Marcel Duchamp, Artist of the Century*, ed. The MIT Press, Londres, 1996
- Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, ed. Les dossiers Belfond, 1985
- Levinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, Edições 70, Biblioteca de filosofia contemporânea, Lisboa, 1988
- Levinas, Emmanuel, *Totalidade e Infinito*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1988
- Lyotard, Jean-François, *Les transformateurs DUchamp*, éditions Galilée, Paris, 1997
- Marcel Duchamp, a game of chess*, um filme de Jean-Marie Drot, 1963, ed. Phaidon 1987
- Marcolli, A., *Teoria del campo*, Ed. Sansoni
- Matisse, Henri, *Escritos e reflexões sobre arte*, editora Ulisseia, Lisboa
- Morin, Edgar, *Introdução ao pensamento complexo*, ed. Instituto Piaget, col. Epistemologia e sociedade, Lisboa, 1995
- Pinto de Almeida, Bernardo, *O plano de imagem*, ed. Assíro & Alvim, Lisboa, 1996
- Roth, Moira, *Difference/indifference*, ed. G+B Arts International, Amsterdão, 1998
- Roussel, Raymond, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, ed. Pauvert, 1979
- Schwarz, Arturo, *The complete works of Marcel Duchamp*, Nova Iorque, 1997
- Seigel, Jerrold, *The private worlds of Marcel Duchamp*, ed. University of California Press, Los Angeles, 1995
- Stilles, Kristine e Selz, Peter, *Theories and documents of Contemporary Art*, ed. University of California Press, 1996

The concise encyclopedia of Symbolism, Omega Books, 1986

Thompkins, Calvin, *Duchamp*, ed. Chatto & Windus, Londres, 1997

Whitehead, Alfred North, *Simbolismo, o seu significado e efeito*, Textos filosóficos, edições 70, Lisboa 1987

Wildman, Stephen e Christian, John, *Edward Burne-Jones, Victorian Artist-Dreamer*, ed. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 1998

Wittgenstein, Ludwig, *Fichas*, Edições 70, Lisboa, 1989

Wittgenstein, Ludwig, *Da Certeza*, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1990

Wittgenstein, Ludwig, *Tratado Lógico Filosófico, Investigações Filosóficas*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987