

Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp

António Olaio - a.olaio@sapo.pt

António Olaio, nasceu em 1963, em Sá da Bandeira, Angola e vive em Coimbra. Licenciado em Artes Plásticas/Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, em 1987. É professor no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências da Universidade, tendo apresentado, em 2000, dissertação de doutoramento, construída a partir da obra de Marcel Duchamp. É membro da Comissão Científica do DARQ desde Abril de 2000. É presidente da Comissão Pedagógica do DARQ, desde Maio de 2000.

índice

Introdução

Ser um indivíduo segundo Marcel Duchamp

O indivíduo enquanto imagem

A noção de plasticidade

Duchamp e a racionalidade

A ideia de espaço

O conteúdo empírico de imaginar

A ideia de infra mince

Sendo dado as obras de Duchamp...

(Étant donnés e a alegoria do esquecimento)

Epílogo paranormal

Notas

Sugestões bibliográficas

Introdução

«Não quis ser chamado artista, sabe. Eu quis desfrutar da minha possibilidade de ser um indivíduo, e suponho tê-lo conseguido, não?»¹

Esta declaração de Marcel Duchamp, parecendo menosprezar a importância de ser artista, acaba por nos sugerir exactamente o contrário. Mais do que a manutenção de uma ideia de arte à qual não se questiona o sentido é revelada a arte como manifestação da possibilidade de se ser um indivíduo.

Para se ser um indivíduo não é preciso fazer nada, basta sê-lo.

Mas ser um artista que prefere apresentar-se como alguém que terá querido desfrutar da sua possibilidade de ser um indivíduo, é completamente diferente. Por questionar o facto de o ter conseguido considera que para *ser um indivíduo* não basta existir. É como artista, querendo ou não chamar-se assim, que ele procura os caminhos para desfrutar plenamente da possibilidade de ser um indivíduo.

A noção de indivíduo aparece como o lugar fundador da produção artística.

Na relação dos indivíduos com todas as coisas a ideia de indivíduo parece abarcar tudo. Aqui a definição de arte surge da indefinição dos seus contornos. Para além de qualquer acentuação subjectivista, a ideia de indivíduo nesta obra que, manifestamente, não se assume como autobiográfica (daí a criação da personagem Rose Sélavy), ganha o seu sentido mais abstracto e universal. E é o sentido filosófico do que significa ser um indivíduo que é o principal alimento e motivação da sua obra.

Daí ter sido evidente o título deste livro e do seu primeiro capítulo. O sentido desta publicação, mais do que dar a conhecer um trabalho singular no contexto das artes plásticas, é explorar a potencialidade que a sua obra tem para nos ajudar a entender a complexidade de se ser um indivíduo. Podemos ler a obra de Duchamp como se estivessemos numa espécie de processo de introspecção colectiva. Uma introspecção em que cada indivíduo se dissolve física e temporalmente, numa aproximação às essências que fazem dos indivíduos indivíduos.

Ou, simplesmente, a arte como forma de desfrutar a possibilidade de o ser. De certa forma, aqui, podemos encarar a arte como forma de ultrapassar constrangimentos para fruir em maior transparência a possibilidade de sermos indivíduos.

Na feliz coincidência deste texto ser publicado numa colecção que se chama *Fontes da Arquitectura*, a noção de indivíduo traduzida na obra de Duchamp, não por uma reflexão teórica mas pela própria prática do fazer artístico, ganha um sentido mais amplo. A própria ideia de *Fonte*, a que faz corresponder cruamente, um urinol invertido (o seu mais famoso ready-made), é traduzida na complexidade de ser origem e, ao mesmo tempo, devir. Na infinita reciclagem de líquidos sugerida por esta *Fonte*, o antes e o depois, são ambos, simultaneamente, origem e consequência. E em arte, as causas são os efeitos e os efeitos são as causas.

Uma obra de arte não é a materialização de uma ideia imaterial. A ideia em arte é sobretudo uma antecipação dos seus efeitos, dos efeitos gerados pela sua materialidade. Daí a sua famosa frase: *O espectador faz a obra*.

É a existência da obra de arte na objectividade que permite a apreensão subjectiva. E é enquanto espectador, na antecipação do seu duplo papel de artista e espectador, que concebe as suas obras. É frequente tentar entender o sentido conceptual de uma obra de arte na procura das suas causas, mas será uma procura completamente equívoca e desconhecadora da complexidade do pensamento artístico se não se procurarem também as causas nos efeitos.

Na procura de uma aproximação à complexidade de se ser um indivíduo em Duchamp, em cada capítulo deste livro exploram-se algumas das questões levantadas pela(s) sua obra(s):

*. A ideia de indivíduo como sendo definido pela complexidade das suas relações e a criação artística como resultado da relação dinâmica entre a habilidade, o habitat, a habitação e a habituação.

O artista como exemplar de indivíduo, afastando-se da ideia romântica do artista com uma subjectividade única, faz coincidir a indiferença, ou indiferenciação da banalidade, com a [maximização](#) simbólica.

*. O indivíduo enquanto imagem. A imagem do corpo como pertença do indivíduo mas, ao mesmo tempo, sua representação.

O indivíduo enquanto representação de múltiplas realidades.

A forma como a imagem do indivíduo se dissolve na complexidade das suas relações, na geração de novas entidades resultado da multiplicidade das relações conceptuais.

*. A noção de plasticidade 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.

A plasticidade ao ser entendida no campo mais amplo dos significantes e, ao mesmo tempo, 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 e as formas, as ideias participam na produção da plasticidade de uma obra de arte.

*. Ao relacionar arte com a racionalidade demonstra que a arte é 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.

Em simultâneo a ambiguidade afasta-se de qualquer sentido de aleatoriedade.

E na intuição de uma outra lógica na abordagem da realidade 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 ultrapassa as meras questões da representação.

Na sua obra, mais do que representar o espaço, amplia a ideia de espaço. 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. A ideia de espaço não é tomada como extensão mensurável, mas como campo onde as coisas poderão existir e acontecer.

*. A associação tradicional da arte com a imaginação remete frequentemente para a ideia de onírico.

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

Na sua obra podemos encontrar um interessante paralelismo com uma questão de Wittgenstein: *O que chamaremos ao conteúdo empírico de ver e ao conteúdo empírico de imaginar?*²

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 consequente quanto o que se percebe.

E a ideia de imaginação enquanto *tornar imagem* pode coincidir com a própria definição de percepção.

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

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

A ideia de *inframince*, sendo mais uma criação do humor duchampiano, sugere ser o resultado de uma abordagem científica da realidade.

Na aparente cientificidade da noção de *inframince* são sobretudo as estratégias da ciência e da razão (onde a ideia de *inframince* nunca teria lugar) que são postas em causa.

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

*. Na intenção de que as suas obras fossem encaradas no seu todo, nas potencialidades das suas inter-relações, mais do que a importância de cada obra é sublinhada a importância de um percurso.

Sendo simultaneamente arte e meta-arte, o conjunto das suas obras, pelas reflexões que catalisa, pode ser usado como um tratado de estética, comunicando nas potencialidades poéticas das imagens.

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

Duchamp, na diversidade de formas que a arte assume na sua obra, defende a arte da facilidade de qualquer definição. Sendo eu artista plástico, o estudo sua obra revela-

se como um estímulo importante, nos múltiplos caminhos que continua a abrir. E, enquanto artista plástico docente num curso de arquitectura,³ este estudo pode contribuir para o entendimento das essências das práticas artísticas para além do campo das artes plásticas.

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. Dado o contexto desta colecção, não quero deixar de referir que a própria natureza da arquitectura, 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 de visões puramente estetizantes. 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, esta reflexão.

Ao aproximar arte da utilidade, na evidência que em arquitectura a dicotomia não existe, prova-se a falta de rigor da distinção entre forma e função. Em 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. Este livro situa-se na procura do que consistirá, em arte, a ideia de inteligência.

Na *Casa da bomba* de Álvaro Siza (Casa Beires, Póvoa do Varzim, 1973-1976), a simulação da destruição parcial de uma parte da casa pela explosão imaginária de uma bomba influenciou todo o processo projectual. A casa foi desenhada como um cubo no qual a explosão de uma bomba imaginária numa das suas arestas, tivesse provocado a sua destruição parcial, tendo como consequência aumentado a sua 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, estabelecer relações mais complexas e com 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, tendendo para 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 abra 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.

«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.»⁴

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

cumprir, numa relação poética entre forma e função em composição coerente entre o que será a habitação e o acto de habitar.

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.

É nesta perspectiva, em que qualquer coisa nunca existe num sentido estrito, que será também pertinente a obra de Duchamp, onde a arte se define no despoletar de um campo de possibilidades, provavelmente para nele encontrar a sua definição mais rigorosa.

A relação que a arquitectura estabelece com a utilidade é evidente, mas que utilidade tem a obra de arte? Duchamp mostra-nos o esplendor plástico da inutilidade, em formas de utilizar a inteligência cuja sofisticação é maximizada ao ponto de não ser possível qualquer ponte com o pragmatismo racional que possa permitir a ligação com o útil.

Simultaneamente, ultrapassando quaisquer ideias preconcebidas do que será uma obra de arte e defendendo a arte das suas definições, revela a sua utilidade na procura das essências do conhecimento. Talvez por isso Duchamp definisse o artista como aquele que, do *labirinto*, procura o *caminho até uma clareira*.

Mas, como ele dizia, *il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème*. Assim, a arte revela-se como uma forma bizarra de inteligência, abalando quaisquer certezas do conhecimento e duvidando, paradoxalmente, da própria validade da interrogação, ao ousar procurar as suas essências.

ser um indivíduo segundo Marcel Duchamp

«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.»⁵

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

Enquanto artista, Duchamp mostra-se como um indivíduo/exemplo. E na sua obra, em que não há lugar para ênfases mitificadores, é simplesmente um exemplar de indivíduo

«– Mas em que acredita?

– 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.»⁶

Se encarmos a sua obra como uma particular forma de ontologia, não será enquanto procura de verdades absolutas mas sim no cepticismo como estratégia de conhecimento e na exploração das potencialidades simbólicas da banalidade. A sua *ironia de afirmação*, não glorificando a banalidade, preserva-a de qualquer tentação de falsa transcendência. 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, não se sublinha o seu carácter de coisa em si mas a sua indestrutível banalidade.

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

E aqui a indiferença não deverá ser entendida como sendo algo de análogo à pura distração. A indiferença pode ser uma atitude, não uma não atitude. A indiferença enquanto atitude, consiste em 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 tornarem-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 por permitir preservar a realidade e a veracidade das coisas, sem procurar encontrar substitutos pretensamente explicativos nos dados que, à priori, o cérebro possui.

O banal como entidade simbólica ultrapassa o universo dos conceitos e o próprio universo das ideias. Assim, mais do que uma simbólica da subjectividade, aproxima-se 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 existe. Simplesmente existir é comungar da ilimitada e indelimitável existência das coisas que são. A simbólica do banal é o paradoxo de apenas existir 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.

Quando Duchamp 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 enquanto existir inquestionável.

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

A sua obra, sendo uma reflexão particular sobre o que é *ser um individuo*, não consiste na formulação de juízos racionais ou racionalizadores e, como veremos o que chamamos racionalidade não é mais do que uma componente do existir.

O sentido filosófico do seu trabalho evidencia-se mais na intuição do que na razão. Possivelmente pela sua consciência dos limites da razão ou pela crença de que a realidade do que é existir só se poderá conhecer pela intuição.

Desta forma, a intuição é um precioso instrumento do conhecimento, admitindo que a razão não passa de uma construção paralela à realidade e que só através da intuição se conquista empatia com o real.

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.⁷ Nesse sentido, podemos considerar a habilidade como sendo essa grande capacidade de artifício, de reordenar, de recompor os dados que o habitat fornece para outras entidades.

Por isso, a criatividade não tem o sentido da criação da absoluta novidade, mas sim da reorganização de elementos para outros significantes. O que se faz ao fazer arte é, mais do que criar novas coisas, criar 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.»⁸

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

Sendo o Homem Homem, na constante relação entre a habilidade e o habitat, o habitat é inevitavelmente produto do artifício, existe na medida da nossa percepção, física e conceptualmente. Para o indivíduo as coisas são como se concebem ser: *uma torneira que pára de verter quando não a escutamos.*⁹ E, para Duchamp a arte tem sempre uma componente readymade de pré-fabricação, de que a própria pintura, usando os tubos de tinta pré-fabricados pode ser um 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".»¹⁰

Na criação, a mente é a criadora e a *pura potencialidade*, assim sendo, 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 da arte, enquanto forma de comunicação, que 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 fazendo 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 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 e habituação a estética deriva num mero vício ou em fenómenos de gosto, por outro, devolvendo a surpresa do artifício à informalidade paisagística do habitat, a habituação enriquece o contexto para a criação de novos estímulos.

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

A sugestão que Duchamp fez da possibilidade de utilizar um Rembrandt como tábua de passar a ferro, para além de ser uma ideia que o aproxima do nihilismo corrosivo dos Dada, poderá resultar da evocação de, por habituação, as obras de arte se diluírem no habitat, onde podem ser lidas ao mesmo nível que os utensílios vulgares banalizando-se por habituação.

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.

Aqui as potencialidades estéticas dos objectos não residem nas suas qualidades formais mas 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 e as reacções despoletadas, onde a própria indiferença estaria prevista (quando "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 que, nos seus readymades, orientava a escolha dos objectos pelo seu grau de indiferença, clarifica sobretudo a origem banal desses readymades. Ao descontextualizá-los colocando-os no contexto da arte e 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, exploram a capacidade de ser essa relação entre o espectador e a obra a provocar estímulos estéticos, mais do que as características físicas dos objectos em si.

Podendo ser entendidos como anti-arte, no sentido em que destroem as convenções do que seria um objecto artístico, os readymade resultam sobretudo no revitalizar da própria arte, porque não a relacionam com o gosto mas com a sensação. Como refere Jean Sucquet o "não" de Duchamp não será mais do que *sombras criadas pelo sol de um "sim"*.¹¹

Em rigor, até deveríamos considerar o gosto a verdadeira e absoluta *anti-arte*, na medida em que uma relação com o objecto artístico pelo mero gosto retira-lhe quaisquer potencialidades estéticas ignorando completamente a sua própria artisticidade.

O fazer arte é, sempre, instituir uma renovada relação estética, inclusive quando a atitude artística não é orientada por qualquer intenção predominantemente vanguardista ou pela mera procura do novo. Sendo a arte potenciadora da sensação é sempre renovada a relação com as coisas, ainda que não seja manifestamente inovada.

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

A arte, sendo arte, não busca a satisfação de expectativas nem 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 o facto dos fenómenos de glorificação e de julgamento mediático também serem orientados pelo gosto. Até porque, se se sobrevaloriza numa obra, a sua capacidade de contrariar expectativas e o gosto vigente, é porque se mantém o gosto como factor de aferição da sua qualidade ou importância ainda que pela negativa.

Num julgamento estético ideal o gosto não deveria ter lugar, nem pela valorização de um 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*.

Devemos admitir que a obra de Duchamp é de uma afirmatividade veemente.

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, venha a assumir.

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 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”.

Produzindo *readymades*, inclassificáveis como arte perante as obras que os antecederam, torna evidente que não será apenas tendo as obras de arte como padrão que encontraremos o conceito de arte.

Em diálogo com um sofista, Sócrates rebatia, sucessivamente, que o Belo fosse definido pelas características de determinada coisa ou situação.

Ao concluir que a noção de Belo é difícil, Sócrates demonstrava que o Belo, podendo ser objecto de reflexão, dificilmente seria objecto de significação. Uma jovem bela não significa o Belo, uma marmitta útil também não, mas tanto uma jovem bela quanto uma marmitta 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: “Vejamos meu excelente amigo, e uma marmitta bela, não será também isso, belo?”»¹²

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 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 na contemplação e reflexão ou, simplesmente, na pura contemplação.

A reflexão estética tem como principal campo as motivações das obras de arte sem ter com elas uma relação aposteriorística. E até poderemos considerar as obras de arte um aspecto particular 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 permite aproximar Duchamp da filosofia enquanto reflexão estética para além da existência de obras de arte ou da história da arte.

Se tanto uma bela jovem como uma vulgar panela podem ser, no *Hípias Maior*, referidas numa reflexão sobre o Belo, porque não poderão um porta-garrafas, um cabide ou um urinol, serem referidos como obras de arte ou como frutos ou catalisadores da reflexão estética?

«Será que podemos fazer obras que não sejam "de arte"?»¹³

Ao questionar a possibilidade de fazer obras que não sejam *de arte*, tendo em conta a aparência de não artisticidade dos seus readymades e para além de outras reflexões que a ambiguidade da questão pode sugerir, Duchamp pode estar a manifestar a intenção de fazer obras que não sejam *de arte*.

Nesta interrogação é possível ler a intenção de preservar a ideia de arte das próprias obras de arte defendendo o sentido da arte enquanto reflexão estética, para além da existência da História da Arte ou de obras de arte. A ideia de arte encontra o seu sentido na relação 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 à pureza de uma forma de reflexão filosófica.

Na língua portuguesa – que estamos a utilizar para reflectir sobre a sua obra –, a palavra *ser* poderá conter múltiplos sentidos, na própria dinâmica que existe entre palavras e conceitos enquanto invenções humanas. Mesmo se, como ele, considerarmos que o conceito *ser* não passa de uma invenção humana.

A palavra *ser* pode traduzir, simultaneamente, verbo e substantivo. Podemos dizer que o indivíduo enquanto *ser* é um verbo que é agente da acção. Assim 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, um substantivo que é a própria acção, os limites do indivíduo diluem-se enquanto coisa e ultrapassam o seu corpo para, atingir possivelmente, os limites que *ser*, enquanto acção, pode abarcar ou conceber.

Eventualmente o corpo será o núcleo do *ser/acção* ou uma mera representação do *ser/acção*.

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

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

fig.1 – "*In advance of the broken arm*", 1915

Se em "*In advance of broken arm*" uma pá pode ser o prolongamento ou 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 o mais rigoroso e absoluto sentido, onde a noção de indivíduo (paradoxalmente porque desindividualizado) 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 é sugerido aqui que, por sua vez, os utensílios inventam o indivíduo.

A história da humanidade é também a história dos seus artificios. Então, se considerarmos que nesta obra 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 a 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 como se este fosse um utensílio não menos objectual que qualquer outra coisa.

Numa extrema 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 que a pá é um prolongamento "do braço partido", que todo o artifício é extensão ou pertença de ser um indivíduo. E, sendo *existir* um verbo, sendo *existir* acção, é dinamicamente *existir* em constante transformação e ampliação.

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 uma particular representação física e simbólica.

O corpo é, simultaneamente, o indivíduo enquanto ser físico objectivo e é imagem do indivíduo, enquanto sua representação. O corpo enquanto imagem é o que possibilita o reconhecimento de uma identidade. Tendo em conta 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 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.»¹⁴

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. Se a sua morte, é a morte dos outros, é implícito que, para ele, a sua identidade não existia no 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 nuvens angulosas cavalgando no céu azul.

Tinha perdido uma cabeça e ganhou um mundo.»¹⁵

Ao longo da obra de Duchamp é recorrente a relação entre o ser acção definido pelos actos, o ser imagem definido pela sua imagem sensorial¹⁶ e o ser simbólico, enquanto representação ou imagem indutora à invisibilidade da ideia de indivíduo.

O *Nu descendent un escalier*, uma das primeiras obras emblemáticas reveladora da singularidade do seu percurso, confronta a representação do movimento numa dissolução de formas próxima da abstracção pura com as expectativas da tradição de representação do *nu*.

Na tradição da pintura um *nu* correspondia a um género de imagens que obedeciam a certas convenções, tais como a *paisagem* ou a *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 são uma *paisagem* ou uma *natureza morta* segundo a visão de Cézanne. Contudo, mantêm a definição de *nu*, de *paisagem* ou de *natureza morta*. Um *nu* não poderia nunca abandonar o estatismo da pose que fazia de um *nu*, um *nu* e, continuando a assumir-se como um *nu*, ter o arrojo de descer uma escada.

fig.2 – “Nu descendent un escalier n°2”, 1912.

«..., como nas comédias musicais, aquelas enormes escadas»¹⁷

O *Nu* que, na sua pose estática das representações tradicionais, transcendia a sua humanidade elevando-se em atitudes simbólicas, já tinha visto ameaçada a sua integridade convencional pela *Olympia* de Manet, em que era utilizada uma conhecida prostituta como modelo revelando, escandalosamente, a sua identidade e, mais escandalosamente ainda, aquela identidade.

Nesta pintura de 1912, mais do que identificar com escândalo o modelo de um *nu*, abalam-se completamente as convenções do próprio género. Porém, a memória do *nu* tradicional é parte integrante do *Nu descendent un escalier*. A imagem do *nu* tradicional está presente como memória de um estatismo relativamente ao qual o seu movimento se opera.

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

Com esta representação Duchamp estabelece 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. Em simultâneo dissolve os contornos precisos

da imagem tradicional de um *nu* na plasticidade do movimento, no sentido em que uma imagem *enformada* dá lugar a uma imagem em constante mutabilidade.

Na surpresa de um *nu* que desce as escadas o estatismo e intemporalidade do *nu tradicional* dão lugar à sugestão de um acontecimento. Mais do que um *nu* Duchamp retrata-o enquanto agente de uma acção, como um facto.

A recusa dos cubistas em aceitar expor esta obra no Salão dos Independentes de Paris ou, em último caso, de apenas a aceitarem se fosse mudado o título é, possivelmente, sintoma da manutenção de uma relação pintura/modelo onde a pintura se revela como sendo uma forma de olhar, valorizando o investimento na forma de representar.

O cubismo instaurou uma nova forma de olhar para as coisas, mas a sua relação pintura/modelo manteve o sentido da pintura como interpretação mais do que intervenção. Neste sentido o cubismo revelou sobretudo uma relação puramente perceptiva com a realidade conferindo à pintura um sentido essencialmente formalista.

Talvez os cubistas não vissem nesta obra mais do que uma narratividade anedótica, à qual consideravam ser alheio o sentido mais purista do cubismo. Ou, possivelmente, numa perspectiva de um cubismo *razoável*, como Duchamp ironicamente refere, consideraram o *Nu descendant un escalier* como sendo *cubista demais*. Eventualmente porque a sua atitude cubista ultrapassava a pura visualidade para intervir no conceito.

O sucesso mediático desta obra quando foi exposta no *Armory Show* em Nova Iorque, ficou a dever muito à leitura popularmente tentadora como imagem crítica e caricatural da arte moderna.

Ao mesmo tempo o *Nu descendant un escalier* não era uma obra claramente inserível na tradição 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 *Femme pleurant* deverão ser encaradas não como cubistas, mas como expressionistas, utilizando os aspectos formais do cubismo, embora, pelo seu próprio carácter expressionista, mantivessem essa separação pintura/modelo ou, mais precisamente, a separação pintor/modelo, no sentido em que a atitude expressionista agudiza essa separação ao acentuar a autonomia subjectiva do pintor.

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

Com o *Nu descendant un escalier* Duchamp, mais do que representar apenas um *nu*, representa-o enquanto acontecimento. Aquele *nu*, ao descer uma escada, é aquele facto.

Assim, na relação com a tradição, esta obra é extremamente inovadora. Numa visão idealista da pintura os quadros, quanto muito, serão imagens. O movimento deste *Nu*, metaforicamente, anima a história da pintura. Se um *nu* pode descer umas escadas, então uma *natureza morta* não poderá apodrecer?

Com uma intervenção implícita na tradição esta pintura inaugura o que se tornaria uma constante no percurso de Duchamp que é a arte enquanto atitude como acto performativo.

Não podemos atribuir a esta obra 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 possível analogia que estava consciente de existir com a obra *The golden stairs* de Edward Burne-Jones.

fig.3 – “The golden stairs“, Edward Burne-Jones 1898.

Em *The golden stairs*, Burne-Jones representa mulheres que descem uma escadaria. Um conjunto de figuras com a serenidade típica da pintura Pré-raphaelita que preenchem a totalidade dos degraus.

Ao contrário de Duchamp, Burne-Jones não representa o movimento de um corpo ao longo das escadas. Reforça a ideia de escadas, que existem para subir ou descer, pela sucessão repetitiva das mulheres ao longo dos seus degraus.

Sendo a sugestão de movimento alheia à imutabilidade simbólica do espírito da pintura Pré-raphaelita, Burne-Jones nunca representaria 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. Na pintura Pré-raphaelita, no seu afastamento intencional da temporalidade, o instante não tem lugar.

Em *The golden stairs*, na ausência de tempo, a representação das mulheres suaviza quaisquer diferenças fisionómicas como se fosse uma só sem que exista antes e depois. Assim, a simultaneidade dos tempos traduz a ideia de escada para além de qualquer temporalidade efémera.

Se também encararmos, como a declaração de Duchamp indicia, o *Nu descendant un escalier* como uma eventual versão de *The golden stairs*, podem fazer-se outras leituras da obra.

Para além de ser imagem que representa e se apresenta como um acontecimento temporal, o *Nu descendant un escalier* como versão de *The golden stairs* adquire simultaneamente a capacidade de criar uma nova iconografia para a imagem simbolista (facto que a racionalidade pode considerar contraditório). 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.

fig.4 - “Le roi et la reine entourés de nus vites“, 1912.

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

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

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 maniaco 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.»¹⁹

Confrontadas com a velocidade e a existência não meramente conceptual dos *nus rápidos*, que mais do que ideia são a objectividade dos acontecimentos e da acção, as imagens de um rei e de uma rainha ficam fragilizadas na sua perenidade simbólica, face ao que será concreto, porque activo.

Por contraste, o informalismo dos nus clarifica a nitidez iconográfica da ideia de um rei e de uma rainha que, embora dissolvidos pela acção dos nus, estão presentes como conceito.

Como salienta Robert Lebel, quem é sensível à sua simbólica dificilmente considerará meramente accidental o facto de Duchamp ter pintado *Le roi et la reine entourés de nus vites* nas costas de uma tela onde já tinha pintado, em 1910, *Le Paradis* uma representação de Adão e Eva numa paisagem.

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, podem ser despoletadas. E Duchamp não ignorava que em arte, muitas coisas podem ser involuntariamente expressas, no sentido em que a própria intencionalidade e artisticidade de uma obra admite a sua ampliação no campo dos seus efeitos.²⁰

fig.5 - "Paradis", 1910-1911.

De qualquer forma, como refere Calvin Tomkins,²¹ é uma coincidência demasiado grande o facto de o Rei e a Rainha terem sido colocados nas mesmas posições relativas do Adão e Eva que os antecederam no verso desta pintura, o que foi o suficiente para persuadir vários duchampianos de uma incontornável referência ao Pecado Original.

Adão e Eva remetem, simbolicamente, a uma ancestralidade. Como imagem são a representação de uma simbólica não artificial, ou seja, de uma simbólica inata no indivíduo porque inata na própria humanidade. Eles são a absoluta representação mítica do indivíduo simbólico que precede a humanidade como imagem da sua origem.

Ao utilizar o verso da tela que os representava, utiliza-o como suporte de representações que, referindo-se a uma simbólica de segundo grau, entram claramente no domínio do artifício.

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

Esta sobreposição de representações que esconde simbolicamente a original apesar de presente, sugere que só é possível produzir o artifício a partir do artifício, que as relações com o real só são humanamente possíveis através das suas representações artificiais.

Ao mesmo tempo, a presença, ainda que escondida, de Adão e Eva em *Le roi et la reine entourés de nus vites*, pode sugerir simbolicamente que, apesar de tudo e citando Wittgenstein: *É sempre graças à natureza que alguém sabe qualquer coisa.*²²

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

fig.6 - Marcel Duchamp e Bronja Perlmutter como Adão e Eva, Cinés sketch, René Clair, 1924.

De alguma forma podemos relacionar esta ideia com o sentimento romântico que *o universo é obra das nossas almas*.²³ E a noção de alma remete ao ser pré-artifício, ao ser imanente, imutável, intemporal. E é tão verdade que tudo é produto do artifício quanto, na intuição de uma origem ancestral, no limite tudo é produto do natural. Contudo, à sua memória só é possível aludir através de representações como Adão e Eva.

Ao mesmo tempo Duchamp denuncia o artifício desta imagem de Adão e Eva, caracterizando este Adão com as feições do Dr. Dumouchel, amigo da sua família. Ao denunciar a falsidade desta imagem, paradoxalmente, permite que o símbolo permaneça incólume. Nesta tela, assim como quando Duchamp aparece como Adão no filme Cinés sketch de René Clair, é como se nos dissesse: estes não são Adão e Eva, são uma representação possível.

Em *Jeune homme triste dans un train*, de 1911, à informalidade abstractizante do movimento e dos movimentos, associa o adjectivo *triste* como sentimento que persiste até na dissolução física que a imagem sugere. Na dissolução das imagens persiste a sensação.

fig.7 – “Jeune homme triste dans un train”, 1911.

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

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.»²⁴

Jeune homme triste dans un train é a representação da mobilidade dentro de um espaço móvel relativa a um espectador que, possivelmente, também é móvel. O movimento dissolve as formas dos indivíduos e dos próprios espaços, revelando a relatividade da sua percepção e destruindo em absoluto as suas coordenadas.

Metaforicamente, pelo movimento, dissolvem-se não só os indivíduos como os seus lugares, tornando evidente a convencionalidade dos referentes. Esta impossibilidade da 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 se apresenta inidentificável) é sobretudo provada por ele estar triste. Como tudo o que existe, prova-se em diferido.

À semelhança do *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 num dos seus efeitos, poderemos também dizer em relação a este *jovem triste* que: está triste, logo existe.

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, tal como o *Nu descendant un escalier, Jeune homme triste dans un train* é o oposto da atitude vitalista dos futuristas, do dinamismo a que Boccioni chamou *transcendentalismo físico* onde 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. Tinha origem como imagem de um encontro psicológico 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. Figurativista no sentido em que figura o movimento, ainda que através das linhas de força do *transcendentalismo físico*.

Estas duas obras de Duchamp, mais do que representarem o movimento pelo dinamismo, utilizam-no enquanto imagem de uma relação desconstrutiva com as coisas. Evocam o movimento para agir como processos de desconstrução dos contornos das imagens das coisas e, inclusive, das próprias coisas.

Assim sugere a dissolução da noção de forma/fundo, figura/contexto e, agindo sobre as imagens, faz intuir a própria dissolução dos conceitos.

Possivelmente foi este processo que o levou a fazer uma segunda versão do *Nu descendant un escalier*, onde desapareceram as formas que nitidamente corresponderiam ao nu ou, nitidamente, corresponderiam às escadas.

Ao permanecer a sensação de um *nu descendo as escadas*, mesmo na ausência das imagens identificadoras do *nu* e das *escadas*, transmite o sentimento que, existindo a ideia de *nu* e a ideia de *escadas*, existe também uma outra ideia que é o *Nu descendo as escadas*.

Assim, enquanto imagem para o espectador, ou melhor, enquanto imagem **no** espectador, pela nitidez e taticidade das suas formas *coisifica* a imaterialidade de um movimento. A percepção da imagem desta obra situa-se entre o visual e o táctil, ou melhor, no limite onde a visão se torna táctil.

«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, descobrir em si uma função de tocar que lhe é própria, e que só a ela pertence, distinta da sua função óptica.»²⁵

Sendo haptica a relação perceptiva do espectador com a imagem do *Nu descendant un escalier* é reforçado o sentimento da sua existência física real. Não de qualquer

referente do qual a obra seja representação, mas de uma real existência física da imagem da obra enquanto coisa.

A sua *tactilidade* imagética, onde a imagem do movimento é representação material, próxima da imagem escultórica, reforça a sensação da existência objectiva deste todo que é o *Nu descendant un escalier*. Isto permite, inclusivamente, a possibilidade empírica da percepção deste acontecimento como uma coisa una, o que reforça o sentimento de a ideia *nu descendo as escadas* poder ser tão indivisível quanto a ideia de *nu* ou a ideia de *escadas*.

Não podemos dizer que, ao contrário do *nu* e das *escadas*, *nu descendo as escadas* seja apenas 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*²⁶ 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, são os seus efeitos. Na obra de Duchamp assistimos à permanência de uma relação entre o simbólico e a aproximação à ideia platónica. Simultaneamente, a mutabilidade do devir que os corpos, pela acção e pelos verbos, fazem surgir, apresenta-se como campo de possibilidades infinitas.

Como se pretende demonstrar ao longo deste estudo, Duchamp 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. Tal como os estóicos consideravam a unidade dos corpos enquanto causas 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 localização temporal racional.

Com a obra *Yvonne et Madeleine déchiquetées*, a desconstrução que Duchamp opera na representação do rosto das suas irmãs mais novas, aproximando-se da decomposição cubista, preconiza a dissolução do tempo em imagens onde até o envelhecimento está previsto.

Já não estamos perante o olhar dinâmico dos cubistas e a sua atitude formalista consequente com a simultaneidade e justaposição de pontos de vista, em que a criação das imagens opera com novas formas de representação.

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

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

fig.8 -“Yvonne et Madeleine déchiquetés“, 1911.

Desta forma, o quadro representará Yvonne et Madeleine efectivamente retalhadas, despedaçadas, e não será uma representação cubista das duas irmãs. Ao mesmo tempo acentua-se a incontornável consequência conceptual de qualquer atitude formal.

Se o cubismo fragmenta as imagens, para além de toda a criatividade compositiva as figuras fragmentadas podem gerar um novo facto. Neste caso, 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, Yvonne e Madeleine passam a existir para além do instante do olhar, passam a ser na totalidade dos momentos.

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

Se nas coisas existem ideias que persistem independentemente das suas situações espaciais ou temporais, não será qualquer imagem momentânea que as coisas assumam a imagem da sua identidade.

Por exemplo, um dos aspectos mais sedutores da fotografia reside em transformar o instante em coisa, em transformar o instante numa existência autónoma. Mas, se considerarmos a imagem de um indivíduo numa fotografia, essa imagem instantânea pouco tem a ver com o indivíduo em toda a sua identidade. A imagem de cada instante assume um sentido único, de tal modo que seria concebível, tendo como referência a fotografia no reconhecimento de uma identidade, que poderíamos encontrar tantas identidades do indivíduo quantos instantâneos fotográficos fossem feitos.

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

Em *Yvonne et Madeleine dechiquetées*, na simultaneidade dos vários rostos figurados, a identidade de Yvonne ou a identidade de Madeleine não são figuradas pela imagem de cada rosto. Seremos conduzidos à existência das suas identidades sobretudo pelo sentimento da sua ausência, como existindo para além de qualquer representação.

Na constatação que a imagem de cada rosto não representa uma identidade, fica clarificado o sentimento que uma identidade não tem imagem e que, ao ser traduzida pelas imagens, será através do espaço significativo que as imagens produzem.

Duchamp disse ter colocado uma moldura na obra *Jeune homme triste dans un train* 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. Assim o informal é agente de uma nova unidade conceptual e, mesmo, de um novo ícone.

Nas suas obras e, de uma forma mais evidente, nos seus jogos de linguagem, parece aproximar-se do delírio de Raymond Roussel cujas narrativas explodem em desenfreadas associações de ideias.

Mas o aparente delírio de Duchamp, vai ganhando outros contornos numa leitura mais atenta, sobretudo quando considerado o todo da sua obra, paradoxalmente plural e una.

Quando manifesta a intenção de *chercher les mots primes*²⁷ como se fosse possível procurar no dicionário as palavras só divisíveis por elas mesmas ou *pela unidade*, propõe artificialmente uma espécie de processo inverso à interminável associação de ideias que as suas obras e os seus jogos de linguagem parecem propor. A própria possibilidade de dividir as palavras pela *unidade*, para além de ser manifestação do seu particular sentido de humor onde a hiper-racionalidade é estratégia de ironia, sugere a possibilidade de existir de facto uma unidade primordial, origem de todas as palavras.

Esta *unidade* como existência antes de qualquer palavra, que ainda não será palavra mas a matéria original da qual as palavras serão feitas.

A própria presença de referências ao Pecado Original é desconcertante para quem procurar reduzir a sua obra ao contexto das estratégias dadaístas. De certa forma a aparente procura do novo na dissolução dos constrangimentos da pura racionalidade talvez seja aqui sobretudo a intuição do velho, tão velho que dele já não haverá memória.

A dissolução dos significados, e a conseqüente dissolução dos tempos e dos espaços talvez seja a única forma de aceder a uma essencialidade ancestral.

E o seu *Jeune homme triste dans un train*, vê dissolvidas as suas coordenadas ao mover-se num comboio em movimento. Volatiliza-se, a solidez do seu corpo dá lugar à informalidade pura, imagem fantasma de um corpo dissolvido, ou antes um corpo tornado espírito, que se dissolve para manifestar a sua condição de alma. Mas esta informalidade é emoldurada, objectivada, na afirmação unitária de uma identidade. Na afirmação da arte que ultrapasse a mera condição retiniana vemos aqui materializada a imaterialidade da ideia, e, na intencionalidade de uma moldura como parte do jogo conceptual, mais do que representada pela imagem, a ideia é mostrada como facto, como coisa.

Aqui a arte não se limita a tornar visíveis as ideias, apresenta-as com a actualidade, a presença, dos factos, apresenta-as com a materialidade das coisas. A obra de arte não se limita a representar a realidade, a interpretá-la em imagens: acrescenta-se a ela.

A busca de unidade iconográfica em *Jeune homme triste dans un train* não deve ser alheia à coincidência intencional do som **Tr em triste** e **train**, deslocando 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 maquinal que unifica a obra como se o figurado fosse o *Tr* que é comum a *Triste* e a *Train*.

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

O simples facto de as duas palavras terem em comum o som *tr* catalisa contaminações conceptuais entre *triste* e *train* que assinalam a eficácia da utilização superficial do humor. O humor é um factor de valorização do todo que lhe confere uma globalidade *aromática*, sensitiva, que dissolve quaisquer distinções conceptuais.

«O "*Jeune homme triste dans un train*" 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.»²⁸

O que se figura é o novo significante criado pelo jogo entre as ideias que compõem o jovem rapaz, triste, num comboio.

«- O "*Jeune homme triste dans un train*" 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.»*²⁹

A expressão de uma intenção autobiográfica tem um efeito derisório sobre a ideia de autobiografia. Ao atenuar, pelo distanciamento, qualquer sentido subjectivista na obra e, ao mesmo tempo, ao classificá-la assim, a ideia de autobiografia situa-se no distanciamento mais niilista.

Duchamp faz a sua autobiografia como se fosse um *distraído* espectador de si mesmo, referindo-se indiferentemente, na terceira pessoa, à sua própria personagem. Assim, como aquele *jovem rapaz, triste, num comboio*, liberta-se de uma identidade subjectiva para comungar, pela indiferença, da banalidade das coisas banais. A ideia de autobiografia passa a poder não ser mais do que uma particularização artificial do universo imenso da banalidade.

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

fig.9 - "L.H.O.O.Q. ", 1919

fig. 10 - "L.H.O.O.Q. rasée", 1965

L.H.O.O.Q. resulta do simples gesto de acrescentar um bigode e uma pequena barba a uma reprodução da Mona Lisa.

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 de Gioconda, porque parece bastante convincente de bigode, a legenda vai bastante mais longe.

Se a soletrarmos em francês encontramos a surpresa de uma frase obscena: *elle a chaud 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, na língua inglesa, 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 novas e multiplicadas significações, na passagem de uma imagem enigmática à vitalidade de uma personagem.

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

Passados tantos anos, esta versão *barbeada* acentua de forma ainda mais radical o seu sentido interventivo. Depois de *rasée L.H.O.O.Q.*, a própria Mona Lisa original poderá vista como sendo a Gioconda de Leonardo Da Vinci, mas também como se fosse

uma reprodução de *rasée L.H.O.O.K.*. Assim, entre o original e o readymade, 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.

Ao recusar qualquer atitude puramente retiniana na concepção da obra de arte Duchamp não recusa a plasticidade na arte, clarifica a própria noção de plasticidade. A plasticidade não é algo de puramente visual. Se a definirmos como próxima da noção de significativa, plasticidade é o que está por significar, é a permanência da não significação.

Henri Matisse procurava a plasticidade ao contrariar uma percepção significadora 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 suas pinturas Duchamp escreveu:

«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.»³⁰

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

Matisse não se afastava da imagem da realidade objectiva para afirmar interpretações de acentuação subjectivista como o fazia Van Gogh que, no próprio acentuar da subjectividade caligráfica, conferia à pintura uma objectividade autónoma. O carácter *arabesco* das linhas da pintura de Matisse é a evidência da sua autonomia. As linhas pretendem ser apenas linhas, autonomia acentuada no seu concretismo pelo facto de serem *espessas*. E a cor, em *planos coloridos*, não pretendendo provocar nenhuma sugestão volumétrica ou atmosférica mostra-se no carácter concreto da tinta.

Numa carta a Pierre Bonnard, em Janeiro de 1940, Matisse evidencia as suas preocupações com os aspectos concretos da pintura, numa fase em que sente na sua obra o *eterno conflito entre o desenho e a cor* quando procura a harmonia entre ambos:

«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 lhe dar um equivalente na cor. É isso que não consigo.»³¹

Finalmente encontra a harmonia procurada 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.»³²

Nestas preocupações com o carácter concreto da pintura, encarada como linguagem, Matisse procura a autonomia de qualquer referente. A linguagem como veículo ou instrumento do conhecimento assume uma condição de puro significante. Ao autonomizar-se dos significados e, ao mesmo tempo, desenvolvendo-se como pura linguagem, a linguagem da pintura é utilizada como sugestão de uma situação de pré-conhecimento, da linguagem como plasticidade.

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

«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.»³³

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 do mundo através da plasticidade antes da experiência e da aprendizagem que, ao longo do tempo, diluem essa capacidade favorecendo o desenvolvimento do conhecimento. Plasticidade que os homens, na sua clareza sensorial, possivelmente só experimentam, nos primeiros momentos de vida e à qual, depois, só podem ambicionar através do artifício.

Matisse, como Bonnard, dissolvendo as formas e os fundos como se tudo fosse feito da mesma matéria e ignorando voluntariamente a profundidade, simulava essa percepção pré-conhecimento e procurava fazer tábua rasa da memória conceptual para instaurar um campo de pura plasticidade das formas.

Em Duchamp a plasticidade é potenciada pelo conhecimento, jogando-o como potenciador do seu próprio esvaziamento. A plasticidade surge à posteriori na relação paradoxal entre diferentes conceitos cujo produto não está significado e que tende a esvaziar a significação (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 escreveu:

«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"».³⁴

Em De Chirico, a estranheza da relação entre os elementos que figura decorre dos contextos insólitos, pela irrealdade dos confrontos de escalas, pela simultaneidade de diferentes perspectivas, gerando um espaço que ele próprio designou como metafísico.

Esta designação decorria da impossibilidade de estabelecer relações confortáveis e reconhecíveis entre os vários elementos de um quadro, que criavam 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 a sugestão de uma unidade que, embora no domínio do invisível, era subliminarmente perturbadora. Isto num percurso de grande disparidade material e compositiva se as obras forem encaradas no seu concretismo ou na sua imagem puramente visual. As suas obras eram catalisadoras de um sentido que só se encontraria no domínio do invisível. De facto, o sentido de qualquer coisa, sendo perceptível, é sempre invisível e, podendo ser veiculado pela visibilidade, é na sua dimensão invisível que é perceptível. Assim partilhava a atitude dos simbolistas em que o imaginário não era a criatividade desbragada 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 desse domínio para a sugestão das ideias.

Em Duchamp, a plasticidade como vazio de significação não é a destruição do conhecimento ou a simulação da sua ausência, é o emprego do conhecimento como algo que ultrapassa o mero jogo dos significados utilitários, o conhecimento como sensação. Enquanto a plasticidade em Matisse residia no aquém conhecimento, nas suas obras é uma forma de transformação do conhecimento. Com a consciência do sentido utilitarista dos significados a criação da plasticidade nasce de processos em que é posta em causa qualquer validação absoluta da razão. Assim, pela intuição, afirma-se um cepticismo implacável.

O apreço de Duchamp por Matisse talvez residisse na comunhão da 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.»³⁵

A pintura de Matisse era a pintura da felicidade. O decorativismo assumia a sua expressão mais elevada, 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. Algo que é decorativo, para além de qualquer justificação tautológica, é decorativo porque existe sempre como transformador.

Ser decorativo é ser pleno enquanto transformador porque, mais do que transformar as coisas transforma-se o seu campo. *La joie de vivre*, pintada por Matisse em 1906, é emblemática do atingir da felicidade pela plenitude decorativa, traduzida na própria temática da obra no sentido absoluto que felicidade ganha enquanto universalidade simbólica.

Em Matisse a pintura era *como uma bela poltrona* oferecendo o conforto através da libertação do conhecimento utilitarista. Em Duchamp, o sentimento de aprazível conforto advinha da elevação do conhecimento à pura sensação.

Por estes laços subtis revelados mais na sensação do que na visualidade, Duchamp e Matisse comungam do sentido aromático e sensorial da arte.

fig.11 - Duchamp, como *Rose Sélavy*, fotografado por Man Ray em Nova Iorque, 1920-1921

Rose Sélavy é o correspondente, em Duchamp, à *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. A personagem *Rose Sélavy* assinou grande parte das obras de Duchamp, não como um alter-ego, mas sugerindo artificialmente que a verdadeira autoria das obras era o sentido cor-de-rosa da vida, o que decorreria sobretudo da arte de viver. O rosa não se identifica 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, que representa ou sugere a alegria de viver, em Duchamp é simultaneamente a fundação e a finalidade da arte. A sua personagem sugere que a vida é cor-de-rosa. *Rose*, por um lado, é a possibilidade ver a vida pelo prisma da estética e, por outro, corresponde a uma clarificação da diferença entre a vida real e a existência virtual, sugerindo uma imagem da arte através desta personagem artificial.

Ao criar *Rose Sélavy* atenua quaisquer leituras autobiográficas da sua obra. Disse, inclusivamente, ter pensado criar uma personagem absolutamente distinta dele próprio, tendo primeiro pensado inventar um personagem judeu, sendo ele católico, (estatisticamente católico, julgamos porque dizia não acreditar em Deus). Depois considerou ser mais interessante *mudar de sexo* e escolheu *Rose* por ser um nome que detestava, contrariando o gosto na escolha e, no distanciamento, atenuando qualquer relação subjectivista.³⁶ No duplo R de *Rose* a proximidade fonética, na língua inglesa, à palavra *Eros* é a evidência de uma plasticidade, mais do que visível, sensorial ou, sobretudo, sensual. Na relação entre o conceptual, os sentidos e a sensação, abre-se uma percepção global como sentimento que revela uma subjectividade física.

A subjectividade em Duchamp não reside na forma e, muito menos, na forma enquanto contorno ou configuração de limites. Numa questão tradicional da pintura, a relação forma e fundo, a sua obra aproxima-se sobretudo da informalidade do fundo. Segundo a expressão *o resto é paisagem*, as suas obras são mais o resto do que a coisa em si, na medida em que a paisagem é o *Mais*³⁷ que a arte produz.

A obra que Duchamp ofereceu a Maria Martins é eloquente da busca da plasticidade pura, da transgressão do conceptual para atingir essa plasticidade. Uma pequena pintura executada com a dispersão do seu esperma e chamada *Paysage fautif*, mostra o orgasmo como contacto fugaz com a paisagem e com o informal, na total ausência de contornos físicos, visíveis ou conceptuais. Tendo o orgasmo como paisagem efémera, instantânea, esta obra é simbólica da condição humana, como se a racionalidade só permitisse estes contactos fugazes com a plasticidade pura.

Aqui, o adjetivo *fautif*, associando puritanamente a ideia de pecado, ou de pecadilho, ao orgasmo, leva a crer que neste contacto efémero com a paisagem o indivíduo ultrapassa os limites de uma condição que lhe foi imposta. Duchamp, numa constante produção onanística de paisagens, faz corresponder à vivência estética o erotismo e apresenta o artista como *máquina celibatária que mói o seu próprio chocolate*. Ao mesmo tempo, associando o orgasmo a uma paisagem, mostra-o como não sendo mais do que uma aproximação possível à ideia de paisagem. Isto 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 delito desta *paysage fautif* seja a sugestão da projecção panteísta do sentimento não de uma mentira mas do pecadilho de uma *não verdade*.

fig. 12 - "Paysage fautif", 1946.

Duchamp via no erotismo a autonomização de um aspecto do romantismo que lhe acentuava a dimensão física (ao associar ao romantismo o erotismo este adquire um sentido ampliado).³⁸ Com a eternização do erotismo a arte ou a vivência estética são um caminho delicioso para a plasticidade pura. E este sentido da arte transparece na sua obra *La mariée mise à nu par ses 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*.

A *noiva*, sendo eternamente noiva dos seus *celibatários*, mostra ser possível uma representação iconográfica da plasticidade. Os simbolistas demonstraram as capacidades da arte na tradução de ideias e conceitos em imagens. Com esta obra Duchamp mostra ser possível fazer da plasticidade objecto de representação. E a plasticidade não é uma ideia mas a matéria informe de que as ideias são feitas.

Para Duchamp *l'object d'art* é um *object dard*. É um objecto que, como *dardo*, mais do que ser coisa em si, é capaz de ter uma intervenção contundente. Assim, na sua relação com a arte abstracta onde na visualidade de uma não representação se procura a plasticidade, esta obra traduz a sugestão paradoxal que a própria procura da abstracção e 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 instaurou uma nova ideia, também ela potencialmente representável na sua *irrepresentabilidade*. Em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, com a sua *ironia de afirmação*, Duchamp torna personagem a informalidade, numa imagem de grande permeabilidade visual reforçada pela própria transparência dos vidros.

Nas suas obras, a informalidade, mais do que visual, é a informalidade plasmática do pensamento.

Na busca da arte como puro significante é emblemático o seu *readymade Fonte* assim como foram as circunstâncias da sua apresentação. Nas instâncias que envolviam a apresentação do *readymade Fountain*, foram manipuladas as expectativas do que seria um objecto artístico.

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

Para o readymade *Fountain*, 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.

fig.13 – “Fountain“, 1917.

Nem sequer o claro reconhecimento de uma autoria artística permitia classificar o objecto como obra de arte porque ele era assinado por um autor absolutamente desconhecido, porque inexistente: R. Mutt. Nem sequer podia ser considerado arte por ser o que um artista faz. O senhor R. Mutt podia ser fabricante de urinóis, um operário numa fábrica de urinóis ou, simplesmente, um comprador de urinóis (R. como R. de Richard – *ricalhaço* em francês – seria um nome ao qual se podia associar um significado que se afastava da imagem romântica do artista).

À semelhança do *Nu descendant un escalier* recusado no Salão dos Independentes de Paris, o readymade *Fountain* foi novamente recusado, agora no Salão dos Independentes de Nova Iorque. Esta recusa foi claramente provocada e, mais do que provocada, prevista. Dela dependia a estratégia da obra e a sua completa composição, no sentido performativo que as obras de Duchamp assumiam, cuja composição não era encarada como puramente visual. A *Fonte* foi recusada na defesa da concepção da arte enquanto ofício, enquanto artefacto. Ao mostrar um objecto *pré-fabricado*, recusa essa concepção e é, afinal, essa recusa que é recusada.

Aceitar o readymade não poderia ser a mera aceitação de uma obra, exigia a comunhão com uma nova e ampliada noção de obra de arte. Quem o aceitasse, naquelas circunstâncias, como obra de arte, tornar-se-ia cúmplice ou co-autor dessa nova noção. E *Fountain*, ao ser assinado por alguém absolutamente desconhecido facilitava a recusa. Se existisse alguma dúvida quanto à aceitação, esta opção gozava de um sentimento de absoluta impunidade. Pode-se supor que Duchamp previa este facto, por fazer parte da natureza conceptual da obra a hipótese de ser recusada, dentro da expectativa da habituação no julgamento estético.

Thierry de Duve associa esta atitude de Duchamp à 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 readymade já o não é mais. A estratégia do readymade é efectivamente da mesma ordem dos abandonos sucessivos que fizeram a história do modernismo pictural de Manet a Malevitch.»³⁹

Thierry de Duve salienta também que para compreender a diferença entre o que significa *já não pintar mais* e o que significa *pintar* é importante saber o que significa *ter pintado*. Nesta perspectiva o readymade não tem um mero sentido da procura

vanguardista do novo. Ao implicar a reflexão sobre o que é *ter pintado* ganha um sentido retrospectivo na história de arte e provoca a reflexão sobre o que de facto terá sido *pintar*.

Com o *Quadrado negro*, onde é completamente irrelevante a autoria oficial pela sua extrema simplicidade (não é preciso qualquer virtuosismo para o copiar), Malevitch, liberta a pintura do ofício e a pintura torna-se ideia e resultado. Assim Malevitch leva a visibilidade da autoria oficial ao mínimo.

Libertando 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 é porque sabe que lhe sobrevive no efeito. É o efeito potencial da arte que faz da arte, arte.

O *Quadrado negro* está no limiar da não significação enquanto pintura e aproxima-se do limite de deixar de ser pintura, porque leva ao mínimo a manualidade. E o *readymade Fonte*, não podendo ser objecto de significação dentro das expectativas do que, então, seria arte, cria uma situação de plasticidade extrema. Este vazio de significação resulta sobretudo na ampliação do campo da significância, associando a potenciação das faculdades plásticas a uma riquíssima fonte de sentido.

A comparação da “*Fontes*” de Duchamp e Ingres (não sendo improvável que uma tenha dado origem ao título da outra) pode trazer-nos analogias e diferenças significativas.

fig.14 - “Fontaine”, Jean Dominique Ingres 1856.

A *Fontaine* de Ingres representa um nu: uma jovem segura um cântaro inclinado vertendo água, a sua figura enche a totalidade da composição com a 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 que sintetiza a ideia de fonte. E a ideia de fonte, à semelhança da teoria platónica onde as coisas são cópias imperfeitas das ideias que as originam, não é idêntica ao objecto fonte, até porque não existe **o** objecto fonte. Eventualmente poderemos falar de **um** objecto fonte, dentro da infinidade de objectos fonte que podem existir.

Uma rapariga nua a verter a água de um cântaro não é uma fonte e, muito menos, **a** fonte. Até porque a imagem da 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. A fixação, na pintura, de um instante da queda da água torna esse instante eterno e, essa eternização, permite atingir o simbólico.

Enquanto 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 Fountain* não poderia ser objecto de significação na expectativa do que seria arte mas, sendo arte, passa a produzir uma plasticidade extrema. O facto de ser um urinol, exemplar de uma série de objectos produzidos mecanicamente, de estar

invertido e de se chamar fonte permite conceber várias associações. À inversão física associa-se uma inversão de conceitos, sugerindo o curso inverso dos líquidos associam-se os dejectos, resíduos e desperdícios ao sentido de fonte e aproxima-se a fonte à ideia de origem, de essência. Ao fazer coincidir a ideia de desperdício com a ideia de essência, ampliando o seu efeito, visualiza uma representação particular do universo fazendo ascender o exemplar de urinol à categoria de imagem iconográfica e simbólica.

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

Duchamp evidencia a plasticidade usando, simultaneamente, a ausência de significação e maximizando a produção de sentido. Jogando no duplo sentido de um exemplo, enquanto exemplo e enquanto mero exemplar, a maximização coincide com a banalidade. Depois de Duchamp não pode ser pacífico dizer, com sentido pejorativo, que o banal é meramente banal.

«A partir da pintura de Van Gogh não pudemos 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...»⁴⁰

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. Enquanto que, com Van Gogh, podemos encontrar empatia com claros valores humanistas, não é evidente uma poética humanista num mero urinol, eventualmente repugnante, que pertencendo a uma categoria de funções que a boa educação esconde da exposição pública.

A banalidade com que Duchamp joga não é facilmente resgatável para valores éticos elevados, é uma banalidade absolutamente banal. O seu humanismo encontra sentido na crueza da síntese do que é ser Humano.

Qualquer exposição de um urinol fora do contexto das montras de artigos sanitários, seria facilmente encarável como anedota de mau gosto. E é este sentido de banalidade rude que a atitude de Duchamp, ironicamente, faz coexistir com a ideia de obra de arte, defendendo a arte das suas próprias concepções.

Paradoxalmente, liberta a arte de si própria e só com essa liberdade a arte conquista o mais absoluto sentido. Como arte, a arte fica menos significada, libertando-se e adquirindo uma plasticidade renovada, purificando-se o seu sentido significante.

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

fig.15 - "Peigne", 1916.

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

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

À semelhança de outras coincidências fonéticas intencionais não é acidental a sonoridade de *hauteur* ser a mesma de *auteur*. 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. As gotas sugerem a dimensão desproporcionada do artifício no confronto implícito com a complexidade da natureza. Na domesticação, o Homem pretende substituir-se à natureza genética, e aos códigos que condicionam o instinto e o comportamento dos animais. Assim, pretende apropriar-se da autoria dos animais e 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 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, o simplismo das estratégias de obediência não é minimamente comparável com a complexidade da selvajaria. Esta nem é, possivelmente, perceptível em toda a sua amplitude por não se enquadrar nas expectativas utilitaristas da racionalidade.

Duchamp sugere implicitamente a 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 (o instinto, por definição, não é propriedade de indivíduos mas de espécies) são do domínio da objectividade. Na equivalência fonética entre *peigne*, pente e *peigne*, do verbo *peindre*, provavelmente encontrou uma coincidência accidental, mas significativa, entre a objectividade de um objecto e o acto de pintar que tem sido encarado como sendo sobretudo do domínio da subjectividade.

Assim, reforça-se o sentido de indiferença que existe na sua obra. Esta coincidência apresenta-o enquanto autor que sugere, com displicência, o distanciamento do acto de pintar e qualquer atitude de subjectivismo romântico. E a indiferença, como estratégia do fazer arte poderá não ser mais, ou ser sobretudo, uma forma intencional de preservar a objectividade.

Na sugestão implícita de um artifício sem artifício faz, paradoxalmente, coincidir o fazer com a objectividade do já feito. Se para os primeiros homens o já feito era o absolutamente natural, desde o *homo faber* que o já feito, inevitavelmente, inclui todos os artifícios. Com este sentido e neste habitat, aos artifícios, passando estes a ser o feito e não o fazer, dilui-se o carácter de artifício, acto subjectivo, para acentuar a sua objectualidade. 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, os objectos da percepção. Objectivo nunca poderá ser, em rigor, qualidade do indivíduo porque *objectivo* é aquilo que é *exterior* e não o que é *interior*. Só na introspecção o subjectivo se torna, simultaneamente, objecto. Mas sendo o subjectivo objecto da introspecção subjectiva, ao ser objectivado é encarado como entidade exterior, criando uma separação entre o *eu/objecto* e o *eu* seu espectador.

«O outro, aquele chamado Borges, é aquele a quem as coisas acontecem.»⁴¹

Jorge Luís Borges, ao referir-se a si enquanto objecto da sua percepção como aquele a que as coisas acontecem, torna implícita a existência de um outro e 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 pode ser agente da acção contudo, 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 eu. Aquele que existe *sendo*, para além e aquém de qualquer acontecimento, que é observador do outro que age ou que é objecto da acção. Este segundo eu, pelo facto de lhe acontecerem coisas adquire visibilidade e 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 e a subjectividade para além de qualquer manifestação no mundo objectivo.

Por vezes considera-se como sendo atitude mais *objectiva* uma relação com as coisas orientada pela racionalidade que é, inevitavelmente, *subjectiva*. Sendo manifestação do intelecto do indivíduo a racionalidade é uma expressão da sua *subjectividade*. Também, neste sentido, confunde-se *objectividade* com não ambiguidade. A *subjectividade* na percepção do mundo *objectivo* procura sempre encontrar-lhe um sentido. A apreensão busca sempre a compreensão e, desta forma, procura reduzir a ambiguidade do mundo *objectivo*. O simples facto de a percepção ter um ponto de vista faz o indivíduo agir como um filtro que selecciona, hierarquiza e estrutura a realidade percebida. Assim opera, nas imagens criadas, uma redução na 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 como Edgar Morin o demonstrou,⁴² não é sinónimo de razão. A razão é uma entidade *subjectiva* que se rege pela lógica. A racionalidade, acto de racionalizar, no esforço de compreensão ou de co-apreensão ignora forçosamente os factos que perturbem ou contrariem uma clareza que, mais do que da lógica, é fruto da possibilidade de estruturação ou até, meramente, da facilidade de estruturação do raciocínio.

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

*«Classificar os pentes pelo número dos seus dentes.»*⁴³

Assim simula um exercício racionalizador de eficaz efeito humorístico, com o sentimento da absoluta inutilidade. Ao mesmo tempo caricatura os extremos, os excessos de atitudes que procuraram racionalizar tudo. Se até os pentes são objecto de catalogação obsessiva fica implícita a ideia da racionalidade como uma patologia. Põe em evidência que a racionalidade deixava de ser instrumento do conhecimento para ser um puro vício. A racionalidade afasta-se da inteligência e, nesta perspectiva irónica, o Homem como ser racional transforma-se num ser que encara a racionalidade como tarefa puramente compulsiva e burocrática inerente a si. Deste modo, a racionalidade como instrumento do conhecimento perderia 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.»*⁴⁴

Na recorrente atitude duchampiana da coexistência de ideias contraditórias ou, mais precisamente, complementares (complementaridade como ampliação mais do que mera soma),⁴⁵ também podemos encontrar a sugestão que à ideia de pente, podem corresponder inúmeros objectos (inclusivamente pentes com diferente número de dentes). É a afirmação, sem ironia, que existem inúmeras coisas e imagens para um mesmo conceito. Se simultaneamente estabelecermos uma relação com a racionalidade, reforça-se a ideia da racionalidade como conformação, como processo de grosseira

catalogação face à infinita variabilidade, que faz corresponder a mesma ideia a coisas que, possuindo características que a razão considera comuns, de facto, são diferentes.

Assim Duchamp evidencia simultaneamente que as ideias não são visualizáveis em absoluto através das coisas a que correspondem e que a realidade perceptiva é bem mais rica do que os conceitos que a traduzem. De tal modo que se aproxima e se afasta da teoria do conhecimento de Platão.

Platão, procurando a universalidade do saber, na impossibilidade de encontrar uma verdade absoluta no mundo empírico, que está em constante mutação e dependente, enquanto mundo sensível, do relativismo da percepção, sugere a existência de um mundo supra-sensível: o mundo das ideias. Assim cria a forma mais antiga de racionalismo que conhecemos, ao considerar que o verdadeiro conhecimento só pode ser encontrado através da lógica e na validade universal das ideias, modelos do que é empírico, onde as coisas e os conceitos são as suas reminiscências imperfeitas. Ao mesmo tempo, ao negar a verdade ao que é empírico (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 os prisioneiros na caverna, sem nunca terem conhecido mais do que as sombras do mundo exterior, tomam estas como sendo a própria realidade. A condição humana na relação com a verdade é identificada como sendo, fatalmente, uma forma de cegueira. Nas consequências desta relação com a 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. Se a racionalidade é uma metafísica, como entendimento da realidade ela perde todo o sentido porque 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 transcendental. Ou seja, uma verdade que como prova de existência não tem mais do que a pura fé. Aceitando-a estaríamos sujeitos a uma condição semelhante à dos prisioneiros da alegoria da caverna e a nossa realidade não seria sinónimo de verdade, seria constituída por sombras de uma outra dimensão, lugar da verdade e das ideias verdadeiras. Habitaríamos uma realidade que não seria real.

«Da visão 4 dimsl.

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

Já não existe desenvolvimento perspectivico.

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?)»⁴⁶

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, ao contrário do primeiro, o mundo que Duchamp refere não é

projectado mas suporte possível para a projecção da realidade tridimensional (imperfeitamente ou não). Numa correspondência entre as duas concepções, o mundo das ideias de Platão deixa de ser fonte de verdade, imperfeitamente projectável na realidade, para passar a ser suporte transformador da imagem do mundo tridimensional.

A sugestão de Duchamp 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 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. A mera possibilidade de imaginar um mundo tetradimensional onde estas transformações ocorressem é prova que não fará sentido falar de verdade absoluta. É um sentimento de relatividade multiplicada que abre caminho para imaginar o que ocorreria num mundo de seis, ou sete ou oito ou infinitas dimensões.

Talvez só nas projecções de um mundo de dimensões infinitas se encontrasse algo de comum com a ideia de verdade absoluta, não através da ideia de verdade mas por se encontrar, finalmente, uma imutabilidade. Seria a imutabilidade de todas as projecções terem, provavelmente, a mesma imagem, que nem sequer seria um ponto (seria a imagem da repetição infinita da projecção de um ponto). Então teríamos a imagem, mais do que da completa invisibilidade, da completa inexistência. Abrindo caminho para uma relatividade multiplicada, Duchamp faz coincidir qualquer pretensão de verdade absoluta com o nada.

Podemos referir a sua obra *Tu m'* neste contexto de diálogo com Platão, para aferir o que seria uma realidade ou uma verdade e o que seria imagem de uma realidade ou imagem de uma verdade (em Platão, só o facto de ser imagem, mesmo que de uma verdade, já seria sinónimo de falsidade). Esta obra é uma pintura executada em 1918 a pedido da colecionadora Katherine Drier, que tinha necessidade de decorar um espaço vazio na sua biblioteca.

fig.16 - "Tu m'", 1918.

fig.17 - "Tu m'", (vista lateral).

O facto de *Tu m'* ser uma pintura é, só por si, significativo. Até porque foi executada numa altura em que Duchamp já tinha, voluntariamente, abandonado a pintura enquanto processo oficial. Esse facto 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 joga na ambiguidade das representações, ambiguidade multiplicada de que o próprio título é eco e/ou consequência. Na sua localização original, sobre uma estante da biblioteca, a dinâmica das imagens em *Tu m'* estabelece uma relação subliminar com os livros. Sendo uma obra de encomenda e concebida à medida para aquela estante, certamente Duchamp não desprezou esta particularidade. A localização de *Tu m'* sobre os livros fechados da estante sugere que aquela obra é uma espécie de emanção das multiplicadas articulações entre os saberes e as histórias contidas nos livros, como uma imagem universal da dinâmica das relações entre as ideias.

fig. 18 - "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 o interlocutor indefinido), sugere 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 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.

Esta pintura tem 69,8x313,0cm, o que lhe confere um sentido de grande abrangência espacial, que ultrapassa o cinemascope. Salientamos que Duchamp representou nesta pintura sombras dos seus readymade, simulou com um eficaz efeito *trompe l'oeil* um rasgão na tela (sublinhado pela colocação de alfinetes como que para impedir que os rasgos aumentassem), acentuou o espaço ilusório através da inclusão de exercícios perspécticos, e incluiu a representação de uma mão apontando, único elemento do quadro que não executou pessoalmente (a mão foi executada por um artesão especializado na execução de tabuletas que, inclusivamente, assinou o detalhe).

Estas representações de sombras dos seus readymades, sendo imagens residuais da fixação num plano de determinados instantes de incidência da luz sobre estes objectos, traduzem a ideia de sombra como representação infinitamente mutável ou indício. A sugestão de um espaço virtual indeterminável no lugar do concretismo do plano pictórico, através da inclusão de eficazes exercícios perspécticos, relacionando-se com as sombras representadas, cria uma extraordinária ambiguidade. É como se as sombras, sendo reconhecíveis por serem sombras projectadas num plano, surgissem através do carácter sugestivo das imagens como sombras projectadas no espaço, ou melhor, sombras vagueando no espaço. Por outro lado, o *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 da objectualidade e tangibilidade das coisas. Ao contrário de Platão, Duchamp 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 sombras das coisas que as provocam. Tal como não faz sentido discriminar os diferentes índices de realidade ou de veracidade que possam possuir, até porque as coisas, na percepção, são as imagens que provocam.

Ao incluir nesta pintura a representação de uma mão apontando, confronta a sugestão da extrema ambiguidade espacial com a certeza da sinalética (representação da mão que, com alguma ironia, está encostada a uma das sombras representadas, como que a conferir objectualidade ao que seria imaterial). Face à credibilidade da sugestão daquele espaço de coordenadas indetermináveis, a mão apontando (equivalente antropomórfico de uma seta ou, desumanização da mão) é completamente absurda. Qualquer sinalética ou qualquer presunção de encontrar direcções e sentidos num espaço sem coordenadas é absurda.

É extremamente significativa a atitude de ter feito executar a mão por um pintor de tabuletas.⁴⁷ Um artesão faz tabuletas e, mesmo gostando de fazer tabuletas, fá-lo porque existe uma procura para tabuletas. A razão de um artesão fazer tabuletas não está em qualquer motivação estética mas num sistema de relações utilitárias do qual as tabuletas

fazem parte. Na racionalidade das relações utilitárias, as tabuletas fazem sentido, mas na informalidade do espaço da estética é destruída a segurança de qualquer sinalética. 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, simbolicamente pode ser encarado como a face mais puramente compulsiva do mundo do utilitário e, por isso, mais afastada da filosofia.

Ao mesmo tempo esta encomenda confronta-se e confronta-nos com a questão:

«Será que podemos fazer obras que não sejam "de arte"?»⁴⁸

À incrível simplicidade desta interrogação, na sua formulação, corresponde a enorme complexidade das questões que lhe são implícitas. Se pudéssemos classificar as obras de arte pelo seu grau de *artisticidade*, a intervenção de um pintor de tabuletas nesta pintura, podendo representar a arte enquanto pura produção de artefactos teria, 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»⁴⁹

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 está sobretudo na intencionalidade do autor, mais do que no seu resultado e, desta forma, na razão directa do que é consciente. Nesta fórmula, inclusivamente, quanto maior for o valor do *que é expresso involuntariamente*⁵⁰ menor será o valor do *coeficiente de arte*, o que implica que a um significativamente grande valor do resultado poderá corresponder um *coeficiente de arte* irrisório.

Desta forma faz coincidir *artisticidade* com consciência.

Se considerarmos que a obra de arte é sobretudo produto da intuição, mais do que da razão, encontramos aqui uma noção de intuição como algo de consciente. De tal modo 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 não são alheios à lógica. Assim, a noção de inteligência ultrapassa o campo do puramente racional.⁵¹

Sendo o *coeficiente de arte* directamente proporcional ao valor da intencionalidade e não ao valor da eficácia na recepção da obra de arte,⁵² 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 da Arte. Facto que podemos comprovar pelo que este diz a Baruchello numa visita a Florença:

«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.»⁵³

Assim 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 uma legitimação exterior. Se a obra de Van Gogh nunca tivesse sido reconhecida teria 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, *crê*. 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*. Inclusivamente, ao ter sugerido a existência de multiplicadas dimensões, destrói a presunção de se **saber** *ser*, porque esse facto implicaria a existência de um sistema fixo de coordenadas, que validassem e criassem o *lugar para* se *ser*. Será mais rigoroso dizer: *eu creio que sou*, do que dizer: *eu sou*, até porque o saber, para ser verdadeiro e absoluto, implicaria que 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 reforçada a relação entre esta *crença* e os processos de concepção na obra de arte. Associando a intuição nos processos criativos a esta ideia de *crença* gera-se, de certa forma, uma coincidência entre um processo e um objectivo e, até, 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, a revelação por Duchamp da relação entre o *Nu descendant un escalier* e *The golden stairs* de Burne-Jones tem uma importância particular.

A obra de Burne-Jones traduz a sua relação característica, enquanto pintor Pré-rafaelita, com a representação de uma atemporalidade simbólica. No *Nu descendant un escalier* representa-se uma interpretação do movimento de um corpo, em que se traduz, numa imagem, a duração temporal de um acontecimento

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

Mas o *nu* nas *escadas* de Duchamp, ao cristalizar numa imagem o movimento da descida, 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

sugerindo que a dinâmica da realidade, os acontecimentos e os instantes, possuem só por si potencialidades simbólicas próprias. O referente, já não sendo o transcendente, será a própria realidade.

A realidade, ao simbolizar-se a si 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 como 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, a simbólica perde o sentido de, no tempo e no espaço, ser uma universalização. Forma-se 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.

Numa possível referência ao campo utilitário da razão e a todos os que acreditam nela, na sua legitimidade e capacidade de resposta às interrogações que a realidade gera, Duchamp disse:

«*Il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème.*»⁵⁴

Para existir solução absoluta teria de existir um campo fixo e absoluto que validasse a credibilidade da existência de equações passíveis de terem solução. Porque é necessário simular ser fixo o que é mutável para consolidar relações (com uma falsa mutabilidade), a dificuldade de estabelecer uma relatividade é multiplicada infinitamente. O que resta é a crença. Mas a crença em Duchamp não tem qualquer carácter místico ou metafísico. Na impossibilidade do *saber*, a crença é a única relação possível com o que chamamos, por crença, realidade. E *crença* é o que nos podemos permitir dizer possuir por não implicar, obrigatoriamente, *ser*. Ao contrário de muitas ideias que, por existirem, implicam o seu contrário, esta *crença* não o 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 investir na ambiguidade, mas sim no rigor. E para Duchamp é uma *crença* que, na própria inteligência de não se confundir com *saber* (na impossibilidade de se saber o que será *saber*), não é alheia à lógica. A lógica pode-lhe conferir inteligibilidade. Os seus próprios escritos transmitem, pelo seu carácter de aproximação a uma sistematização, o sentimento de que a intuição poderá não ser alheia à lógica.

Intuição, podendo ser campo da pura possibilidade, não é campo da pura arbitrariedade e pode possuir uma lógica própria. Por outro lado, mais facilmente a lógica racional desmonta a segurança da racionalidade do que invalida a intuição. Até porque a clareza estrutural da racionalidade é factor da sua maior fragilidade face à própria lógica racional, enquanto que a intuição, explorando capacidades da inteligência que ultrapassam o campo da razão, atinge domínios que muito dificilmente a razão poderá pôr em causa.

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. 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 e potenciadora da acção e do desejo. A noiva em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* é como a representação de uma ideia una, indivisível, mas cuja unidade e indivisibilidade só é possível por ela existir num universo metafísico. As representações dos celibatários relacionam-se mais directamente com a realidade.

Talvez tenha sido a impossibilidade de representar a infinidade de personagens que poderiam existir na realidade, que levou Duchamp a representar os celibatários como moldes caracterizando diferentes tipos ou profissões, como se as profissões fossem uma forma possível de catalogar, racionalizar, a diversidade. Aproximando-se de certo modo a Platão, sugere que só num universo metafísico imaginário 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 que no mundo real as ideias se dissolvem face à mutabilidade da realidade, tem uma representação subtil no *Readymade malheureux*. Esta obra, de 1918, que Duchamp ofereceu como prenda de casamento à sua irmã Suzanne, consistia num livro, um tratado de geometria, destinado a ser suspenso numa varanda para ser destruído pelo tempo, pela chuva, pelo vento. A reflexão sobre o *Readymade malheureux* não deverá alhear-se do facto de ser uma prenda de casamento, circunstância de importante consequência simbólica. E a obra de Duchamp, uma obra que é sobretudo atitude, surge sempre na potenciação de, mais do que novos olhares, olhares renovados sobre a realidade, à qual a habituação poderá ter esvaziado o sentido.

Ao longo da sua obra estabelece uma relação constante entre a imagem de uma recusa de convenções e o jogar com simbólicas tradicionais. Neste *readymade*, prenda de casamento, a ideia de virgem tem um sentido particular.

Sendo factor da recepção da obra pelo espectador a sua herança e cultura simbólica, componente importante e indissociável da sua qualidade de entidade expectante – fazendo parte de ser expectante o facto de se esperar reconhecer, o que também é um factor indispensável para a surpresa –, 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 acidentalidade. Comunga da tristeza do *Readymade malheureux* o sentimento que o casamento é imagem simbólica da dissolução de uma ideia.

fig.19 – “*Readymade malheureux*”, 1918

Na passagem de mulher solteira a mulher casada, o casamento encarado no seu sentido ritual pode surgir como representação, pela consumação da sua sensualidade,

da destruição irreversível da ideia de virgem. O próprio branco, usado tradicionalmente como cor do vestido de noiva, tem esse sentido de representação da mulher virgem. Mesmo considerando que, na sociedade ocidental actual, este ritual não terá qualquer sentido real, podendo traduzir uma moralidade arcaica, é significativa a manutenção do ritual como prova que os rituais, mais do que se relacionarem com a realidade, relacionam-se com o universo, misterioso para a razão, do puramente simbólico.

No carácter simbólico imanente à sua obra, este readymade prenda de casamento, não terá mero carácter de subjectivismo episódico. Este casamento não terá sido, por si só, motivação da obra. O contexto em que *Readymade malheureux* foi criado era sobretudo oportunidade para uma atitude de carácter simbólico que podemos relacionar com outras obras suas.

Sobre a *Le Passage de la vierge a la mariée*, Robert Lebel escreveu:

«Duchamp pintou *Le Passage de la vierge a la mariée*, cujo título não significa que se trate de uma representação da perda da virgindade, mas sobretudo da sucessão de uma forma a outra.»⁵⁵

fig..20 – “Le Passage de la vierge a la mariée”, 1912.

A *passagem da virgem à noiva*, de 1912, refere-se a um instante imaginário de um processo de transformação, hibridamente orgânico e mecânico, e simula a visibilidade da passagem, invisível, de uma ideia a outra. Também *Readymade Malheureux* poderá ser encarado como a formulação de uma ideia semelhante. Aqui, para além da visualização da passagem de uma realidade a outra, por ser *infeliz* torna implícita a sugestão que a destruição de uma ideia para outra nascer, manifestação simbólica de luto, não é mais do que traduzir: o que foi não será jamais.

Aqui, Duchamp não manifestava qualquer pesar como sentimento pessoal, ou como qualquer manifestação de afectividade magoada mas situava-se, enquanto artista, como aquele que pode tornar imagem a transformação de uma ideia noutra, não no domínio do sentimento puramente individual, mas na relação com a universalidade simbólica das ideias. É também neste sentido que deveremos encarar a *tristeza* do *Readymade malheureux*, como 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, sua parente próxima.

fig. 21 - 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. As bonecas gesticulam-lhe impacientemente, como que a chamá-la ou a dizer adeus. A figura de Simone é uma imagem de forte carácter simbólico, marcado sobretudo pelo seu vestido branco de primeira comunhão, representação iconográfica do ritual iniciático da passagem de um estágio a outro. À semelhança da personagem de Orson Welles em *Citizen Kane*, Simone guardará, possivelmente, na sua

subjectividade inviolável, a imagem daqueles brinquedos como 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* poderá ser consequência do poder dos rituais na transformação simbólica Duchamp traduz a enorme distância entre a simplificação geométrica racional e a complexidade da natureza.

Um tratado de geometria para suspender sobre uma varanda de forma a ser destruído pelo tempo revela uma forma particular de cepticismo. Poeticamente sugere-se, pela vulnerabilidade do livro face à natureza, a fragilidade da racionalidade de um tratado e, implicitamente, a fragilidade da própria racionalidade. Assim, esta obra evidencia que a racionalidade terá eficácia numa relação utilitária com a realidade no sentido de artifício operativo.

Este readymade, ao ser adjectivado como 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.»⁵⁶

E quando Duchamp propõe como projecto hipotético: *fazer um quadro doente ou um readymade doente*,⁵⁷ fá-lo no mesmo sentido, sugerindo a possibilidade de, metaforicamente, objectivar qualidades encaradas como próprias do universo subjectivo. *Malheureux* é qualidade do próprio readymade. E o tratado de geometria é triste pelo simples facto de ser um tratado de geometria.

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

O termo *geometria*, que traduz a intenção de racionalizar a Natureza, etimologicamente medir a terra, perde o seu pretenso sentido optimista quando, inclusive a unidade métrica é uma convenção. A geometria, como medida, tem uma validação 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. Num sentido utilitarista da geometria não é preciso saber o que será um metro, desde que consigamos determinar quantos metros medirá determinada coisa.

Estabelecendo uma relação entre a destruição do tratado de geometria pela natureza e o casamento de Suzanne encarado como particularização de uma simbólica o termo *triste* tem um sentido particular. Se o readymade é *triste*, também é triste 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, porque 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.

*«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)».*⁵⁸

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

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 acidental obtida, fazendo régua com o recorte de cada 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" 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».*⁵⁹

Assim torna 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.

fig.22 - "3 Stoppages étalon", 1913-1914.

O mundo da racionalidade procura anular a ambiguidade, mesmo à custa de ignorar grande parte dos aspectos da realidade. Muitas vezes só porque não lhe encontra explicação ou, simplesmente, para facilitar a estruturação da razão, tomando, por vezes, meros esquemas estruturadores como conhecimento real.

Só utilizando a intuição como meio – e a intuição, na criação artística, poderá considerar a ambiguidade como objecto ou fruto de reflexão –, será possível, parafraseando Duchamp, do *labirinto*, procurar *o caminho até uma clareira*. (Será a intuição 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.»*⁶⁰

Se como consequência de *Stoppages étalon*, a unidade de medida é infinitamente variável na forma, não terá de deixar de ser unidade? (Deixará, talvez, de ser unidade nessa *clareira* que dará o sentido e será a meta de ser artista.) Mesmo se perante as diferentes formas que um fio assume, procurarmos nova racionalização considerando, por exemplo, a dimensão dos segmentos de recta obtidos através da distância entres os extremos do fio para retomar a operatividade racional, deparamos com a possibilidade de uma infinidade de medidas.

*«Les 3 stoppages étalon sont le mètre diminué.»*⁶¹

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 Duchamp torna possível deduzir que 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 destrói simbolicamente a racionalidade da unidade de medida é assustadoramente simples para quem considerar a racionalidade como a fundação do próprio indivíduo enquanto Homem.

Se podemos dizer que o Homem se distingue dos outros animais na procura do conhecimento, sendo o pecado original uma belíssima tradução simbólica dessa procura, talvez seja mais rigoroso dizer que a sua grande diferença reside sobretudo na extraordinária capacidade de artifício. O conhecimento é uma ideia demasiado abstracta ou, até, pura abstracção. Em rigor, não podemos provar que seja uma faculdade específica ao Homem porque nem sequer podemos provar que seja uma das suas faculdades.

Dizer que se possui o dom do conhecimento é pura presunção. Simulando a possibilidade de conhecer, conhecer 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, por natureza, verbo intransmissível e não é confundível com processos de aproximação ou estudo. A consciência de conhecermos 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. Em rigor, o conhecimento, implicando verdade, não pode admitir conhecimentos alternativos. E se é relativo não pode ser conhecimento.

Duchamp, ao sugerir que cada *stoppage étalon* é *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. Como ela é do domínio inatingível do conhecimento, demonstra a relatividade de todo o conhecimento e a sua dependência de conceitos previamente estabelecidos.

A faculdade que o Homem tem não é a do conhecimento (cuja abstracção só encontra par no divino), mas reside sobretudo na capacidade de, artificialmente, gerar mecanismos de estudo e de aproximação às coisas. A racionalidade é uma das manifestações dessa capacidade de artifício.

A racionalidade é uma construção artificial, útil nos métodos de estudo, não é o próprio conhecimento. A inteligência não terá nascido antes da racionalidade? Como construção artificial a racionalidade será eventualmente fruto da inteligência. De tal modo que temos de admitir a possibilidade de ter existido 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?»⁶²

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, porque 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.»⁶³

Creemos que quando Breton cita inteligência de Duchamp, não o faz referindo a sua racionalidade. Como artista, a sua obra é manifestação perceptível da sua inteligência, entendida como expressão da sua apurada intuição. Essa manifestação revela as potencialidades cognitivas da arte que são irreprodutíveis por quaisquer outras formas que a inteligência possa assumir. Será nesse entendimento da arte como manifestação da inteligência que Duchamp diz:⁶⁴

«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.»⁶⁵

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

Na referência de Breton em que Duchamp para além de ser *o homem mais inteligente* era *o mais incómodo* da *primeira metade do século vinte*, estaria, possivelmente em causa a forma como a sua inteligência se manifestava.

Esta possível *incomodidade* residia, sobretudo, na ultrapassagem da racionalidade, o que, por si só, é potencialmente provocador para quem confunde inteligência com racionalidade, ou para que encontram na racionalidade o instrumento eleito da inteligência. Ao mesmo tempo, enquanto desenvolve a intuição artística como uma forma de inteligência, essa *incomodidade* seria eventualmente, extensível ao próprio meio artístico.

Muitas vezes, considerar que o pensamento é sobretudo relacionado com o mundo da razão, e que o sentimento é o motor por excelência das artes plásticas, se pode ser consequência da crença nas potencialidades da sensação, também pode ser alibi para encarar as artes plásticas como campo da pura arbitrariedade. Assim, o juízo estético, mesmo se encarado como fruto de uma intuição apurada, perderia completamente o sentido. O *marketing* poderia ser tomado como legítima avaliação das qualidades estéticas da obra de arte.

Abrindo caminho para a mitificação do artista e encarando a atribuição de genialidade como processo de o caracterizar como exceção, 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 e se considerássemos que a inteligência não participa na sensação, a obra de arte nunca poderia ser inteligível.

«é 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.»⁶⁶

José Gil, ao referir-se à percepção na experiência estética como um acto consciente torna implícito que à sensação não poderá ser alheia a inteligência. Relacionando-se com o espectador, o artista concebe a obra na previsão da sua inteligibilidade potencial. (Isto será 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 remeter a sua validade para uma questão de fé.

Na bizarra declaração de Breton, que refere a obra de Duchamp como forma de *reconciliação da arte com o público*, (possivelmente como consequência da noção duchampiana que *o espectador faz a obra*), talvez esteja implícita a noção da arte como forma de inteligência e inteligibilidade.

O sentido mítico e simbólico da imagem bíblica da Torre de Babel adequa-se à reflexão sobre os códigos da linguagem como instrumentos privilegiados da razão. O castigo aplicado à presunção de atingir o Céu construindo uma torre foi a desmultiplicação das linguagens. De tal modo que se tornou cada vez mais difícil, para a razão, a ascensão à clarividência divina. Ao passarem a falar múltiplas linguagens muito dificilmente se entenderiam num objectivo comum. A multiplicação de uma impossibilidade já em si infinita exprimiu-se com ironia divina.

Mesmo com uma língua, já seria impossível aos homens atingir o lugar de Deus, porque a torre que teriam de construir era necessariamente infinita. A razão, ao mesmo tempo que utiliza 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.

O caso limite será a civilização descrita por Jorge Luís Borges,⁶⁷ que possui uma cartografia tão perfeita e detalhada que os mapas cobrem, literalmente, a totalidade do território. E se isso é óptimo para a cartografia como ciência, tem como resultado que o território deixa de se ver. Como sugere o conto de Borges, um conhecimento que tem como consequência substituir-se ao seu objecto perdendo o sentido e motivo originais, faz com que se torne impossível determinar em que ponto o conhecimento se transforma numa razão que se compraz em ser mera tautologia.⁶⁸

Caricaturando, Duchamp escreveu:

«*Si vous voulez une règle de grammaire: le verbe s`acorde avec le sujet consonnement:*

Par exemple: le nègre aigrit, les négresses s`aigrissent ou maigrissent.»⁶⁹

Ironicamente, são os próprios códigos da linguagem que, perversamente, ditam o raciocínio com tal autonomia que o esvaziam completamente de sentido. Perversidade que atinge os próprios juízos quando escreve:

«*My niece is cold because my knees are cold.»⁷⁰*

Artificialmente simula uma lógica inatacável no pressuposto da proximidade fonética ser condição suficiente para a admitir na linguagem. Se esta lógica, meramente tautológica, pudesse ter qualquer cientificidade conclusiva em relação à realidade poderia ser 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.*»⁷¹

È provável que o sentimento que experimentamos na leitura destes jogos de palavras se deva, à semelhança dos provérbios, ao facto de manipularem as relações fonéticas. A percepção da estrutura fonética da frase antes da compreensão de qualquer sentido informativo dá a estas construções uma credibilidade universal. Os jogos fonéticos induzem a sensação que a sua origem reside na abstracção. Atenuando o sentido de uma autoria concreta, qualquer sentimento de relatividade subjectiva transforma-se, numa convincente sensação de universalidade.

Quando Duchamp, ironicamente, revela a intenção de *procurar as palavras primas ("divisíveis" somente por elas próprias e pela unidade)*⁷² traduz com mordacidade o sentido falaciosamente gongórico que a linguagem pode assumir já que admite a existência de uma *aritmética* exclusiva à linguagem como tendo uma validação absoluta. Absoluta porque considera a linguagem um universo autónomo, como se existisse independentemente das realidades que dela são objecto.

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

fig.23 - "Réseaux des stoppages étalon", 1914.

Na sua assumida *ironia de afirmação*, Duchamp demonstra um particular sentido construtivo, provado, simbolicamente, quando utiliza as réguas obtidas para conceber outras obras como *Réseaux de stoppages* ou dar forma às linhas que suspendem os *celibatários* em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Num sentido recorrente da sua obra, onde *Les opposés sont conjugués*, faz, paradoxalmente, coexistir o princípio da unidade com a lógica da infinita variabilidade. O que propõe não é tanto a negação da racionalidade mas sobretudo a afirmação das capacidades do indivíduo para além dos limites da linearidade do racional. Talvez aqui se encontre a intuição que a razão não é a causa de se ser Homem mas uma das suas consequências. Talvez seja consequência, por necessidades utilitárias, de outras causas bem mais complexas e ricas. Até porque, como salienta Wittgenstein:

«*O conhecimento é, em última instância, baseado no reconhecimento.*»⁷³

Intuindo 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, a atitude duchampiana tem uma dimensão ética incontornável.

Stoppages étalon, no rigor cenográfico de uma experiência científica, revela um subtil sentido de humor.⁷⁴ O reconhecimento e eficácia do humor podem ser validados através do riso, no sorriso ou na cumplicidade de uma forma de comunicação que dispensa a razão apesar de lhe dever a existência – daí 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, entende-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 Descartes:

«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.»⁷⁵

É vocação da racionalidade, pelos seus mecanismos, destruir a entropia, mas a lei da entropia pode-se aplicar à própria racionalidade. Felizmente assim é, 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 vitríolo) abrasando toda a estética e calística.»⁷⁶*

Duchamp, ao considerar o *possível* como um *abrasivo*, confere-lhe uma existência e uma consistência objectiva, atenuando a ideia do possível como sendo o meramente vago e, por outro lado, tornando implícita a ideia do possível como campo. Campo como *comburente* que faz *arder* a estética e que lhe permite existir. Ao queimá-la permite que a chama se produza. O *possível*, sendo um abrasivo, adquire a credibilidade das coisas objectivas, o que o torna absolutamente distinto de qualquer sentido. O *possível* como campo nunca poderá ser um lugar inerte 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.»⁷⁷*

O *possível* como campo pode ser considerado semelhante a um tabuleiro de xadrez. O tabuleiro deste jogo permite inúmeras possibilidades e combinações, mas esse facto nada tem a ver com o aleatório. (Serão estas as potencialidades significantes do xadrez na sua relação com a reflexão estética que Duchamp identificou?)

Encarando a racionalidade no seu sentido purista e fechada na sua auto-legitimação, muito dificilmente constituiria campo para qualquer coisa que não a própria racionalidade. Abrindo-se ao campo da possibilidade, ela adquire um sentido plástico ao tornar-se dimensão disponível para a *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 apenas estrutura artificial, abrindo-se à ambiguidade ao ser campo da estética.

E encarando a ambiguidade como totalmente distinta 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, 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 prémio no Concurso dos Brevets de Invenção.»⁷⁸

E talvez seja aqui que resida a grande importância de Duchamp nas artes plásticas, no sentido que Matisse atribui ao papel de um artista dizendo que *a importância de um artista mede-se pela quantidade de novos sinais que tiver introduzido na linguagem plástica.*⁷⁹

Em Duchamp, essa *quantidade de novos sinais* tem expressão na amplitude da sua **qualidade** como fruto, mais do que da transformação da arte, da transformação do seu campo.

Se reflectirmos sobre a relação entre Leonardo Da Vinci, inventor de máquinas e Duchamp, *Engenheiro do tempo perdido*, encontramos afinidades e diferenças significativas. Leonardo amplia a sua função de artista para a de inventor deixando de ser criador de imagens para se assumir como transformador da realidade. Esta dimensão exprime-se na própria objectividade potencial das máquinas que inventou com uma tal dimensão utópica incomparável com a banalização que a ideia invenção adquiriu nos nossos dias. Duchamp não foi o *engenheiro do tempo perdido* na objectividade, mas revelou uma nova forma de relação subjectiva com a realidade. Enquanto Leonardo, como inventor, transformaria a realidade através da criação de novas máquinas, com todo o sentido encantatório que esses inventos teriam na época (fantasia ainda possível nas ficções de Júlio Verne), Duchamp transforma a realidade renovando a relação com as coisas.

Será assim: *engenheiro* da subjectividade, do *tempo perdido*, porque transformador do campo das relações subjectivas com a realidade, campo de pura possibilidade em que

nem a sequência temporal faz sentido. Deste modo podemos associar a atitude duchampiana a uma forma de metafísica, mas não à 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 a metafísica torna-se objectiva. Poderemos até dizer que a metafísica desaparece porque 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.»⁸⁰

Duchamp propõe, metaforicamente, um mundo em que não havendo memória, não há tempo, em que cada coisa é absolutamente distinta não podendo sequer agrupar-se em classificações racionalizadoras. A cada coisa, ou melhor, a cada imagem ou ideia, corresponde uma potencialidade signficante única. Para um dicionário, a todos os chapéus corresponde a mesma palavra chapéu. 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 renovar o *ar* que a arte respira. Daí o seu sentido saudavelmente construtivo. Ao renovar o campo da arte, abre-a ao campo de múltiplas possibilidades. Renovado o campo, nem o passado da arte pode deixar de ter uma leitura renovada.

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

Sendo, inevitavelmente, instrumento da subjectividade e, sendo composta por ambas, a razão não poderá ter, em absoluto, uma existência distinta da irracionalidade. Sendo os objectos, as máquinas inventadas pelo Homem, organização de matéria segundo improbabilidades infinitas 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*.⁸¹ 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*. No campo da pura significação os significados surgem como entidades inertes só pela impureza da coexistência de irracionalidade podem vir a assumir vitalidade renovada, retomando a sua qualidade original de significantes.

Na pintura cubista, a atitude de progressiva valorização da objectividade do plano da tela teve como principal consequência a sua autonomização. Ao assumir o plano pictórico evidenciando em simultâneo a sua linguagem própria a representação arriscava afastar-se da realidade, seu objecto. Estes processos de afirmação linguística foram importantíssimos mas, qualquer linguagem para o ser plenamente tem de se relacionar com um objecto e evoca a realidade (nem que seja a do próprio acto de fazer pintura). Afastando-se da função de representar a realidade visível a pintura abriu caminho para dar visibilidade a outras realidades. De tal modo que a arte poderá, hoje, traduzir sobretudo a forma como se concebe o mundo, mais do que a forma como se vê.

Duchamp retoma as questões relacionadas com a ideia de espaço contrariando a herança dos fauve e a atitude cubista do assumir a objectividade do plano da tela. Assim torna a relacionar a arte com o evocatório e com o que habitualmente encaramos como ilusão. Contudo, na sua obra não estamos perante a questão de como representar o espaço, mas sim perante a dúvida do que consistirá a própria ideia de espaço. Já o *Nu descendant un escalier* foi prova deste distanciamento em relação ao cubismo. Para além de indiciar a arte como um readymade – pôr um nu a descer escadas correspondia a pôr o género artístico *nu a descer escadas* –, sugere a devolução da pintura do espaço estritamente pictural à objectividade de um espaço percorrível.

Do modo como o cubismo contribuiu para a autonomia da pintura, esta poderia tornar-se, ela própria, realidade objectiva. 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. O cubismo tinha-se afastado da representação do espaço e a pintura não poderia ser encarada como uma janela mas sim uma objectividade pictórica. Neste *Nu descendant un escalier* é a própria representação cubista que, apesar de tudo, se desloca no espaço.

Aqui, o cubismo é uma personagem.

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 esta obra parece ser *cubismo em movimento*.

A partir do momento em que desceu as escadas este nu pode ir para qualquer lado. E podemos considerar esta obra como uma possível imagem de ruptura, em que se abre um espaço de liberdade criativa, no sentido em que, o género artístico do nu, em movimento, transporta em si toda a herança da pintura num espaço infinito de possibilidades para percorrer.

Podemos encontrar, não sem alguma ironia, a relação entre o bidimensional e a sugestão de tridimensionalidade (e consequentemente de espacialidade) nos seus *Rotoreliefs* (1935), como uma evidência que passa por um eficaz efeito óptico. Os *Rotoreliefs* consistiam numa série de desenhos impressos por processo *photo-offset* em discos de cartão que, quando colocados em a rodar num gira-discos comum, davam a ilusão de imagem tridimensional, em variações de círculos e elipses descentrados que 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 pediu, inclusivamente a Katherine Drier⁸² que não o divulgasse, já que ideias simples seriam facilmente roubadas.

fig.24 - "Rotoreliefs", 1935.

Ao mesmo tempo que lhes encontrava este sentido de descoberta, à semelhança de um invento de patente imparilhável, Duchamp encarava estes *Rotoreliefs* como um brinquedo óptico, e decidiu 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 nessa ocasião nenhum exemplar, tendo mesmo estes sido recebidos com indiferença pelos seus visitantes.

Tentou posteriormente minimizar o prejuízo com algumas vendas nos círculos artísticos. Mas foi significativa a intenção de os mostrar numa feira de inventos e não num contexto artístico.

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 lhes encontraram utilidade para restaurar a visão de tridimensional a indivíduos que tivessem perdido essa faculdade.

Dada esta forte presença de não artisticidade nos *Rotoreliefs* foi coerente a atitude de os ter apresentado fora do contexto artístico. Qualquer leitura formalista, estetizante, no sentido mais estrito do termo, seria claramente ultrapassável pela evidência de uma reflexão sobre a percepção.

Mais do que efeito de ilusão, esta passagem das duas às três dimensões 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 como fenómeno físico. Nos *Rotoreliefs* é mais importante o facto de serem desenhos que, ao girar, se libertam dos seus suportes para um espaço virtual, do que a sua capacidade de iludir a terceira dimensão.

Ao mesmo tempo, sabendo que os desenhos estão contidos nos cartões, cria-se a ilusão que no limiar do contacto entre a superfície do cartão e o espaço real se gera um novo espaço. Assim se abre caminho à intuição da possibilidade de produzir outros espaços dentro do espaço e, por dedução, outros espaços no interior dos espaços dentro do espaço, exponenciando ao infinito as potencialidades criativas. Sendo a imagem do espaço real também uma criação da nossa percepção, estes espaços virtuais poderão ser uma espécie de novos hologramas a acrescentar aos que produzimos no cérebro quando vemos.

Relacionados primeiro com a óptica para depois se relacionarem com a arte, os *Rotoreliefs* recuperam a relação perceptiva que o indivíduo tem com a realidade, como tema e motivação mais do que como *mimesis*, mas afastando-se da relação com a pintura onde a autonomia poderia ter como consequência um isolamento ascético.

A sua obra *Coeurs volants*,⁸³ no domínio da pintura como afirmação da bidimensionalidade é significativa da vontade de recuperar a relação da pintura com a espacialidade. Duchamp apresenta, em cores planas, formas estilizadas de corações.

fig..25 - “Coeurs volants“, 1936.

À extrema simplicidade de representação (corações quase concêntricos sobrepostos, de dimensões sucessivamente mais reduzidas, alternados nas cores vermelhas e azul) corresponde um poderoso efeito óptico. A ligeira rotação e o pequeno desvio de cada coração em relação ao centro da composição gera a ilusão de progressivo deslocamento espacial. Estes *corações voadores* parecem mover-se livremente na ambiguidade da sugestão de aproximação e afastamento simultâneo. A experiência perspéctica levaria a crer que os corações mais pequenos seriam os mais distantes mas, no plano de representação, estes estão sucessivamente sobrepostos aos maiores. Assim, a percepção desta imagem resulta na alteridade e simultaneidade do perto e do longe, ou melhor, na ausência de referentes de proximidade e distância. O espaço é sugerido na sua maior abstracção, onde o espectador não participa no jogo das escalas, até porque o coração não é representado na sua forma anatómica mas por um 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. Contudo, observada no âmbito da representação nas artes plásticas revela-se uma relação inovadora com a espacialidade. Na definição do seu espaço perspéctico, o sentimento parece substituir a racionalidade. Mas não num sentido individualista e introspectivo, já que aparece como qualquer coisa que se dissolve, ou melhor, se propaga no espaço. E isto não tem nada a ver com o sentimentalismo, pelo menos com na forma como habitualmente é encarado, até porque o resultado pode ser o da dissolução do individual em que um coração não passa de um logótipo.

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 relação singular da percepção do espaço com a afectividade. Será talvez graças ao facto de os corações serem voadores que é possível percepcionar a espacialidade, até porque poderá ser o desejo nas suas diversas formas a relacionar o indivíduo com o que o rodeia, numa relação poética entre percepção e sensualidade. A relação do indivíduo com o espaço neste símbolo genérico de um coração é algo que lhe é interior. Nada é mais interior do que um coração, suprema representação de interioridade. Assim coincide o subjectivo com o objectivo. Mas, sendo estes corações logótipos, remetem a uma subjectividade sem sujeito, subjectividade do indivíduo genérico.

Em Duchamp é recorrente a 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, tal como a noiva permanece sempre virgem os celibatários permanecem celibatários. É uma sugestão subtil da relação entre o indivíduo e a realidade estética, como processo de perpétua excitação à imagem da excitação sexual. E, sendo impossível a posse completa de uma objectividade que seja a motivação estética, ou

sendo impossível tornar objectiva essa motivação ao ponto de a possuir, constatação de dois mundos que nunca se tocam, a única relação possível talvez seja semelhante a um acto masturbatório, num contacto, possivelmente só concebido na abstracção de *corações voadores*.

Talvez o facto mais significativo de *La mariée mise à nu par ces célibataires, même*, seja, por isso mesmo, aquilo que é mais evidente: a sua transparência. A obra consiste em dois vidros sobrepostos, contendo o vidro superior o domínio da noiva e o inferior o domínio dos celibatários. O modo como Duchamp escolheu expô-la no Museu de Filadélfia é significativo da exploração das potencialidades da sua natureza transparente. Colocados em frente a uma janela que deixa ver o espaço exterior de um jardim com uma fonte (esta efectivamente fonte, alusão subtil à fonte/urinol ou alter ego da fonte/urinol?), os grandes vidros (frequente designação desta obra) vêm multiplicada a sua transparência para um espaço jardim, representação delimitada do espaço natural, objectualização da paisagem. 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 são jardins?

Nesta imagem da pintura como transparência, o espaço não existe como representação, apenas é sublinhada a sua existência.

A opacidade das imagens contidas nos grandes vidros está contida num suporte transparente como o ar que preenche invisivelmente o espaço entre as coisas. De tal modo que os objectos parecem soltar-se, como se fossem captados momentaneamente na superfície daqueles vidros, tal como qualquer coisa percebida é captada no plano de uma imagem.

Ao revelar que a imagem da noiva nos grandes vidros é a projecção de um ser tetradimensional num espaço tridimensional, Duchamp encara o próprio espaço do campo da nossa percepção como plano de projecção. Desta forma abre caminho para uma dedução: se o espaço pode ser encarado como plano, um plano também pode ser um espaço a que à nossa percepção se apresenta de forma a só serem lidas duas das suas dimensões.

Se em *Stoppages étalon* Duchamp demonstra a infinita variabilidade da racionalidade métrica (a estrutura que suporta as representações dos celibatários nos vidros foi desenhada com as linhas resultantes dessa demonstração), aqui apresenta-nos um espaço que, podendo conter outros espaços, é uma infinidade que poderá conter um número infinito de infinitudes. Se relativiza em absoluto as medidas, relativiza também o espaço onde essas medidas se tomam. Como normalmente tomamos o espaço como um absoluto é como se o absoluto pudesse estar contido noutros absolutos.

fig..26 - “La mariée mise à nu par ces célibataires, même”, 1915-1923.

O facto de parecer que o espaço poderá ser relativizado, pela possibilidade de existência de outros espaços, não deixa de ser um interessante paradoxo. Até porque estaremos perante a revelação da possibilidade de relativizar 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.»⁸⁴

Resultado da transparência do suporte, as imagens contidas nos grandes vidros parecem próximas de estar libertas. Surgem como elementos exclusivos de uma composição pictórica, como entidades em suspensão para participarem no todo do campo perceptivo. E aqui podemos talvez encontrar o verdadeiro sentido da arte de Duchamp em relação à qual, frequentemente, a arte é simultaneamente tida como arte e anti-arte. A sua arte, ao mesmo tempo que é representação e não o é, funde-se com a realidade, seu objecto. Não é 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 o carácter de permanente permeabilidade a todas as coisas, da qual a indiferença talvez seja a estratégia mais eficaz, toma o sentido de uma aparente indiferenciação como não hierarquização do que, potencialmente, poderá estimular a arte. Do mesmo modo que refere não haver qualquer desculpa biológica para a arte ela nunca será produto inevitável da vida porque, pela sua própria definição, é artifício.

Inclusivamente explicitou a hipótese, que lhe era bastante grata, de expor os grandes vidros tendo como pano de fundo um Luna Parque. Assim, mais do que relacionar-se com a vida no seu sentido mais realista, relacionava-se com ela através do puro lazer. Até porque, nos Luna Parque as pessoas estão atarefadíssimas, mas atarefadíssimas a divertirem-se. E, na relação com o utilitário, o lúdico parece ser correspondente abstracto, no sentido em que o abstracto, não representando nada, pode por isso representar qualquer coisa. O desporto poderá ser o correspondente abstracto do trabalho físico assim como o xadrez do trabalho intelectual ou a dança dos movimentos utilitários do levar a mão à boca para comer ou mover as pernas para andar. Assim a sua obra relaciona-se com a vida pela perspectiva da estética e, esta, talvez possa ser definida como uma não-vida que a vida produz. 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 pertence mais ao campo perceptivo do indivíduo, enquanto espaço interiorizado, do que ao seu organismo. E ser algo que é para ser interiorizado terá primeiro de ser objectivo para poder ser assimilado. 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 a afirmação do próprio, esta obra não existe independentemente dos 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 (o enigmático pode ser encarado como provisoriamente enigmático, o que o distingue do obscuro) cuja solução sugere o infinito, num campo transparente que parece abarcar tudo. O aparente carácter de não-arte da arte de Duchamp advém sobretudo desta sua capacidade de se fundir com as coisas. E, ao fundir-se com a realidade, se por um lado parece transformá-la, por outro talvez esteja a sublinhá-la: a tornar visível o que é já é visível mais do que a representar o representável. Diríamos que a sua obra, à transparência, consite na recuperação da pureza da ideia de ver. Neste sentido de descoberta e reflexão sobre os próprios processos de ver poderemos não encontrar qualquer descontinuidade entre a sua obra e a experiência do desenvolvimento da perspectiva no Renascimento.

Tal como é irrepetível a experiência de percepção de uma representação perspéctica na plenitude da experiência estética dos contemporâneos da sua invenção, hoje é difícil imaginarmos o mero acto de ver uma pintura como seria na época renascentista. Qual seria o lugar da representação perspéctica tal como a conhecemos perante a intenção de Duchamp em *executar um quadro que não tenha nem face, nem reverso; nem alto, nem baixo*, pura abstracção projectual de uma obra que só seria possível se o espectador fosse excluído? (existindo espectador o seu corpo, no mínimo, estabeleceria inevitavelmente coordenadas relativas).

Desapareceria o próprio conceito de perspectiva ou teria de tomar uma outra forma, de natureza completamente diferente. Teríamos de conceber, ou 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 de um espaço. Assim veríamos, inevitavelmente, dissolver-se a ideia de indivíduo/espectador dando lugar a uma nova ideia de espaço/espectador, para Duchamp, possivelmente, um espectador idealizado. Desta forma afastava-se a ideia de espectador como ponto de vista, naquilo que um ponto de vista tem de opinião, para uma relatividade diluída.

Relacionando-se com o passado da pintura em que a representação também é conhecimento (Leonardo Da Vinci era artista como era cientista), Duchamp revitaliza este sentido da arte recriando o prazer da revelação como experiência estética. Por isso continua a ser um exemplo gratificante para novas gerações de artistas dando a sensação reconfortante que a experiência estética pode ser sinónimo de fazer sentido. Com esse conforto que relaciona a arte com a utilidade filosófica, ultrapassa-se o que é considerado acessório à arte e que muitas vezes poderia ser tomado como essencial.

Nos escritos da *Boite Verte* e na sua relação com os grandes vidros, deparamos com um campo onde a essencialidade da arte é revelada para além dos limites da pura visualidade estetizante em que a pintura poderia ser encarada. Assim conquistamos essa ideia gratificante que a estética será, de facto, uma existência para além dos objectos artísticos. Garantia que a arte não é 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 subjectivas para o universo do mundo objectivo que, sendo objectivo, se oferece à percepção. Desta forma a arte será sobretudo qualquer coisa a desvendar, mais do que algo a criar.

Na *Boite Verte* Duchamp sugere a possibilidade de outros nomes para os grandes vidros, como: *máquina agrícola* ou: *um mundo em amarelo*. Para além do eficaz efeito lúdico destes títulos alternativos eles não se esgotam no puro humor: usam o humor pelas suas capacidades de síntese poética.

Em que consistiria *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, enquanto máquina agrícola? É possível que Duchamp tenha considerado muito divertida a hipótese de alguém tentar estabelecer uma relação aparentemente tão disparatada. Mas é facto importante que a relação parece, efectivamente, disparatada. Este aparente

disparate, por ser disparate, enuncia a capacidade desta obra poder proporcionar as associações mais incríveis, o que por si só a mostra potencialmente relacionável com todo um campo de possibilidades.

Tendo esse vasto campo como espaço (não serão as duas coisas a mesma?) e acreditando numa obra em que a ambiguidade não é de forma alguma sinónimo de arbitrário, o que existirá de verdadeiro na relação dos grandes vidros com uma máquina agrícola? A sua aparência de mecanismo, ainda que eventualmente misterioso, é evidente. Mas, *máquina agrícola*?

Encarando a obra como imagem da sensualidade e dos mecanismos da sexualidade ainda que em relação com a arte – perspectiva que faria sucesso nas expectativas de um discurso aparentemente irreverente sobre arte mas eventualmente insípido no domínio da subjectividade, inclusivamente nas relações tão populares com a psicanálise –, esta nomeação dos grandes vidros como máquina agrícola não deixa de ser uma desilusão desconcertante, sobretudo para quem se limite, conscientemente ou não, a se comprazer com ideias feitas.

Pondo de lado qualquer preconceito ao lugar que as máquinas agrícolas ocupam no discurso estético, a relação dos grandes vidros com uma máquina agrícola pode ser extremamente significativa, até pela simplicidade que temos em estabelecer relações muito pouco obscuras.

Uma máquina agrícola tem por função lavrar a terra, transformar o que é natural, transformar, conseqüentemente a paisagem. A obra como uma possível imagem da estética põe em evidência a 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. Será também transformadora de ambos os campos de possibilidades.

Sendo transparente, potencialmente para todo o espaço visual ou mental, transforma esse espaço, no mínimo, pelo simples facto de nele provocar um novo olhar. Mas transformá-lo-á sobretudo por absorver o mundo exterior para o domínio da estética. Pelo hábito da relação com a imagem como representação, todos os espaços parecem ser transformados eles próprios numa representação (possivelmente de si mesmo mas, de qualquer forma, representação). Ao absorver, potencialmente, todos os espaços para o domínio da estética, (assumindo o espaço como objecto estético) e à semelhança de qualquer outro dos seus *readymade*, a própria relação da ideia de arte com a autoria (se exceptuarmos quaisquer interpretações teológicas ou metafísicas) fica, inevitavelmente, abalada. Através deste artifício revela a potencialidade estética para além do artifício.

Sendo *Um mundo em amarelo* os grandes vidros parecem poder ter a capacidade de pintar tudo de amarelo. O amarelo é aqui utilizado 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 fazer um *readymade* doente, tendo inclusivamente feito um *Readymade malheureux*, porque não fazer um mundo amarelo? Talvez seja um mundo onde não haja lugar para angústias, uma espécie de Éden fauve (manifestação de uma faceta *matissiana*?).

Ao mesmo tempo não deixa de ser imagem de uma suprema monotonia: um mundo onde tudo seria amarelo. Simultaneamente também 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 que tudo seria, na sua essência, a mesma coisa. Sendo coisa única por que não ser uma cor, já que uma cor tem a vantagem de ser algo de absolutamente imaterial.

Duchamp é 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. A máquina agrícola vai fazendo o mundo amarelo, 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 vivo o sentido da ideia de estética. É certo que será uma máquina celibatária, mas a sua natureza masturbatória não é uma mera fatalidade solitária, mas sim a sua qualidade. Aqui, o seu propósito será sobretudo a manutenção da independência tautológica, de dispositivo auto-suficiente.

Segundo Duchamp os grandes vidros não teriam sido feitos para serem vistos directamente pelo espectador, mas em função de um catálogo, que não chegou a ser feito, com a intenção *reduzir o vidro a uma ilustração tão sucinta quanto possível das ideias da caixa verde*.⁸⁵ Os grandes vidros afastam-se intencionalmente da ideia de quadro, dando ideia de estarmos perante algo que é mais próximo de 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 reunião indecisa. “Retard” – um “retard” em vidro como poderíamos dizer um poema em prosa ou um escarrador em prata.»⁸⁶

Duchamp ensaiou empregar o termo *retard* para substituir qualquer aproximação à ideia de quadro evidenciando esta obra como algo que transcende a sua qualidade de objecto e se aproxima da ideia de dispositivo. Sendo um *atraso* ou *demora* em vidro, parece ser simultaneamente a visualização *desse* tempo, ou um dispositivo que estabeleça um *atraso* ou *demora*. Assim mostra a intenção de criar um mecanismo que torne mais lento o curso do tempo, que perturbe a ideia de temporalidade. Ao pretender protelar o tempo do contacto com a realidade, afasta-se da realidade como sucessão fugaz de instantes, para, possivelmente, se aproximar do que ela terá de constante de imutável.

Os grandes vidros enquanto janela ou vitrina encontram-se no oposto de uma relação impressionista com as coisas e fazem-nos parecer estar perante a intemporalidade de um simbolismo enigmático.

«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 consumada.»⁸⁷

Esta relação de Duchamp com a ideia de montra é semelhante à dos celibatários com a noiva nos grandes vidros. A própria natureza dos celibatários, distintos da noiva no espaço e no tempo da tridimensionalidade geométrica que habitam (celibatários representados como moldes de indivíduos estilizados face a uma noiva informal e liberta de qualquer racionalização geométrica), impede qualquer expectativa de contacto. Considerando esta obra como extensão hipotética da ideia de montra, o interior da montra é o espaço exterior, ou seja, pode ser olhada de ambos os lados. Os espaços percepcionáveis em ambos os sentidos corresponderão ao seu interior, assim sendo esta montra parece abarcar tudo. Ambos os mundos, dos celibatários e da noiva, *demeurent en verre*, moram no vidro e nesta montra. Como o que acontece em ambas as faces de um vidro o que mora no vidro é todo o espaço que lhe é exterior e que nele se projecta. Ou seja, todo o espaço. A transparência do *Grande vidro* corresponde à total abertura espacial e, ao mesmo tempo, surge como potencial alvo de absorção de todas as coisas (nas montras, o que vemos é a projecção no vidro das coisas que estão no seu interior).

Podemos encontrar na transparência do *Grande vidro* um significativo paralelo às pinturas/alvo de Jasper Johns. Johns preenche toda a superfície pictórica com a imagem de um alvo, apresentando (mais do que representando) a própria pintura como um alvo. Na relação dialéctica entre estes alvos e o que se situa em frente deles, consideramos a hipótese dupla de o espaço ser tema ou objecto da pintura e, simultaneamente, ser o próprio alvo o espectador do espaço. Na sua qualidade de alvos, estas pinturas, absorverão potencialmente tudo o que estiver face a elas assumindo, metaforicamente, a ideia de pintura como receptáculo potencial da realidade. Com os seus alvos, Jasper Johns inverte qualquer relação em que o espectador encare a pintura como uma janela através da qual se vêem imagens. Não estamos perante qualquer imagem de transparência virtual: é a sua qualidade opaca que os relaciona com a realidade perceptiva.

E todas as imagens, potencialmente, se projectarão nessa opacidade.

No diálogo entre realidade e espectador, estas pinturas/alvo operam à imagem da atracção de um íman. E se encaradas como meta-pintura, intui-se que a pintura será sempre um alvo, afastando-nos da ideia de representação com autoria e interioridade subjectiva. Assim se encontra a pintura como 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, quer como conceito quer como objecto), os grandes vidros fazem desaparecer a opacidade de um suporte pictórico. Sublinhada inclusivamente por Duchamp não os querer chamar pintura, deixam a sensação que, pela transparência, a própria pintura desaparece. Como consequência talvez se potencie o desaparecimento da própria ideia de pintura.

Assim como os *Rotoreliefs* se aproximam da imagem de uma experiência científica, afastando-se da pura ideia de obra de arte, também pela transparência os grandes vidros se afastam da classificação de pintura para se afastarem consequentemente da própria classificação como obra de arte. É possivelmente por se afastarem da pintura enquanto resultado objectual, através da transparência, que se aproximam da realidade que a alimenta.

Podendo considerar, à semelhança das montras, os grandes vidros como plano de projecção das imagens, a operação de transparência em ambos os sentidos parece

capaz de poder absorver tudo. Deste modo os grandes vidros sugerem o efeito do *Big Bang* ao contrário, aliando uma completa abertura espacial à potencialidade de absorção absoluta. Como se o Universo invertesse o seu processo de expansão e pudesse retrair-se por acção deste dispositivo.

Já em *Fresh widow*, que analisaremos no próximo capítulo, Duchamp tinha presente esta ideia de objecto reflector (recomendou inclusivamente que o couro que cobre os vidros do objecto/janela fosse engraxado diariamente para melhor reflectir o exterior). Nesse caso, sugestão de um interior sem luz, de uma casa cujas janelas reflectem, mas que, pela obscuridade, têm o pudor de não revelar o seu interior. Nos grandes vidros o reflexo é simultaneamente transparência. Desta forma potencia a capacidade de uma absorção completa das imagens. Quando 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. O espaço pode desaparecer enquanto espaço para estar contido no lugar ínfimo e pelicular dos grandes vidros, desta forma transformados numa opacidade que tudo contém.

Habitualmente associamos a ideia de espaço à ideia de infinito. Através da sua potencialidade de absorção os grandes vidros, talvez sejam, o dispositivo que transforma o espaço em objecto e assim, o espaço coisificado torna-se uma coisa entre todas as outras coisas que o são. Este espaço metaforicamente coisificado não poderá deixar de ser uma imagem da impossibilidade absoluta de resolver a ideia do espaço, no seu todo, como algo finito ou infinito. 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. O finito parece poder, sucessivamente e infinitamente, dar lugar a novos finitos.

Ao caracterizar *La mariée mise à nu par ces célibataires, même* como um *retard* Duchamp aproxima-nos da ideia de tempo e da sua suspensão. Associando esta ideia à natureza da noiva, ser tetradimensional (cuja imagem seria apenas uma projecção momentânea em três dimensões), reforçamos a nossa sensação da relação que esta obra procura estabelecer com algo exterior à realidade física tal como a conhecemos e referenciamos, quer na tridimensionalidade quer no tempo.

Tendo Einstein provado que o próprio tempo pode, mais do que uma variável, ser relativo, questões objecto da própria física, podemos admitir não estarmos na presença de uma pura divagação de carácter metafísico mas, possivelmente, perante a intuição de uma realidade. Habitando as coordenadas do nosso tempo, tal como o conhecemos, estamos, face a esta obra, perante a representação de uma eventual suspensão de quaisquer coordenadas temporais.

Encarando *La mariée mise à nu par ces célibataires, même* como suspensão no tempo e sobretudo como a fixação de uma suspensão no tempo, a obra ganha uma extrema potencialidade simbólica. Não pertencendo a nenhum tempo, porque em eterna suspensão temporal, adquire, relativamente ao tempo o estatuto de universalidade absoluta. E é o domínio dos celibatários que faz a ponte para a nossa realidade objectiva. Sendo estes representados por moldes desenhados a partir de uniformes de diversas profissões, surgem como se unidades simbólicas de todos os indivíduos, não através da subjectividade da sua realidade interior, mas como espécie de delegação escolhida para nos representar.

De certa forma, na organização da nossa civilização, quando Duchamp neste caso se relaciona com o intemporal, parece não encontrar uma forma melhor do que inventar esta espécie de delegação diplomática. Ao mesmo tempo, sendo as representações dos celibatários moldes para o gás de iluminação, não passam de formas que a imaterialidade assume, possivelmente para ser visível, aproximando-os da natureza imaterial da noiva, como que pertencendo à mesma essência original. Encarando os celibatários como representantes simbólicos de todos os indivíduos, eles aparecem como uma espécie de espaço preenchido, cuja identidade se resume aos limites do seu desenho mas cuja natureza original se funde com o próprio espaço. E a noção de indivíduo equivale à forma particular que o espaço assume num determinado molde.

A transparência do vidro faz com que *La mariée mise à nu par ces celibataires, même*, seja encarada como algo para se olhar através, mais do que coisa para ser olhada. Sendo possível manter a memória desta obra ao olhar qualquer coisa ou acontecimento, ela poderá surgir como uma espécie de óculo através do qual vemos a realidade. Assim, a sua poética será essa espécie de força motriz, ou melhor, a forma que sugere para equacionar o nosso relacionamento com o mundo.

Entre os domínios dos celibatários e da noiva perpetua-se o desejo numa relação nunca consumada ou consumável, possível imagem de síntese da pura dinâmica para além da objectivação. É o desejo que gera o espaço. Desejar é projectarmo-nos no objecto do nosso desejo, projecção da subjectividade no mundo objectivo. A própria percepção de algo é como a acção de tomar posse sem de facto o fazer, suspensão do espaço que vai de cada um às coisas que percepção.

La mariée mise à nu par ses celibataires, même, sendo que a palavra *même* acentua que se trata de um facto e não de uma pura imagem poética, será a imagem do acto, **mesmo**, de pôr a nu, ainda que seja excluído o resultado desse acto. Desta forma a obra parece conter a intencionalidade objectivar processos subjectivos. Na completa indeterminação do objecto de desejo, por o desejo ser encarado como conceito absoluto, estamos perante a relação do indivíduo com o espaço enquanto campo infinito de possibilidades.

Quando os celibatários põem a noiva a nu o espaço da subjectividade está a ser encarado com uma objectividade idêntica à do espaço físico visível, sublinhado pela transparência dos grandes vidros. De tal forma que a ideia de espaço se consubstancia nessa relação com a sensualidade e o desejo, lugar da subjectividade.

«O que chamaremos ao conteúdo empírico de ver e ao conteúdo empírico de imaginar?»⁸⁸

Em *Courrant d'air à un pommier au Japon*, pintura de 1911, Duchamp associa uma experiência puramente imaginária (ele nunca visitara o Japão), à manifestação de uma experiência física real. Para além de representar um lugar onde nunca esteve, particulariza e objectiva a simulação e transforma em facto o simulacro ao mencionar, e ao colocar como tema da pintura a experiência de uma corrente de ar. Como ocidental que nunca foi ao Japão, para aproximar aquela imagem de uma experiência real figurou um pomar, paisagem familiar para qualquer europeu, nos antípodas de qualquer sentimento de exotismo. E a essa familiaridade junta a sensação de uma corrente de ar e não de vento ou de uma brisa, aproximando a experiência à que se poderia ter sem sair do próprio quarto. Como que para identificação daquele lugar imaginado representa uma figura de sexualidade ambígua, que se aproxima da imagem de um Buda. Figuração que não deverá ser mais do que elemento caricatural da ideia que um ocidental terá da civilização asiática.

fig. 27 – “Courrant d'air à un pommier au Japon”, 1911.

Este Japão onde se sente uma corrente de ar parece ser semelhante ao Japão imaginado pelos leitores da *National Geographic* ou das *Seleções do Readers Digest*, ou não passar da ideia que as pessoas em 1911 ou em qualquer altura, passada ou futura, tinham apenas por ouvir 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. De acordo com a sua própria experiência e em cumplicidade com qualquer típico espectador ocidental, a obra oferece-se à comunicação de acordo com essa experiência facilmente partilhável. Ao traduzir o imaginário como coisa distinta do inexistente fá-lo coincidir com o conhecido.

Sendo imaginar tornar imagem, Duchamp mostra que, possivelmente, só se poderá imaginar o que já se conhece ou que já se experimentou.

Mas como caracterizar 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** uma experiência concreta? Sendo **imaginar** uma experiência não poderá a memória de qualquer acto imaginativo ter uma presença tão marcante quanto a memória de um facto?

Duchamp, ao longo da sua obra, dilui os limites entre o que é experiência no que habitualmente encaramos enquanto do âmbito da objectividade e experiência catalisada pelo artifício. Nas artes plásticas é comum associar a ideia da criação com a ideia de imaginação, em que em que os estímulos da percepção sugerem novas imagens. Coexistindo, na memória, experiências nascidas da objectividade e do artifício, é inevitável a sensação de adquirem ambas uma presença com importância similar para a

estruturação do pensamento e das expectativas dos processos perceptivos. A percepção da realidade é tão condicionada pelas experiências na objectividade como pelas experiências nos artificios dos actos de imaginar.

fig. 28 - "With my tongue in my cheek", 1959.

fig..29 - "Sculpture morte", 1959.

fig..30 - "Torture morte", 1959.

Em *With my tongue in my cheek*, de 1959, Duchamp desenhou o seu retrato em perfil, justapondo-lhe em gesso o volume aumentado da sua bochecha. 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 e é comprovada como facto objectivo. Com a justaposição do volume de gesso ao auto-retrato desenhado, transpõe a objectividade de ter posto a língua na bochecha para a figuração desse acto. De tal modo que a representação é simultaneamente o facto e a sua figurarão.

O processo mental inerente a esta imagem é diferente do sentido que habitualmente atribuímos à imaginação na qual a objectividade é ausente. Mais do que representação a imagem, artificialmente, assume-se como um facto. Na recepção da imagem de *With my tongue in my cheek* cria-se o sentimento de ter sido o próprio retrato desenhado a colocar a língua na bochecha e a gerar o aumento de volume. Sensação que a própria representação foi capaz de ultrapassar a sua característica de pura imagem e ganhar uma existência real, não como figuração mas como personagem.

Entre a existência física de Duchamp enquanto indivíduo e aquela imagem, dilui-se 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 sua imagem e, neste caso, para um simples desenho que o representa fisicamente. Esta transposição não é feita no modo como habitualmente se relaciona a subjectividade de um artista e a obra que produz, faz-se sugerindo cruamente uma objectividade pura, inclusive pelo carácter irrisório do acto figurado.

Ao contrário do sentido que o senso comum atribui à imaginação e contrariando as expectativas de fantasia, este imaginar tem muito pouco de imaginário e limita-se a transpor uma acção do objecto figurado para a imagem da sua figuração. O acto não figura simplesmente mas mantém a objectividade de um facto, sublinhado pelo carácter concreto do volume de gesso. O aumentar, com a língua, o volume da bochecha, resulta numa materialidade que pela utilização do gesso, mais do que ser escultórica tem a expressão de uma prótese. E, como frase idiomática, *With my tongue in my cheek*, traduz só por si o sentido de uma brincadeira, coerente com a utilização do humor como estratégia.

With my tongue in my cheek, juntamente com *Sculpture morte* e *Torture morte*, foi uma obra realizada para ilustrar textos de Robert Lebel, encomenda de uma editora parisiense que tinha por intenção publicar as imagens e os textos concebidos separadamente e sem qualquer relação programada. Mas a encomenda foi simplesmente anulada. De qualquer forma, apesar de não podermos aceder às relações accidentais entre as imagens e os textos, por si só elas compõem um todo extremamente significativo.

As três imagens sugerem estarmos perante a composição de um retrato. Porém retrato que resulta na visualização poética do concretismo de um corpo.

E o contraste entre a crueza da apresentação do corpo e uma possível imagem de subjectividade é acentuado pelo 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 (material comestível), é implícita a sugestão de um estômago e a fisicidade do acto de comer. Simultaneamente, com a proximidade fonética a *Nature morte*, remete para a sua identidade enquanto artista. Sendo *Sculpture* e, ao mesmo tempo, *Nature morte*, esta obra sugere que a poética das imagens da arte desce à crueza da materialidade pura. Se, por um lado humaniza a ideia de objecto/escultura ao atribuir-lhe o adjectivo *morte*, por outro lado, considerar morta uma escultura, é remetê-la para uma objectualidade inerte, sugestão de obra de arte sem poética.

Uma vez mais induz, ironicamente à eliminação da sofisticação das imagens retirando-lhes o sentido que normalmente consideramos poético, na expectativa que temos de ver a arte transcender a matéria para atingir a imaterialidade das imagens. Paradoxalmente, é a sugestão da eliminação da poética que gera uma nova poética.

Torture morte é um pé criado a partir de um molde de gesso onde coloca, na sua planta, moscas. De novo a sugestão da morte sublinha a fisicidade do corpo. E na morte do indivíduo só o corpo restará. As moscas, insectos sempre associados ao lixo e ao nojo, acentuam o sadismo de um acto de tortura, inclusive no humor cruel da tortura por cócegas. Nesta *tortura*, o pé já não tem vida e, morto o objecto torturado, a tortura já não é possível. Não passará de uma tortura morta.

É significativo que aquelas moscas, a uma certa distância, parecem chagas. Assim parece ser evocada a imagem de Cristo morto. Esta evocação, pelo seu carácter divino, por ser o que mais se afasta da mera materialidade de um corpo, acentua o radicalismo e a crueza desta imagem de um indivíduo, dada pelo puro concretismo físico do seu corpo.

A frieza com que Duchamp realiza a composição de um corpo é acentuada pela forma como o sintetiza nesta três imagens. A escolha dos elementos de síntese é feita na maior elementaridade geométrica. Representa um corpo pela cabeça e pelos pés, seus pontos extremos, e pelo estômago, o seu ponto médio. Forma de representar que está nos antípodas de qualquer afectividade. Como se compusesse os elementos para um museu anatómico onde nunca se mostram imagens da subjectividade.

Esta tão radical ausência da subjectividade parece torná-la ainda mais presente, sobretudo porque perante estas imagens o sentimento produzido no espectador é o desconforto desse imenso vazio.

Sentindo tão completa ausência de subjectividade, crescendo a noção que as imagens seriam bem mais reconfortantes se ela estivesse presente, é a subjectividade que acaba, paradoxalmente, por ser singularmente sublinhada.

O carácter objectivo do retrato toma outra forma, com a obra *Fresh widow*. O título levar-nos-ia a esperar a figuração de uma mulher, em que a sua viuvez poderia ser caracterizada, por um vestido preto. Mas é apenas 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. Ao mesmo tempo, nos processos de imaginar, encaramos a possibilidade de pela proximidade fonética ou por 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?»⁸⁹

Poderemos encarar *Fresh widow* como contendo em si um jogo em que é possível acontecerem *fracassos de representação*, como se uma falha ínfima nos sistemas da racionalidade pudesse dar origem a uma nova e inesperada existência.

fig..31 - "Fresh widow", 1920.

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*. É, inclusivamente, a possibilidade de ser por lapso que a janela francesa aparece como viúva fresca que dá consistência e credibilidade a esta obra. Não é exclusivamente uma *fresh widow* nem uma *french window* mal pronunciada, mas sim as duas coisas ao mesmo tempo e assim, possivelmente, a única representação possível será aquele objecto: uma *french window* cujo cabedal preto que cobre os vidros fechados lhe confere o carácter sensual para também ser uma *fresh widow*.

Consistência acrescida por ser uma feliz coincidência no implícito erotismo, porque as janelas, inclusivamente as francesas, quando estão fechadas reservam sempre a possibilidade de se abrirem. Desta forma coexiste o confronto entre a crua objectividade de uma janela e a extrema sensualidade produzida, e recupera-se o sentido comum de imaginar, no que o sensual tem de estímulo à imaginação.

A partir desta relação produtora traduz-se a imaginação na sua forma de pura abstracção (o que inclusivamente pode dar sentido aos fetichismos mais bizarros, resultado da extraordinária capacidade de abstracção produzida a partir de objectos a que muito dificilmente poderíamos atribuir qualquer sensualidade).

Perante um outro ready-made de Duchamp, *La Bagarre d'Austerlitz*, de 1921, (que é também, enquanto objecto, uma janela), o acto de imaginar adquire um outro sentido. Numa determinada perspectiva até o poderemos considerar complementar do sentido que a imaginação pode tomar a partir de *Fresh widow*.

Enquanto *Fresh widow* remete a imaginação para a curiosidade voyeurística de uma privacidade a desvendar, em *La Bagarre d'Austerlitz* a atenção não é conduzida para o recato de um interior mas para a sugestão de um imenso exterior.

fig..32 - "La bagarre d'Austerlitz", 1921 (frente e verso).

O aparente acidente linguístico que transforma a gare de Austerlitz em *La Bagarre d'Austerlitz*, aproxima a azáfama do trânsito de pessoas e comboios da gare ao tumulto

da Batalha de Austerlitz. Porém, a obra é uma janela fechada, o que nos leva a crer que não é ao seu interior que o título se poderá referir. O próprio facto de, sobre os vidros dessa janela, terem pintados sinais característicos da sinalização de obras e construções, reforça o sentido de casa desabitada cuja vida não passa da possibilidade de reflexão do que acontece no seu exterior. Enquanto *Fresh widow* remete para uma existência individual e privada, *La Bagarre d'Austerlitz* figura os indivíduos pela acção pura, na sua condição de estarem simplesmente, embora activamente, de passagem.

Sem dúvida que 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 a janela em *La Bagarre d'Austerlitz*, encontram aqui nova forma de abstracção. No limite, a janela aproxima-se da invisibilidade, no sentido centrífugo da imaginação que catalisa, e deixa 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. Para isto contribui o facto de se evocar simultaneamente a gare d'Austerlitz, estação de caminho de ferro que é ponto de partida para outros pontos de partida que se ligam a outros pontos de partida, numa aproximação, através dos limites que a imaginação poderá abarcar, à 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"»*⁹⁰

Tendo em conta a diversidade de relações conceptuais revelada por *Fresh widow* e *La bagarre d'Austerlitz*, fazer uma série de janelas como quem faz os seus esboços indicia as múltiplas possibilidades de, utilizando sempre o objecto janela, se encontrarem diferentes situações onde os processos de imaginar assumem formas diversas. Tradicionalmente, o esboço assume uma função estruturadora da obra de arte, podendo inclusivamente chamar-se *estudo*. Aceitando a possibilidade destes objectos serem utilizados por Duchamp como quem faz esboços, fica a sugestão que o faz para estruturar uma gramática da imagem que explora as diferentes formas e direcções que os processos de imaginar podem assumir.

Contudo, apesar de Duchamp ter anunciado a possibilidade continuar a fazer janelas, estas duas obras parecem suficientemente complementares para serem bastantes. *Fresh widow*, remete para uma existência individual e *La bagarre d'Austerlitz* refere-se a toda a realidade perceptiva, existindo na ausência do sujeito percepcionador. Ao mesmo tempo, deslocando o sentido dos esboços de um artista, do desenho para o readymade, desloca-se a autoria, do artista para a realidade. Parece fazer corresponder à arte não a forma como o artista vê, mas como as coisas são independentemente da sua forma.

Nestas duas obras, como já acontecia no readymade *Fountain*, urinol nomeado fonte, o título, ou nomeação, associada remete para situações completamente diversas dos objectos encarados no sentido estrito do seu nome habitual. Esta situação de estranheza entre a imagem e o seu título é já feita, em 1914, com uma perturbante simplicidade. *Pharmacie* é um readymade construído a partir de uma banal litografia colorida de uma paisagem com árvores nuas e um riacho. Duchamp limitou-se 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.

É indiscutível a enorme distância entre aquela paisagem e a ideia de farmácia, pelo menos no hábito que temos de fazer corresponder a determinadas coisas 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 e encontrar coerência no aparente absurdo (o acto de perceber é um processo de procurar coerência), uma sensação que se aproxima da experiência metafísica.

fig.33 - "Pharmacie", 1914.

Por mais que se procure encontrar uma coerência confortável entre aquela imagem e a ideia de farmácia, o que se experimenta é o enorme vazio entre uma coisa e outra. Ao mesmo tempo, a imagem vai oferecendo, sem qualquer justificação racional, a sugestão de representar uma farmácia, ou melhor, de ser ela própria uma farmácia. O facto de aquela paisagem poder ser imaginada como uma farmácia pode ter implicações impensáveis.

A relação directa entre cada coisa e o seu nome vê aqui anulada a sua estabilidade ao ponto de, potencialmente, poder implicar um abalo radical de todas e quaisquer classificações.

Se há um modo de perceber uma paisagem como sendo uma farmácia, é legítimo o sentimento inexplicável de os nomes das coisas poderem ser fruto de uma classificação aleatória. Sobretudo porque se gera a sensação inconsciente de haver uma essencialidade comum que possibilita, inclusivamente, não ser completamente estranho o nome dado à imagem.

Segundo Duchamp, *La fumée sent aussi de la bouche que l'exale*. Podendo ser evocada pelo fumo que exala a boca aproxima-se de uma existência imaterial. A evocação pelo efeito que produz traduz a ideia de os efeitos se referirem às coisas o que, na relação dinâmica entre todas as coisas, pode levar a concluir que no limite, tudo evocará tudo. Esta sugestão poética da inter-relacionalidade das coisas pode levar a crer que a sensação da imagem como farmácia não é totalmente estranha. Eventualmente, sendo criadas outras condições para a sua percepção, a paisagem poderá ser qualquer outra coisa. Esta sensação da potencialidade de umas coisas evocarem outras é reforçada com a acidentalidade linguística que, virtualmente, gera novos factos. Tal como a transformação de *French Window* em *Fresh widow*, a sua frase *De ma pissotière j'aperçois Pierre de Massot*, usa o jogo de palavras para gerar credibilidade.

Aqui, é no seio da linguagem que se gera uma nova imagem. Já não é só o espectador que imagina, a própria linguagem tem autonomia para imaginar. Se Duchamp não fosse francês não poderia *de sa pissotière s'apercevoir de Pierre de Massot*. Quando a linguagem ou um idioma pode, ainda 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 assume um sentido misterioso. Com a ausência da máquina da qual o readymade teria sido capa, dilui-se, na palavra *Underwood*, o seu sentido de marca em relação à qual nos teríamos acostumado à palavra. Como em qualquer marca, não seria

mais do que uma palavra que representava os objectos aos quais a marca estaria associada. Perante esta presença e autonomia da palavra *Underwood*, somos levados a procurar-lhe sentido, e a expressão *debaixo de madeira* ou *madeira inferior* torna-se estranha por parecer querer dizer alguma coisa. Daí a transformar-se em *...pliant, ...de voyage*, a distância é tão grande como a hesitação indiciada ao utilizar as reticências no título. A hesitação na qualificação do objecto sugere representar o tempo que separa a visualização de uma possível identificação.

fig.34 - “Pliant,...de voyage”, 1916.

Perante a estranheza que a capa de máquina de escrever adquiriu enquanto objecto autónomo, Duchamp representa o encontro com a ideia de *pliant*, e, possivelmente, não completamente satisfeito com o rigor da nomeação encontrada, acrescenta *...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 o sentido flexível de *pliant* contém, na própria definição, o carácter provisório e adaptável da sua forma. A hesitação é reforçada pelo vazio no interior do objecto, conteúdo potencialmente preenchível com espaço para conjecturas.

O mistério do objecto deve-se em grande parte ao seu vazio, existência fantasmagórica cuja sensação que provoca se aproxima de uma experiência metafísica, de conteúdo inexistente mas simultaneamente de secreta invisibilidade.

À *bruit secret*, de 1916, explora o sentido de *readymade auxiliado* (noção sugerida por Duchamp, quando se referia a *readymades* em que fez determinadas intervenções e não se limitou à pura escolha de um objecto), carácter acentuado pela colaboração de Walter Arensberg. A obra 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 lhe revelar o que era. Quando se abana este *readymade* sente-se o ruído que o objecto faz no interior, o que aguça a curiosidade perante a natureza de tal objecto, impossível de desvendar, sem destruir a obra. Atendendo ao nome, o *readymade*, mais do que ser percebido como algo que entre as suas características tem como qualidade um ruído secreto, toda a percepção é dominada pelo facto de ter um ruído secreto. A sua imagem não é a de um *readymade* com um ruído secreto mas a atenção provocada pela impossibilidade de identificar a natureza do ruído. Paradoxalmente, é na invisibilidade que a imagem é produzida. Ao objecto, por ser inacessível visualmente, só se acede porque se sabe que existe. Sendo impossível desvendar o mistério, a percepção aproxima-se da pura abstracção. Esta imperscrutabilidade é acentuada pelas inscrições nas superfícies exteriores das placas de latão, onde gravou um texto indecifrável (pelo menos aparentemente) com palavras inglesas e francesas em que faltam algumas das letras (*como num anúncio de néon quando uma letra não está acesa e torna a palavra ininteligível*).⁹¹

fig.35 - “À bruit secret”, 1916.

Por ser intitulado *com um ruído secreto* e não *com um objecto secreto*, este readymade revela o particular humor de Duchamp. O ruído não é de todo imperceptível. Por ser audível não faz sentido considerá-lo secreto. Seria secreto se soubéssemos ser possível produzir um ruído que nunca teríamos a possibilidade de escutar. Esta qualificação do segredo desloca a expectativa do secretismo da natureza do objecto para o ruído que este produz. Eventualmente, utilizando o poder de síntese do humor, o título contrai a descrição da obra: *procurando em vão descobrir qual será aquele objecto pelo ruído que este produz quando abanamos este readymade*. O seu rigor reside na eficácia do efeito mais do que na veracidade da expressão.

O objecto que Walter Arensberg colocou no interior do novelo de cordel, cuja única condição para a escolha era caber lá dentro, não tem qualquer importância. Quanto mais terá o interesse de ser um objecto escolhido, o que diria muito mais respeito à eventual intencionalidade de Arensberg na escolha de um objecto.

Admitindo a hipótese da escolha não ter sido aleatória, desvendando-se o mistério, o resultado seria a capacidade reveladora da escolha sobre a identidade do próprio Arensberg. Mas para compreender o conteúdo empírico de imaginar em Duchamp, o que é relevante é a manutenção do mistério. E sendo provável que o objecto que provoca o mistério é completamente irrisório, o mistério é puro mistério e nada mais. Ou então, por se tornar tão misterioso um objecto qualquer, prova-se que não existem objectos irrisórios.

À semelhança do texto indecifrável nas placas de latão de *À 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, no sentido físico de imagem bidimensional. *The* tem uma coerência que aparenta não passar de gramatical e parece não fazer qualquer sentido. A motivação desta escrita e da sua forma, pode ter sido a circunstância de recém-chegado, auto-ironia de um francês perante uma língua que não dominava. O título muito dificilmente pode ser encarado como nome de qualquer coisa, até porque gramaticalmente é um artigo. Mas mesmo na indecifrabilidade do texto é evidente que *the* será a sua dominante. Porém, dominante pela ausência, porque todos os *the* que o texto teria foram substituídos por uma estrelinha. E estas estrelas, ironicamente, dão *glamour* à ausência. E no contexto, em que nada parece fazer sentido, a ausência faz com que *the* seja preponderante em todo o texto.

fig.36 - "The", 1915.

The é o protagonista. A sua presença sublinhada pela ausência limita-se a ser gramatical, mas não deixa de ser presença. Este protagonismo num texto de lógica puramente gramatical, revela a linguagem na sua forma mais autista, através da impossibilidade do texto transmitir qualquer imagem fora do seu concretismo gráfico. Na melhor das hipóteses não transmite mais do que a imagem de uma sintaxe sem mensagem.

A partir do confronto entre Duchamp e uma língua que não lhe é familiar pode ser interessante encarar esta obra como produto autobiográfico. Esta possível abordagem não se esgota no desvendar de factos biográficos e adquire uma importância simbólica

na relação do próprio artista com a linguagem. Perante uma língua diferente da sua, a presença nos Estados Unidos ter-lhe-á acentuado a evidência da linguagem enquanto existência autónoma.

A linguagem pode transmitir imagens mas também pode não ser mais do que imagem de si própria. Assim se visualiza, mordazmente, a distância entre a linguagem e os seus referentes.

Em *Dulcinée*, de 1911, Duchamp cita a amada imaginária de D. Quixote numa pintura onde figura uma mulher que viu passar e que representou sucessivamente despida. É a visualização da ideia comum de *despir com olhar*, temática aparentemente vulgar com uma poética demasiado trivial para merecer a atenção de um pintor.

Ao mesmo tempo usa a crueza e o humor para transformar uma concepção platónica numa existência real e em sensação experimentada objectivamente (se considerarmos que *despir com o olhar* pode corresponder à excitação sexual).

fig.37 - “Dulcinée”, 1911.

Ao citar a Dulcineia de D. Quixote, cita uma determinada concepção que o senso comum tem de imaginário, afastada ao máximo da ideia de realidade. É uma concepção que tem em Dulcineia a sua visualização mais extrema. Nome sem personagem e sem referente, Dulcineia remete para a pura abstracção.

Há nesta obra uma relação particular 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* não é acessível à visibilidade, sendo figurada numa imagem residual e informe. Esta visualização da *noiva* foi referida como podendo não ser mais do que a imagem de um ser tetradimensional que, momentaneamente, trespassa as três dimensões. Sugerir esta possibilidade é objectivar o 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 e é-lhe reconhecida uma existência objectiva que apenas não é perceptível porque pertencer a outra dimensão. Ao admitir a existência de um mundo tetradimensional, Duchamp confere consistência e objectividade ao que não passaria de puramente imaginário. Assim afasta-se de quaisquer concepções oníricas da obra de arte – atitude que o distingue dos seus contemporâneos surrealistas – e a palavra *même* adquire um sentido particular. Os *celibatários* não imaginam que põem a *noiva* a nu, põem-na a nu, mesmo.

Até a inacessibilidade física entre o domínio dos celibatários e o domínio da noiva, 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, mostra a possibilidade de estender a objectividade muito para além do que pode ser perceptível. Nesse processo também se distancia da subjectividade criadora, de tal modo que esta só poderá aceder às imagens do mundo objectivo que a sua condição de subjectividade permitir.

Duchamp, ao criar Rose Sélavy, que inclusivamente assinou muitas das suas obras, objectiva numa personagem o que poderia ser entendido como imaginação criadora. Já não é a sua *imaginação* que faz aquelas obras, é Rose Sélavy. Conferindo-lhe alguma

autonomia enquanto personagem, ela não pode ser encarada como um puro heterónimo e muito menos como uma faceta da personalidade de Duchamp. Rose Sélavy encarna a criatividade e aproxima-se de uma existência física.

Por outro lado, colocando Rose Sélavy como autora das 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 Rose Sélavy.

Sendo inventado quem imagina, são as imagens que adquirem uma existência objectiva. E a partir do momento em que a subjectividade criadora tem identidade, as imagens das obras de arte já não poderão ser encaradas como resultado residual de uma subjectividade. Libertam-se da autoria para se aproximarem de uma existência concreta.

Para além das fotos que mostram Duchamp, à imagem de um actor, encarnando Rose Sélavy, a sua obra *Why do not sneeze Rose Sélavy?*, de 1921, pode dar-nos um retrato eloquente das características da personagem. Consiste numa gaiola que contém 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.

Evocar a ideia *Why do not sneeze Rose Sélavy?* nasce da relação conceptual entre estes objectos, no entanto, prevalece a evidência de estarmos perante uma gaiola, cubos de mármore a representar cubos de açúcar e de um termómetro a sublinhar a sua baixa temperatura. E a situação criada, ainda que não transcenda a crua objectividade dos objectos que a evocam, pode ser 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, eventualmente propício a constipações, a gaiola será correspondência concreta a um espirro a reprimir.

fig.38 - “Why do not sneeze Rose Sélavy?”, 1921.

Ainda que em diferido, Rose é retratada como relação entre coisas, entidade que, alquimicamente, a objectividade produz. E dessa alquimia participa a objectividade de um acto involuntário. De facto, ninguém pode decidir que vai espirrar e não faz qualquer sentido perguntar a alguém porque é que não espirra. Talvez, na consistência que a personagem adquire, faça sentido considerar que só lhe falta espirrar, ideia que acentua o carácter concreto da sua existência. Carácter sublinhado por *R*ose perder o seu duplo *R* e retomar o vulgar nome de Rose.

Como exemplo da potencialidade de objectos evocarem outras realidades, é significativa a obra *50cc air de Paris*, como sugestão de um relicário. Esta obra é uma ampola de vidro comprada numa farmácia em Paris. Duchamp pediu ao farmacêutico que esvaziasse o líquido que continha e a voltasse a selar e ofereceu-a como presente aos americanos Walter e Louise Arensberg, já que considerava que mais nada lhes faltava. Não lhes podendo levar Paris, aquela ampola poderia, eventualmente, substituí-la como relicário. E possivelmente não haveria melhor relicário para quem, na

caracterização mais cruamente objectiva se considerava, antes de tudo, *un respirationneur*. Aquela ampola de ar de Paris era o que faltava aos Arensberg, em função do que Duchamp tinha.

fig.39 - “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 e ser respirado. Aqueles 50cc de ar eram a objectualização possível de Paris. Perante a sua capacidade de preencher os espaços entre todas as coisas o seu ar seria o que melhor poderia representar Paris. Mas, como o ar é invisível, aquela ampola surgia como imagem para além da pura visualidade. Ao particularizar serem *50cc de ar de Paris* e não simplesmente *ar de Paris* reforça-se o sentido de humor da sugestão que, implicitamente, Paris teria ficado com menos 50cc do seu ar. Como Paris não está fechado numa ampola pode retirar-se, sem que a quantidade do seu ar diminua.

50cc de ar de Paris é um relicário que, sendo matéria, é indiscutivelmente concreto, mas, ao contrário de outros relicários, não retira nada ao 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 *rotoreliefs* surgem como uma excepção significativa. Mas porque geram, pelo movimento, a ilusão óptica de ser tridimensional uma imagem bidimensional, conferem instabilidade a qualquer certeza da objectividade do visível. Com os *rotoreliefs* as próprias condições de visibilidade, e não qualquer imaginação subjectiva, geram a transformação das imagens.

Inclusivamente, a vontade de os expor numa exposição de inventos e não numa exposição de artes plásticas, afasta-os de qualquer leitura de poética artística e acentua-lhes o sentido de imagem do campo puramente visual. Antes de qualquer especulação de ordem estética, no sentido das expectativas poéticas ou formais das artes plásticas, os *rotoreliefs* eram um fenómeno físico.

Aqui, a indução à imaginação no campo puramente mental dá lugar à transformação de uma imagem por fenómenos ópticos. Com os *rotoreliefs*, a imaginação acontece aproximando-se da objectividade do acto de ver. E sendo imagens que, pelo movimento, se transformam noutras, associa-se ao acto objectivo de ver, paradoxalmente, a instabilidade da própria objectividade. Não são só os factores subjectivos que possibilitam diferentes leituras de uma imagem mas também as próprias condições físicas em que ela é apreendida.

fig.40 – “Autoportrait de profil”, 1957.

Autoportrait de profil, de 1957, que resulta do rasgar a forma da silhueta da sua cabeça num papel, pode ser encarado como imagem do modo como Duchamp encara a relação entre objectividade e visão.

Se considerarmos este auto-retrato como um desenho, as suas linhas não são mais que o limite imaterial entre o papel e o vazio. Mais do que de um contorno, a imagem é sugerida pela matéria que se retira. O que se vê é o que não está lá. Quando o que se

vê não é a matéria mas a não matéria, evidencia-se e radicaliza-se a enorme distância entre a visão e a objectividade. Se, na sua relação com o mundo objectivo, qualquer imagem pertence à não objectividade, intuímos que a própria visão não passa de uma miragem.

A noção de *infra mince* é de certo modo complementar à ideia da absoluta abertura espacial que o vasto campo de possibilidades da obra de arte permite. Na formulação deste conceito criado por si, refere-se a entidades mínimas, que surgem, ou são agentes, das relações entre as coisas. Ou poderá ser o 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-espaco.

Mas ao conter no seu nome a sugestão de uma dimensão, ainda que mínima, sugere uma entidade física de existência objectiva. Quando atribui um carácter físico ao designar o que poderia ser uma existência puramente abstracta, para além de manifestar mais uma faceta do seu humor peculiar Duchamp afasta qualquer hipótese de interpretar a ideia como devaneio criativo e *infra mince* caracteriza-se não como uma invenção mas como uma descoberta. Desta forma será algo que existe e Duchamp apenas reflecte sobre as suas manifestações. Não sendo abrangível por qualquer definição generalizante, é cada uma das suas manifestações que o define (e as suas reflexões parecem não fazer mais do que constatar). Se as dificuldades que a razão encontra para definir o *infra mince* não podem constituir prova da sua inexistência são, sobretudo, prova da complexidade da ideia e dos limites desse mecanismo de pensamento estritamente racionalizador.

As diferentes anotações que faz referentes à ideia de *infra mince*, antes de serem produção de conhecimento, parecem ser etapas para a revelação de um objecto de estudo. A realidade surge como não sendo propriamente resultante de uma fórmula estruturante, mas sim algo cuja dinâmica é gerada por entidades mínimas, concepção que se afasta de uma matriz 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*.»⁹²

Esta ideia do possível como *infra mince* revela a 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*.»⁹²

O exemplo da transformação de vários tubos de cor numa pintura como a de Seurat, onde as imagens são produzidas por pequenos pontos de cor, como imagem da concretização possível deste conceito, é um exemplo bastante eloquente da sua intuição. Através dos mecanismos de representação que utilizava, Seurat como que procurava afastar-se dos efeitos da percepção formal dominada por fenómenos gestálticos. Era uma tentativa de ultrapassar a visão influenciada pelo filtro da racionalização que, possibilitando o reconhecimento das formas, lhes estabelece os

contornos. De certa forma, atomizando a imagem em pequenos pontos de cor, numa reflexão sobre a percepção no acto físico de ver, já intuía a ideia de *infra mince*.

Nesta atomização *infra mince* da imagem, se encararmos os pontos de cor como representação gráfica de pontos entidades de dimensão infinitamente pequena, ao mesmo tempo que representa o invisível, representa as entidades *infra mince* que geram o visível.

Tanto Seurat com a sua pintura como Duchamp com o seu conceito de *infra mince*, intuem a existência concreta de um invisível que torna o visível possível. Ao intuir esta invisibilidade da realidade objectiva, como se não pudéssemos aceder a mais do que às suas manifestações residuais.

Desta forma afirmam a enorme distância entre o visível e o concreto. Concreto será o *infra mince*, de existência provada pelos resultados das suas manifestações. E o visível será apenas o que possibilita a imagem, não de alguma coisa de existência física mas de um sistema de relações que o concreto invisível estabelece. O *infra mince* sugere a noção de concreto como absolutamente distinta da ideia de matéria, sendo a matéria, possivelmente, a manifestação de um concreto imponderável. É como se a matéria provasse a sua existência em diferido.

A massa pode revelar-se pelo peso, mas o peso é uma força, resultado da atracção entre corpos, portanto efeito de uma relação. Quando Duchamp intui a existência de uma entidade que produz a realidade e que, ao mesmo tempo, é imponderável e concreta, afasta a criação das coisas de qualquer metafísica. De algum modo substitui a metafísica pela objectividade, ainda que revelando a sua invisibilidade. E com esta revelação nega a possibilidade do real ser do domínio do empírico. Assim, a objectividade nunca será objecto da experiência, que não pode aceder senão 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*»⁹²

Duchamp, ao classificar as fontes de luz como *portadores de sombra*, como que coisifica as sombras, colocando-as no mesmo nível de existência das fontes de luz que as provocam. A sombra não é definida como uma ausência de luz, mas como uma entidade com a mesma natureza existencial da luz que a provoca. E se *os portadores de sombra trabalham no *infra mince**, ele adquire a consistência de um lugar, um campo onde as coisas acontecem. Assim se consubstancia como algo que não poderá ser só definível enquanto entidade de uma dimensão infinitamente pequena. Será mais rigoroso defini-lo enquanto entidade sem dimensão, podendo ser, simultaneamente, ponto e campo. Talvez a própria dimensão não seja mais do que uma manifestação residual do *infra mince*.

«O calor de um assento (que acaba de ser deixado) é *infra mince*»⁹²

Ao atribuir uma existência *infra mince* ao *calor de um assento que acaba de ser deixado*, que à partida seria um indício residual, concretiza-o como existência. Essa coisa, mais do que assinalar a efemeridade da existência do *infra mince*, pode surgir como uma revelação, ainda que efémera, do seu domínio, como que se este nos permitisse certas fugazes aparições.

«*inframine* (adject.), não nome
nunca fazer dele um substantivo»⁹²

Aparentemente, depois de Duchamp ter escrito: *o possível é um infra mince* (substantivo), e não: *o possível é infra mince* (adjectivo) a natureza de *infra mince* torna-se contraditória. Mas se considerarmos que esta ideia está para além da razão com que construímos a nossa linguagem, podemos conceber que a linguagem, porque limitada pela racionalidade, não a consegue abarcar em toda a sua essência. Neste caso, *infra mince* poderá ser, linguisticamente, um substantivo, ainda que, de facto, seja um adjectivo, porque tem as qualidades de um adjectivo. O erro será da linguagem, por ser imperfeita e incompleta em face da realidade, seu objecto.

Contudo, o facto de ser acidentalmente substantivo, ainda que por defeito da linguagem, pode revelar-nos algo da sua natureza. Sendo um adjectivo, na classificação possível, não é mais do que atributo de algo. Se surge como substantivo, faz-nos intuir a ideia de ser um adjectivo que simultaneamente é coisa. Ora, na relação que habitualmente temos com a realidade, são os substantivos que se referem às coisas e, os adjectivos, limitam-se a ser atributos.

Dentro desta noção de *infra mince*, gera-se a possibilidade de o adjectivo ser existência para além das coisas que, habitualmente, encaramos como sendo coisas. Esta hipótese poderia levar-nos a questões semelhantes às do Hípias Maior de Platão (Existirá o Belo para além das coisas que chamamos belas? Existirá o Belo substantivo, para além das suas manifestações enquanto adjectivo?).

«*A alegoria (em geral) é uma aplicação do infra mince*»⁹²

Sendo a poética que torna as alegorias possíveis, associar alegoria com o *infra mince*, inclusive se considerada no domínio do humor duchampiano, não deixa de ter significado enquanto proposta de uma abordagem científica da própria poética.

As alegorias apelam ao domínio da irracionalidade, que articulando várias ideias produzem uma outra, processo onde a estrita racionalidade não tem lugar. Talvez seja a capacidade do *infra mince* relacionar coisas, conforme sugerem as suas várias manifestações, que leva Duchamp a considerar a alegoria uma sua aplicação. Ou melhor, talvez seja a condição do *infra mince* enquanto entidade essencial que permitirá a relação entre várias ideias produzir uma outra, diluindo a descontinuidade dos conceitos. 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)*»⁹²

Esta qualidade do *infra mince* como simbiose entre coisas, revela-o como possível ser comum a todas as coisas ou o que evidencia as características comuns das coisas. E esse comum será sobretudo a capacidade de inter-relação das coisas.

Assim intui a realidade não como um mero somatório, mas como jogo de inter-relações. O próprio exemplo citado, fumo feérico, induz esse jogo de inter-relações para uma dimensão atmosférica, no sentido em que o espaço entre as coisas não é o vazio

mas uma espécie de gás condutor que tudo liga. Este binómio reflexão estética e olfacto ganha um significado explícito em *Belle Haleine, Eau de Voilette*, um readymade auxiliado.

fig.41 - “Belle Haleine, Eau de Voilette”, 1921.

Belle Haleine, Eau de Voilette, consiste num frasco de perfume em que o rótulo é uma fotografia de *Rrose Sélavy*. Aproximação fonética a *Belle Hélène* é também apropriação da mítica Helena de Tróia como representação ideal da mulher mais bela. Mas neste caso é o hálito que é belo, transposição do belo visual para um belo olfactivo, imaterialização da personagem para o perfume do seu hálito. Assim, belo será o que não se vê mas que se sente.

Voilette substitui *toilette* e, o véu em vez da *toilette*, acentua a transparência e a imaterialidade da relação olfactiva com a realidade. O frasco está vazio, ou antes, o seu conteúdo será da mesma natureza que o de *50cc de ar de Paris*. De tal modo que esta água de toilette, não será mais do que, simplesmente, o ar que *Rrose Sélavy* exalou.

Contudo, ainda que velada, esta referência a *toilette*, como refere Dalia Judovitz no seu livro *Unpacking Duchamp*,⁹³ não deixará de ser também uma referência ao urinol/fonte, já que casa de banho coexiste no significado da palavra. Facto que, mais do que retirar qualquer sentido a uma referência à ideia de beleza em *Belle Haleine*, poderá sublinhar a dimensão estética do readymade *Fountain*.

«Semelhança, similaridade

O mesmo (fabricação em série), aproximação prática da similaridade.»⁹⁴

A criação dos seus readymade não será alheia a este interesse pela reflexão sobre os objectos fabricados em série. A ideia de que cada coisa pode ser, simultaneamente, única e exemplar de uma produção em série é, sem dúvida, parte integrante da poética do readymade. E a reprodutibilidade não é encarada como objecto propriamente representativo do consumismo capitalista mas, de certa forma, através das questões filosóficas que pode despoletar.

«2 formas embutidas num mesmo molde diferem entre elas por valor separativo *infra mince*

*Todos os “idênticos”, por mais idênticos que sejam, (e quanto mais idênticos forem) aproximam-se desta diferença separadora *infra mince*.*

*Dois homens não são um exemplo de identidade, pelo contrário, eles afastam-se numa diferença apreciável *infra mince*, mas.»⁹⁵*

A referência, numa série de anotações, que Duchamp faz a objectos criados a partir de um mesmo molde e a seres humanos, não deverá ser pura coincidência. É verdade que, frequentemente, temos dificuldade em distinguir dois animais da mesma espécie, enquanto eles se distinguem entre si perfeitamente. Dentro da mesma espécie os seres têm a capacidade de tornar relevante cada pequena diferença, ínfima perante as diferenças que distinguem as várias espécies. Ao dizer que quanto mais idênticas forem as coisas que são idênticas, mais se aproximarão de uma diferença separadora *infra*

mince, é evidenciada a potencialidade maximizante dessas pequenas diferenças. No molde genérico que identifica cada homem como sendo da mesma espécie, as pequenas diferenças são a importantíssima manifestação das identidades.

fig.42 - “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. Eilshemius⁹⁶), 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 e, por isso, foram minimizadas as suas potencialidades e intencionalidade. Porém, por ser possível encarar estas duas gémeas como personagens extraídas do mesmo molde, cuja fealdade faz crer que a duplicação não foi motivada por critérios de gosto, a afirmação é perfeitamente coerente com a sua estética.

É provável que, para lá de qualquer pura ironia, a consideração tenha sido motivada pelo facto 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. Inclusive porque, na sua estratégia nihilista que nivela todos os valores, o interesse daquela obra residisse sobretudo nas potencialidades poéticas dos seus efeitos no espectador e não, na sua excelência estética condicionada por padrões de beleza, tanto no que diz respeito aos modelos como perante as qualidades estritamente pictóricas.

«No tempo, um objecto não é o mesmo num segundo de intervalo - que relações com o princípio de identidade?»⁹⁷

Duchamp, limitando-se a estabelecer uma questão, como que enuncia uma etapa de uma reflexão filosófica. Contudo, esta interrogação parte da conclusão que *um objecto não será o mesmo num segundo de intervalo*, conferindo ao tempo capacidade de transformação, apenas pela passagem de breves instantes. Implicitamente, sugere fazer parte da identidade de cada coisa o próprio tempo em que existe e, logo, que em cada instante a coisa será diferente, porque, no tempo, cada instante é único. A identidade das coisas afirma-se de um modo extremamente frágil e efémero.

Esta estreita relação da identidade com o tempo foi uma das mais interessantes poéticas produzidas pela pintura impressionista. A série de imagens da Catedral de Rouen, de Monet, mostra-a como permanentemente mutável, entre a passagem do tempo e as constantes variações da luz (e a ideia de catedral está, pela sua própria natureza, mais próxima da perenidade do que do efémero). Considerando em particular o campo da imagem, a Catedral de Rouen será, em cada instante, uma coisa diferente. Nesta estreita relação entre identidade e tempo, não sendo possível conceber identidade sem permanência, poderemos concluir que a identidade não poderá existir. Num indivíduo, como em qualquer outra coisa, a identidade será o que permanece imutável e o que o permite, em cada momento, identificar o mesmo indivíduo. Mas ao ser dependente do tempo, a própria ideia de identidade deixa de fazer sentido. De tal modo que valorizar a identidade torna-se absurdo.

Considerando a obra de Duchamp como imagem da sua reflexão filosófica, a criação da personagem Rrose Sélavy faz todo o sentido, possivelmente expressão desta consciência do vazio e absurdo que é a presunção de ter uma identidade.

«*Gratuidade do pequeno peso.*»⁹⁷

Como tópico de reflexão, a constatação de que o pequeno peso é gratuito, para além do delicioso humor que comporta, pode conter implicações que contrastam com a extrema leveza do seu humor. Sobretudo num contexto em que se revela a omnipresença do *infra mince*, a afirmação pode levar a concluir que Duchamp, ao mesmo tempo que revelava a importância do *infra mince* salientava a sua gratuidade. E se enquanto revela essa essência de todas as coisas afirma que ela é gratuita, afasta a reflexão filosófica do domínio da economia.

«*O olho fixo, fenómeno infra mince.*»⁹⁷

É provável que nesta caracterização do olho fixo como fenómeno *infra mince*, Duchamp se esteja a referir 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. Sobretudo pelo facto do olhar fixo não implicar a imobilidade do pensamento, será a esse nível que a relação da mente com uma imagem constante pode 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)»*⁹⁸

Esta anotação de Duchamp indicia alguma ironia, acentuada pelo carácter de uma verificação científica. A falta de interesse do público pela obra de arte ou por qualquer obra resultante de uma acção que se destine a ser partilhada, não parece ser minimamente criticada. O desinteresse do público aparece como um interessante objecto de estudo e, eventualmente, mais uma matéria para dela se produzir arte. A ironia evidencia-se na constatação que, sendo importantes as questões relacionadas com o *infra mince*, a sua acção é tanto mais atenuada quanto maior for o interesse do público pela arte. Logo, no domínio do estudo do *infra mince*, o maior interesse do público não é uma qualidade a valorizar, mas algo que, eventualmente, até pode ser prejudicial. Sobretudo se se tratar da verificação de um fenómeno que terá, na mente do espectador, a duração instantânea de uma imagem.

Em 1918 dá ao título de uma obra uma extensão irónica que sugere *olhar (do outro lado do vidro) com um olho, de perto, durante quase uma hora*. Até parece que estamos perante o excerto de um manual de instruções.

fig.43 – “À regarder (l'autre côté du verre) d'un oeil, de près, pendant presque une heure” 1918.

Habitualmente, para além dos aspectos poéticos de um título, esperamos que ele nos diga o que é a obra ou o que representa. Aqui, o título são as instruções para a percepção, provocando a sensação de que o representado coincide com o próprio processo de ver a obra.

Processo de ver cujas condições físicas são, sem qualquer ambiguidade ou liberdade, indicadas no título que não deixa espaço para qualquer visão instantânea, aquela que acontece quando o espectador vê e logo esquece. A duração do olhar é forçada a ser extensa e, até, demasiado extensa. Perante o tempo que normalmente seria despendido a percepção de uma imagem, este forçar a uma tão longa duração, produziria uma percepção até então nunca experimentada.

Para que esta obra exista na percepção do espectador é condição indispensável que seja olhada (*do outro lado do vidro*) com um olho, de perto, durante quase uma hora. Afasta-se, radicalmente, qualquer liberdade para o ponto de vista do espectador, pelo menos no seu sentido físico (complemento e reverso da ideia de liberdade sugerida na sua afirmação: *o espectador faz a obra*). Simultaneamente afirma a intencionalidade da sua autoria, possivelmente para clarificar que a percepção das obras é um acto de descoberta das situações despoletadas pelo autor, e não pura criatividade aleatória do espectador.

Se por um lado *o espectador faz a obra* fá-la dentro das condições estabelecidas pelo autor. Assim, o artista, mais do que fazer obras de arte cria as potencialidades para a sua percepção. A autoria não é apenas do objecto artístico mas, também, dos jogos de percepção. O fazer arte, do sentido que tradicionalmente lhe seria atribuído transforma-se na exploração da complexidade dos processos perceptivos. A obra de arte já não é só encarada no seu carácter objectual e mostra-se sobretudo na sua qualidade de situação.

Neste caso o espectador terá de olhar *do outro lado do vidro* e, paradoxalmente, ao ficar atrás daquela obra transparente, integra a própria obra. Afinal, mais do que dar as instruções ao espectador para ver a obra, este título dá instruções para que o espectador dela faça parte.

«*Pintura sobre vidro vista do lado não pintado, produz um infra mince.*»⁹⁹

Aqui podemos deduzir uma referência aos grandes vidros, ou melhor, ao processo da sua execução. O que poderia ser encarado como processo puramente técnico ultrapassa essa condição para ser encarado em toda a sua consequência conceptual. Em Duchamp, os próprios processos do fazer integram um jogo conceptual complexo. O produto não é um resultado, no sentido estrito do termo, mas todas as relações entre os resultantes.

Esta pintura sobre vidro ganha sentido e potencialidades específicas, quer por ser pintada no reverso da face que se apresenta preferencialmente ao olhar, quer por através do vidro serem perceptíveis não apenas as silhuetas mas todos os pormenores da imagem. As figuras não são percebidas directamente mas através da imagem produzida na superfície do vidro.

O vidro é transparente e permite ver as imagens, mas é incontornável a sua fisicidade e, é nela que o olhar se detém, na distância mínima entre a imagem projectada (e por

ele, ainda que minimamente, refractada) e a figura pintada. De qualquer forma, essa distância existe, acentuando a virtualidade da imagem e, possivelmente, pela poética da obra, a virtualidade de qualquer imagem. Assim acentua os múltiplos graus de representação que existem na distância que separa um objecto da imagem correspondente produzida no nosso cérebro. Desta forma sublinha a não objectividade das imagens.

E sendo 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 distanciamos da objectividade das imagens. A objectividade pode ser impossível no próprio campo da objectividade. 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**»⁹⁸

Perante esta forma de revelar a qualidade de transparência do *infra mince*, podemos deduzir que a utilização do vidro em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* é uma visualização intencional da ideia de *infra mince*. Na assumida atitude não retiniana que Duchamp tem perante a pintura, a transparência não corresponderá, de forma alguma, à redução da amplitude dos efeitos visuais da realidade. Daqui deduzimos que não será no estritamente visual que o *infra mince* operará.

Sendo transparente, o *infra mince* deixa ver as imagens, mas pelo *infra mince*, as imagens já não são a mesma coisa. E, sendo transparente, o *infra mince* é invisível. Assim, mais do que pela visão, é através da mente que a acção do *infra mince* pode ser perceptível.

«*Carícias *infra minces*.*»¹⁰⁰

O tacto, sendo possível na mínima pressão da pele sobre as coisas, certamente opera no *infra mince*. As carícias, resultando da relação de pele com pele, consistirão numa situação duplamente *infra mince*. E quanto mais *infra mince* for a carícia, mais carícia será e mais maximizado será o seu efeito.

De alguma forma Duchamp acentua a potencialidade maior da subtilidade, em perfeita coerência com a extrema elegância da sua obra. Talvez seja essa ágil subtilidade uma das razões que faz parecer inesgotável a possibilidade de reflectir sobre a sua obra, o que explica a incessante publicação de livros sobre Duchamp.

Quando uma obra opera no *infra mince*, afastando-se de qualquer opção estética nítida, as suas nuances tornam-se potencialidades inesgotáveis.

Esta ideia de *infra mince* tal como nos é dada nos múltiplos exemplos citados por Duchamp, por ser uma entidade ínfima, situa-se nos antípodas de qualquer ideia de estrutura que se assemelhe à racionalidade, cujo artifício de síntese encarará qualquer nuance como puro acidente. O *infra mince*, mostra-nos uma dinâmica da realidade catalisada por pequenas coisas.

fig.44 - “Élevage de poussière”, 1920, fotografado por Man Ray.

Este interesse pela ideia de *infra mince* encontra uma visualização eficaz na acumulação intencional de pó sobre os grandes vidros antes da sua conclusão, ou melhor, antes de Duchamp os ter deixado *definitivamente inacabados*.

E até o facto de os ter deixado *definitivamente inacabados*, cuja conclusão adiada se abre ao vasto campo das possibilidades, faz ecoar a cintilação *infra mince* da realidade, permanentemente mutável.

Deixar os grandes vidros *definitivamente inacabados* pode também ser resultado da consciência que *no tempo, um objecto não é o mesmo num segundo de intervalo*. Até porque a ideia de acabado é fruto da racionalização e não existe na natureza, onde nada está acabado e onde cada estado das coisas, ainda que instantâneo, é sempre uma realidade distinta. A acumulação intencional de pó sobre os grandes vidros, revela a manifestação das pequenas coisas na realidade. O pó, pelo próprio facto de ser lixo, é imagem possível do que o traço grosso da racionalidade considera 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, condicionadas pelas pequenas e variáveis formas daquelas partículas, e é praticamente impossível encontrar uma 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, pode parecer alheia a qualquer organização estrutural. Desta forma, poderia parecer inconciliável esta reflexão sobre o *infra mince* e o prazer de Duchamp em jogar xadrez. O xadrez é uma estrutura que permite possibilidades infinitas mas sempre dentro daquelas que a sua estrutura autoriza. O cartaz que fez para o terceiro campeonato de xadrez de França é extremamente eloquente da dimensão simbólica que atribuía à ideia de xadrez. A abstracção do plano de um tabuleiro de xadrez é transfigurada na sugestão de uma dimensão espacial. Os quadrados do xadrez transformam-se em cubos organizados numa composição de forte dinamismo.

fig.45 - Cartaz de para o terceiro campeonato de xadrez de França, 1925.

Essa composição de quadrados/cubos é representada sobre a silhueta de uma coroa cuja forma sugere uma espécie de objecto híbrido, entre a coroa e o chapéu. Com esta imagem sugere, a dimensão mental do xadrez, ou do que a ideia de xadrez pode implicar. Assim ultrapassa a sua condição de jogo num plano e, ao transpor-se para a tridimensionalidade assume uma dimensão espacial, transmite a imagem da sua potencialidade simbólica relacionando-se com a dinâmica da própria realidade.

Num outro desenho com uma composição semelhante, de quadrados de xadrez transformados em cubos, as imagens das peças do rei e da rainha assemelham-se a logótipos.

fig.46 – “Le Roi et la Reine“, 1968.

A abstracção das duas figuras é uma forma de integrar a ideia de indivíduo no seu sentido universal, imagem da realidade/jogo de xadrez. E a realidade surge como um *reino* que consiste num campo de infinitas possibilidades onde o seu próprio espaço pode assumir múltiplas formas (ainda que limitado pela não arbitrariedade de um jogo de xadrez), ultrapassando qualquer possibilidade de uma simplificação racional.

Na permanente instabilidade espacial desta realidade/jogo de xadrez, quaisquer coordenadas fixas serão completamente impossíveis. Já não se trata só da infinidade de movimentos 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, nem fará sentido tentar determinar as direcções que os movimentos poderão tomar, já que a própria ideia de direcção deixa de fazer sentido. Nesta explosão do plano de um tabuleiro de xadrez, o campo resultante ganha uma extrema complexidade, possivelmente à imagem da realidade.

O interesse simultâneo pelo xadrez e pela reflexão sobre a ideia de *infra mince* terá sentido, possivelmente, pela sua complementaridade. Ao mesmo tempo, é a simplicidade da estrutura do xadrez (que o poderia aproximar da simplificação operada pela racionalidade) e inclusivamente a sua organização geométrica, que possibilitam o 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 podem encontrar grandes afinidades com as qualidades da realidade sugeridas pela ideia de *infra mince*. O xadrez, enquanto ideia, e a noção de *infra mince*, poderão ser encarados enquanto sentidos complementares na sua relação com a dinâmica da realidade: o *infra mince* opera na ínfima escala das coisas manifestando-se em tudo; o xadrez é abstracção poética da não arbitrariedade das relações entre as coisas (inclusivamente da não arbitrariedade das manifestações do *infra mince*).

Frequentemente temos tendência para atribuir à arbitrariedade a responsabilidade do que é demasiado complexo para ser abarcado no traço grosso da racionalidade. Com *Pocket chess set with rubber glove*, Duchamp dá-nos uma imagem eloquente do que seria tentar ignorar o carácter *infra mince* da realidade. Se quisermos jogar num xadrez de bolso como este, usar luvas de borracha está bem longe de ser o melhor processo. Usá-las assemelha-se à condição da 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*.

fig.47 – “Pocket chess set“, 1943.

fig.48 - “Pocket chess set with rubber glove“, 1944.

fig.49 - Epitáfio da sepultura de Marcel Duchamp no cemitério de Rouen.

Quando se julgava que já há muito tempo Duchamp tinha abandonado a produção de obras de arte (o que inclusivamente levou a especulações sobre a importância estética desse abandono, sobretudo pela poética decorrente de se ter passado a dedicar ao xadrez), secretamente ele concebia e trabalhava na execução laboriosa e complexa, nos próprios desafios técnicos, de uma nova obra desconcertante.

Esta ideia do seu abandono da arte, era algo que, estrategicamente, fomentava e, a revelação desta obra depois da sua morte foi mais uma surpresa preparada para os que viam esse abandono como uma derradeira atitude estética e que, inclusivamente, celebravam esse radicalismo.

Étant donnés: 1° *la chute d'eau* 2° *le gaz d'illumination*, era uma obra destinada a ser conhecida apenas após a morte de Duchamp, Esta particularidade indissociável da sua poética, aproxima o seu sentido ao de um testamento. Assim, *Étant donnés...* parece oferecer-se a uma possível interpretação como obra de síntese de todo o seu percurso. Deste modo de encarar *Étant donnés...* como obra/testamento pode surtir um efeito retrospectivo do seu trabalho.

Por sua vontade expressa a obra foi instalada numa sala do Museu de Arte de Filadélfia, onde está exposta grande parte da sua obra.¹⁰¹ O espectador é confrontado com uma velha porta de madeira carcomida. A porta não se abre mas dois orifícios estimulam quem estiver atento a espreitar para desvendar o seu mistério. Quem olhar depara-se com uma imagem de enorme poder ilusório, um dos *trompe l'oeil* mais eficazes da história de arte. A sala do Museu não só é pequena como é a última dedicada à obra de Duchamp e, como está semi-obscura, frequentemente passa despercebida aos visitantes menos atentos.

figs.50 e 51 - “Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'illumination “, 1946-1966

À partida, aquela porta parece encerrar uma espécie de beco e, o seu aspecto degradado, sugere que está numa parte do museu que não foi escondida do público por mera distração. A sua posição e aspecto acentuam o sentido mágico da surpresa. Ao limitar a visão da imagem atrás da porta a dois orifícios, Duchamp determina o ponto de vista exacto para a ilusão, numa espécie de monumentalização de um efeito *viewmaster*.

fig.52 - Visitante do Museu de Arte de Filadélfia espreitando *Étant donnés...*

Dos orifícios vê-se um rasgo numa parede em contra luz, com contornos irregulares, como se fosse fruto de uma demolição acidental. Através dessa abertura, no plano mais próximo, como primeiro plano de uma paisagem, está o corpo nu de uma mulher sobre um monte de gravetos, com as pernas impudicamente abertas, o sexo sem pêlos e o

rosto escondido de modo a só deixar ver uma madeixa de cabelo ruivo. Na mão esquerda eleva-se uma lâmpada de gás de iluminação. Tudo isto numa suave e, ao mesmo tempo intensa, atmosfera luminosa que cria a sensação de um espaço simultaneamente irreal e extraordinariamente nítido. A sensação criada é semelhante à que seria experimentada se estivéssemos perante a concretização do habitat das 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 aproximar-se da experiência do contacto com esta obra. A sua imagem, de extrema nitidez, gera a sensação que a fantasia ganhou objectividade. Parece estarmos perante a descoberta insólita que, afinal, o mundo da fantasia existe, depois daquela espécie de porta para outra dimensão.

A sensação da experiência de outra dimensão é acentuada pela perfeita ilusão da abertura espacial, sobretudo porque se sabe que existe num espaço mínimo. Porém, o sentido encantatório da atmosfera da imagem contrasta com a fisicidade daquele corpo. Já muito objectivo como imagem, se soubermos que o corpo é feito de gesso coberto com pele de porco acentua-se ainda mais a sua materialidade. Mas a sua mão, que eleva uma lâmpada de gás, confere-lhe simultaneamente o sentido de uma figura alegórica, de simbolismo misterioso.

A relação desta obra com o espectador é, estrategicamente, de uma sensualidade solitária. Porque só pode 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*. Contudo, o que nos grandes vidros seria aproximação esquemática à experiência de outra dimensão, transforma-se aqui na ilusão de uma experiência concreta. Na primeira obra a figura da noiva não é mais do que representação de um resíduo deixado pela entidade da quarta dimensão quando trespassou momentaneamente a tridimensionalidade. Neste caso, a presença material daquele corpo, parece colocar-nos perante a sua materialização efectiva ou, inclusive, parece possível, atravessando a porta, aceder à experiência da quarta dimensão.

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.

Aquele corpo de sexualidade explícita em que o pudor não existe, erotismo sem qualquer sofisticação, pelo contexto em que é mostrado sugere evocar um tempo anterior ao Pecado Original, anterior à invenção do pudor. Na atmosfera paradisíaca daquela paisagem, a 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 mostrar uma sexualidade anterior a qualquer artifício, como se representasse a pureza de um estado animal onde a ideia de vergonha não faz sentido.

O corpo repousa confortável sobre os gravetos, visualização de uma ideia de completa simbiose com a Natureza que, contrastando com a sua materialidade, lhe confere uma sensação de imponderabilidade, como se fosse, simultaneamente, matéria e ideia. Esta ideia de Natureza sem hostilidade, tão absolutamente acolhedora, faz-nos

crer que estamos perante um mundo pré-artifício, ou seja, um mundo anterior à necessidade do artifício.

Ao mesmo tempo, a lâmpada de gás evoca o mundo artificial, como se a distância entre um mundo natural ancestral e o mundo pós-artifício tivesse sido anulada. Ao evocar o artifício, o objecto lâmpada não evoca o seu sentido utilitário, inclusivamente porque quando esta obra foi concebida há muito que a iluminação a gás tinha sido substituída pela luz eléctrica. Esta lâmpada aproxima-se sobretudo da ideia de relíquia de um artifício passado. Na qualidade de peça museológica, que evocando o sentido utilitário afastando-se dele, é sobretudo presente a sua condição de imagem. Melhor do que o faria qualquer dispositivo de iluminação actual, esta lâmpada de gás de iluminação cumpre a função de evocar a luz artificial, não no seu sentido quotidiano mas enquanto ideia.

Nesta obra, relacionando a curiosidade com o erotismo, o espectador vê o que esperaria ver. Decerto, a curiosidade pela nudez, no sentido de experiência solitária, terá sido prevista por Duchamp inclusivamente, a eventualidade de no espaço público de um museu causar algum embaraço, o que acentua a distância entre a idealização de uma imagem e a realidade do espectador.

Mas a presença do nu, que poderia resultar numa extrema crueza provocatória é a subtilidade de *Étant donnés...* Naquela atmosfera feérica a forma como o corpo se expõe, estabelecendo um contraste que contraria qualquer sintonia óbvia, confere subtilidade à fantasia. 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 de um género pictórico.
- *. O nu como género recorrente da pintura em qualquer época.
- *. A evocação da perspectiva e da composição espacial.
- *. O *trompe l'oeil*, recuperação da pintura enquanto simulacro de realidade.
- *. O que se vê não existe senão no enquadramento do ponto de vista determinado (à limitação do enquadramento pictórico corresponde um efectivo corte físico com os elementos da composição, como se a pintura se tivesse tornado objecto assumindo uma existência real após ter sido pintura).

Este sentido de *trompe l'oeil* domina toda a obra. Se compararmos a porta no museu com uma imagem da sua condição original, verificamos que as tábuas colocadas para tapar as aberturas causadas pela degradação da madeira, foram pintadas com uma leve patine (manchas semelhantes à dos recortes da madeira apodrecida mas não suficientemente semelhantes para serem tomadas pela sua sombra), tornando mais clara a sua qualidade de artifício. De certa forma, à imagem de uma subtilidade *infra mince*, Duchamp atenuou a existência concreta da porta para a aproximar do artifício do *trompe l'oeil*. Esse pequeno gesto atenuou, simultaneamente, qualquer sentido de puro readymade daquela porta, estabelecendo uma ponte entre o concreto e a representação.

fig.53 - Mme Duchamp junto à porta que foi utilizada em *Étant donnés...* na sua localização original em Cadaqués, Espanha, e pormenor da mesma porta no Museu de Filadélfia.

A composição evoca a pintura alegórica, criando a sensação que aqueles elementos remetem para outros sentidos. Aquele corpo, mais do que expor-se sugere a ideia de nu. A relação que estabelece com a lâmpada e com a paisagem parece querer compor um enigma, ou uma evidência a que chamaremos enigma, por não se enquadrar facilmente numa possível racionalização.

Com esta obra, que parece fruto de um entendimento da arte no seu sentido mais intemporal, Duchamp recupera muitas noções ultrapassadas na ruptura moderna. Desta abordagem que evoca a tradição das representações anteriores à arte moderna e, ao mesmo tempo, uma ancestralidade paradisíaca, transparece uma vontade de se relacionar, não propriamente com a arte mas com o que possa ser a sua essência. É como se os géneros da pintura que assumimos como mero fruto da tradição possuíssem motivações originais cujo sentido já esquecemos.

Desta relação com a pintura o título da obra ganha um carácter de alegoria desse esquecimento, ou antes, ela é como os primeiros dados para a formulação de um misterioso enigma em cuja solução poderá, eventualmente, estar a cura dessa amnésia. Na inesgotável questão do 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 de uma espécie de equação incompleta. Incompleta, cria a sensação de se estar no limiar de algo do qual ainda não se ganhou consciência. E a parte que não existe será, possivelmente, a imagem dessa semiconsciência. Ao mesmo tempo, a forma do título como equação incompleta, conduz-nos para um campo em que não faz sentido falar de verdadeiro ou falso, remetendo para a própria natureza ambígua 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 reequacionar da abordagem das coisas. A sugestão de uma nova equação, ainda que 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 poderão adquirir uma maior clareza. E a formulação incompleta da equação abre a hipótese de estarmos perante os primórdios de um modo renovado de utilizar a inteligência para alcançar 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»¹⁰²

Ao ter como dados a queda de água e o gás de iluminação é catalisado o subjectivo jogo mental das sensações numa equação que, infundavelmente, procura forma no próprio espectador. Entre natureza e artifício, é possível tentar relacionar a energia de uma queda de água com a iluminação a gás. Se a lâmpada a gás fosse substituída por uma eléctrica, poderíamos ser tentados a ler uma alegoria da evolução do artifício, que aproveitou as barragens para produzir pelo aproveitamento da energia natural, como as barragens o fazem, para a produção de electricidade. Mas porque é a gás, desvia

qualquer leitura demasiado linear e gera uma ambiguidade cuja poética é bem mais abrangente. A anacrónica lâmpada de gás acentua a intemporalidade da obra.

«Alegoria do esquecimento»¹⁰³

Esta anotação, escrita no contexto das reflexões sobre o *infra mince*, é extremamente perturbante e misteriosa. Numa alegoria, o jogo entre as imagens que a compõe induz uma nova ideia produzida na poética das suas inter-relações. À partida, uma alegoria é possível se as ideias que evoca forem conhecidas. A ideia de esquecimento existe e podemos dizer que a conhecemos, mas a sua própria natureza permitirá criar uma alegoria do esquecimento?

A relação com o esquecimento terá de passar por um fenómeno *infra mince*, pelo contacto ínfimo que temos com as coisas esquecidas que só nos permite a sensação de as termos esquecido. Criar uma alegoria do esquecimento obriga a visualizar, não as coisas esquecidas (até pelo simples facto de estarem esquecidas), mas o ténue elo que nos liga às coisas esquecidas e que será, possivelmente, o que gera o sentimento de as termos esquecido.

A sensação desconfortável de termos esquecido alguma coisa é algo que todos já experimentámos e, talvez não seja senão 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 do esquecimento enquanto ideia? Se esta alegoria existir remeterá para o esquecimento genérico da humanidade, espécie que se assume e define através da capacidade de ser consciente. Poderá ser a alegoria do que a consciência esqueceu.

Ou melhor, porque a estrutura da consciência só consegue abarcar o que nela é enquadrável, esta alegoria poderá ter de ser, inevitavelmente, esquecimento. Duchamp, quando lhe pedem uma definição de arte,¹⁰⁴ diz que a arte é uma miragem. De alguma forma refere-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 são imagens de oásis, onde há água porque temos sede, e onde à sombra porque temos calor. Se a arte for uma miragem no mundo da consciência, cria-se a ideia de que o mundo que nos é familiar, porque nele habitamos, é simultaneamente estranho, porque afinal desejamos outra coisa. Nos desertos é a necessidade que gera as miragens. Na realidade do mundo da consciência, também será a necessidade que gera a arte/miragem? Por simples dedução, pela própria natureza da miragem, podemos dizer que sim.

Se a arte é fruto da necessidade ela relaciona-se com um campo que é parte integrante do próprio indivíduo. Deste modo é possível entender a arte como manifestação de um universo do indivíduo, universo mais amplo do que o campo restringido pelas possibilidades da sua consciência.

Mas esta questão não se satisfaz 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, parte da mesma forma estrutural. O campo do qual a arte poderá ser a miragem,

não será contraponto da consciência, ou mundo complementar. A arte não tem relação com qualquer espécie de complemento da consciência nem com qualquer universo que seja o seu negativo.

Talvez se relacione com o campo sobre o qual a consciência se estruturou mas cuja estrutura não foi capaz de abarcar integralmente. Provavelmente, a esse universo ao qual as miragens da arte acederão, seja alheia apenas a estrutura da consciência e não o seu domínio.

Este sentimento da presença de um esquecimento absoluto como provável força motriz da arte, poderá levar os artistas a contrariar, não a consciência, que lhes é inevitavelmente matéria-prima, mas a sua estrutura. Talvez por intuírem que a inteligência escapa ao domínio com que a consciência estrutura a realidade, os artistas, igualmente estruturados pela consciência como quaisquer indivíduos, procuram ultrapassar essas limitações através do possível e vasto campo do esquecimento. Cada indivíduo é um ser dotado de extrema ambiguidade e, pressentindo que consciência e inteligência são coisas distintas, decorre a possibilidade da inteligência operar para além da consciência, inclusivamente, sendo capaz de utilizar os dados conscientes em formulações que não são geridas pela estruturação da consciência. Se continuarmos a utilizar a ideia de miragem como imagem poética para compreender os processos e motivações da arte, teremos de admitir que, para a arte, a realidade consciente será como um deserto. E se assim for, um deserto como lugar onde não reconhecemos nada que faça dele um habitat, esse campo que lhe escapa e a que temos possibilidade de aceder através da miragem que a arte proporciona, parece ser o nosso verdadeiro habitat. Até porque as miragens são imagens geradas nesse desejo de encontrar habitat onde não há habitat possível.

Desta forma, a arte não será o puro imaginário mas a emergência de uma realidade mais real, verdadeiro habitat. Habitat que a operatividade da estruturação da consciência não só não consegue abarcar como nos distancia dele. Talvez a arte seja motivada por esse desejo de compensar essa desertificação da realidade.

A consciência, que parece permitir conhecer a realidade, relaciona-se com ela através de uma estrutura acentuada pela pura racionalidade que esvazia esse conhecimento. Mas esse vasto campo que estará ausente da consciência, ou que pertencerá ao domínio do esquecimento, manifesta pela arte, mais do que a sua presença, a sua qualidade de imanência.

Étant donnés... faz-nos sentir perante uma alegoria, ideia reforçada pela tradição da imagem da mulher nas alegorias. Mas alegoria de quê? Ao contrário das alegorias que remetem para conceitos conhecidos, aqui o referente parece ser ele próprio uma charada irresolúvel.

Dentro da tradição em que os títulos correspondem aos objectos de representação, o título: *Étant donnés: 1° la chute d'eau 2° le gaz d'illumination*, é extremamente perturbador. Duchamp não representa uma coisa ou uma ideia mas meramente pistas que, paradoxalmente, parecem alimentar o enigma, mais do que serem úteis para a sua resolução. Neste sentido podemos considerar *Étant donnés...* como uma materialização dessa ideia de *alegoria do esquecimento*. Ideia que nos parece querer dizer que possuímos conhecimentos que a consciência esqueceu. Porém, a possibilidade de criar uma alegoria desse esquecimento poderá provar a sua existência latente, permanentemente inacessível, mas presente.

Independentemente das dimensões de acesso impossível à consciência, a equação de *Étant donnés*... oferece outros campos de leitura:

*. Na sua relação com a tradição pictórica – Sendo dado: a história de arte...

*. Como obra/testamento, na relação com o seu próprio percurso como artista – Sendo dados: as obras de Duchamp...

Uma relação possível e inevitável estabelece-se com as suas *Boîtes-en-valise*, de 1941. Sendo destinada a só ser revelada após a sua morte, *Étant donnés*... cria o sentimento de ser uma espécie de enigma misterioso em cuja solução pode estar a chave da leitura de toda a sua obra. Nas *Boîtes-en-valise*, perante as reproduções de grande parte das suas obras, gera-se a ideia 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 para guiar o trabalho dos tipógrafos que executaram as reproduções).

Abrindo-se a caixa, ela pode desdobrar-se em vários planos em que aparecem 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, *Le roi et la reine entourés de nus vites* e, à direita: *Tu m'*, *9 moules mâlic*, e *Glissière*. Para o famoso *Nu descendant un escalier* foi reservado um lugar mais discreto, por detrás do painel onde colocou *La mariée*... Para vê-lo, há que fechar aquele painel e cobrir *Le roi et la reine entourés de nus vites*.

fig.54 - "Boîte-en-valise", 1941.

Com esta presença central na instalação portátil salientam-se os grandes vidros e as obras directamente relacionadas com eles. Quatro readymades também estão presentes: uma fotografia de *Peigne*, no painel da direita e, também à direita num estreito espaço vertical junto dos grandes vidros, cópias tridimensionais de *Fountain*, ... *pliant*, ... *de voyage* e *50cc air de Paris*. De certa forma 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 alinhamento do ...*pliant*, ...*de voyage*, com as *roupas da noiva* (segundo a descrição de Duchamp, as três placas de vidro sobrepostas que separam o vidro, domínio da noiva e o vidro, domínio dos celibatários, são as saias da noiva), parece conferir à capa de máquina de escrever a aparência de uma saia.

E o masculino urinol, próximo das formas dos celibatários, retomando surpreendentemente a posição habitual de um urinol. Desta forma, cada *Boîte-en-valise* não se limita a reproduzir as suas obras mas apresenta uma nova visão sobre elas. O exemplo do urinol, que volta à sua posição anterior a Duchamp o ter invertido, evoca sobretudo o facto da inversão. Ao retomar a posição vulgar dos urinóis, fica a sugestão

do regresso ao anonimato de urinol entre urinóis, contaminando todos os urinóis com a poética de já terem sido invertidos e nomeados fonte.

Nas *Boîtes-en-valise*, não encontramos *Jeune homme et jeune fille dans le Printemps*, obra que Arturo Schwarz¹⁰⁵ considera a chave de todas as suas obras posteriores. Esta exclusão leva a crer que Duchamp não a consideraria assim tão essencial julgando-a 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 foi atribuída uma grande importância na leitura da sua obra, talvez fosse uma presença demasiado perturbadora e, inclusivamente, factor de inibição a uma leitura sem ideias preconcebidas. Arturo Schwarz, cujo sonho de juventude foi o de ser psicanalista, talvez como forma de satisfazer essa vocação, orientou as suas interpretações da obra de Duchamp na procura de sentidos obscuros, como que se a sua obra tivesse sido orientada por um inconsciente recalcado. Para Schwarz, aquela representação de um *Jeune homme et jeune fille dans le Printemps*, seria imagem da atracção sexual de Duchamp pela sua irmã Suzanne. Claro que Schwarz, ao afirmar que essa relação incestuosa seria do puro domínio inconsciente, escusava-se à apresentação de qualquer prova. Uma abordagem psicanalítica pode abrir caminho à excessiva e abusiva liberdade na reflexão teórica sobre as intenções dos autores das obras em estudo. Expulsando a consciência do autor do domínio da sua intimidade, está aberto o caminho para as mais bizarras especulações.

Com o álibi do inconsciente, qualquer abordagem psicanalítica dá-se ao luxo de contrariar as afirmações do autor em estudo. É natural que nenhum artista tenha completa consciência e preveja na íntegra as causas e os efeitos 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 recalçadas, pode aproximar-se com facilidade dos métodos da demagogia.¹⁰⁶

Nas *Boîtes-en-valise*, existe outra reprodução tridimensional de um ready-made: *Why do not sneeze Rose Sélavy?* Está colocada no plano horizontal da caixa, junto aos grandes vidros e a uma fotografia de *Stoppages étalon*. Entre estas duas reproduções está uma caixa de cartão rectangular que contém o sobranete das sessenta e nove reproduções, desde *Sonata*, no topo, até ao *Moulin à café*, de 1911, apropriadamente colocado no fundo. Posição coerente com a confissão feita por Duchamp de ser aquele pequeno quadro que iniciou e que, de alguma forma, terá determinado a direcção posterior da sua obra. Para compreender o sentido deste lugar fundador de *Moulin à café* no rumo que o seu trabalho tomou, é importante ter em conta o próprio contexto da sua criação.

fig.55 - "Moulin à café", 1911.

O seu irmão Raymond pediu a vários artistas (entre os quais, para além de Duchamp, Gleyzes, Metzinger, La Fresnaye), para fazerem quadros de pequenas dimensões que queria colocar sobre o lava-loiças da sua cozinha. É um espaço onde normalmente não estão obras de arte (numa casa são normalmente considerados mais dignos para colocar obras de arte, em primeiro lugar as salas e os átrios, em segundo os quartos e, nunca, as cozinhas). Este contexto utilitário é perfeitamente coerente com a atitude

duchampiana de explorar as 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?*

É verdade que uma cozinha se afasta bastante da aura de um museu mas, por outro lado, pode sugerir uma relação mais estreita com a realidade. Colocar quadros numa cozinha é fazer coabitar o mundo da estética com o vulgar campo do utilitário. Este acentuar da anulação de quaisquer hierarquizações do poderá ser matéria-prima para se fazer arte, assume o maior radicalismo em *Fountain*.

Da cozinha, Duchamp passará ao quarto-de-banho e, seis anos após *Moulin à café*, o *readymade* a que chamou fonte integra as ideias sanitárias no campo da reflexão estética. Este gesto que nega qualquer restrição ao campo da estética acaba por o mostrar em toda a sua potencialidade interventiva.

Mas também, nessa primeira obra, como não se limita a representar a imagem objectiva de um moinho de café e o representa através da 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 visual. Por outro lado, esta dimensão mecânica da imagem do objecto, pode também ser encontrada no seu *Nu descendant un escalier*, 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. Assim se afasta de uma relação afectiva com a realidade abordando-a com uma frieza aparente, aliás coerente com a sua estratégia da indiferença. Isto não será mais do que uma neutralidade intencional para melhor absorver as potencialidades poéticas da realidade.

Dentro desta caixa as outras reproduções estão coladas em cartões soltos que podem ser manuseados para observar de perto as imagens. Cada elemento é identificado por um pequeno rótulo com o título, data, dimensões e outras informações pertinentes, como uma catalogação museológica.¹⁰⁷

Duchamp confessou que a sua primeira intenção era fazer um livro, mas encontrou na concepção daquelas caixas um modo mais eficaz de reproduzir as suas obras. A própria organização da montagem e a inter-relação dos vários planos nas *Boîtes-en-valise*, adquire uma dimensão que dificilmente teria paralelo no formato de livro. Este sentido de *museu portátil* é patente na sua própria organização. Os seus planos adquirem funções semelhantes às das paredes. Só que neste caso as paredes são móveis, a sua articulação não é arbitrária e contribui para a produção de sentido.

Mais do que organizar uma hierarquização valorativa das obras, a articulação intencional das reproduções conduz a sua leitura, possivelmente para maximizar os sentidos resultantes.

Sendo dado a obra de Duchamp, este dispositivo apresenta-a aberta a um vasto campo de possibilidades. E as relações que a própria disposição das reproduções catalisa, subliminarmente, geram a sensação de, na diversidade visual de soluções apresentadas, ser no domínio da invisibilidade que produzem uma extrema coerência. Nessa teia de relações dissolve-se qualquer tentativa de ler as suas obras numa linha estritamente cronológica.

O que as une parece sugerir uma essencialidade imanente onde a sucessão temporal é substituída pela simultaneidade. No limite, as múltiplas contaminações geram a ideia

da produção de um todo uno. Assim ganha outra densidade a ideia poética do pintor pintar sempre o mesmo quadro. Perante esta obra, é sobretudo o todo resultante do campo invisível das relações subliminares que configura o mesmo quadro.

A aposta em morosos processos de impressão manual que torna complexo o processo de reprodução das obras, diminui a distância que vai da ideia de original à ideia de cópia. Esta proximidade permite-nos ter a sensação de estar perante um original. Facto que sublinha a participação das imagens na composição de um novo original, ideia de reprodução como forma de fazer arte e não apenas como mera função documental.

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 estratégia que não tem enquadramento nos processos artísticos tradicionais. É a própria noção de artista a ser enriquecida. A obra de um artista torna-se também sinónimo do seu percurso.

Assim se dilui o carácter do objecto de arte para conquistar a dimensão de um sistema. A criação destes *museus portáteis* é um modo de não deixar ao puro devir da posteridade a orientação com que a sua obra será encarada. Nas *Boîtes-en-valise* Duchamp propõe uma leitura assente na potencialidade comunicativa das imagens e das suas relações. Esta articulação constitui-se em contraponto com a teoria da arte.

Estas caixas no lugar de uma monografia, sendo arte sobre arte, reforçam a ideia do artista exercer uma forma de inteligência que, muito dificilmente, a teorização poderá abarcar. A multiplicidade de caminhos que se abre, se por um lado estimula a reflexão teórica, também cria o sentimento da sua inexorável incompletude. Esta forma de reflexão reforça a ideia de ser no seio da arte que ela se apreende na sua mais completa dimensão. Afirma-se assim a sua autonomia.

Em Duchamp a arte ganha o contorno de uma particular manifestação da inteligência, forma de conhecimento da realidade com uma 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,*¹⁰⁸ ele é encarado como aquele que terá a possibilidade de fazer uma leitura mais límpida da realidade. Caminhando num *labirinto para lá do tempo e do espaço*, enquanto indivíduo, transcende a sua própria condição de ser físico. O seu ponto de vista é assim idealizado para além da relativização espacial ou temporal. Desta forma se sugere ser aquele com a capacidade de intuir o que a realidade tem de imensurável.

Étant donnés..., como obra póstuma, parece dizer-nos ser a síntese de um pensamento. E será aquela imagem paradisíaca que podemos ver através da porta uma representação da chegada do artista à clareira/clarividência? O título, formulado como equação, sugere a ideia de caminho e não de chegada. Contudo, a simultaneidade da miragem com a equação sugere que, na forma como a inteligência se manifesta em arte, a revelação não será uma verdade como a razão habitualmente a entende. O que é revelado é uma outra forma de entender a inteligência. A chegada à clareira, ao mundo da clarividência, é sobretudo a conquista da capacidade de explorar as potencialidades da inteligência para além dos limites do pragmatismo da racionalidade.

Dentro desse sentido em que *o espectador faz a obra*, Duchamp parece limita-se a recordar capacidades esquecidas. Particularmente capacidades que estimulam os

sentidos, em absoluta permeabilidade, sem quaisquer limites, e que nos aproximam de uma percepção límpida das coisas.

fig.56 – “Roue de bicyclette”, réplica de 1951 a partir de original de 1913.

«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 a dançar na lareira.»¹⁰⁹

É possível que fosse nessa perspectiva da aproximação a uma percepção mais límpida da realidade que Duchamp encarava a roda de bicicleta como algo que ajudaria *as ideias a saírem da cabeça*. A este estímulo ao pensamento não deve ser alheia a aproximação antropomórfica da roda justaposta ao banco. No lugar de uma cabeça, a rotação da roda sugere uma relação simultaneamente centrífuga e centrípeta com a realidade envolvente, ideia de um percurso interminável sem sair do mesmo lugar, imagem eloquente de uma hipotética forma de estruturação do pensamento estético de Duchamp, fusão entre o individual e um vasto espaço de possibilidades.

Na obra de Duchamp, que encara o niilismo como uma forma particular de inteligência o verdadeiro e o falso não têm lugar. Na sua relação com o espectador 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.

fig.57 – “Porte, 11 rue Larrey”, 1927.

Transportando, com esta porta, o seu pensamento estético para o domínio utilitário da sua casa, Duchamp cria desta forma 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 Duchamp restringindo-o à história de arte pode ser bastante redutor. Interessou-nos particularmente o aspecto com que a sua arte influencia a forma de encarar o pensamento. Forma que só é possível através da liberdade que a arte permite, na potencialidade comunicativa das imagens. Contudo, o seu pensamento estético não se esgota nas expectativas habituais com que se entende o domínio da estética. É necessário inventar uma noção mais completa da inteligência e da sua capacidade para fazer justiça à obra deste autor que não gostava que lhe chamassem artista. Talvez não gostasse de ser chamado artista para poder fruir livremente da possibilidade de o ser, libertando a arte dos constrangimentos e dos equívocos da significação. E se deixarmos de ter pudor do óbvio e encararmos o corpo nu de *Etant donnés...*, com aquela luz na mão, como uma nova Estátua da Liberdade? Certamente não lhe diminuiríamos o interesse e a ambiguidade.

Sem ser uma aproximação à estética Pop, o corpo nu de luz na mão também não é uma mera representação do ícone popular da Liberdade. A França ofereceu a Estátua da Liberdade aos americanos, um colosso na maximalização de um monumento. Este francês ofereceu-lhes esta, para uso privado. Não a todos em geral, mas a cada um, a um de cada vez.

Uma coisa é um monumento à Liberdade no campo da cidadania, o seu correspondente no campo da estética terá outras consequências. E Marcel Duchamp, mais do que representar a Liberdade, revitaliza o conceito.

epílogo paranormal

Em 1998 fui visitar o Museu de Filadélfia, no âmbito da investigação para a minha dissertação de doutoramento (que com várias adaptações deu origem a este livro), procurando um contacto directo com as obras de Duchamp.

No metro, a caminho do museu, não sabendo em que estação deveria sair perguntei a uma senhora. Como eu, ela estava sozinha em Filadélfia, e aproveitou logo a minha pergunta para começar uma conversa.

O seu marido tinha sofrido um acidente, passado um tempo no serviço de ortopedia num hospital noutra cidade mas, como o seu seguro de saúde não dava para continuar a pagar a conta, tinha sido transferido para um hospital em Filadélfia compatível com as suas possibilidades.

Não me soube responder. Disse-me que não conhecia o museu mas que eu não me esquecesse de ir ver o *Liberty Bell*.

Eu ali ocupado com a minha investigação, a estudar Duchamp, procurando desvendar questões essenciais da estética e, a única conversa em Filadélfia só tinha a ver com ortopedia, segurança social nos E.U.A. e, um dos ícones mais populares do patriotismo americano.

Na véspera do meu regresso a Portugal voltei a encontrá-la na rua.

Este facto só por si seria fantástico, porque naquela cidade é muito improvável, em quatro dias, encontrar casualmente a mesma pessoa duas vezes. A senhora também achou isto tão engraçado, de tão improvável, que, acreditando que teria sido o destino que nos fez cruzar novamente, me disse o seu nome e me perguntou o meu.

Foi então que fiquei a saber que se chamava Rose.

Não sou propriamente crente no paranormal, mas não pude deixar de registar a coincidência. Partindo do princípio que ela era Rose só com um R, pus-me a imaginá-la como uma espécie de Rrose que tivesse perdido um R.

Seria certamente a personificação do que aconteceria à sofisticada Rrose Sélavy se tivesse perdido um R. Um pouco como a *L.H.O.O.K rasée* que volta a assumir a imagem original da Mona Lisa, mas aqui, definitivamente, uma personagem bem mais prosaica.

Se acreditasse no paranormal, poderia concluir que aqui estava o Duchamp a divertir-se com o acaso. E, através do acaso, a ajudar-me na dissertação remetendo-me para a transparência da banalidade das coisas.

Mas, como há limites para a irracionalidade quando se quer levar uma investigação académica a bom termo, preferi achar que trataria antes do acaso a divertir-se com o Duchamp.

notas

António Olaio - a.olai@sapo.pt

¹introdução

Marcel Duchamp em Ashton **Dore**, «An interview with Marcel Duchamp» in *Studio International*, 878, Londres, Thames and Hudson, Junho 1966.

² Ludwig **Wittgenstein**, *Fichas*, Lisboa, Edições 70, 1989, p.142.

³ Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

⁴ Emmanuel **Levinas**, *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988.

i . ser um indivíduo segundo marcel duchamp

⁵ Marcel **Duchamp**, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p.237. Excerto de comunicação de Marcel Duchamp por ocasião de um colóquio organizado em Hofstra a 13 de Maio de 1960.

⁶ Entrevista de Pierre Cabbanne a Marcel Duchamp. Marcel **Duchamp**, *Engenheiro do tempo perdido*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p.137.

⁷ *Ibid.*, «Disse-me, no começo das nossas entrevistas, que a palavra "arte" vinha provavelmente do sânscrito e queria dizer "fazer".»

⁸ Alfred North **Whitehead**, *Simbolismo, o seu significado e efeito*, Lisboa, Edições 70, 1987, pp.36-37.

⁹ «Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons un robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas» Duchamp, *op.cit.*, 1994, p. 154.

¹⁰ Wittgenstein, *op.cit.*, p.109.

¹¹ «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**, «Possible», in Thierry **De Duve**, *The definitively unfinished Marcel Duchamp*, Massachusetts, MIT Press, 1993, p.85.

¹² **Platão**, *Hípias Maior*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985, p.65.

¹³ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.105.

¹⁴ Emmanuel **Levinas**, *Ética e infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.77.

¹⁵ Douglas **Hofstadter**, Daniel **Dennet** (org.), *The mind's I, Fantasies and reflexions on self and soul*, Toronto, Bantam Books, 1982, p.24.

¹⁶ Seguindo Levinas não devemos confundir sensação com pura percepção, encarando as potencialidades subliminares que os sentidos podem permitir.

ii . o indivíduo enquanto imagem.

¹⁷ Duchamp referindo-se ao seu *Nu descendant un escalier*, em entrevista de Calvin Tomkins. Calvin **Tomkins**, *Marcel Duchamp*, Londres, Chatto & Windus, 1997.

¹⁸ Revelação feita por Duchamp a Alfred Barr em 21 de Dezembro de 1945. Cf. Jennifer **Gough-Cooper**, Jacques **Caumont**, *Marcel Duchamp*, Londres, Thames and Hudson, 1993.

¹⁹ Excerto de carta de Duchamp a Walter Arensberg, 15 de Junho de 1919. Cf. Tomkins, *op.cit.*, p.214.

²⁰ «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, *op.cit.*, 1994, p.189.

Distinguindo o que é intencional do que é expresso involuntariamente Duchamp revela a importância dos efeitos catalisados, voluntariamente ou não, pela autoria, na recepção da obra de arte.

²¹ Tomkins, *op.cit.*, p.87.

²² Ludwig **Wittgenstein**, *Da certeza*, Lisboa, Edições 70, 1990, p.147.

²³ Teodor de Wyzewa (1887), citado em Jean **Cassou**, *The concise encyclopedia of Symbolism*, Londres, Omega Books, 1984, p.253.

²⁴ José **Gil**, *A imagem nua e as pequenas percepções*, Lisboa, Relógio D'Água, 1996, pp.159-160. Apesar de neste 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.

²⁵ Gilles **Deleuze**, *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1996, p.99. Neste caso o conceito de haptico é desenvolvido por Deleuze numa abordagem à obra de Francis Bacon.

²⁶ Deleuze, *op.cit.*

²⁷ Cf. Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.48. Procura das "Palavras primas", "divisíveis" somente por elas próprias e pela unidade.

²⁸ Duchamp, *op.cit.*, 1990, p.45.

²⁹ *Ibid.*, p.50.

iii . a noção de plasticidade.

³⁰ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.207. Texto redigido para o catálogo organizado por George Heard Hammilton, conservador da Sociedade Anónima, fundada em 1920, colecção com mais de 600 obras de arte criada em 1920 por Katherine S. Dreir e Marcel Duchamp, representando 170 artistas modernos de 23 países.

³¹ Henri **Matisse**, *Escritos e reflexões sobre arte*, Lisboa, Ulisseia, pp.173-174.

³² *Ibid.*, p.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.»)

³³ *Ibid.*, p.329.

³⁴ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.198. Extraído dos textos redigidos entre 1943 e 1949 para o catálogo da Sociedade Anónima.

³⁵ Henri **Matisse**, *Escritos e reflexões sobre arte*, Lisboa, Ulisseia, p.41.

³⁶ «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 pode ser muito bom, os nomes mudam conforme a época, mas Rose era um nome estúpido em 1920» Cf. Duchamp, *op.cit.*, 1990, p.99.

³⁷ «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.» Teodor **Adorno**, *Teoria estética*, Lisboa, Edições 70, 1993, p.96.

³⁸ «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» Cf. Duchamp, *op.cit.*, 1990, p.135.

³⁹ Thierry de **Duve**, *Nominalisme pictural*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p.229.

⁴⁰ Martin **Heidegger**, *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70, 1990, p.25.

iv . duchamp e a racionalidade.

⁴¹ Jorge Luís **Borges**, «O Borges e eu» in Douglas **Hofstadter**, Daniel **Dennet**, *The mind's I, Fantasies and reflexions on self and soul*, Toronto, Bantam Books, 1982. (textos de vários autores coligidos por D. Hofstadter e D. Dennet)

⁴² Edgar **Morin**, *Introdução ao pensamento complexo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1995.

⁴³ Cf. Gough-Cooper, Caumont, *op.cit.*, p.62.

⁴⁴ Immanuel **Kant**, *Crítica da razão pura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p.51.

⁴⁵ «Se procurarmos em todos estes projectos uma constante, descobriremos sem dúvida que eles completam-se pela sua tendência comum à dissociação.» Nestas palavras de Robert Lebel sobre as obras de Marcel Duchamp é salientado o facto de ser pelo sentido desconstrutivo que as suas obras operam nas ideias que estas

ultrapassam as fronteiras de qualquer sentido exclusivo para se relacionarem com uma significância global. Cf. Robert **Lebel**, *Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfont, 1985, p.61.

⁴⁶ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.128.

⁴⁷ Duchamp pediu ao pintor de tabuletas que fizesse uma réplica do seu readymade *Signed sign*, tabuleta do hotel Green.

⁴⁸ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.105.

⁴⁹ *Ibid.*, p.189.

⁵⁰ Duchamp, ao admitir que as obras de arte poderão expressar coisas, independentemente da vontade do autor, reforça a ideia que os próprios objectos não artísticos podem ter potencialidades significantes, mesmo na ausência de autoria. Este facto tem particular relevância no entendimento dos seus readymades que, mais do que serem eleitos obras de arte por circunstância e serem mostrados enquanto tal, o são sobretudo pelas suas intrínsecas potencialidades significantes e estéticas.

⁵¹ 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, *op.cit.*, p.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. Cf. Morin, *op.cit.*

⁵² 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.

⁵³ Gough-Cooper, Caumont, *op.cit.*, 1993.

⁵⁴ Tomkins, *op.cit.*, 1997, pág. 403.

⁵⁵ Lebel, *op.cit.*, 1985, pág. 48.

⁵⁶ T.S. Eliot (*Tradition and individual talent*) citado por Duchamp. Cf. Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.187.

⁵⁷ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.49.

⁵⁸ Morin, *op.cit.*, p.14

⁵⁹ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.36

⁶⁰ *Ibid.*, p.187.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Wittgenstein, *op.cit.*, 1989, p.82.

⁶³ André **Breton**, *Antologia do humor negro*, Lisboa, Afrodite, 1973, p.352.

⁶⁴ Lebel, *op.cit.*, 1985, p.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*.

⁶⁵ 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 de qualquer mínima tentativa de erudição como método.

⁶⁶ José **Gil**, *A imagem nua e as pequenas percepções*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.

⁶⁷ Jorge Luís **Borges**, «*Sobre o rigor da ciência*» in *História Universal da Infâmia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, p.117.

- ⁶⁸ «As proposições da Lógica são tautológicas. Assim as proposições da Lógica nada dizem.» Ludwig **Wittgenstein**, *Tratado Lógico Filosófico, Investigações Filosóficas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p.119.
- ⁶⁹ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.159.
- ⁷⁰ *Ibid.*, p.155.
- ⁷¹ Lebel, *op.cit.*, 1985, p.98.
- ⁷² *Ibid.*, p.48.
- ⁷³ Wittgenstein, *op.cit.*, 1990, p.109.
- ⁷⁴ 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.» Cf. Breton, *op.cit.*, p.351.
- ⁷⁵ Gilles **Deleuze**, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de minuit, 1989, p.25.
- ⁷⁶ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.104.
- ⁷⁷ Attilio **Marcolli**, *Teoria del campo*, Firenze, Sansoni, 1986.
- ⁷⁸ Jean-François **Lyotard**, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1997. Publicando uma série de reflexões sobre Duchamp, de grande liberdade na sua ambiguidade Lyotard aproxima-se de Duchamp ao ser cúmplice na forma em que usa a linguagem e a reflexão como instrumento de forte carácter lúdico. O título atribui a Duchamp um sentido plural, um alguém que é vários transformadores, em multiplicada acção porque em multiplicadas perspectivas. A escrita Duchamp sugere na visível transformação de uma palavra em duas, uma leitura simultânea de duas frases. E assim *Os transformadores Duchamp* são também *Os transformadores do campo*.
- ⁷⁹ Matisse, *op.cit.*, p.162.
- ⁸⁰ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.47.
- ⁸¹ Adorno, *op.cit.*, Cf. nota 38.

iii . a ideia de espaço.

- ⁸² Carta de Duchamp a Katherine Drier, 7 de Dezembro de 1935. Cf. Tomkins, *op.cit.*, 1997, p.302.
- ⁸³ *Coeurs Volants*, capa para *Cahiers d'Art*, nº 1-2, vol. XI, 1936. Editado posteriormente, em 1961, serigrafia de edição de 125 exemplares.
- ⁸⁴ Marcel **Duchamp**, «Boite verte» in *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989, p.44.
- ⁸⁵ Robert **Lebel**, *op.cit.*, p.145.
- ⁸⁶ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.41.
- ⁸⁷ Duchamp citado em David **Joselit**, *Infinite regress, Marcel Duchamp 1910-1941*, Massachusetts, MIT Press, 1997, p.138.

vi . o conteúdo empírico de imaginar.

- ⁸⁸ Wittgenstein, *op.cit.*, 1989, p.142.
- ⁸⁹ *Ibid.*, p.14.
- ⁹⁰ Marcel Duchamp em entrevista não publicada com Harriet Janis. Cf. Tomkins, *op.cit.*, p.239
- ⁹¹ Duchamp, 1964, citado por Tomkins, *op.cit.*, p.161.

vii . a ideia de infra mince.

- ⁹² Duchamp, *op.cit.*, 1989, p.20.
- ⁹³ Dalia **Judovitz**, *Unpacking Duchamp*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1998, p.131.
- ⁹⁴ Duchamp, *op.cit.*, 1989, p.20.
- ⁹⁵ *Ibid.*, p.34.
- ⁹⁶ Pintor mais conhecido pela megalomania e pela agressividade das suas invectivas a toda e qualquer obra de arte moderna exposta nas galerias de Nova Iorque do que pela qualidade da sua pintura.

⁹⁷ Duchamp, *op.cit.*, 1989, p.20.

⁹⁸ *Ibid.*, p.22.

⁹⁹ *Ibid.*, p.24.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.26.

viii . sendo dado as obras de duchamp...

¹⁰¹ Desejando evitar que se dispersasse, Duchamp procurou que a sua obra estivesse representada, o mais possível, numa só colecção (a colecção de Walter e Louise Arensberg - a escolha do Museu de Arte de Filadélfia para a sua doação, foi também aconselhada pelo próprio).

¹⁰² Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.187.

¹⁰³ *Ibid.*, p.24.

¹⁰⁴ *Marcel Duchamp, a game of chess*. Filme de Jean-Marie Drot, [1963], Phaidon, 1987.

¹⁰⁵ Arturo **Schwarz**, *The complete works of Marcel Duchamp*, Nova Torque, Delano Greenidge Editions, 1997.

¹⁰⁶ Talvez por estas razões, num discurso lúcido e rigoroso como o de Thierry De Duve, que não escapa à influência da psicanálise em *Nominalisme pictural*, a presença da abordagem psicanalítica tenha tendência a diluir-se progressivamente. Cf. Duve, *op.cit.*, 1984.

¹⁰⁷ Limitados pela impossibilidade de manusear as várias cópias observadas das *Boites-en-valise*, esta descrição foi elaborada a partir da realizada por Calvin Tomkins. Cf. Tomkins, *op.cit.*, pp.320-322.

¹⁰⁸ Duchamp, *op.cit.*, 1994, p.187.

¹⁰⁹ Marcel Duchamp. Cf. Schwarz, *op.cit.*, p.442.

António Olaio

a.olai@sapo.pt